

Universidade Federal do Ceará
Instituto de Cultura e Arte
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

TOBIAS SANDINO GAEDE

VÍDEO ESPECULAR

Fortaleza

2011

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

-
- G121v Gaede, Tobias Sandino.
Vídeo especular / Tobias Sandino Gaede. – 2011.
106 f. : il. color., enc. ; 30 cm.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2011.
Área de Concentração: Comunicação.
Orientação: Prof. Dr. Antonio Wellington de Oliveira Junior.
- 1.Vídeoinstalações(Arte). 2.Imagens especulares. 3.Espelhos na arte. 4.Imagem(Filosofia).
5.Tríades(Filosofia). Título.

TOBIAS SANDINO GAEDE

VÍDEO ESPECULAR

Dissertação desenvolvida junto ao Laboratório de Investigação em Corpo, Comunicação e Arte (LICCA) e apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará, com financiamento da Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (FUNCAP)

Prof. Dra, Priscila Almeida Cunha Arantes – PUC/SP

Prof. Dr. Silas José de Paula - UFC

Prof. Dr. Osmar Gonçalves dos Reis Filho - UFC

Orientador: Prof. Dr. Antonio Wellington de Oliveira Junior - UFC

Agradecimentos

A meus pais.

A Luciana.

Aos amigos do Projeto Balbucio.

Resumo

Esta pesquisa analisa a videoinstalação “Trindade”, reconhecendo nela aspectos relacionados à composição trinitária de seus elementos conceituais (tríades teóricas, categorização, método dialético, teologia trinitária) e materiais (equipamentos, modos de geração da imagem, fenômenos óticos e de produção de cores sintéticas), além de se estabelecer paralelos da imagem por ela gerada àquela produzida pela ferramenta do espelho.

Palavras-chave: Trindade, Vídeo, Espelho.

Abstract

This research analyzes the videoinstallation “Trindade”, recognizing in it the aspects of trinitarian composition of their conceptual elements (triads theoretical categorization, dialectical method, trinitarian theology) and materials (equipment, methods of image generation, optical phenomena and the production of synthetic color), and establish parallels between the image generated by it and the image produced by the tool of the mirror.

Key-words: Trinity, Video, Mirror.

Lista de Ilustrações

- Figura 1 - Teste de composição das imagens da videoinstalação - p. 12
- Figura 2 - Sistema de cores aditivas e esquema de projeção da trindade - p. 14
- Figura 3 - Retábulo de Werl - p. 27
- Figura 4 - O casamento dos Arnolfini - p. 27
- Figura 5 - Hyanthe e Clymene em seu Toilet - p. 28
- Figura 6 - Vênus em seu Toilet - p. 28
- Figura 7 - Vênus ao Espelho - p. 29
- Figura 8 - As Meninas - p. 30
- Figura 9 - Um Bar em Folies-Bergerè - p. 32
- Figura 10 - Reprodução Proibida - p. 33
- Figura 11 - Auto-Retrato - p. 36
- Figura 12 - Left Side Right Side - p. 36
- Figura 13 - Present Continuous Past(s) - p. 41
- Figura 14 - The Blue Wall - p. 42
- Figura 15 - Alter Ego - p. 43
- Figura 16 - Esquema de projeção da Trindade - p. 82
- Figura 17 - Distribuição dos equipamentos da Trindade - p. 90

Sumário

Introdução	9
Descrição da Obra	11
1. CAPÍTULO 1 - Vídeo Especular	17
1.1. A Partir do Vídeo	17
1.1.1. Uma palavra	18
1.2. Espelho	20
1.3. Vídeo Especular	23
1.3.1. Dois modos de representação do espelho	25
1.3.2. “Eu vejo” a mim mesmo como se fosse num espelho	34
1.3.3. Videoinstalações para comporem a discussão	40
2. CAPÍTULO 2 - TRÍADES	46
2.1. Da partição do ser	46
2.2. Dos Duplos aos Triplos	50
2.3. Das tríades	51
2.3.1. Tríades Teóricas	53
2.3.1.1. Das categorias filosóficas triádicas	54
2.3.1.2. Dos Signos	55
2.3.1.3. Da composição trinitária cristã e da <i>oikonomia</i>	58
2.3.2. Tríades Práticas	63
2.3.2.1. Das Três Cores	64
2.3.2.1.2. Da Prática da Colorização	66
2.3.2.2. Das Três Dimensões	69
2.4. Do resumo das divisões	72
3. CAPÍTULO 3 - TRINDADE	73
3.1. A Trindade como Vídeo Especular	74
3.1.1. Participação individual	75
3.1.2. Intencionalidade de interação	75
3.1.3. Dualidade espelho/vídeo	76
3.2. A aparência e a tomada do sujeito	76
3.3. Sujeito Tripartido	79
3.3.1. Das três imagens	82
3.3.2. Obra Trinocular	84
3.3.3. Do Enquadramento	85
3.3.4. Das três cores	87
3.3.5. Dos três sistemas de geração	88
3.3.6. Dos três componentes do signo	90
3.3.7. Dos três sujeitos	93
3.3.8. Das três auto-percepções	98
Considerações Finais	102

Introdução

Quem quer que seja, sai cá para fora! Porque me iludes, rapaz
Sem igual, aonde vais, desejando-te eu tanto? Decerto não foges
Da minha figura nem da minha idade. Até ninfas me amaram!
Não sei que esperança me prometes com o teu olhar amigo.
Pois sempre que abri os braços para ti, tu abriste-los para mim;
Sempre que ri, tu riste-te; e amiúde reparei nas tuas lágrimas,
Quando eu chorava. Os meus sinais devolves com um aceno;
E do movimento dos teus formosos lábios, tenho a suspeita
De que respondes com frases que não me chegam aos ouvidos.
(...)
Oh! Mas ele sou eu! Percebi! O meu reflexo já não me engana!
É por mim que me abraso de amor! Inflijo e sofro estas chamadas!
(OVÍDIO, 2007: 97)

Mas tu não podes, sei que não podes, fixar ali o olhar para com mais clareza e atenção percebê-lo. Digo a verdade, digo-a a mim mesmo. Eu sei que não posso. Contudo, esse mesmo olhar revelou a existência em ti daquelas três realidades, onde poderás reconhecer a imagem da excelsa Trindade, que ainda não és capaz de contemplar e fixar com os teus olhos. (...) Pudeste, embora não tenhas sido e nem sejas capaz de explicar com palavras adequadas o que vislumbraste por entre as nuvens de imagens corporais, que não cessam de se oferecer ao pensamento humano.
(AGOSTINHO, 1984: 554-555)

O Narciso que se visse em vídeo estaria a salvo do afogamento. Mas como se daria isso no ambiente imersivo de uma galeria de arte ocupada por uma videoinstalação? Esta pesquisa discute o uso da ferramenta do vídeo na simulação de certos aspectos da imagem especular. Trata-se de aplicações de tal tecnologia de maneira a possibilitar ao sujeito que observa as imagens reconhecer sua própria figura sendo, no vídeo, representada. Constitui-se, assim, uma experiência de percepção da própria existência (corpórea e de ser pensante) através da mediação exercida pela ferramenta videográfica.

Essa maneira de se fazer uso do vídeo é, no entanto, analisada mais especificamente no caso da videoinstalação “Trindade”, obra que não somente serve como objeto de análise, mas a própria feitura dessa videoinstalação é, ela mesma, parte dos procedimentos metodológicos adotados para o desenvolvimento desta pesquisa. A concepção da obra é parte integrante do processo que resulta nas idéias que se exprimem, agora, no texto dissertativo.

Diante do exame das características da obra “Trindade”, percebeu-se a importância de uma segunda via pela qual a pesquisa deveria seguir, na intenção de

que se alcançasse uma apreciação do objeto de modo mais apropriado às questões que este carrega consigo. Assim, constatando que a videoinstalação está repleta de associações a relações triádicas em sua composição (tanto em relação à imagem gerada, quanto ao fato de evocar discursos e conceitos que se compõem de tríades, assim como também os equipamentos técnicos dos quais se constrói a obra – projetores, câmeras, computadores – estão multiplicados por três), decidiu-se por também empreender um esforço de análise na direção do componente das tríades e das relações que tal trinitarismo estabelece com o caso da imagem especular, assim como com o vídeo que assume características próprias do espelho.

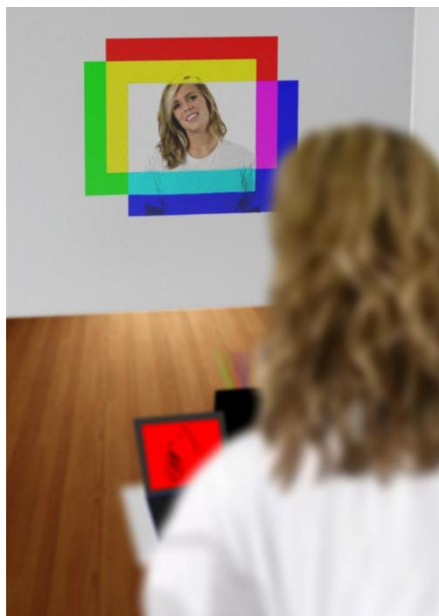
Desse modo, inicia-se por uma breve descrição da obra Trindade, para que se forneçam idéias a respeito do funcionamento da obra, bem como das principais relações que ela estabelece com os temas que serão aqui discutidos. Depois, passa-se a tratar das características do vídeo e do espelho, além das maneiras como esses dois elementos podem estar relacionados quando ambos fazem parte da composição de uma obra artística. Em seguida, a discussão voltar-se-á para os modos de organização trinitários e para as conseqüências disso nos processos de reconhecimento de si como ser tripartido. Por fim, a obra Trindade será analisada em função de suas características de simulação da ferramenta especular e do fato de ter o número três como parte integrante das discussões que a obra estabelece.

Tendo em vista o que foi dito, vamos agora à apresentação da obra que se constitui como objeto desta pesquisa.

Descrição da Obra

Três projeções de vídeo são sobrepostas numa mesma parede. As imagens de cada uma delas têm por fonte câmeras independentes, que enviam seus sinais a três computadores separados e estes, por sua vez, como já foi dito, projetam as suas imagens por projetores diferentes, o que resulta, conseqüentemente, na existência de três sistemas de geração de imagem autônomos. Apesar disso, os seus conteúdos são relativamente similares. Dessa forma, pela sobreposição são estabelecidas congruências entre as projeções que possibilitam uma espécie de complementaridade entre elas, já que as três câmeras de vídeo estão postas bastante próximas entre si e são direcionadas ao mesmo espaço da sala de exposição. A pequena diferença de ângulo que há entre as câmeras – o que é inevitável, sendo que necessariamente ocuparão pontos diferentes no espaço – faz com que, na junção das projeções, não se alcance uma total coincidência. A geração de imagem feita pelo vídeo, em seus usos correntes, tem por fonte uma única objetiva, um só ponto de vista, fazendo com que o que se produz seja bidimensional e plano. A imagem da videoinstalação agora descrita extrapola as duas dimensões, mas isso não é feito de modo a buscar uma simulação mimética do espaço tridimensional, como ultimamente se vê no cinema e na televisão 3D.¹ No entanto, o uso das três câmeras em exibição simultânea e em sobreposição é um fator de diferenciação desta imagem em relação àquela imagem videográfica de uma só objetiva, o que, de sua maneira específica (com três enquadramentos sobrepostos, de também três objetivas complementares), resulta em algo que exhibe mais do que apenas duas dimensões.

¹ A técnica usada para a tal simulação 3D se baseia no uso de duas objetivas, e não de três, como acontece neste caso. Usando-se duas objetivas, a sensação de tridimensionalidade se explica por os olhos serem também dois, o que faz coincidir a visão binocular com a técnica stereográfica. Da inclusão de uma terceira objetiva, a extrapolação do bidimensional também existe, porém de uma maneira que não resulta numa simulação com potência de gerar ilusão de três dimensões.

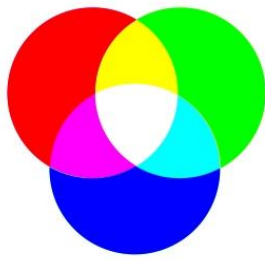


Devido a essa captação tripartida da imagem e à impossibilidade de estas se ajustarem perfeitamente umas às outras em sua totalidade, haverá de se optar por algo a ser “focado”, ou seja, escolher uma parte daquilo que é mostrado nas projeções como ponto de convergência dos três ângulos de vista. Somente num determinado local específico do espaço que está frente às câmeras é que será alcançado um ajustamento mais aproximado das diferentes imagens. É justamente nesse ponto que se espera que se coloque aquele que vier a interagir com a obra, pois ali ele perceberá os traços e cores de seu corpo serem unidos pela combinação das exibições de vídeo. Em comparação com a terminologia da fotografia, é como se a profundidade de campo observável ali fosse bastante reduzida, tornando aquela distância a única que permite enxergar o objeto representado com nitidez. A rigor, não se trata precisamente do mesmo que a profundidade de campo fotográfica, nem da constituição de uma distância focal, como também se poderia dizer em analogia. Estas, em seus usos no campo da óptica, aplicam-se à condição monocular de uma câmera e da variação possível entre a associação de fatores como a abertura da íris, velocidade de obturação, milimetragem das lentes e luminosidade do local. No caso proposto, há a soma desses fatores multiplicados por três e variando em função do seu funcionamento conjunto. No entanto, o que se obtém na videoinstalação se assemelha a esses termos.

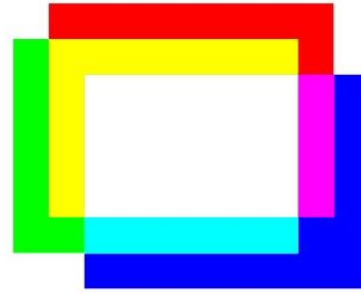
Um outro fator de composição triádica se soma aos que já foram apresentados: a formação da imagem videográfica em cores produzida pela combinação luminosa

de três cores básicas, o sistema de cores aditivas RGB. Pela gradação de intensidades de cada uma das cores (vermelho, verde e azul) é produzida uma grande variação de tons, que podem servir para gerar imagens muito diversas. Isso se aplica ao vídeo colorido em geral. Mas nesse caso particular há algo diverso: cada uma das projeções compõe-se apenas de uma das três cores. Tais projeções, por sua vez, têm por fonte câmeras específicas, como foi dito há pouco. Sendo assim, uma câmera estará responsável apenas pela captação de uma das cores e o mesmo acontecerá com as outras duas câmeras. A formação combinada dos componentes do sistema RGB se dá apenas a partir da projeção sobreposta do resultado das três captações visuais (decompostas tanto em posição, como em tonalidades de cor) do espaço ao qual são apontadas as câmeras de vídeo.

Ainda a respeito das cores, outra observação é passível de ser feita: as luzes vermelhas, verdes e azuis não se ajustam perfeitamente a um mesmo quadro. Usando o termo comum às artes gráficas, partes de cada projeção de cor “sangram”, extrapolam o limite. Há um certo espaço ocupado somente por tons esverdeados e o mesmo acontece com os demais tons. Outros espaços têm a sobreposição de projeções de duas das cores, formando as três combinações possíveis (vermelho e verde, verde e azul, azul e vermelho) que resultam em amarelo, magenta e ciano. Enquanto isso, uma outra parte da projeção consegue juntar em si a tríade completa, reconstituindo a imagem em RGB. Lembra as ilustrações feitas na matemática para representar graficamente exemplos práticos da Teoria dos Conjuntos: interseções entre uns e outros demonstram que certos outros estão contidos em todos os conjuntos considerados. Tal maneira de se produzir a projeção faz referência também ao gráfico de misturas no modelo aditivo de cores, no qual o branco é a mistura das três cores básicas, enquanto que da combinação de duas delas são gerados magenta, ciano e amarelo.



SISTEMA DE CORES ADITIVAS



ESQUEMA DE PROJEÇÃO DA TRINDADE

No caso da obra que se descreve aqui, essas combinações não se fazem estáticas. Trata-se de projeções de vídeo que exibem imagens móveis de acontecimentos que se dão no local em que a obra está instalada. Aquilo que num certo momento está sendo mostrado numa zona azul da projeção, por exemplo, pode vir a passar em outro ponto, de acordo com o movimento das pessoas cujas imagens são captadas. Isso quanto ao ambiente, mas a configuração da própria projeção e dos enquadramentos praticados pelas câmeras se mantêm constantes a todo tempo. Assim também, o ponto do espaço da sala de exposição que propiciará ao interator a melhor conjunção de enquadramentos será sempre o mesmo local, e é daí que será potencializada a possibilidade de esse fruidor ver-se com nitidez e, dessa forma, alcançar o reconhecimento de si próprio naquela figura que está se formando na projeção à sua frente. Trata-se do estabelecimento de um ponto de vista central (tal qual se observa na pirâmide visual do renascimento), o que determina, em parte, tanto a “encarnação de um olhar” da obra quanto as “formas narrativas da imagem” (AUMONT, 2005: 156).

É nesse ponto que se chega à relação da obra com a imagem especular. Uma das características (a mais evidente delas) que se inclina em direção ao estabelecimento de tal comparação é a seguinte: o sujeito vê sua própria imagem à frente, e esta responde simultaneamente à ocorrência das ações que este vier a fazer dentro do campo visual alcançado pelas câmeras que compõem a instalação. Por haver tal limitação de captação (além daquela característica de “profundidade de campo” curto) o participante da obra só entrará num envolvimento de auto-observação mais efetivo caso tenha a intenção de o fazer e se ponha num ponto específico do espaço da sala de exposição. Assim se constitui mais um fator de

paralelismo da obra com o tipo de experiência que o espelho promove, que é o da intencionalidade de envolvimento na obra. Além disso, há a característica de a participação do sujeito na obra ser individual, o que também se relaciona ao fato de haver um ponto de foco apenas para a geração de imagens nítidas. Por último, ainda se destaca um fator a respeito da comparação dessa obra com a imagem especular: embora se percebam semelhanças entre as duas maneiras de geração de imagem, as diferenças entre elas são também evidenciadas.

A relação comumente estabelecida entre a representação do indivíduo por meio de aparatos tecnológicos de geração de imagens e a imagem especular, assim, não deve ser considerada como uma comparação perfeita, como “(...) Christian Metz já alertou sobre o fato de que a tela não é um espelho (ela nunca reflete a imagem do vidente).” (MACHADO, 2007: 102) Porém, o espelho participa do vídeo na condição de referência imagética e como base para a discussão da temática da visão de si. Assim, toma-se a liberdade de se relacionar a geração da imagem do vídeo ao fenômeno reflexivo propriamente dito em uma relação metafórica.

Quanto à Trindade – a videoinstalação – há ainda outros aspectos a serem considerados, que se ligam à idéia de tríade. A existência de composições de esquemas conceituais triádicos é algo que aparece na obra com certa constância. Isso se dá de diferentes maneiras. No esforço de categorizar e formatar o pensamento, “a organização do discurso científico é muitas vezes pontuada em torno de tríades, inclusive em sua superfície, do tipo: ‘abordaremos agora os seguintes três aspectos fundamentais’.” (FERREIRA, 2006: 138) E esse é um modo de operação científico que se vincula ao uso do método dialético que, de tese, antítese e síntese, estabelece relações lógicas na construção do pensamento em desdobramentos que variam de extremos que vão da dialética transcendental de Kant ao materialismo dialético de Marx e Engels. Esse método – que se adapta de tal forma a variações tão marcadas de conteúdo – se estende no tempo e prolonga seu alcance através das gerações de teóricos, já referendados por teorias trinitárias de Platão, Aristóteles e nos Epicuristas, entre outros. O próprio modo como a teoria peirceana se organiza é em tríades: Primeiridade, Secundidade, Terceiridade; Ícone, Índice e Símbolo; Representamen, Objeto e Interpretante. Estes são só alguns exemplos de uma teoria que é toda sistematicamente organizada de três sem três, dividida e subdividida em trios, no sentido de categorizar os fenômenos aos quais se detém.

Quanto à composição do espaço em três dimensões: altura, largura e profundidade são as referências espaciais que organizam o entendimento que fazemos daquilo que está a nossa volta, daquilo que materialmente existe. A bidimensionalidade, na qual os elementos da geometria plana se fundam, não é observável, “não existe uma coisa tal como uma imagem estritamente plana” (ARNHEIM, 2008: 210), pois o mundo é – e assim se mostra – tridimensional. Coisa semelhante pode ser dita a respeito das formas geométricas dotadas de volume. Não se deve acreditar que um cubo ou cilindro posto materialmente diante de nós seja aquele mesmo da formulação teórica. Os objetos visíveis e tocáveis são – e não podem deixar de ser – afetados por distorções pouco conciliáveis à pureza das formas.

Ao lado do leito demiurgicamente gerado, deve jazer o triângulo, e Glauco² não tardaria em responder: “certamente”. Mas o fato é que daqui não os vemos. O mais perto que se pode chegar da perfeição geométrica de tal forma talvez seja pela aparição santificada da auréola triangular a reluzir em ouro na representação pictórica de deus. Mas a impecabilidade desse triângulo não está relacionada ao absoluto rigor formal (inalcançável na objetividade), mas ao que se refere ao dogma da santíssima trindade. Essa noção triádica do cristianismo é, inclusive, recorrente na história da arte (principalmente nos momentos em que a Igreja serviu de mecenas), porém não parece se encaixar à “Trindade” sobre a qual aqui se trata (a videoinstalação), senão pelo fato de a ter emprestado o próprio nome. No entanto, mais adiante neste texto, veremos que não é bem assim. A marca da tripartição é algo que ligou algumas práticas bastante diversas e até mesmo contrárias entre si ao longo dos tempos. A lógica da composição por três elementos é, veremos, uma prática anterior ao seu uso cristão e ela pode se ver repetida em objetos e idéias de feições das mais distintas.

² Glauco, personagem que dialoga com Aristóteles na República de Platão.

CAPÍTULO 1

1. Vídeo Especular

Inicialmente, trataremos da maneira específica de utilização da ferramenta do vídeo em sua aproximação com as imagens produzidas no espelho. Para que se proporcione ao interator da obra a percepção de si mesmo na videoinstalação, algumas condições devem ser observadas. O vídeo, empregado em tais condições (que serão apresentadas mais adiante), passa a assumir certas semelhanças funcionais com aquilo que se observa na experiência que o espelho produz: a possibilidade da visão de sua própria imagem em exibição simultânea aos acontecimentos.

Tais semelhanças serão abordadas ao longo do texto, não sendo esquecidas, no entanto, que são também muitas as diferenças. Para que isso seja apresentado, passaremos agora à discussão a respeito do vídeo, para depois relacioná-lo à ferramenta do espelho, bem como às maneiras como essa relação pode ser considerada apropriada na análise da obra Trindade.

1.1. A Partir do Vídeo

Tendo o vídeo como ponto de partida na discussão que aqui se vai empreender, constata-se um fator determinante no modo como tal mídia se situa no interior de um campo mais amplo de meios de geração de imagem. O vídeo se caracteriza por ser um meio “intermediário”, localizado “entre o cinema, que o precedeu, e a imagem infográfica, que logo o superou e alijou.” (DUBOIS, 2004: 69). Tratar desse tema é, então, “enfrentar um objeto híbrido, fundamentalmente impuro, de identidades múltiplas, que tende a se dissolver camaleonicamente a outros objetos ou a incorporar seus modos de constituição.” (MACHADO, 1996: 46) Diante dessa maneira de existir, o vídeo está em constante renovação, “fazendo desencadear conseqüências não experimentadas anteriormente.” (MELLO, 2008: 28)

Antes de falar sobre os processos e resultados decorrentes de tamanha inconstância nas práticas audiovisuais, tratemos da palavra que as designa: “vídeo”.

Se esse termo é constante em sua forma (desde a grafia latina), o mesmo não se pode dizer a respeito dos significados que carrega.

1.1.1. Uma palavra

É uma possibilidade a ser considerada a de se começar uma análise sobre certas imagens partindo-se de uma discussão voltada para certa palavra. Faço essa opção. Independentemente do que a iconologia ou a iconografia poderiam sugerir, parto do fato de que vídeo é uma palavra, e é dela que se tratará agora. Tal palavra se refere, como é costumeiro que seja, a determinados objetos e ações. De que serviria a linguagem senão para dizer respeito a coisas outras que não a própria palavra? É verdade que, por exemplo, o texto poético – um caso tratado na lingüística de Jakobson – se nutre não só do seu externo, mas também de si mesmo (JAKOBSON, 1969: 128), sendo que “o abismo entre a linguagem significante da escrita e a sonoridade encantatória obriga a olhar e dirigir-se para as profundezas da língua, à medida que o sólido maciço das significações verbais nela começam a abrir fendas.” (BENJAMIN, 2004: 222) Não se tratará aqui de incluir a palavra “vídeo” num verso métrico e rimado, nem, por outro lado, de negar possibilidades não referenciais da palavra, mas de admitir que a prática comunicativa que é feita das palavras é, sim, consideravelmente afeita à referência a objetos exteriores específicos de forma convencionalizada, e isto se dá num processo que encontra correspondência com a máxima “o signo lingüístico é arbitrário” (SAUSSURE, 1975: 81). Mas deixemos, por alguns instantes, o vídeo oco de significado para o perceber etimológica e morfologicamente.

Vídeo é substantivo, adjetivo e verbo. E as três características são reconhecíveis, não só no que diz respeito à gramática, mas também nas práticas que são feitas dessa ferramenta.

No começo era o verbo. No fim do trajeto, apenas um adjetivo errante. E, entre os dois nem mesmo um nome. O vídeo é bem o lugar de todas as flutuações, e não devemos estranhar que ele apresente, no final das contas, incomensuráveis problemas de identidade.”(DUBOIS, 2004: 72)

É como verbo que surge no latim *vidèo*, conjugado na primeira pessoa do singular. Portanto, “eu vejo” é a raiz da qual varia toda aquela parafernália semântica e aquela outra parafernália – a técnica – que os usos do termo costumam carregar. Mas a condição do vídeo como verbo o deixa, de certa forma, livre dessa bagagem. O verbo indica ação, e a ação é, mais do que uma referência ao resultado – material ou não – por ela obtido, um indício de tempo, e dele em passagem. Uma ação não se dá plenamente num único instante, mas numa sucessão deles. “Eu vejo” não é, assim, um estado, mas um desencadeamento que leva a que se chegue fatalmente ao “eu não vejo mais” e precedido do “eu ainda não vejo”. Do início ao fim, a ação do vídeo é, pois, fluente, não muito diferente do que o vídeo-técnica mostra ser. Não é a intenção aqui construir um silogismo (perigo que é apontado por Peirce ao se estabelecer relações entre elementos diversos³), mas, sim, perceber como alguns aspectos desconexos na lógica estrita – como é o caso da versão latina do verbo “ver” e da derivação da tardiamente nascida tecnologia audiovisual – podem vir a revelar pontos de convergência que atijam as idéias que fazemos deles.

Outra classe gramatical a que a palavra Vídeo se alinha, é a de substantivo. Como nos é evidenciado pelas práticas cotidianas, a pronúncia de tal nome lembra a técnica, assim como também a tecnologia, arte, ciência, entretenimento, telecomunicação, registro histórico, vigilância, lembrança familiar, diversão e quantos mais usos vierem a ser efetivados. Tal como o leito ideal de Platão, aquele formado pela soma das características de todos os leitos materiais, o conceito geral de Vídeo existe em função de toda a multiplicidade de aplicações que forem feitas do maquinário videográfico. Trata-se de um “Vídeo-com-letra-maiúscula”, uma designação de algo que reúne sob si uma vasta gama de variações.

Dessa heterogeneidade de feições surge mais uma utilidade para a palavra-vídeo: algo como a adjetivação. A vigilância que se faz por vídeo é a videovigilância, o jogo é o videogame e assim a partícula se difunde e ocupa o lugar onde lhe for cabível, como é em videoconferência, videokê, videodança ou videoinstalação. Não é um adjetivo no rigor gramatical da palavra, talvez seja melhor chamá-lo apenas de afixo, mas assume a função de dar a um certo nome uma característica que lhe era estranha no seu estágio anterior à prefixação. O vídeo-adjetivo/afixo vem, por vezes,

³ Quando Peirce trata da “tríade no Raciocínio” e do caso do “silogismo ordinário”. (PEIRCE, 2003: 9-10)

fundido à palavra pela qual se vê tomado, por outras vezes, com o uso da ligadura do hífen, trazendo aquilo que o vídeo-substantivo tem de qualidade notável.

Nesse sentido, o Vídeo pode ser visto, sim, como um estado – diversamente do que disse há pouco quanto ao estado na temporalidade do verbo – ou, mais especificamente, como um “Estado-Vídeo”(DUBOIS, 2004: 100). Por a variedade ser uma característica congênita do vídeo, não se há de esperar que haja uma constante imagética que unifique tudo aquilo que se afilia à genealogia do vídeo. Um vídeo como estado, e não como um objeto. Vídeo, não como imagem, mas como pensamento, imaginação. O ser do vídeo, assim, teria a sua unidade para além da forma aparente. A amplitude de possibilidades de transfigurações da ferramenta exige que ela seja percebida “para além das convenções dos seus códigos” (MELLO, 2008: 28), unificando-se, ao fim, por ser o vídeo “pensado como imagem” (DUBOIS, 2004: 100), tratado como algo mais dilatado do que o seu enquadramento num padrão de linguagem compartilhado por todas as atualizações que assume. Por sua hibridação, contaminação e disseminação “nas práticas sociais, culturais e artísticas” o vídeo se refaz a cada vez que toma forma visível numa nova obra. (MELLO, 2008: 28)

1.2. Espelho

Se a palavra “vídeo” tem a capacidade de fazer emergir significados interessantes à discussão de seu modo de existir, “espelho” não é menos significativa, nesse sentido.

Há, porém, uma família de palavras latinas na qual a imagem tem como referência a visão. Trata-se da palavra espetáculo, que vem dos verbos latinos *specio* e *specto*. *Specio*: ver, observar, olhar, perceber. *Specto*: ver, olhar, examinar, ver com reflexão, olhar, ajuizar, acautelar, esperar. *Species* é a forma visível da coisa real, sua essência ou sua verdade – na ciência da óptica, a *species* era estudada como imagem visual. *Spectabilis* é o visível.; *speculum* é o espelho; *spectator*, o que vê, observa, espectador; *spectrum* é aparição irreal, visão ilusória; *speculare* é ver com os olhos do espírito e *spetaculum* é a festa pública. Espetáculo pertence ao campo da visão. (CHAUI, 2006: 81-82).

Pela derivação da mesma raiz, surge toda uma gama de termos relativos à imagem e a coisas que podem se associar à imagem e ao ato de visão. Ora, há outro

verbo latino que fala da visão. Seria muito grande a diferença de dizer “specio me” e “video me”? Depois se falará a respeito das diferenças e semelhanças das derivações “eu me vejo no espelho” e “eu me vejo no vídeo”. Por enquanto, nos fixemos no espelho:

Quanto à origem das imagens dadas pelos espelhos e todas as superfícies brilhantes e polidas, não é custoso agora compreendê-las. Conseqüentemente, à afinidade recíproca do fogo interior e o de fora, cada vez que um deles encontra a superfície polida e aí de novo vem aplicar repetidamente, todas as aparências desse gênero se manifestam necessariamente, porque o fogo exterior que está próximo ao rosto liga-se estreitamente ao fogo da visão contra a superfície brilhante e lisa” (PLATÃO, 1981: 108)

O fogo (ou a luz) é a ligação que se estabelece entre o sujeito e ele mesmo na experiência da visão especular. Parte da luz que incide no sujeito é direcionada para o espelho que, por sua vez, reflete tal luz aos olhos daquele mesmo sujeito: uma espécie de eco luminoso. Não parece mera coincidência que seja Eco a ninfa do mito de Narciso. Desde o tempo em que “Eco ainda era corpo e não apenas uma voz”, tinha o curioso hábito de “devolver, de entre muitas, as últimas palavras” que lhe eram ditas. Corroída pela paixão a narciso, Eco fica em tão grande magreza, que é “tão-só o som que vive nela”, sem mais um corpo que a carregue. Como vingança ao desprezo de Narciso é que a ninfa condena: “Que lhe seja concedido amar e nunca possuir o ser que ama!” A perdição de Narciso é, assim, amar perdidamente a própria imagem. Afoga-se quando perde o controle diante da duplicação de si nas águas daquela “fonte límpida, argêntea de reluzentes redemoinhos” da qual nos conta o mito. (OVÍDIO, 2007: 94-96)

Dos atributos da ferramenta especular, aquele de produção do “duplo” é o mais evidente, assim como também, o que dá razão de existir para tal objeto. “Qualquer signo, por sua própria natureza, na sua relação com aquilo que é por ele indicado ou que está nele representado, é um duplo” (SANTAELLA; NÖTH, 1999). Mas aqui tratamos de um duplo bastante específico, que é do duplo de si: do sujeito que se vê duplicado em outro objeto.

O duplo é, efetivamente, essa imagem fundamental do homem, anterior à íntima consciência de si próprio, imagem reconhecida no reflexo ou na sombra, projetada no sonho, na alucinação, assim como na representação pintada ou esculpida, imagem fetichizada e magnificada nas crenças duma outra vida, nos cultos e nas religiões. (MORIN, 1997.: 44).

Saliente-se que criar um duplo não é criar um “mesmo”. Cria-se, sim, um “outro”. Se a aparência faz confundi-los, mantenha-se em mente que a imagem do espelho é um indício do objeto refletido, não ele mesmo. Entretanto, há controvérsias: Umberto Eco (em sua concepção de que o signo deve ser convencionalmente codificado) afirma que a imagem do espelho não pode ser considerada como signo, já que este deve ser diferente daquilo a que diz respeito. Diversamente, Eco vê o espelho como algo que "diz a verdade de forma desumana" (ECO, 1989: 17) que funciona como "uma cópia absoluta dos próprios estímulos que o nosso olho receberia se estivesse diante do objeto". (Idem: 306) Portanto, a imagem especular não poderia ser um “outro” a estar no lugar do original que a gerou, mas ambos formariam algo único. Essa opinião não é, no entanto, compartilhada por todos os teóricos. A criação de um duplo pelo espelho também pode ser considerada como elemento a ser observado pela teoria semiótica. “No momento em que essa duplicação é interpretada como tal, o espelho deixa de ser apenas um objeto ou um signo potencial para ser efetivamente um signo” (SANTAELLA, 2005: 46)

Por vezes nem mesmo a aparência é tão acentuada. “Assim como os espelhos, ao mesmo tempo que os signos refletem a realidade, também a refratam, quer dizer, ao refletir, transformam, transfiguram e, numa certa medida, até mesmo deformam o que é por eles refletido.” (SANTAELLA; NÖTH, 1999: 131). O fato de as imagens de um espelho serem deformantes, no entanto, não quer dizer que não carreguem aquela potência de refletir o mundo. Nenhum espelho duplica o mundo como ele é. Não se pode esperar tamanha façanha de tal objeto. Não é o caso, necessariamente, de se tratar de uma imagem degenerada (como em Platão), mas se deixa patente que, pela reflexão, cria-se uma coisa que é diferente daquela coisa que é refletida.

Tratemos agora de outras distorções: aquelas promovidas pela tecnologia do vídeo, quando posta à frente de um sujeito que busca se reconhecer, como se estivesse se vendo num espelho.

1.3. Vídeo Especular

“ ‘Eu vejo’ a mim mesmo”. Essa deveria ser a impressão de alguém que se pusesse diante daquilo que chamo de Vídeo Especular. Ou, caso o observador seja mais criterioso com os termos, a conclusão poderia ser algo como “ ‘eu vejo’ a exibição da minha imagem que está sendo captada por este equipamento de vídeo”. E é justamente isso. Esse vídeo como técnica, aparente e sem a pretensão de deixar de ser notado, exerce suas funções e trata de fazê-las gerar imagens visíveis instantaneamente. Tais imagens são exibidas àquele mesmo sujeito que aparece representado, enquadrado pela objetiva da câmera. O resultado é algo parecido com o que costumava ser um atributo do espelho: visualização simultânea da imagem de si mesmo. Mas somente isso faz com que o tal vídeo seja “especular”? Evidentemente, não. Vídeos não são espelhos. Eles atuam de maneiras diversas, e, não importa o que se diga, serão sempre diversos. Mas muito pode ser dito, inclusive isto: espelho não é só um objeto, mas é também uma palavra. O objeto-espelho é algo que tem um modo de ser bastante específico e constante, mas o termo que o designa não se prende à sua matéria. A palavra é mais movediça.

Antes que se contraponha a isso uma – justa – defesa do rigor terminológico, antecipo: não trato do conceito de espelho, mas da metáfora do espelho. E mesmo que não fosse assim, ainda haveria no que se fiar: o empréstimo de termos exóticos a um objeto de estudos específico ou ao campo científico de concentração de uma pesquisa é um acontecimento de relativa reincidência. Com base em Lakoffe e Johnson, Greiner afirma que “nosso sistema conceitual é metafórico por natureza”, ou, dito de outra forma, o sistema conceitual se constitui como “um modo de estruturar parcialmente uma experiência em termos de outra. Quando conceituamos, há um transporte de informação e este é sempre, e inevitavelmente, de natureza metafórica.” (GREINER, 2005: 45) A Entropia, que migra da Termodinâmica para a Teoria da Informação, ou a idéia de Campo Científico de Bourdieu – em referência aos campos gravitacionais da Física Quântica – são exemplos de resignificação “bem-sucedida” de termos nas ciências humanas. E tais empréstimos não são apenas gráficos e fonéticos, mas também semânticos. A carga de significado não se esvazia para novamente se encher no novo uso que se lhe impõe, de acordo com a semiologia de Saussure. Em tais apropriações, “a analogia, precisamente porque utiliza sempre a

matéria antiga para as suas inovações, é eminentemente conservadora.” (SAUSSURE, 1975: 200) Parte do significado permanece, e é justamente daí que vem o interesse de se revisitar o termo. O Vídeo Especular não é espelho, mas há algo do espelho que se faz presente no modo de ser de semelhante vídeo.

O vídeo que se adjetiva de espelho mantém-se vídeo. Mas, se relembrarmos o que foi dito sobre o Estado-Vídeo, não há muito o que se manter, de acordo com a ideia de que a inconstância desse modo de figuração da imagem a faz pouco dada a implicações generalistas. Porém, nesse estado específico de configuração, o da metaforização em direção ao espelho, há algo que talvez possa ser visto de maneira modelizante: diante de um aparelho de exibição de vídeo, o indivíduo vê a sua própria figura representada. Há sincronia entre suas ações e aquilo que se observa na imagem videográfica. A mediação exercida pelo uso conjugado de câmera e monitor de vídeo faz do sujeito que recebe a mensagem o participante da emissão e, dessa forma, do emissor a própria meta da recepção. Surge daí um “efeito especular”, uma simulação de certos atributos do espelho, causado, não pelo processo natural e espontâneo da reflexão da luz, mas pela máquina, por processo artificial e produzido propositadamente.

O caráter proposital de tal arquitetura de funcionamento do vídeo se encaixa no conceito de dispositivo, baseado em Foucault e Agamben. O dispositivo “é um conjunto de estratégias de relações de força que condicionam certos tipos de saber e por ele são condicionados.” (FOUCAULT apud AGAMBEN, 2006: 28) Isso se percebe tanto nos casos aplicados especificamente na produção artística, como naqueles amplificados nas relações de força socialmente configuradas.

É importante observar que quando, nesta pesquisa, se fala de “sujeito”, esse termo está vinculado ao que se disse a pouco sobre o dispositivo. O sujeito está, segundo Agamben, localizado na interseção de “duas grandes classes”, de cuja relação o processo de subjetivação e, por consequência, o sujeito pode vir a se constituir: “de um lado, os seres vivos (ou, as substâncias), e, de outro, os dispositivos em que estes são incessantemente capturados” (AGAMBEN, 2006: 40) se põem em interação. O sujeito, assim, surge de maneira efetiva a partir do envolvimento de seu sistema sensorial naquelas maquinações que, no caso do vídeo especular, tem a estratégia de pô-lo numa situação de visão da própria imagem.

O efeito especular no vídeo, ou o estado do vídeo em função da referência do espelho, é algo que se tornou bastante comum. Tal simulação da experiência especular de ver-se num monitor de vídeo é disponível por variadas ferramentas que, embora promovam experiências específicas em cada caso, exercem funções relativamente paralelas: vitrines de lojas de aparelhos eletrônicos, sistemas de vigilância (desde que exibindo das imagens àqueles que passam diante da objetiva), práticas caseiras (pois a câmera é um produto de consumo muito usual), webcams, entre outras possibilidades. Porém, a intenção desta pesquisa é investigar o uso peculiar do aparato de vídeo como simulação do efeito reflexivo do espelho em obras de videoinstalação.

Mas antes de chegar à videoinstalação, aponto algumas referências de abordagem do elemento do espelho em outros suportes e em momentos variados da história da arte. Pela observação dessas obras, percebo dois modos gerais de se fazer o espelho representado.

1.3.1 Dois modos de representação do espelho

Na história da arte figurativa o espelho é recorrente como objeto representado. As características do espelho favorecem a construção de relações visuais singulares entre os outros elementos de determinada cena retratada. A duplicação da imagem do espaço, deformidades provocadas pela curvatura da superfície espelhada, luminosidade, desvelamento de campos visuais inalcançáveis – senão pelo espelho – ao ponto de vista padrão da imagem – o frontal – e outras particularidades podem vir a ser exploradas pelo artista que se propõe ao uso dessa ferramenta.

O que agora foi dito se refere a generalidades, mas há uma diferenciação passível de ser feita em relação às maneiras como o instrumento especular pode ser apropriado numa determinada obra: a funcionalidade do espelho como objeto diegético, isto é, que cumpre suas funções internamente nas relações entre os demais elementos figurados, naquilo que “diz respeito ao mundo representado” (XAVIER, 2005: 28); a funcionalidade do espelho nas relações com o público, com aquele que frui a obra, no grau de interação possível a cada caso. Por vezes, as duas coisas

podem dar-se simultaneamente, implicando numa maior complexidade de aplicação prática de idéias do que no caso da mera divisão entre dois pólos conceituais opostos.

Na pintura flamenca, surge o espelho côncavo, em algumas obras, como elemento cênico revelador de um segundo ponto de vista para a situação representada, como pode se ver no *Retábulo de Werl*,⁴ de Robert Campin, ou no *Casamento dos Arnolfini*, de Jan van Eyck,⁵ “Ali se via a mesma coisa que na primeira instância do quadro, porém decomposta e recomposta segundo uma outra lei.” (FOUCAULT, 1995: 23) A imagem refletida permite divisar uma segunda perspectiva para o mesmo ambiente, o que também implica num certo “virtuosismo” do artista, demonstrando capacidades de geração de obras de prática bastante complexa, o que só confirma “as tremendas possibilidades inerentes na nova maneira do pintar de Van Eyck” (GOMBRICH, 1972: 165)

Tal capacidade também está relacionada com o desenvolvimento (atribuído a Eyck) da pintura à óleo (Idem: Ibidem). A Têmpera, técnica que usava a clara do ovo como emulsificante, “não lhe permitia realizar transições suaves em que as tonalidades das cores se transformassem gradualmente de umas para outras.” Graças ao tempo de secagem do óleo, Eyck “poderia trabalhar muito mais lentamente e com maior exatidão.” Além disso, “poderia fazer cores lustrosas suscetíveis de serem aplicadas em camadas transparentes ou ‘vidrados’.” (Idem: Ibidem) Todos esses fatores contribuíram para que o espelho pudesse aparecer do modo como se deu.

⁴ Retábulo de Werl (lado esquerdo), 1438, Robert Campin. Óleo sobre Madeira, 101 x 47 cm, Museo Del Prado, Madri.

⁵ O casamento dos Arnolfini, 1434, Jan van Eyck. Óleo sobre Madeira, 82 x 60 cm, National Gallery, Londres.



Mais tarde, um certo modelo “toilet de Vênus” é bastante frequentado, no qual o que se retrata é a figura feminina a se observar frente ao espelho. São exemplos o *Hyanthe e Clymene em seu Toilet* de Toussaint Dubreuil⁶ e *Vênus em seu Toilet* de Peter Paul Rubens.⁷ Nessas pinturas – temática repetida por vários outros artistas, como Tiziano Vecellio, Francesco Albani, Simon Vouet – a figura da Vênus está a ver o seu reflexo, muitas vezes cercada de outros personagens que contribuem no arranjo imagético da obra. Porém, nos casos lembrados, o que se percebe é, em termos gerais, a Vênus envolvida pela sua própria imagem numa espécie de – para já se citar o vídeo, mesmo que metaforicamente – “circuito fechado” da auto-observação.

⁶ *Hyanthe e Clymene em seu Toilet*, 1600, Toussaint Dubreuil. Óleo sobre Tela, 107 x 97 cm, Musée du Louvre, Paris.

⁷ *Vênus em seu Toilet*, 1608, Peter Paul Rubens. Óleo sobre Tela, 137 x 111 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madri.



Em nenhum desses casos o espelho foi muito além da sua condição de elemento diegético inserido na cena pintada. Ele aparece sem maiores implicações no envolvimento especular do espectador na obra, sendo uma ferramenta de composição figurativa como outras ferramentas possíveis. As relações de interação e ‘abertura’ estabelecidas entre o espectador e essas obras se dão no grau em que são possíveis em qualquer pintura, ou obra de arte figurativa. Entretanto, embora haja “somente um feixe de resultados frutivos rigidamente prefixados e condicionados” (ECO, 1968: 43), ainda é possível que a fruição de uma obra relativamente fechada se dê de maneira difusa, com apropriações particulares de cada um que se ponha em contato com aquilo que o artista disponibilizou à exibição. Mas se trata de uma condição de abertura não tão contundente quanto se pode vir a desenvolver quando se considera que as obras em questão derivam seus diálogos do modo de ser do objeto-espelho, algo que tem em sua funcionalidade uma abertura visual bastante amplificada.

Diego Velasquez consegue, no seu *Vênus do Espelho*⁸, uma maneira de utilizar o mesmo modelo representativo já em voga - a figura feminina em frente ao espelho - de forma a reconfigurar o modo de interação observador-obra. Nessa pintura, a Vênus está de costas para o espectador, encarando o espelho que está nas mãos de um personagem divino também inserido na cena. Conhecendo-se minimamente a aplicação das leis ópticas do funcionamento da reflexão, chega-se à conclusão de

⁸ *Vênus ao Espelho*, 1644-8, Diego Velasquez. Óleo sobre tela, 122 x 177 cm, National Gallery, Londres.

que a Vênus não olha para si, mas seu olhar se dirige em direção àquele que a observa, ou seja, observa o reflexo do espectador, e este, assim, vê o rosto da Vênus ocupar a superfície do pequeno espelho que ela empunha.



Não se trata, evidentemente, da inserção efetiva da imagem do sujeito na tela de pintura, devido à própria natureza desta representação (munindo-se da teorização semiótica, dir-se-ia que a pintura figurativa promove uma relação icônica, e não indicial, entre os elementos sígnicos representados pictograficamente, ou seja, baseia sua prática no reconhecimento sensorial de uma imagem edificada pelo arranjo de pigmentos numa tela que independe da presença ou da materialidade de um objeto representado, já que o objeto “também pode ser uma entidade meramente mental” (NÖTH, 2003: 67), diferente do que acontece com o espelho, no qual o comparecimento material do sujeito representado é necessário para que a imagem seja formada e constituída como o *representamen* do processo de semiose em questão), mas já há aí um certo grau de aproximação entre a obra e o espectador presente fisicamente diante dela e, assim, posto em jogo com a proposta de interação que o artista idealiza. O sujeito avança de seu posto de observador emboscado, imperceptível aos que se exibem na tela, para se ver englobado naquela situação, como se o espaço do quadro se expandisse para além da imagem planificada

Outra obra de Velasquez insere espectador numa relação com a imagem do espelho representado pictorialmente. Em *As Meninas*,⁹ observa-se o ambiente em torno da feitura de uma tela, como se fixasse “um momento real de tempo muito antes da invenção da máquina fotográfica.” (GOMBRICH, 1972: 165) Entre

⁹ As Meninas, 1656, Diego Velasquez. Óleo sobre Tela, 310 x 276 cm, Museo del Prado, Madri.

uma série de elementos, figuram na obra membros da corte espanhola, criados, damas de companhia, um espelho ao fundo, uma grande tela de pintura e o próprio artista, em auto-retrato. Porém, um elemento importante da ação parece faltar: aquilo que está sendo pintado, aquilo que posa para o artista. Diante dessa lacuna, “o olhar do pintor, dirigido para fora do quadro, ao vazio que lhe faz face, aceita tantos modelos quantos lhe apareçam; nesse lugar preciso mas indiferente, o que olha e o que é olhado permutam-se incessantemente.” (FOUCAULT, 1995: 21) Nessa condição de indefinição do olhar, “estão simultaneamente representados o Outro e o Mesmo, isto é, as coisas e as palavras, ou a imagem do homem e o próprio homem. (BOAS, 2002: 49)

Velásquez conseguiu inserir, no seu quadro, as figuras diante de si, a si próprio e também o observador do quadro, que, ao se postar diante dele, ‘entra’ na composição do cenário. Este é o ‘jogo dos espelhos’, que, ao nível do discurso foucaultiano, significa a possibilidade de transgressão do discurso: o discurso que nomeia os objetos, as palavras, e o homem do discurso; que projeta para frente a possibilidade de que tudo se torne elemento de representação, signos. Neste sentido, o homem de fato não existe, ele ‘aparece’.” (BOAS, 2002: 50)

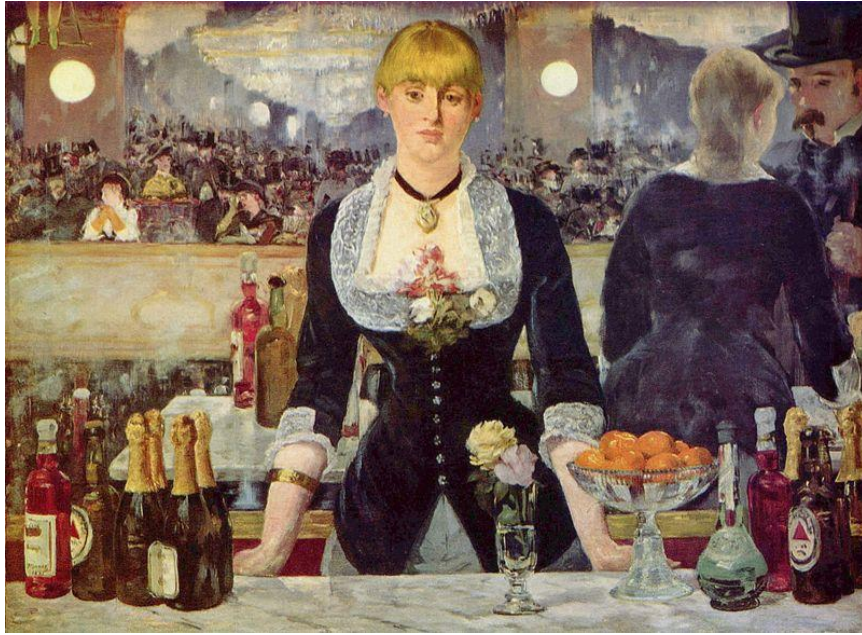


A aparente ausência daquilo a que se direcionam os olhos do pintor auto-retratado, assim, não é correta. Uma visão mais detalhada da obra esclarece que o espelho localizado no fundo do ambiente representado reflete a imagem daqueles que

estariam no lugar à frente da cena, à vista de Velasquez, posando para que se faça o seu retrato. São o rei Filipe IV e sua esposa, rainha Mariana. Porém, o fato é que, efetivamente, é o observador que ocupa a posição que o rei e a rainha deveriam ocupar. É o visitante do Museu do Prado - do qual a obra compõe o acervo - que se põe em frente ao artista e sente o olhar analítico sobre si, no intervalo entre uma pincelada e outra.

Algo semelhante faz Édouard Manet em *Um Bar em Folies-Bergerè*¹⁰, no qual uma atendente do bar se posta para frente, em direção a um freguês que não está lá, mas cujo reflexo é visto no grande espelho que fica aos fundos do balcão das bebidas. Sabendo que o espaço ante a tela da pintura – e ante a balconista – pode ser ocupado pelo observador da obra, este tem a possibilidade de incluir-se por alguns momentos na cena montada pelo artista. Entretanto, não há exatidão perspectiva nem total compatibilidade entre o que se vê nas duas imagens (a da visão frontal e a da simulação reflexiva), fazendo com que não se crie ilusão realista de modo muito eficiente. A inclinação do corpo, as distâncias proporcionais e a posição do rosto contribuem para tal sensação de falta de naturalismo e denunciam que isso que se mostra na pintura não responde necessariamente às mesmas regras rigorosas da geração óptica das imagens vistas de maneira imediata. Isso se relaciona à maneira de retratar a natureza praticada por Manet e seus seguidores, no qual “objetos individuais, cada um com sua cor própria, mas uma brilhante mistura de matizes que se combinam em nossos olhos ou, melhor dizendo, em nossa mente.” (GOMBRICH, 1972: 370)

¹⁰ Um Bar em Folies-Bergerè, 1882, de Édouard Manet. Óleo sobre tela, 96 × 130 cm, Courtauld Institute Galleries, Londres.



Muitas obras mais poderiam ser citadas, mas atento para mais uma: a pintura *Reprodução Proibida*¹¹ de René Magritte, no qual se vê um homem de pé diante de um espelho cujo reflexo não exibe o rosto do sujeito retratado, mas suas costas, configurando-se assim numa incompatibilidade com as leis físicas da óptica, numa prática típica da pintura surrealista. Embora, nesse caso, não prevaleça a lógica do fenômeno reflexivo, Magritte efetivamente pintou as formas de um espelho de maneira bastante realista. Reconhecemos o espelho, mas a sua maneira de refletir nos parece estranha. Esse caso pode contribuir na discussão de um aspecto notável: parecer com um espelho não é o mesmo que sê-lo, especialmente no caso da representação pictográfica desse objeto. A compatibilidade entre aparência e funcionalidade do espelho, numa pintura, não depende da reflexão da luz, como num espelho real, mas do querer daquele que cria a obra em questão.

¹¹ *Reprodução Proibida*, 1937, de René Magritte. Óleo sobre tela, 65,5 x 79 cm, Museum Boymans Van Beuningen, Rotterdam.



Apesar do uso do elemento do espelho em algumas obras estar mais afeito à inclusão do fruidor no processo relacional proposto pela obra, um fator inevitável implica na incapacidade de tal relação se dar concretamente, em toda sua potência: a pintura não reflete, ou melhor, o que ela mostra está posto e permanecerá relativamente constante, à revelia do que vier a se modificar no espaço à sua frente, embora o espelho representado figurativamente esteja ali agindo, na medida do possível, como se pressupõe que um espelho deve agir.

De uma tendência de multiplicação das possibilidades de suporte e matérias artísticas, o uso do espelho propriamente dito e de objetos de superfície espelhada se torna frequente na feitura de obras por diversos artistas, como Dan Graham (com instalações como *Triangular Pavilion with Circular* e *Two-Way Mirror Cylinder Inside Cube*), Anish Kapoor (*Cloud Gate*, *Sky Mirror*), Ângelo de Sousa (*Jardim Catóptrico*) e Alfredo Jaar (*Portada*). O espelho na função de espelho foi, assim, introduzido na composição de obras que exploram aquilo que essa ferramenta tem de rico, em matéria de geração imagética. Mas já que aqui está a se tratar da representação de espelho, e não do próprio espelho, deixemos, neste momento, nossos esforços de reflexão teórica concentrados ao que foi proposto inicialmente.

Observa-se que, como foi dito anteriormente, em certas obras o que ganha destaque – mais do que a semelhança mimética da representação do espelho – é a funcionalidade dessa ferramenta em função do envolvimento com o observador. É

algo que se aproxima do que Eco salienta em seu “Sobre os Espelhos”, considerando que “os registros não são imagens especulares, mas continua-se a lê-los quase como se fossem.” (ECO, 1989: 36) Não que as especificidades dos meios devam ser deixadas de lado, como insignificantes em sua influência sobre a representação que exercem, mas, em certos casos “pode-se fruir das possibilidades semióticas de tais imagens-registros como se fossem imagens especulares e, em consequência, resultado de uma percepção ‘real’ *tout-court*, investigando as suas estratégias em níveis superiores de manipulação” (Idem, *Ibidem*)

Sendo assim, talvez a aparência de espelho seja dispensável numa determinada obra, estando presentes e reconhecíveis certas características fundamentais da produção da imagem especular, em alguma medida “suficientes” para que tal ligação se dê de maneira reconhecível. Se tal afirmação for aceita, então é admissível que outro objeto possa assumir o papel de espelho, embora se saiba não sê-lo e perceba-se que não são dois objetos absolutamente equivalentes, mas apenas equivalentes em parte.

Dessa maneira, passamos a uma segunda maneira de se compreender a representação do espelho na obra artística: não aquela da simulação mimética do espelho, mas a da simulação da funcionalidades deste objeto.

1.3.2. “Eu vejo” a mim mesmo como se fosse num espelho

“A irresistível fascinação de ‘ver-se’ é antiqüíssima. E mitológica, como atesta o paradigma lendário de Narciso.” (SODRÉ, 1984: 10). Porém, “ver-se a si mesmo (e não em um espelho): esse é um ato recente” (BARTHES, 1984: 25), principalmente no caso da visão de si em representação instantânea por outro meio que não o reflexo. O registro fotográfico do qual tratava Barthes, tal como acontece no cinema, conduz a uma visão de si distanciada no tempo do momento em que a imagem é captada. A fotografia e o cinema podem fazer – e fazem, efetivamente – obras que se voltam para a temática do espelho. Em comparação com a pintura, a fotografia está mais próxima do espelho em um aspecto notável: “por um lado, ela reproduz a realidade através de (aparente) semelhança; por outro, ela tem uma relação causal com a realidade devido às leis da ótica.” (SANTAELLA, NÖTH, 1999: 107)

Tal relação indicial que a ótica mantém nos registros de base fotográfica se constitui numa característica que não se pode reproduzir na pintura, no manejo do pincel. Já no caso da mera inclusão do espelho como elemento cenográfico (sem estabelecer relação especular com o observador da obra), esse aspecto de relação causal do índice perde importância, restando o fator da “semelhança”, ao qual a pintura também tem capacidade de chegar. A técnica que o pintor exercita no sentido de que o quadro seja “a projeção do conjunto das coisas vistas” por ele não pode eclipsar o fato de que isso se faz do “centro organizador” bastante específico da imagem que é “o olho do pintor”. Tal centro não apenas recebe a imagem, mas produz “uma imagem imaginada por ele”. Ao retratar algo visto, o ato do pintor é “tanto copiar quanto imaginar”. (COUCHOT, 2003: 31). No entanto, a produção mecânica da imagem não exclui, de forma alguma, a imaginação daquele indivíduo que aciona o dispositivo como fator determinante do resultado obtido por fim. Porém, tal fator imaginativo tem de agir com suporte na base material e nas implicações luminosas que daí é derivada.

Fotografias como os auto-retratos de Claude Cahun¹² à frente do espelho, vídeos como o *Left Side Right Side* de Joan Jonas¹³ e casos na história de cinematografia (para citar dois, *Paris, Texas*, de Wim Wenders e *Lady from Shanghai*, de Orson Welles, nas cenas da cabine de *peep-show* e da casa dos espelhos, respectivamente) demonstram usos expressivos do espelho (e, inclusive do vídeo com funções que se aproximam das do espelho, no caso da obra de Jonas) em obras geradas pela fotossensibilidade. Nesse trabalho, Jonas aparece ao lado de um espelho que reflete um monitor de vídeo que exhibe a imagem de seu próprio rosto captado em plano fechado. No transcorrer da ação, a artista se observa, pinta o rosto, experimenta movimentos e jogos de luzes, assim explorando o dispositivo ali montado em suas capacidades de duplicação da imagem. A cena citada do filme de Wenders envolve dois personagens que se encontram separados por uma janela que é espelhada em uma das faces e na outra transparente, mas também com uma tênue reflexão, fazendo com que a mulher (interpretada por Nastajssja Kinski), que trabalha ali como *stripper*, não possa enxergar o cliente que a observa (Harry Dean Stanton). Essa situação faz com que o diálogo entre os dois seja feito em meio a um ambiente que confronta as

¹² Auto-Retrato, 1919, de Claude Cahun. Fotografia.

¹³ *Left Side Right Side*, 1972, de Joan Jonas. Vídeo PAL, 8'37".

personagens com suas próprias imagens. Já no filme de Orson Welles, acontece uma sequência de perseguição que culmina no momento em que os personagens entram numa sala de espelhos (*Magic Mirror Maze*, daquelas de parques de diversão), a partir de quando é criada uma situação de embaraço no perseguidor ao ver-se diante da multiplicação das imagens de si e daquele que era por ele perseguido.

Como se percebe, nos casos citados, o espelho funciona internamente na obra: serve de objeto cênico, de componente relevante na construção das narrativas e na elaboração visual para se constituírem os enquadramentos e planos das obras, mas não disponibilizam a possibilidade de envolvimento do espectador na dinâmica catóptrica da visão de si mesmo, que é aquela à qual o Vídeo Especular se volta e sobre a qual as atenções desta pesquisa se concentram.



Há outros modos de introduzir a ferramenta do espelho em obras de matriz audiovisual. Entre tais modos, é possível que se dirijam esforços no sentido da promoção do envolvimento do componente interator. No aspecto temporal, o emprego conjugado de câmera e aparelho de exibição de vídeo (monitor ou projetor) pode produzir um efeito que se aproxima do característico da imagem especular, de se observar reproduzido em reação quase simultânea. É o que propôs Eco ao sugerir uma “experiência imaginária” em que uma tomada televisiva “teria, do espelho, a relação absoluta com o referente” (ECO, 1989: 35), ou seja, não apresentaria, em comparação com imagem especular, atraso perceptível na mediação entre aquilo que é posto ante a câmera e sua contrapartida visível, e efetivamente vista pelo sujeito que participa do experimento.

Visualmente, o sujeito representado pode reconhecer sua própria figura e perceber a imagem responder às suas ações. Dessa forma, o participante ganha papel ativo e determinante no desenvolvimento dos rumos da obra devido à equivalente passividade que tal vídeo especular apresenta perante o seu encontro com o indivíduo que o experimenta. Não há linha narrativa preconcebida atuando sobre o conteúdo produzido. A maquinaria de vídeo apenas está exposta à atuação que venha a se fazer à sua frente. “Eis aí o vídeo do vazio: nada a filmar, ninguém para filmar, a filmagem se fazendo sozinha e sem traço.” (DUBOIS, 2004: 173)

Evidentemente, a imagem não passa incólume por sua decomposição e recomposição, na transição de luz a sinais elétricos e destes novamente à luz visível. O vídeo “dissolve a figura numa chuva de retículas e depois pede o concurso do espectador para realizar a operação final de combinação desses estilhaços de imagem numa *Gestalt* inteligível.” (MACHADO, 1990: 45) Sendo assim, mesmo que a ação existente diante da câmera esteja “se fazendo sozinha”, mesmo que não haja, por exemplo, um operador de câmera, a tradução da realidade exercida pela tecnologia de vídeo já se constitui como uma grande e incisiva influência – da mídia do vídeo – frente à construção da obra.

A presença em tal medida marcante do sujeito na tela do vídeo demonstra que já não é esperada dele apenas que se cumpra o papel do apreciador da obra. Na produção artística que se utiliza das ferramentas da tecnologia eletrônica percebe-se “uma tendência que procura fazer *participar* o espectador da própria elaboração das obras (...), modificando assim tanto o estatuto da obra quanto aquele do autor”

(COUCHOT, 2003: 103) Entretanto, esse rearranjo da força do fruidor e do autor não é inovação da arte eletrônica. Qualquer obra de arte, independentemente de ser considerada “aberta”, pode ser entendida como produzida “por um autor que organiza uma teia de efeitos comunicativos de modo que cada fruidor individual possa ‘recomprender’ (...) a forma originária imaginada pelo autor.” (ECO, 1968: 40). Não há obra sem traço de abertura em sua constituição.

A abertura (...) é garantia de um tipo de fruição particularmente rico e surpreendente, que nossa civilização vem perseguindo como valor dos mais preciosos, pois todos os dados da nossa cultura nos induzem a conceber, sentir, e portanto *ver*, o mundo segundo a categoria das possibilidades. (Idem: 177)

Da complexificação das relações entre arte e tecnologia, bem como da introdução da tecnologia numérica no campo da arte, os questionamentos a respeito das maneiras de essa conexão se dar também se tornam mais intrincados. “Os caminhos podem ser diversos, mas a relação tem que ser real e efetiva, senão essa tecnologia passa a ser uma máscara, um enfeite a apoiar a obra. A era digital realocou tudo isso.” (SANTANA, 2002: 49) Busca-se uma integração do uso das ferramentas tecnológicas com o objeto artístico de forma a fazer com que seja uma ligação coerente. Não se trata dos aparatos técnicos servindo apenas como acessório, mas como peça inerente e inseparável da obra, ou mesmo se constituindo naquilo que se configura como a obra em si.

Nesse ponto, volta-se ao indivíduo. “De todas as hibridações em direção das quais o numérico se inclina, a mais violenta e decisiva é a hibridação do sujeito e da máquina, através da interface” (COUCHOT, 2003: 271) Porém, diferentemente do que poderia se imaginar, o uso da máquina não subtrai a importância do papel do indivíduo na geração da imagem, mas “grande parte desses procedimentos técnicos vai, na verdade, ampliar, reforçar o seu papel agenciador da visão” (MACHADO, 2007: 138) Quem opera a máquina “se torna anônimo, sem identidade (...), mas o seu papel estrutural, o seu papel ‘assujeitador’ é potencializado.” (Idem, Ibidem) Da mesma maneira, poder-se-ia se atribuir tal poder despersonalizador à arte clássica, ao dizer que nela o artista dominava a técnica de certa modalidade de obra, sujeitando à sua vontade a matéria bruta que se punha diante das mãos comandadas pelo gênio artístico. No entanto, em ambos os casos, o poder do indivíduo se evidencia por uma interação disponibilizada (propositadamente ou não) pelo artista em diferentes graus

de abertura. (ECO, 1968) Se de um lado o autor abre mão de seu poder, de outro o fruidor se vê ativamente envolvido.

Ao falar do caso específico da vídeo-arte, Dubois aponta no sentido contrário ao tratar de determinada aplicação feita do uso do aparato videográfico que se caracteriza pela diminuição da interferência do homem na geração de imagens, funcionando de forma semelhante aos vídeos de sistemas de segurança. O vídeo “se faz sozinho”, no sentido de estar a câmera fixa e passiva ao que se ponha diante de si, “puros dispositivos, maquinações libertas de toda preocupação com a imagem” (DUBOIS, 2004: 174) Se é possível que se faça semelhante uso do aparato de vídeo, então ele funciona meramente como captador de imagens, livre das categorias artísticas da autoria e de objeto representado. Mas apenas o fato de que a câmera tenha sido instalada - mesmo que depois seja abandonada - já se constitui numa intervenção “autoral” das imagens a serem captadas. Muito mais do que isso, cada obra tem uma funcionalidade muito específica. A participação que o fruidor pode desenvolver é igualmente específica, e, em certos termos, também restrita.

Outro fator importante: caso seja dada ao público a informação da existência da câmera no ambiente da exposição, ele agirá afetado por essa consciência, seja provocando nele a intenção de participar ativamente da obra, ou – voltando à comparação com a vídeovigilância – receoso por a câmera cumprir bem o preceito citado em “Vigiar e Punir” que diz que “o essencial é que ele se saiba vigiado” (FOUCAULT, 1977: 178) Mas tal receio é apenas uma das possibilidades de desdobramentos que o acesso a essas obras podem ser efetivadas num ambiente de favorecimento de abertura.

1.3.3. Videoinstalações para comporem a discussão

Tendo já passado pela pintura, fotografia, vídeoarte e cinema, vamos agora apresentar algumas videoinstalações que fazem uso do recurso do “vídeo especular”. Trata-se de três obras, de autores diversos e produzidas em épocas diferentes, mas que têm certas coincidências na construção de seus modos de produzirem interação.

O uso do “vídeo especular” em instalações artísticas, em geral, é apenas um dos elementos constituintes da obra, completando-se, de acordo com o intento do artista, por variadas possibilidades. Dessa forma, podem surgir trabalhos bastante diversos derivados de uma mesma idéia compartilhada. Cabe a esta pesquisa investigar pontos em comum observáveis nessa multiplicidade de abordagens do artifício da representação simultânea da presença do eu por meio do vídeo, constatando similaridades que se constituem justamente nas bases que caracterizam a prática do reconhecimento visual identitário individual transposto para o modo de ser da imagem videográfica.

São videoinstalações que se fundamentam pela disponibilização de experiências particulares e individuais. Também é parte dos procedimentos de delimitação a escolha de obras que tenham a necessidade de uma participação ativa e proposital por parte do interator. Dessa maneira, pretende-se que a visão de si proporcionada pelas obras se dê, não ao acaso, mas pelo intento do indivíduo de se envolver com as relações que tais obras suscitam. Por fim, um terceiro critério de escolha das obras em análise é o de que nelas se desenvolvam a dualidade semelhança/diferença entre os dois meios de geração de imagem (o espelho e o vídeo), de forma a salientar suas materializações e implicações significativas perceptíveis em suas constituições como obras de arte. As obras são *Present Continuous Past(s)* de Dan Graham, *The Blue Wall* de Ed Emshwiller e *Alter Ego* de Alexa Wright.

A obra de Dan Graham intitulada *Present Continuous Past(s)*¹⁴ relaciona a representação especular do indivíduo, confrontando-a com aquela produzida pelo vídeo: uma sala é montada com duas das suas paredes recobertas de grandes espelhos. Numa terceira parede instalou-se uma câmera de vídeo e um monitor a reproduzir a imagem captada com um atraso de 8 segundos. Nessa composição, a imagem gerada

¹⁴ Present Continuous Past(s), 1974, Dan Graham, Videoinstalação.

no monitor se torna um misto de imagens de várias temporalidades distintas, devido ao jogo de espelhos empregado. Esse é um fator de diferenciação deste trabalho da maneira como se forma a imagem do espelho, que reflete a luz numa velocidade alta a ponto de não se perceber diferença temporal. Mas por tal artifício se pode criar um tipo de *Mise en Abyme* (o estar no meio de um abismo), que sobrepõe imagens e tempos numa tela de tal modo que os fatos vão se repetindo cadenciadamente em diferentes camadas.

Graham tem o espelho como objeto constante em suas obras: as performances *Performer/Audience/Mirror* (1975) e *Two Way Mirror* (1989), assim como as instalações *Two Way Mirror with Hedge Labyrinth* (1989), *Two Way Mirror and Open Wood Screen Triangular Pavilion* (1990) e *Two-Way Mirror Cylinder Inside Cube and Video Salon* (1992) são exemplos. Na instalação que se aqui se analisa, no entanto, o vídeo entra como fator determinante na relação especular que é desenvolvida pelo artista. Segundo o próprio artista, o “vídeo é um meio do tempo presente. Sua imagem pode ser simultânea com a percepção pela/da sua audiência”. Tirando partido do fato de que no vídeo o “espaço/tempo apresentado é contínuo, ininterrupto e congruente com o do tempo real” (GRAHAM, 1999: 52), Graham o relaciona com a outra ferramenta de produção de visão de si com a qual já costumava trabalhar em outras obras: o espelho, que também trata do tempo presente, de imagem de produção e percepção simultânea, de espaço/tempo contínuo, ininterrupto e congruente com o tempo real. No entanto, o artista, nessa obra, faz com que o vídeo distorça o tempo e se multiplique.



Na vídeoinstalação *The Blue Wall*¹⁵, de Ed Emshwiller, três câmeras estão postas em diferentes ângulos diante de um fundo monocromático para aplicação do efeito de *chroma key*. Ao se posicionar entre a parede azul e as câmeras, o participante vê sua imagem multiplicar-se em três, fundidas de variadas maneiras nos monitores, graças à incrustação das imagens que estão sendo captadas dos diversos pontos de vista. Trata-se de um ambiente que lembra um estúdio de televisão, mas funciona de maneira autônoma, sem que sejam necessárias pessoas que manejem os equipamentos.

Segundo Popper, o “vídeo provê Emshwiller de uma flexibilidade excepcional para combinar e transformar imagens, bem como de uma forma de concretização da imaginação.” Depois de passar um longo período desenvolvendo filmes e documentários, o artista passou a se dedicar à videoarte, de onde migrou para a arte digital. No contato com os meios eletrônicos, percebeu “uma série de questionamentos e um processo de descoberta”¹⁶ (POPPER, 1993: 63) de características próprias de tais meios. A capacidade de manipulação das imagens aliada à de exibi-las simultaneamente deu a Emshwiller os meios de que precisava para envolver especularmente o interator de suas obras de vídeo.



¹⁵ *The Blue Wall*, 1989, Ed Emshwiller, Videoinstalação.

¹⁶ Tradução livre do original em inglês: “Video provides Emshwiller with a exceptional flexibility for combining and transforming images, as well as a form of concretization of the imagination. In his view video is the most exciting art medium (...) which is also a series of questions and a process of discover.” (POPPER, 1993: 63)

A obra *Alter Ego*¹⁷, de Alexa Wright, compõe-se de um monitor de vídeo instalado na parede da sala de exposição e enquadrado numa moldura de madeira semelhante às que são usadas em espelhos. Na tela, vê-se a imagem captada por uma câmera oculta que registra a presença de quem vier a se pôr diante do equipamento, sentando-se no banco que está ali. Enquanto o indivíduo se acomoda, um *software* ligado à câmera reconhece o rosto do sujeito e aplica suas feições a um modelo tridimensional do corpo humano. A partir daí, o espectador passa a ver sua própria imagem agindo sozinha, sem o seu controle, por meio de ações pré-programada para o *avatar* gerado virtualmente.

Nessa obra, já se percebe um exemplo da inserção da imagem de síntese na produção de videoinstalações, algo que ainda não se observava nas outras aqui apresentadas. Embora houvesse manipulação das imagens, as instalações de Graham e Emshwiller baseavam-se em tecnologia analógica. Os usos contemporâneos do vídeo, no entanto, vêm em processo de vínculo cada vez mais indissociável do vídeo com a digitalização das imagens. *Alter Ego* vai além disso, e passa também a se desobrigar de fazer uso somente de imagens conseguidas opticamente pela câmera, na medida em que gera, por simulação de volume, figuras produzidas no computador.



O fator decisivo para a seleção destas três obras de videoinstalação é o modo como elas relacionam suas maneiras de gerar imagens com a referência da ferramenta do espelho. Essas obras confrontam os dois modos de produzir imagens, salientando

¹⁷ *Alter Ego*, 2002, Alexa Wright, Videoinstalação.

suas diferenças, mas também não prescindindo das similaridades existentes entre ambas. No caso de *Present Continuous Past(s)*, há mesmo a contraposição física do espelho e do monitor de vídeo, postos um à frente do outro. Além disso, um fator importante de diferenciação entre as duas ferramentas (o aspecto temporal) é priorizado como tema de abordagem. Em *The Blue Wall*, o que ganha destaque é o fator “ponto de vista”. A perspectiva característica da imagem especular (variável de acordo com a posição do observador e do objeto observado, mas única e invariável para cada ponto de vista em um dado instante) é substituída por uma outra, de três pontos fixos de captação de imagens, exibidos todos simultaneamente no monitor. No caso de *Alter Ego* o que há é uma subversão da capacidade do espelho de exibir fragmentos de acontecimentos reais, com certa segurança de que o que se vê é semelhante ao que de fato ocorreu. A imagem dessa videoinstalação mostra ações não condizentes com aquilo que o participante da obra está fazendo naquele momento. Entretanto, o monitor está emoldurado e exposto de maneira a lembrar um espelho propriamente dito.

As experiências geradas nas três obras apresentadas são, assim, pertencentes àquelas que se esperam de um “vídeo especular”, adequando-se aos critérios estabelecidos e discutidos há pouco: participação individual, intencionalidade na participação e sugestão da dualidade espelho/vídeo. As obras são de participação individual, fazendo com que a experiência que se desenvolva seja a de auto-percepção de si mesmo, o que seria diferente no caso de várias pessoas que estivessem conjuntamente em interação. Há o elemento da intencionalidade de envolvimento no jogo proposto pelos artistas, visto que a participação acidental em tais videoinstalações não faria com que o caráter de simulação do espelho se concretizasse. Além disso, as obras evidenciam a dualidade espelho/vídeo. Elas não querem parecer espelhos, mas fazer com que da similaridade de algumas das características entre espelho e vídeo se clarifique o fato de que são meios de geração de imagens diferentes. O tempo não simultâneo de *Present Continuous Past(s)*, os ângulos sobrepostos de *The Blue Wall* e as imagens sintéticas de *Alter Ego* fazem com que a linguagem própria do vídeo se mostre e deixe à vista de todos que a especularidade que ali se encontra é limitada a alguns aspectos.

Até aqui foram discutidos alguns dos usos que foram feitos do espelho e de suas características singulares como referência para a criação de obras com maneiras

de produção imagética diversas. Passando pela pintura, fotografia, cinema, vídeo-arte e, finalmente, videoinstalação, observa-se como os fatores de similaridade mimética e funcional puderam contribuir para que tais categorias artísticas fizessem referência à ferramenta do espelho.

Agora se fará uma passagem para a discussão do caráter triádico na formação de conceitos e práticas que se relacionam com o objeto de estudo dessa pesquisa, para que depois se retome o vídeo e o espelho nos seus entrecruzamentos com o fator da tripartição, para a análise da obra “Trindade”.

CAPÍTULO 2 - TRÍADES

A obra “Trindade”, videoinstalação que serve de objeto de pesquisa e, ao mesmo tempo, de resultado prático do que aqui se desenvolve, está repleta de relações triádicas em sua constituição. Agora, soma-se à abordagem dos temas relacionados ao vídeo e ao espelho (vistas no primeiro capítulo) uma discussão a respeito dos modos de partição de coisas ou idéias em componentes de certa independência entre si, embora repletos de interligações uns com os outros.

Munidos das discussões que serão desenvolvidas agora (as diferentes possibilidades de partições e categorizações), no próximo capítulo se passará às relações de tais processos com as características próprias da obra analisada. O mesmo far-se-á pela observação de traços de sua condição especularizada, com base no que se disse na primeira parte deste texto.

Por enquanto, detem-se no apontamento de algumas das possibilidades de compartimentação e nos aspectos característicos de cada uma delas. A escolha dos modos de partição a serem observados se deve aos atributos da obra Trindade. Assim, se foca no caso das tríades com as quais a videoinstalação dialoga (de constituição teórica, filosófica, teológica) e com as tríades que são componentes da própria feitura da obra (sistemas de cores, multiplicação de equipamentos, espaço tridimensional) e, portanto, mais ligadas à materialidade pela qual a Trindade é posta em obra.

Inicia-se com uma percepção mais generalista da partição e daí derivemos para os casos específicos de aplicação.

2.1. Da partição do ser

Dividir o todo em partes foi e tem sido um modo de organização do pensamento a respeito da existência, na busca de idéias mais afeitas à compreensão, seja em extratos de natureza ontológica ou naqueles de implicações na práxis. São exemplos dessa prática desde os grandes referenciais na construção de categorias na ciência, como Aristóteles, Kant e Peirce, passando pelos modos de organização mental na vida ordinária (que podem ter referência ou congruência na ciência), até a composição do pensamento mágico ou religioso. Esse último se manifesta em casos

como o da cabala, astrologia ou na trindade cristã (como se mostrará mais tarde, parte importante desta pesquisa). Vamos agora adiante na discussão de tal mecanismo de conhecimento.

Iniciemos pelo *Um*: Tales de Mileto, assim como outros filósofos pré-socráticos, buscavam chegar à substância primeira que seria a base para o fundamento do mundo. (PEIRCE, 2003: 12) Aquilo que é primeiro (a pretendida matéria essencial) deve, por ser anterior, se constituir como homogêneo, como formado apenas por si mesmo. É de suas posteriores derivações que surge toda a grande multiplicidade de coisas que há. Porém, “como é que a variedade pode surgir do útero da homogeneidade?” (Idem: Ibidem) A resposta a tal questão é o desafio para aquele que se dispõe a apontar um só elemento como o fundador de toda pluralidade do mundo.

Pitágoras encontra uma maneira de conciliar a *unidade* à capacidade de progressão. (JUNG, 1979: 179) Isso porque, para ele, o princípio da formação do cosmos é a unidade, não o uno, nem o número um. Sendo mais claro, o elemento essencial de Pitágoras não é o *um* imutável e constante. A *unidade* teria a capacidade de produzir diferenciação pelo fato de ela poder se pôr, sucessivamente, entre o um e o dois e entre o dois e o três, constituindo-se do elemento que produz a passagem entre um valor e o seguinte. “A unidade é o primeiro elemento do qual surgiram todos os outros números; é nela, portanto, que devem estar juntas todas as qualidades opostas dos números”. Assim, é por meio da unidade que se formam idéias mais abstratas, como, por exemplo, as de ímpar e par: “o dois é o primeiro número par, o três é o primeiro número ímpar e também *perfeito*, porque é no número três que aparece pela primeira vez um começo, um meio e um fim”. (ZELLER in JUNG, 1979: 179)

Analisando tal situação, percebe-se que não está mais se falando de uma composição monolítica da matéria essencial, mas se alcança a confecção por multiplicidade. Por tal lógica, é possível que se vá além do primeiro elemento e se possa considerar questões que cheguem ao segundo componente, afinal, “o *uno* ainda não é propriamente um número, o que só acontece a partir do dois.”¹⁸ Assim, o *dois*

¹⁸ A edição diz na nota de rodapé que essa idéia tem origem em Macróbio, na obra *Commentarius in Somnium Scipionis*.

seria o primeiro dos números “ precisamente porque, com ele, dá-se uma separação e uma multiplicação, somente então começa o processo de contar.” (JUNG, 1979: 180)

Há aqueles que vêem na dualidade a propriedade pela qual se guia a lógica das coisas e das idéias feitas delas. Saussure o faz de modo aplicado à sua área de pesquisa, a lingüística. Segundo ele, “o fenômeno lingüístico apresenta perpetuamente duas faces que se correspondem e das quais uma vale senão pela outra.” (SAUSSURE, 1975: 15) É nesse sentido que considera a relação entre significante e significado como a base sobre a qual o signo atua. Há também a idéia de duplo: qualidade que é “projetável sobre todas as coisas” (MORIN, 1997: 46), mas no caso se esta incidir, porventura, sobre o sujeito, observa-se uma das suas aplicações de proeminência, sendo tal duplo “não tanto uma cópia conforme”, mas “um alter ego: ego alter, um eu-próprio outro.” (Idem: Ibidem)

Contando se vai adiante. Na chegada ao *três*, entretanto, é interessante nos determos um pouco. Platão já salientava o papel de destaque que esse número assume, tanto quando fala a Glauco, na República, assim como diz no diálogo de Timeu. Sobre a composição triádica (aquela que interessa mais a esta pesquisa) se falará mais longamente num momento posterior. Por enquanto, adiante-se, nas palavras de Jung, um pouco do pensamento platônico a respeito dos três componentes da formação ideal do mundo:

O "uno" (...) sempre tende a manter sua unicidade e seu isolamento, ao passo que a tendência do "outro" é ser justamente "outro" em relação ao uno. O uno não pretende exonerar o outro, senão perderia seu caráter próprio, enquanto o outro se destaca do uno, simplesmente para perdurar. Daí resulta uma tensão antitética entre o uno e o outro. Qualquer tensão desse tipo, porém, leva a uma espécie de evolução, da qual resulta o *terceiro* termo. Com a presença do terceiro termo, desfaz-se a tensão e reaparece o uno perdido. (JUNG, 1979: 180)

Em tal concepção, os três elementos “desempenham uns em relação aos outros o mesmo papel, e neste caso, todos formam uma unidade perfeita” (PLATÃO, 1981: 82). Entretanto, Platão não se fixa no três: pela adição de um quarto elemento, introduz um fator de estabilização de contraditórios: o “outro”, introduzido à força, se mostra um elemento “que se caracteriza como ‘adversário’ e que resiste à harmonia.” (JUNG, 1979: 188) Assim, tendo componentes contrários entre si, afirma a existência de dois pares antagônicos sem os quais “não existe a totalidade da alma do mundo.” (Idem: 290) Se Platão houvesse se detido na tríade, “poder-se-ia argumentar que tal

juízo não é um juízo de totalidade. Teria excluído um quarto elemento necessário; (...) ter-lhe-ia retirado o Mal e a imperfeição.” No caso da trindade cristã, que só suporta o “Bem” e o “perfeito”, a explicação para aquilo que não o é vem do argumento de que “o Mal é uma *privatio boni* [a privação de um bem]. Esta fórmula clássica nega que o Mal tenha existência absoluta, e o transforma em sombra que goza somente de uma existência relativa e dependente da luz.” (JUNG, 1979: 247)

Além do caso célebre da trindade, o pensamento judaico-cristão traz numerosos outros usos de números em seu livro sagrado. Há citações da Bíblia nas quais os números assumem destaque significativo. Assim, por exemplo, há ali o cordeiro de sete chifres, sete olhos, sete espíritos e que desata o livro dos sete selos, do qual só ele é digno de abrir, ou mesmo ver, na companhia de sete anjos e antes que soem sete trombetas. (Apocalipse, 5:6) Não haveria de ser mera coincidência a repetição de tantos elementos em número de sete num só trecho de Apocalipse, justamente esse livro cheio de simbolismos de complexa interpretação. De modo semelhante, o número quatro aparece com certa constância em diferentes trechos, numa aparente associação desse número a uma idéia de totalidade, como se vê com “os quatro serafins da visão de Ezequiel e o símbolo dos quatro evangelistas, que constam de três animais e um anjo.” (JUNG, 1979: 176)

Em outro caso digno de nota nesta exemplificação, Santo Agostinho trata do número seis, ao qual atribui o título de “número perfeito”, “porque é completo em suas partes” (sendo a soma de um, dois e três é igual a seis). Agostinho cita a importância desse número para fins diversos, que vão da composição do calendário, à construção do tempo de Israel e à criação do mundo em seis dias. (AGOSTINHO, 1984: 155-158) Aos números dez e quarenta ele atribui “também certa perfeição.” (Idem: 159)

As razões pelas quais estes números são mencionados nas Escrituras, outros podem investigá-las (...). Mas ninguém, por mais insensato e ignorante que seja, poderá afirmar que estão nas Escrituras sem nenhum significado e que lá se encontram sem um sentido místico. (Idem: 160)

Aqui também não convém pretender explicar os motivos particulares pelos quais o quatro, o seis, o sete, o dez ou o quarenta são escolhidos para construir tais narrativas, mas revelar que as quantificações e a organização da percepção por base no número podem assumir funções relevantes. Sua importância não se baseia apenas

por aquilo que significam, mas pelo próprio fato de que se faça uso desse artifício quantificador. Trata-se da relevância do número na organização do pensamento.

Antes de chegarmos à discussão mais centrada no caso das tríades, vamos ao caso dos duplos, que também podem contribuir no que se dirá a diante sobre os espelhos.

2.2. Dos Duplos aos Triplos

A criação de duplos emerge aqui em função da importância da ferramenta especular na discussão da videoinstalação Trindade. Embora essa obra esteja, como o seu próprio nome atesta, vinculada a diversas referências a repartições trinitárias, a idéia de duplo faz parte da construção da presente pesquisa, já que pela progressão dos dois elementos formadores do duplo (as imagens e as formas materiais), devido ao acréscimo de um terceiro componente, completa-se mais este arranjo triádico.

Quando falamos de duplo, entenda-se que se trata do duplo na produção de imagens. “A imagem é parte integrante do ser humano e não nasceu com o advento das técnicas de reprodução” (FLÓRIO, 2004: 4), sendo já presente nas “primeiras manifestações de humanidade”, quando ainda se geravam apenas “por intermédio da mão artesanal, esta projeção de imagens materiais em desenhos, gravuras, pinturas, esculturas: aquilo a que se chama anacrônica e impropriamente ‘arte pré-histórica’” (MORIN, 1997: 46).

No caso da tecnologia de produção por fotossensibilidade de imagens, no entanto, a produção do duplo ganha outras proporções, fazendo com que o embate entre o objeto e sua imagem reforce a “relação fundamental que eles mantêm entre si.” Seu alinhamento “de representação se consolida automatizando-se.” (COUCHOT, 2003: 36) A imagem (o duplo) em tal procedimento tem relação causal com o seu objeto original, tendo se formado pela emissão de luzes captadas em automação por um equipamento que registra aquilo que estava se passando à sua frente. Dessa forma, os dois componentes se posicionam em pólos contrários um ao outro.

Porém, parece faltar à contraposição dos dois elementos do duplo, algo que os torne unidos num mesmo sistema relacional na experiência de sua percepção. “A

consciência do signo como duplo, real e representação irremediavelmente fendidos, separados, que já estava metaforizada no mito de Narciso, foi posta a nu pela fotografia.” (SANTAELLA; NÖTH, 1999: 133) Impedidos de se unirem num só (como também foi Narciso impedido de se unir ao seu reflexo) o objeto e a sua imagem se mostram sem correspondências efetivas.

Como solução para que cesse tal separação, uma opção é incorporar algum terceiro componente para que se crie aderência: aquilo que está “presente em nossas imagens mentais, ou seja, nos nossos desejos inconscientes, idéias, recordações e sentimentos.” (FLÓRIO, 2004: 4) Dessa forma, no intermédio entre os extremos objeto e imagem, apresenta-se o fator “reconhecimento” (papel exercido pelo “sujeito”) no processo experiencial como forma de tornar aquele um sistema de componentes coerentes entre si. Tal reconhecimento “apóia-se na memória ou, mais exatamente, em uma reserva de formas de objetos e de arranjos espaciais memorizados: a constância perceptiva é a comparação incessante que fazemos entre o que vemos e o que já vimos.” (AUMONT, 2005: 82)

Assim, fecha-se um diagrama de forças cujos elementos complementam-se entre si. A idéia de duplo, percebe-se agora, é uma composição que abarca somente a manifestação material de um processo que é maior do que isso. Quando se observa não apenas o objeto e sua imagem, mas também todo o processo de subjetivação dessa experiência, o componente imaterial (as memórias, o conhecimento e a bagagem que o sujeito carrega consigo de maneira geral) passa a fazer parte da equação, somando assim, mais um número aos fatores já quantificados.

Entre as compartimentações possíveis para se organizar o modo como se vê o mundo, pode-se fixar, como se viu, em elementos de número variado. Da passagem do duplo para o triplo pode alcançar, enfim, o tipo de partição da experiência que pretendemos para a análise do nosso objeto de pesquisa.

2.3. Das tríades

Dentre as possibilidades de partição do uno, a que guia esta pesquisa é aquela que se baseia na composição por três elementos. Partindo da matéria fundamental e da unidade (pré-Socráticos e Pitágoras), do mesmo e do outro (Platão) e o objeto e

seu duplo imagético (Morin), entre outras possibilidades de dualismo, passamos ao tri-seccionado. Não há necessidade de que se ignore a importância do primeiro e do segundo elementos (concepção dualista), mas é possível reconhecer esses dois componentes como base na qual um terceiro agregar-se-á. A tríade é, portanto, uma espécie de “desdobramento do uno, e sua transformação num conjunto cognoscível. O três é o uno que se tornou cognoscível e que, não havendo a resolução da antítese entre o ‘uno’ e o ‘outro’, permaneceria num estado de absoluta indeterminação.” (JUNG, 1979: 180)

É como que uma espécie de “dialética do universo”, algo que se assemelha à estrutura formada pela síntese entre tese e antítese (base do discurso dialético). A dialética (de Zenão em diante) se desdobra desde o diálogo à retórica, assim como à lógica, ao método científico e às relações de trabalho,¹⁹ sendo essas algumas das facetas que o termo assumiu ao longo de sua trajetória. Da oposição, dos choques, a que os temas são submetidos, é alcançada certa unidade, certa complementaridade de idéias. Elas fazem sentido motivadas, precisamente, pelas incompatibilidades que seus elementos possuem, fazendo necessário um esforço por conciliação. A dialética, entretanto, não se estanca na chegada à síntese, mas continua numa cadeia constante, tornando a síntese uma nova tese à qual é submetida uma antítese e gerando novas conclusões sintéticas.

Tal composição tricotômica, no entanto, não está presente apenas no pensamento de tais filósofos notáveis e que, no pensamento ocidental, tem credibilidade e autoridade para falar. “No estágio primitivo do pensamento humano já aparecem *tríades divinas*. Existe um sem-número de tríades arcaicas nas religiões antigas e exóticas.” (JUNG, 1979: 173) O arcabouço que sustenta esses pensamentos não se estanca no tempo, numa validade aplicável somente a tais manifestações de culturas antigas. A ”organização em tríades é um arquétipo que surge na história das religiões e que provavelmente inspirou, originariamente, a idéia da Trindade Cristã.” (Idem: Ibidem)

Se considerarmos que há interferências mútuas entre os ideais religiosos de diferentes culturas ou mesmo a possibilidade de haver origens coincidentes para elas,

¹⁹ Zenão é considerado, já por Aristóteles, precursor do uso da Dialética.(ARISTÓTELES, 1969) O método é utilizado frequentemente ao longo do tempo por teóricos como Platão, Aristóteles, Heráclito, Kant, Hegel, Marx e Engels, entre outros. Diferentes aplicações são feitas para o método, variando em função da abordagem utilizada, indo da filosofia metafísica à materialista.

não é estranho pensar que a trindade cristã possa vir a se constituir de uma variação da mesma fórmula que gerou a tríade babilônica de Anu, Bel e Ea ou a unidade da essência entre deus pai e filho, ligados pelo Ka, na religião egípcia. Assim, a “antiga grande tríade” pode assumir, por fim, “um caráter de mera fórmula” e a sua aplicação pode se constituir “mais como um dogma teológico, do que como força viva” (JASTROW apud JUNG, 1979: 176), consideração que não seria descabida ao se falar dos usos feitos da trindade na prática religiosa atual.

Voltando a se tratar da síntese dialética, Peirce, quando fala sobre as “tríades no raciocínio”, aponta “uma tríade particular que lança uma luz poderosa sobre a natureza de todas as outras tríades”. Esta basear-se-ia na relação entre os caracteres *singulares*, os *duplos* e os *plurais* (PEIRCE, 2003: 10), a partir de cujas interconexões lógicas poder-se-ia chegar a organizar situações de maior complexidade, ou seja, a análise da combinação desses elementos teria “as mesmas relações que a síntese, de tal forma que podemos explicar o fato de que todos os fatos plurais podem ser reduzidos aos fatos triplos.” (Idem: 11)

Percepções semelhantes foram feitas no pensamento filosófico antes de Peirce que o levaram a chegar a tais conclusões. Não é só na tradição religiosa que se reconhece uma genealogia de idéias a respeito das tríades. Também em outro campo mais ligado à racionalidade, tais noções se propagaram no sentido de promoverem sua permanência.

2.3.1 Tríades Teóricas

Das tríades que serão apresentadas, falamos agora daquelas que são mais abstratas do que aquelas das quais vamos tratar depois. No momento, nos dedicaremos às tríades filosóficas e teológicas. Tais temas são preponderantes na discussão que virá a seguir, já que se constituíram de referências para a concepção da videoinstalação Trindade, assim como poderão estar presentes também na interpretação que o interator venha a fazer da obra.

Iniciemos pela tripartição que a filosofia desenvolveu e pelos aspectos derivados de qual maneira de compreender os processos por meio de tal compartimentação no pensamento.

2.3.1.1. Das categorias filosóficas triádicas

A categorização empreendida pela filosofia é algo que também convém aqui se discutir. Trata-se de uma busca por explicar os modos de funcionamento da existência e do conhecimento que se pratica sobre ela, aliando questões epistêmicas e ontológicas. Esse esforço do homem no sentido de “internalizar de forma codificada” o material que o sistema vivo percebe como “conhecimento representacional” (VIEIRA, 2008: 79) acaba por resultar na compartimentação lógica, na criação de categorias que abarquem as diferentes manifestações de tipos de coisas e de maneiras de as coisas existirem. Isso se deve ao fato de que “categorias são as diversas formas de dizer o ser” (GRADIM, 2008: 198), o que se faz de modo a favorecer seu entendimento.

Aristóteles aponta dez categorias do ser (substância, quantidade, qualidade, relação, lugar, tempo, estado, hábito, ação e paixão), os estóicos falavam de quatro (substância, qualidade, modo de ser e o modo de ser relativo a algo), Platão chegou também à conclusão de que quatro elementos eram mais estáveis do que três, Saussure organizava seu pensamento por lógica dual, Pitágoras tratava da unidade. Da mesma maneira, outras formas de partição são possíveis ao se arranjar os elementos constituintes da realidade em diferentes tipos de ser e de agir. Mas aqui vamos nos ater aos casos que se põem a fazê-lo por meio de tripartições.

Foi Kant, o rei do pensamento moderno, quem primeiro observou a existência, na lógica analítica, das distinções tricotômicas ou tripartidas. E realmente assim é: durante muito tempo tentei arduamente me convencer de que isso pertencia mais ao reino da imaginação, porém os fatos realmente não permitem este enfoque do fenômeno. (PEIRCE, 2003: 9)

Kant apresenta doze categorias a partir de três desdobramentos que estabelece para cada um dos seus juízos da razão humana: realidade, negação, limitação (juízos de qualidade), unidade, pluralidade, totalidade (juízos de quantidade), inerência/subsistência, causalidade/dependência, comunidade (juízos de relação), possibilidade/impossibilidade, existência/inexistência e necessidade/contingência (juízos de modalidade). Por tal sistematização baseada no número três, pretendia-se tornar inteligível qualquer componente da existência e representá-lo de forma coerente numa das categorias estabelecidas.

Também Hegel tem na organização triádica uma marca de seu pensamento. O mesmo se vê nos (também filósofos idealistas alemães) Fichte e Schelling. Peirce, na sua Semiótica, encontra-se, do mesmo modo, afetado por essa tradição de “tripartidores” da filosofia. As suas categorias “correspondem ou são uma forma de caracterizar os três estádios do pensamento no sistema hegeliano e condizem também exactamente com cada uma das três categorias das quatro tríades da tábua categorial kantiana.” (GRADIM, 2008: 214)

A recorrência de tal maneira de se categorizar levou Peirce a perceber uma certa “unanimidade com que tem sido recebido este trisseccionamento da mente”, assim como também o levou à constatação de que tal “divisão não teve sua origem nas idéias peculiares de Kant. Pelo contrário, foi por ele tomada aos filósofos dogmáticos” (PEIRCE, 2003: 13) Assim, recebidos como herança de pensamentos mais antigos e de abordagens divergentes das aplicadas por Kant e seus sucessores, a categorização ternária se alastrou. “O facto de o triadismo ser tão recorrente em autores com preocupações tão distintas parece a Peirce mais uma prova de que tais formas são de facto constituintes do real.” (GRADIM, 2008: 214)

De tal premissa, Peirce constrói, por meio de relações lógicas, uma maneira de categorizar os fenômenos semióticos a partir do reconhecimento de tripartições da experiência observável na prática da significação.

2.3.1.2. Dos Signos

Agora se trata de maneira específica sobre o uso que Peirce faz da tripartição e sobre o porquê de ele considerar “necessário reconhecer, em lógica, três tipos de caracteres, três tipos de fatos” (PEIRCE, 2003: 10) a partir de cuja relação os processos sígnicos se desenvolvem.

Há três componentes envolvidos em tais processos de significação, na terminologia de Peirce: o *Representamen* “é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém” (PEIRCE, 2003: 46), ou seja, é o “objeto perceptível” que se apresenta ao receptor (NÖTH, 2003: 66), a partir de cujo reconhecimento se poderá vir a desenvolver o processo sígnico. O segundo componente é o *Objeto*. Ele pode ser “uma coisa material do mundo”, assim como pode ser também “uma

entidade meramente mental ou imaginária” (Idem: 67), sendo que existe a necessidade de o signo “ser distinto do seu Objeto” (PEIRCE, 2003: 47), ou seja, o signo deve fazer referência ao objeto, e não ser ele mesmo o objeto. Há ainda o chamado Interpretante, que se constitui do “próprio resultado significante” (PEIRCE apud NÖTH, 2003: 71). Trata-se do “significado do signo” (NÖTH, 2003: 71) que se produz quando se entra em contato com o representamen em questão.

No entanto, essa relação entre representamen, objeto e interpretante se funda (para Peirce) numa tríade ainda mais fundamental e que se apresenta como herdeira das categorias anteriormente elaboradas por Aristóteles e Kant. As três categorias fundamentais que, assim, se apresentam são a Primeiridade, a Secundidade e a Terceiridade. (NÖTH, 2003: 63)

Primeiridade se constitui da categoria que se fundamenta no imediato, no irrefletido, sem conexão com outros elementos circundantes: “é o modo de ser daquilo que é tal como é, positivamente e sem referência a outra coisa qualquer.” (PEIRCE apud NÖTH, 2003: 63) Quando este fenômeno primeiro passa a ser relacionado a um segundo, entra em atividade a Secundidade, a “categoria da comparação”, localizando a experiência em relação às demais e com implicações nas noções de tempo e de espaço. (NÖTH, 2003: 64) Sendo esse segundo elemento relacionado a um terceiro, a Terceiridade se mostra como a “categoria da mediação”, aquela à qual aderem os fenômenos “do hábito, da memória, da continuidade, da síntese, da comunicação, da representação, da semiose e dos signos.” (Idem: Ibidem) Esta terceira categoria, assim, reúne as duas primeiras, fundamentando todo o desenvolvimento da teoria peirceana em função de composições ternárias.

Pela classificação de diferentes formas de se manifestarem o representamen, objeto e interpretante, em suas relações com as noções básicas de primeiridade, secundidade e terceiridade, Peirce elaborou três tricotomias do signo. A primeira tricotomia (quali-signo, sin-signo e legi-signo) diz respeito às variações que se pode perceber no componente do representamen. A primeira das categorias desta tricotomia, o quali-signo, se constitui daquele que está mais ligado à pura qualidade manifesta no representamen (com grande relação com a primeiridade), a partir de cuja corporificação num objeto palpável assume a forma de sin-signo. O legi-signo se diferencia por ser percebido como representamen pelas relações convencionais que

estabelece, não necessitando ser um “objeto singular”, como no caso do sin-signo. (Idem: 76-77).

Como resultado da relação entre representamen e objeto, forma-se a segunda tricotomia (Ícone, Índice e Símbolo). O ícone puro é aquele que mais se aproxima da manifestação de primeiridade, porém, não pode ser experimentado em toda sua potência quotidianamente. O que há comumente é a variação do ícone em práticas mistas do com frações de secundidade e terceiridade, resultando nas criações de signos que podem ser distinguíveis da pura qualidade da sensação irrefletida. Dessa forma, os “ícones degenerados” (aqueles que não são puros) se caracterizam por assumirem semelhanças com o objeto que representam e “excitam sensações análogas na mente para a qual é semelhante”. O índice, segundo elemento da segunda tricotomia, é o signo que estabelece relações diádicas entre representamen e objeto, principalmente apresentadas em função de causalidade, espacialidade e temporalidade. Já o símbolo é a manifestação do signo que se constrói a partir de arbitrariedade e de convenções sociais para que seja praticável. (Idem: 78-86)

A terceira tricotomia (rema, dicente e argumento) de Peirce é a que considera o signo em função do representamen e do interpretante. Rema se refere a “palavra”, e é aquilo que se constitui como “um nome de classe ou um nome próprio” enunciado isoladamente e que, por tal razão, não pode ser certificado como verdadeiro ou falso, por não ter algo para ser comparado. Já o dicente estabelece relação entre, no mínimo, dois elementos que podem ser confrontados. Assim, é um “signo que veicula informação” (PEIRCE apud NÖTH, 2003: 88). O argumento caracteriza-se por passar a “participar de um discurso racional mais estendido” no qual se faz uso de premissas para se chegar a conclusões. (NÖTH, 2003: 87-88)

Combinando as características dos componentes das três tricotomias, Peirce chegou a dez categoria de signo. Assim, um signo, por exemplo, que traga as características de sin-signo (representamen corporificado num “objeto singular”) ao mesmo tempo que as de um índice (relação causal entre representamen e objeto) e de dicente (dois elementos contrapostos e que sustentam um ao outro em sua significação) poderá ser simplesmente chamado de sin-signo indicial dicente. O mesmo pode ser percebido em dez outras combinações possíveis. (Idem: 90-91)

Mais adiante empreender-se-á a aplicação de tais noções ao objeto desta pesquisa. Por enquanto, vamos adiante no reconhecimento de outras componentes triádicas a serem somadas a esta.

2.3.1.3. Da composição trinitária cristã e da oikonomia

“Um, dois, três. Porém o quarto, meu caro Timeu, o último dos que ontem festejei aqui, e que me convidaram, onde está?” (PLATÃO, 1981: 59) Assim começa o diálogo de Sócrates, Timeu, Hermócrates e Crítias na obra em que Platão trata da composição trinitária da existência. Nesse ponto do diálogo ainda não se está a falar precisamente sobre a composição da natureza ou das formas ideais, mas se comenta a respeito da ausência de um dos debatedores que fazia parte de uma conversa anterior. Nem por isso se pode desvincular o que há aí de uma referência velada aos temas que vão ser desenvolvidos posteriormente. Talvez isso demonstre uma “disposição jovial do Autor” (para Jung) que deixa que se antecipe indiretamente a idéia central de que é de três elementos combinados que se compõe a essência das coisas e de que a “passagem do número três para o número quatro se choca com o peso, a inércia e as limitações inesperadas e alheias ao mundo do pensamento” (JUNG, 1979: 185), sendo a organização baseada no número três um padrão mais adequado à compreensão que se tem do mundo.

Trata-se de um mundo tripartido e ao mesmo tempo unificado. Faz parte dessa idéia a tese de que ser uno não é empecilho à composição por múltiplas partes. Tal maneira de conciliar elementos aparentemente contraditórios é patente de maneira bastante clara no uso dela feita na Santíssima Trindade cristã. Ora, para uma religião que tem no monoteísmo um de seus bastiões (contrapondo-se em diversas ocasiões a concepções politeístas como a grega ou romana, bem como a várias outras manifestações pagãs em cada local por onde o cristianismo se propagou ao longo da história) é bastante significativa a decisão institucionalmente praticada de declarar a deidade algo que se divide em três.

É tanto assim, que para que alcançasse o patamar de dogma (incutindo a ela a indiscutibilidade tão propalada em relação ao status daquilo que é dogmático), a Trindade cristã passou por uma longa e minuciosa discussão nos meandros da

filosofia teológica e sob a interferência sempre presente dos jogos de poder envolvidos nos processos pelos quais se tem de passar para que haja mudanças em tal medida marcantes para a organização do pensamento dentro de uma instituição de base ideológica como é a igreja.

Quando, no decorrer do segundo século, começou-se a discutir sobre uma Trindade de figuras divinas, o Pai, o Filho e o Espírito Santo, houve, como era de se esperar, no interior da igreja uma fortíssima resistência por parte dos seus mentores (...) teólogos como Tertuliano, Hipólito, Irineu e muitos outros não encontraram melhor maneira do que se servirem do termo *oikonomia*. (AGAMBEN, 2009: 36)

O desafio de tripartir o ser divino em uma religião monoteísta sem que isso corra o seu discurso é algo que necessita de um bem eficiente exercício de argumentação. O conceito de *oikonomia* (do grego, gestão do lar) vem contribuir nesse sentido. Enquanto, em substância, Deus é uno, é tríplice na maneira como se organiza, economicamente, nas suas manifestações particularizadas de Pai, Filho e Espírito Santo. (Idem: *Ibidem*)

Vê-se aqui a forte presença de Foucault no discurso de Agamben. Em primeiro lugar, no que diz respeito às relações de poder dentro da instituição igreja e às implicações daí derivadas. Além disso, é a partir Foucault que Agamben parte em suas discussões sobre o dispositivo (que, por sua vez, recorre a Hegel e Hyppolite), de cujo desenvolvimento argumentativo depois se chega a tratar dos temas da trindade e da *oikonomia*.

Em Xenofonte e Aristóteles, de onde se tem as primeiras menções do termo, vê-se a *oikonomia* em suas funções de administração da vida doméstica. “É claro que a arte de aprovisionar uma casa não é a mesma coisa que a arte de governar. A primeira só traz os meios, a segunda faz uso deles” (ARISTÓTELES, 2006: 19) Desse modo, pela prática do gerenciamento do lar, baseada em procedimentos conscientes e cuidadosos, alcançar-se-ia um bom uso daquilo que se provém à casa. Porém, no caso de Aristóteles, a *oikonomia* já é considerada em relações comparativas com uma compreensão expandida da economia (parecida dos usos modernos do termo), levada para fora das paredes da residência e alcançando proporções sociais e políticas de uma cidade. “O governo doméstico é uma espécie de monarquia: toda casa se governa por uma só pessoa; o governo civil, pelo contrário, pertence a todos os que são livres e iguais.” (Idem: 18) Assim, entre semelhanças e

diferenças, o ambiente do lar e da cidade são postos em relação por muitas vezes ao longo do tratado.

Na introdução do conceito de *oikonomia* no contexto teológico, deve-se empreender um redirecionamento desse termo em um terreno bastante diverso: a *oikonomia*, que na tradução de João Ferreira de Almeida da Bíblia se torna “responsabilidade de despenseiro” (1Co 9:17), é retirada de seu sentido de “gestão do lar” pelo próprio apóstolo-escritor (ao se levar em consideração que ali não se está a falar da provisão dos bens que colhemos da terra como fruto do trabalho material) e passa a se referir ao gerenciamento de práticas mais ligadas ao âmbito religioso, já que, diversamente, na história contada aos Coríntios, semeia-se “as cousas espirituais” e é dessa classe de bem que se deve buscar contrapartida no âmbito da religiosidade. (1Co 9:11)

Entretanto, o uso teologicamente embasado da *oikonomia*, principalmente no caso de suas aplicações na construção do dogma da trindade, não implica, de maneira alguma, na total autonomia do aspecto material. É exatamente na reafirmação da matéria que a economia teológica passa a ter consistência no discurso a respeito da tripartição da figura divina em uma religião baseada no predomínio de um único e supremo deus.

Ontologicamente (isto é, na sua pura existência imaterializada), o ser divino é considerado uno e indivisível. Enquanto esse deus permanece absorto em si mesmo, ele não faz uso da *oikonomia*. Ela só passa a agir quando se está a tratar das aplicações práticas de uma divindade que gerencia o mundo. Assim, há uma separação dos modos de existência do deus cristão em sua existência pura e nas manifestações que esse deus tem na concretude. “Trata-se, como diz Aristóteles, não de um paradigma epistêmico, mas de uma práxis, de uma atividade prática que deve de quando em quando fazer frente a um problema e a uma situação particular.” (AGAMBEN, 2009: 35)

Porém, Santo Agostinho ressalta que o modo de existir de deus não é equivalente nem à “existência corpórea”, nem àquela dos “seres espirituais, como a alma”. Sua forma de ser não se parece com nenhuma outra e mesmo o ato de se referir a tal existência dificilmente resulta em algo satisfatório, sendo que o que é dito nas próprias escrituras bíblicas (que supostamente seria o meio que mais se aproximaria de uma referência adequada aos temas cristãos) “raramente registra” com

propriedade os assuntos divinos. Figuras de linguagem servem de ferramenta para exprimir de maneira mais acessível questões que exigiriam grande esforço em sua verbalização. Apontados por Agostinho como exceção, os versículos “Eu sou o que sou” e “Aquele que é enviou-me a vós” (Ex 3,14) aproximar-se-iam mais na tentativa de tornar a palavra apropriada àquilo que ela pretende significar.

Destaca-se aí a “dimensão de significado da palavra ‘ser’, cuja eterna busca e eterna perda (...) constitui a história da metafísica”, sendo equivalente à história “do ter-lugar da linguagem” (AGAMBEN, 2006: 43-44) Trata-se, em suma, de um componente linguístico, um modo de tornar expressivas as ideias que se tem a respeito de algo. Entretanto, há no uso de tal verbo uma “relação existencial com a enunciação” (Idem: 42), visto que não se trata do uso da palavra de maneira independente das idéias a que se referem.

A potência que o verbo “ser” tem de falar a respeito da profundidade que o tema da existência carrega em si possibilita que não se tenha de lançar mão a termos metafóricos, metonímicos ou outros artifícios de linguagem.

A Escritura não o empregaria, se não quisesse dar a essas palavras um sentido todo especial, ao se referir a Deus. Do mesmo modo quando o Apóstolo diz: O único que possui a imortalidade, o senhor dos Senhores (1Tm 6,16). Visto que se diz a alma ser imortal, como de fato é, a Escritura não diria: “O único”, se a verdadeira imortalidade não fosse a imutável, da qual nenhuma criatura é dotada, já que esta imortalidade pertence somente ao Criador. (AGOSTINHO, 1984: 25)

Vê-se aí a afirmação da unicidade do modo de ser desse deus, tão peculiar em sua imutabilidade. Ele não é em função de mais nenhum outro fator, mas simplesmente é. E tal existência é trina, sendo que “o Pai, o Filho e o Espírito Santo perfazem uma unidade divina pela inseparável igualdade de uma única e mesma substância.” (Idem: 31)

Não se deve confundir, porém, as condições de tríplice e trino. A Trindade Cristã é trina. Caso se compusesse como tríplice, isso implicaria na divisão da divindade em partes menores, ou seja, o Pai ou o Filho separadamente “seria menor do que o pai e o Filho juntos” (Idem: 226), o que não estaria de acordo com a idéia de consubstancialidade de Pai e Filho nem com a noção de complementaridade dos elementos da Trindade. Mais adequado seria se dizer que “o Pai é o único Deus verdadeiro, que o Filho é o único Deus verdadeiro e que o Espírito Santo é o único

Deus verdadeiro, e que o Pai, o Filho e o Espírito Santo juntos, ou seja, a Trindade, são um só Deus verdadeiro” (Idem: 25)

Por tais recursos a teologia busca desfazer noções que, por ventura, poderiam parecer desagregadoras do deus uno, que também é trino. Apesar de ser composta por três partes, continua a ser íntegra, provida de absoluta completude em sua existência ontológica. O fato de se afirmar que há “um só Deus e Pai de todos, o qual é sobre todos, age por meio de todos e está em todos” (Ef 4,6) não contradiz sua divisão em três pessoas quando se está a tratar das propriedades econômicas, de gerenciamento do mundo praticado pelo Pai, Filho e Espírito Santo. Nesse âmbito, os três componentes agem em consonância e sem sobreposições. O Pai não é tirano ou renega o Filho, nem este é parricida (aos moldes da cosmogonia grega). Esses dois também não se impõem ou são subjugados pelo Espírito Santo. Todos são o mesmo e estão apenas divididos por razões práticas, continuando indiscerníveis em sua natureza. (AGOSTINHO, 1984: 40) Assim, a eternidade, por exemplo, que se atribui ao Pai também está no Filho. “Em verdade, em verdade eu vos digo: antes que Abraão existisse, eu sou.” (João 8,58) Há, sim, aquele primeiro mandamento que sugere o amor a deus acima de todas as coisas, e também existe a recomendação de que “Ao Senhor, teu Deus, adorarás, e só a Ele darás culto.” (Mateus 4,10) Porém, ser o único deus a que se deve adorar não é empecilho para a adoração ao messias. “E os que estavam no barco o adoraram dizendo: verdadeiramente és Filho de Deus!” (Mateus 14,33)

Embora o termo “Trindade” não seja usado no texto bíblico (tendo sido usado posteriormente por Tertuliano na obra *Adversus Praxeas*, sendo a primeira referência que se tem notícia), há trechos com a citação dos três elementos da Trindade de forma conjunta em alguns trechos. “Batizado Jesus, saiu logo da água e eis que se lhe abriram os céus, e viu o Espírito de Deus descendo como Pomba, vindo sobre ele. E eis uma voz do céu, que dizia: Este é o meu Filho amado, em quem me comprazo.” (Mateus 4,16) A mesma circunstância é narrada no primeiro capítulo do livro de Marcos e o que aí se vê é a manifestação do Pai (por meio de sua voz), do Filho (em corpo) e do Espírito Santo (materializado pela presença da pomba). Outro trecho em que as três pessoas da trindade são citadas conjuntamente é o “Ide, portanto, fazei discípulos de todas as nações, batizando-os em nome do Pai, e do Filho, e do Espírito

Santo.” (Mateus, 28:19) Do mesmo modo, outros exemplos poderiam ter sido aqui apresentados.

Contudo, a Trindade não nasceu da Virgem Maria, nem foi crucificada sob Pôncio Pilatos, nem ressuscitou ao terceiro dia, nem subiu aos céus; mas somente o Filho. A Trindade não desceu sob a forma de uma pomba sobre Jesus batizado (Mt 3,16), nem no dia de Pentecostes depois da ascensão do Senhor, vindo do céu como um ruído semelhante ao soprar de impetuoso vendaval e, em línguas de fogo, que vieram pousar sobre cada um deles; mas somente o Espírito Santo (At 2,2-4). A Trindade não fez ouvir do céu: “Tu és meu Filho” (Mc 1,11), quando Cristo foi batizado por João e no monte quando com ele estavam três discípulos (Mt 17,5); nem quando soou a voz que dizia: “Eu o glorifiquei e o glorificarei novamente” (Jo 12,28) (AGOSTINHO, 1984: 31)

O que se vê é a economia divina sendo posta em prática. As ações de cada pessoa componente da Trindade são atribuídas independentemente a elas, embora se tenha como pano de fundo que é somente nesse âmbito que cada uma está discernível. Quando se passa de suas intervenções no campo material e se chega à compreensão do ser divino de maneira mais abrangente, as fronteiras entre um e outro já não existem mais. Resta saber em que medida essas idéias se compõem "mais como um dogma teológico, do que como força viva". (JASTROW in JUNG, 1979: 176)

2.3.2. Tríades Práticas

Até aqui se tratou de tríades de naturezas mais filosóficas e teóricas. Estas servem de referência para a elaboração e para o entendimento que pode se construir a respeito da obra Trindade. No entanto, ainda pode servir à pesquisa a abordagem de algumas tríades que se voltam mais para a prática e para a experiência material. No terceiro capítulo, quando a videoinstalação será analisada, todas essas maneiras de tripartição estarão reunidas no esforço pela percepção dos aspectos mais relevantes da obra para a atual pesquisa.

Assim, parte-se para a discussão a respeito das cores, de seus usos na criação de tonalidades sintéticas, bem como da componente espacial, desdobrada em três dimensões que possibilitam a existência e a distribuição dos objetos no espaço.

2.3.2.1. Das Três Cores

Das tripartições úteis a esse trabalho, a que se busca clarificar agora é a da luz e de sua aparência colorida.

É pois das cores que convém agora tratar o que seria natural e conveniente expor. Ora, as partículas provenientes dos outros corpos e projetadas sobre o órgão da vista são umas pequenas, outras maiores que as partículas desse órgão.; outras, enfim, da mesma dimensão. As partículas iguais às do órgão da vista não são perceptíveis: são as que chamamos transparentes. Das partes maiores ou menores, umas unem, outras dissociam o órgão da vista. (...) São as parcelas brancas e as negras. (PLATÃO, 1981: 146)

Assim, Platão explica como se dá o modo de visão daquilo que é claro e escuro. Ele ainda fala de como entende a visão em seus processos mais básicos. Trata-se de uma concepção de funcionamento ótico em que o olho e o objeto a ser visto se põem numa espécie de embate entre suas (supostas e, como hoje se sabe, de maneira infundada) respectivas fontes de irradiação. Por tal lógica, “o fogo interior jorra para fora como um relâmpago, enquanto o fogo exterior penetra no olho e se extingue no humor. Cores de todas as espécies nascem dessa efervescência” (Idem: Ibidem)

Platão fala de como pode se chegar a obter certas tonalidades se utilizando da mistura de cores, como as citadas por ele: a “cor sanguínea, que chamamos cor vermelha”, amarelo, cinza, ou mesmo o dourado e a “cor brilhante”, entre outras. É certo que aí não se mostra um sistema de cores de grande primor e que nos dias de hoje isso nos parece bem pouco exato. Vê-se, no entanto, uma tentativa de compreender os modos de funcionamento da geração de cores derivadas em composição por combinação de cores básicas. Tratando do tema, Platão diz que “é fácil ver”, pela experiência, que é possível compreender e mesmo “controlar” tais processos “por meio de misturas”. Porém, tratando-se de Platão, já se há de esperar a ressalva de que essas tentativas são acertadas apenas quando se fala da materialidade, contraposta ao que é ideal. Alcançar a capacidade de “misturar” elementos “para os dissociar em seguida” é algo (também no caso das cores) que “nenhum homem é atualmente capaz de fazê-lo”. Não só isso, mas “sem dúvida jamais o será capaz para o futuro” (Idem: 149), estando tal poder acessível apenas àquele que gerou o mundo, à semelhança das formas ideais e imutáveis.

A narração de Platão se constitui de um modo de conhecimento a respeito do fenômeno da visão que varia diretamente do todo de seu pensamento arquitetado sobre o fundamento do idealismo, mas sem o apoio técnico e experimental de que se dispôs mais recentemente. No entanto, sua concepção não é tão diversa da atualmente aceita. Saliente-se que pudemos, se não adquirir o poder considerado por ele negado eternamente ao homem, pelo menos nos capacitar a dissociar e misturar as cores de maneira cada vez mais elaborada. O conhecimento que se tem a respeito do Sistema Visual, bem como da percepção das cores, é apresentado por Aumont em seu “A Imagem”. Em relação aos temas específicos, há pouco vistos da compreensão platônica (incidência de raios luminosos, mistura de cores e percepção de preto e branco), temos o seguinte:

A luz que nos chega dos objetos é refletida por eles; ora, a maioria das superfícies absorve determinados comprimentos de onda e reflete apenas outros. As superfícies que absorvem igualmente todos os comprimentos de onda parecem cinzentas: esbranquiçadas, se refletem muito a luz, enegrecidas, em caso contrário; qualquer superfície que reflete menos de 10% da luz parece negra. (AUMONT, 2005: 25)

A superfície da retina (localizada no fundo do globo ocular) é recoberta por um grande número de células receptoras de luz, divididos entre bastonetes e cones. Enquanto os bastonetes se ocupam em captar intensidade de luminosidade, que nos são traduzidas nas noções de claro e escuro, os cones captam e diferenciam as incidências de luzes por comprimento de onda. “0,440 μ , 0,535 μ e 0,565 μ ,²⁰ correspondentes respectivamente a azul-violeta, verde-azul e verde-amarelo.” (Idem: 26) Vê-se aí o mecanismo provido pelo próprio organismo (por processo químico) de compartimentar e reconhecer os estímulos luminosos em categorias. Assim, organiza-se a percepção que se tem da luz de modo a fazer possível que de três cores se possa alcançar a visão da grande gama de variações que há entre elas.

²⁰ A medida μ (micrômetro) é estabelecida pelo Sistema Internacional de Unidades como a unidade para medição de comprimento. Equivale à milésima parte do milímetro.

2.3.2.1.2. Da Prática da Colorização

Isso se diz a respeito dos processos biológicos de recepção e reconhecimento dos estímulos visuais. Agora se falará sobre a produção de imagens e sobre os modos pelos quais se pode chegar a gerar cores sinteticamente, por meio de diferentes técnicas, ao longo do tempo.

Há de se levar em conta que a produção de pinturas, por exemplo, em muitos momentos, tem suas possibilidades de variação de cor relacionadas à disponibilidade que se tem de pigmentos. As matérias-primas de origem mineral e orgânica utilizadas para a produção de tintas são, por vezes, inacessíveis, em desuso ou desconhecidas em determinados locais ou pontos da história. Há ainda mais um passo a ser dado até a obtenção de uma maior variedade de tons: a criação de um Sistema de Cor que torne praticável a obtenção padronizada cores derivadas. O que interessa a esta pesquisa é justamente a repartição de cores e a sua posterior recomposição numa nova cor derivada e aplicada a certo objeto. Por isso, parte-se agora a tratar de alguns modos de arranjo policromático que foram estabelecidos em diferentes períodos e de seus usos.

A mistura de pigmentos que se fazia na pintura renascentista já tinha em si os fundamentos do que se vê nesse padrão atualmente utilizado. A mistura de Vermelho, Amarelo e Azul era a que servia de base para se alcançar a multiplicação de tonalidades, como se vê, por exemplo, na teoria das cores de Leonardo da Vinci, encontrado no seu *Trattato della Pittura*. Entre observações sobre luz, perspectiva, proporção e outros temas caros à tarefa do pintor, há constatações sobre a mistura das cores, desde noções básicas como a de que “está provado que o amarelo e o azul juntos fazem um bellissimo verde.”²¹ (VINCI, 2006: 162), até explicações complexas sobre a implicação dos ângulos de incidência da luz e de seus conseqüentes resultados na reflexão. (Idem: 166)

Citando-se outro caso: a escala de cores produzida pelos estudos do cientista físico florentino Nobili traziam uma composição bastante completa de espectros de cores para as práticas da pintura através de 43 tons, extraídos de minerais, e se mostrava bastante adequada à atividade a que se propunha, notadamente a pintura.

²¹ Tradução livre do original italiano “è provato che il giallo e l'azzurro misti insieme compongono un bellissimo verde” (VINCI, 2006: 162)

Tanto é, que já trazia semelhanças ao que se veria na teoria newtoniana das cores. (GOETHE, 1840:392)

Isaac Newton avançou bastante na compreensão do funcionamento dos processos de geração e percepção de cores. Apesar de suas teorias a esse respeito terem se mostrado imperfeitas posteriormente, Newton continua a ser a grande referência do conhecimento a respeito dos processos naturais da cor. A experiência da divisão prismática da luz nas cores do arco-íris se constitui como a sua maior contribuição no campo dos estudos sobre as cores.

O romancista e poeta alemão Johann Wolfgang von Goethe teve outros interesses além da literatura. O estudo das cores foi um tema a que ele se dedicou e por tal atividade conseguiu reconhecimento. Goethe vem, em 1810, apresentar uma outra versão para a compreensão da cor. Há uma perceptível contrariedade à teoria proposta por Newton, como deixa transparecer textualmente. “Nós comparamos a teoria newtoniana das cores a um castelo antigo, que foi construído inicialmente por um arquiteto com precipitação juvenil.”²² (GOETHE, 1840:21-22) O segundo dos três capítulos de sua publicação é inteiramente dedicado a Newton, trecho apontado pelo editor da versão inglesa do livro por uma nota de rodapé como “a parte polêmica”.

A sua principal contraposição a Newton está no que diz respeito à decomposição prismática, apontada pelo inglês como resultado da separação da luz branca, e se bastando na afirmação de que o branco é a soma de todas as cores. Goethe aponta outros fatores que devem entrar na equação, afirmando que “o Espectro tem a ver com o todo, formado pelo orifício e veneziana. Tem a ver, precisamente, com o limite entre dois valores, Claro e Escuro, pois é nesta área limítrofe que se formam as cores prismáticas” (JORDAN, 1993, 218)

A produção de alguns pintores foi fortemente influenciada pela teoria de Goethe, embora muito se diga sobre o fato de não ter grande rigor metodológico. Alguns deles foram Paul Klee e Kandinsky, assim como Georges Seurat, em sua técnica de Pontilhismo. Ele “estudou a teoria científica da visão cromática e decidiu construir seus quadros por meio de pequenas e regulares pinceladas de cor ininterrupta como um mosaico”, com a intenção de fazer com que “isso levasse

²² Tradução livre da versão em inglês: “We compare the Newtonian theory of colours to an old castle, wich was at first constructed by its architect with youthful precipitation.” (GOETHE, 1840:21-22)

à mistura de cores no olho (ou, melhor dito, no cérebro), sem que perdessem sua intensidade e luminosidade.” (GOMBRICH, 1972: 393)

A partir dos estudos praticados por esses e outros pesquisadores ao longo dos anos, chegou-se a compreensões mais precisas dos modos do funcionamento dos processos visuais das cores. A percepção das cores está subordinada a dois modos de composição: por adição e subtração. Os modos de reprodução de imagens em cores, no caso de ambos os tipos de misturas, tem o desafio de obter resultados que exibam variações de cores que se assemelhem ao que é visto em imagens não mediadas. Servem-se, para isso, de materiais e técnicas que produzem uma simulação visual de grande variedade de tons de cor por meio da mistura de um pequeno número de cores básicas.

A mistura de cores por adição é aquela que se baseia pela associação de luzes coloridas independentes. Tais cores, quando emitidas conjuntamente, somam suas propriedades na formação de tons derivados e podem, assim, gerar variedades tonais que vão do negro (nesse caso, ausência de luz) ao branco (soma da mais alta incidência das cores básicas). O sistema de cores RGB (*Red, Green e Blue*) é o padrão de que prepondera nos equipamentos eletrônicos que usam cores aditivas (monitores, projetores de vídeo). (GRIMLEY, 2007: 137)

As cores são subtrativas quando a sua variância é determinada pela porção de luz que determinado pigmento absorve, subtraindo, assim, uma parte daquela luz que incide sobre o objeto e, em conseqüência, produzindo a luminosidade que será por ele refletida e absorvida pelo sistema visual. (AUMONT, 2005: 26) A mistura de pigmentos da pintura, a impressão gráfica e a fotografia analógica são exemplos. Um caso que pode causar confusão em seu enquadramento em um dos dois sistemas de cores é o do cinema, já que, apesar de se produzir pela projeção de luz (o que costuma ser associado às cores aditivas), ele se baseia em uma película, e esta tem suas cores formadas por subtração. Ciano, magenta, amarelo e preto formam o CMYK (cian, magenta, yellow, black), o sistema de cor no qual se baseia a impressão mecanizada atual e que se constitui do caso mais comum de uso de cores subtrativas. No caso da pintura, é mais comum que se faça uso da mistura de vermelho, amarelo e azul, embora isso possa variar.

Em algumas ocasiões, costuma-se ainda tratar de uma outra maneira de síntese de cor: por partição, ou seja, a composição de porções muito pequenas de cor em

pontos separados, sendo fundidos na retina pela incapacidade de o olho distinguir cada ponto individualmente. Exemplos disso são os da impressão por clichê, da pintura pontilhista ou dos pontos luminosos formadores das linhas de varredura do vídeo. Entretanto, esses casos podem ser, sem maiores problemas, considerados como partes dos outros dois modos de mistura de cor.

2.3.2.2. Das Três Dimensões

As cores não existem senão aplicadas. Necessitam objetos que as contenham, que tragam a cor como acidente, no sentido dado ao termo por Aristóteles. Nesse sentido, a cor como acidente não é inerente ao ser, mas algo que lhe é atribuída sem que afete incisivamente aquela substância que esteja tingida de determinado tom. Em suma, a cor é acidente porque algo “é branco, mas não é precisamente o branco” (ARISTÓTELES, 1969: 103). O branco não existe em si mesmo, mas nos objetos que se mostram como brancos.

Vai-se agora tratar da existência espacial de tais objetos tridimensionalmente, desses objetos a partir dos quais as cores podem se exhibir. O espaço dividido em três dimensões é condição para a materialização de objetos volumétricos. As duas primeiras dimensões não podem alcançar tal capacidade, somente possível pela inclusão de uma terceira dimensão.

Havendo apenas uma dimensão, a única possibilidade que o espaço tem é a produção de uma linha reta. “Não há especificação de forma.” Isso resulta em “entidades descorporificadas”, que só podem possuir como alternativa de posição “a diferença entre duas direções, o vir e o ir.” (ARNHEIM, 2008: 209) No bidimensional, dá-se um salto de complexidade daquilo que se apresenta espacialmente: em primeiro lugar, “oferece extensão de espaço e portanto as variedades de tamanho e forma: coisas pequenas e coisas grandes, redondas e angulares e as mais irregulares.” Depois, “acrescenta à simples distância as diferenças de direção e orientação.” (Idem: Ibidem) No caso do espaço tridimensional, finalmente, o objeto constituído de volume pode enfim existir, já que aí a forma pode se estender “em qualquer direção perceptível”, possibilitando “arranjos ilimitados de objetos, e a mobilidade total”. (Idem: Ibidem)

As imagens bidimensionais são comumente citadas para tratar de representações figurativas de objetos originalmente com três dimensões. No entanto, “não existe uma coisa tal como uma imagem estritamente plana” (Idem: 210), tendo isso validade apenas no campo da intelecção, não em objetos reais. Estes serão sempre providos da terceira dimensão.

Justamente em tal âmbito do espaço racionalizado é que Platão marca a passagem do plano para o volumétrico, associando o primeiro ao segundo: quatro triângulos equiláteros “reunidos segundo três ângulos planos, dão origem a um só e mesmo ângulo sólido” (PLATÃO, 1981: 122). Assim, de um ideal de forma de duas dimensões se produz o outro ideal, só que, agora, tridimensional. Da mesma forma que descreve essa pirâmide de base triangular, Platão apresenta poliedros de diferentes composições, realizadas “sempre de maneira exata” pelo Demiurgo “na medida em que o ente da necessidade se fazia espontaneamente persuadir” (Idem: 126).

A geometria analítica se constitui do modo de se apresentar tais noções dimensionais em função da combinação das coordenadas cartesianas: pela referência da marcação de alguns pontos espaciais se pode criar graficamente a simulação de um objeto. Descartes “sustenta que qualquer tipo de problema-geométrico pode ser reduzido a outro que envolva somente o conhecimento do comprimento das linhas, podendo, portanto, ser resolvido pelo uso de operações aritméticas.” (COTTINGHAM, 1995: 72) Pela lógica da quantificação das componentes espaciais, pode-se desenvolver um conhecimento a respeito da matéria. Assim, Descartes defende que “não há nas coisas corpóreas qualquer matéria a não ser aquilo que os geômetras denominam quantidade e tomam como objeto de suas demonstrações” (DESCARTES apud MORAES, 2011: 28).

No entanto, Descartes não dá a sua *Geometria* funções apenas no campo da matemática, mas considera que tal sistematização “serve como uma espécie de modelo para todo o conhecimento” (COTTINGHAM, 1995: 72), na medida em que colabora no entendimento dos modos de funcionamento de fenômenos de grande complexidade por meio do reconhecimento das estruturas básicas das quais se compõem. Dessa forma, “as longas cadeias compostas de raciocínios muito simples e fáceis, utilizadas pelos geômetras para a obtenção das mais difíceis demonstrações” levaram-no a supor que “todas as coisas que estão ao alcance do conhecimento

humano interligam-se da mesma forma.” (DESCARTES apud COTTINGHAM, 1995: 72)

Em tal ponto, a compreensão a respeito do espaço se entrelaça às outras maneiras de quantificação que se observam na análise dos fenômenos aos quais já se referiu aqui. Porém, ainda na discussão do tridimensional, há considerações a serem feitas sobre os modos como a concepção do espaço interfere na constituição de obras artísticas.

Talvez no intuito de deixar mais evidente essa problemática, experiências espaciais foram feitas sobre a superfície plana (que tradicionalmente era usada como receptáculo de uma fina camada de tinta que não provocava grandes interferências de volume) dando profundidade à matéria exposta: a “tela, como suporte bidimensional, foi empacotada (Christo), empastada (Karel Appel), oxidada, queimada (Yves Klein), rasgada a faca (Fontana), perfurada a bala (Niki de Saint-Phalle).” (FABBRINI, 2002: 112) Tais exemplos mostram a aplicação de elementos de produção de volume naquela tela que era, algum tempo antes, considerada como algo que devesse se manter plano, numa espécie de esforço por se conseguir uma bidimensionalidade impraticável de maneira efetiva.

A simulação volumétrica de experiências como a da holografia, da projeção de cinema ou vídeo estereográfico e de imagens de síntese assume um papel de provocadores de discussão a respeito da contraposição do plano ao objeto tridimensional. Tal simulação afeta os modos de pensar o espaço e “não poderia deixá-los indiferentes, ainda que o numérico não possa recriar a materialidade” (COUCHOT, 2003: 262). Tais estímulos visuais se constituem, na verdade, por imagens, em certa medida, desmaterializadas. São compostas de luz e tem como materialidade apenas o aparato tecnológico que as produz.

No entanto, o uso da tela como base plana servia para que sobre ela se produzisse a simulação de espacialidade desde o primeiro esforço já feito em busca da representação da arte figurativa. Ao se imitar mimeticamente o espaço tridimensional naquele espaço pretensamente de duas dimensões, fez-se uso do que se conhece pelo termo “topologia”, que “nada mais é, em matemática, do que o estudo das relações espaciais e inclui entre outras a questão da perspectiva.” (AUMONT, 2005: 137) Pela concepção do cubo perspectivo (também se usa dizer pirâmide ou cone perspectivo) imaginariamente formado para estabelecer a proporcionalidade das

figurações em relação à variação das distâncias relativas dos objetos representados, se avançava rumo a uma representação do espaço de maior precisão. Essa planificação da imagem está submetida a esquematizações espaciais, transformações da espacialidade em simulações de volume baseadas no emprego da geometria.

Porém, há, nessas obras, a necessidade de se identificar e aceitar “uma certa convenção representacional, baseada no fato de o pintor estar empregando cores sobre um plano bidimensional para se referir a algo que é tridimensional (...)” (BAXANDALL, 1991: 40-41).

2.4. Do resumo das divisões

Os modos de partição aqui apresentados demonstram diferentes feições que pode assumir a prática da organização do pensamento e dos fenômenos a partir dos quais se ajuíza a respeito. Embora essas maneiras de divisão do ser se constituam, cada uma ao seu jeito, de modos relativamente diversos, todas elas servem de referência para a análise do objeto desta pesquisa, a videoinstalação Trindade.

Assim, compôs a discussão tanto a partição do fenômeno em quantificações variáveis de componentes, a que se baseia no número de três, a tríade que se aplica ao caso da filosofia, o caso do número três na religião, bem como o exemplo das cores em sistemas de mistura de três tons básicos e na composição tridimensional do espaço. A partir dessas referências é que se dará o passo seguinte: perceber como tais aspectos (assim como os assinalados no primeiro capítulo) se manifestam na execução e na concepção da obra analisada.

CAPÍTULO 3 - TRINDADE

A Trindade é uma obra que se caracteriza pela aplicação da tecnologia videográfica para a criação de um dispositivo em usos que fazem referência ao que se vê na ferramenta do espelho. Essa videoinstalação se adéqua aos critérios estabelecidos e discutidos no primeiro capítulo: participação individual, intencionalidade na participação e sugestão da dualidade espelho/vídeo. Ao mesmo tempo, estão presentes na obra uma série de alusões à sua constituição trinitária, havendo diversas manifestações do número três como componente tanto material (objetos físicos pelos quais se constrói a obra), como conceitual (idéias de formação triádica que compõem a concepção da instalação) e experiencial (elementos que estão potencialmente presentes na experiência do interator).

A partir de agora, vamos tratar dessa obra que se vale da prática comum às artes visuais de não mais se apropriar do dispositivo eletrônico “como uma simples ferramenta de gravação, mas como um meio artístico complexo que poderia ser manipulado como materiais pictóricos ou escultóricos.”²³ (POPPER, 1993: 54). O que é expresso pelo vídeo não necessita de total fixação a um padrão de procedimentos estritos a essa própria mídia, já que o vídeo “sempre se caracterizou por sua natureza híbrida” (MELLO, 2008: 28), algo “flutuante, mal-determinado” (DUBOIS, 2004: 69), ou seja, que pode ser livre para se reconstituir constantemente em função das ligações que estabelece a cada apropriação que dele é feita.

Aqui, no caso desta aplicação do vídeo numa instalação interativa, uma das ligações a que essa mídia estabelece é com a ferramenta do espelho. É disso que agora trataremos.

²³ Tradução livre do original em inglês: “The approach of the artists who carried out research on characteristics of video technology was quite different. The electronic device was considered by them no longer as a simple recording tool, but as a complex artistic means that could be manipulated like pictorial or sculptural materials.” (POPPER, 1993: 54)

3.1. A Trindade como Vídeo Especular

Pela experiência que se tem na interação com a Trindade, percebe-se que o verbo *ver* se desdobra e se apresenta ao mesmo tempo por duas de suas traduções para o latim: *specio* e *video*. De um deles deriva no nome que se deu ao espelho, do outro se compôs o vídeo. Ambos estão agora num mesmo objeto. Objeto este que tem por função a de deixar ver.

Diante da obra, o sujeito vê sua própria imagem exibida pela conjunção de três projeções independentes. As feições desse sujeito podem ser reconhecidas pela aparência mimética da reprodução promovida pela videoinstalação. No entrecruzamento de luzes vermelhas, verdes e azuis é que se compõe a figura que traz do espelho a qualidade de produzir o duplo e do vídeo a de fazê-lo por equipamentos eletrônicos. Como já foi dito, a Trindade “não é um espelho (ela nunca reflete a imagem do vidente).” (MACHADO, 2007: 102) A semelhança entre as duas ferramentas de geração de imagem está na funcionalidade que ambas apresentam de possibilitar a chance de observar-se ao sujeito que se dispõe a estar à frente de uma dessas ferramentas. É uma maneira de se representar o espelho que difere daquela em que o que se copia é a aparência de um espelho. No caso que tratamos aqui (o do vídeo de características especulares), a aparência que é imitada é a do espaço que o espelho produziria se estivesse no lugar da instalação. Assim, a semelhança que existe entre o espelho e essa modalidade específica do vídeo é o fato de ambos efetivarem a produção de um duplo do sujeito.

Três aspectos são notados na maneira como se apresenta a funcionalidade da Trindade. Trata-se da descrição das “condições ideais” de interação com a obra. O sujeito pode vir a ter uma experiência que não se adequa a tais condições, mas a análise da obra que se faz nesta pesquisa leva em conta as seguintes características de manifestação:

3.1.1. Participação individual

A instalação é analisada na condição de promotora de uma experiência individual do interator. Isso devido à intenção desta pesquisa de tratar do fenômeno da auto-percepção, da visão de si mesmo. É evidente que, no período em que a obra estiver em exposição, poderá acontecer de mais de uma pessoa estar frente à obra ao mesmo tempo. Nesse caso, elas terão a possibilidade de se observarem uma à outra e de experimentar a obra de uma maneira não-individual. Essa interação coletiva é diferente do caso de participação individual.

Considerando que a auto-percepção é o que se busca alcançar pela obra, a casual percepção do outro (se houver mais de um interator) se constituiria de um elemento de distração. Assim, o que é dito aqui vale para os casos com a interação de uma pessoa de cada vez, fazendo com que ela tenha a atenção concentrada em si mesma, no objeto (instalação) e na imagem (usando os termos de Couchot), assim como também possa atentar para as outras maneiras de se tripartir a experiência desta videoinstalação, como se verá adiante.

Há ainda uma segunda coisa a reforçar em relação a isso: há apenas um ponto do espaço frente à obra no qual o participante poderá ver a sua imagem focada. As três câmeras estão em ângulos precisos para que suas imagens converjam a certa distância específica da instalação. Dos outros locais também será possível ver-se, mas essa imagem será composta por três silhuetas “fora de registro”²⁴, sem ajustamento de uma posição comum nas projeções de vídeo.

3.1.2. Intencionalidade de interação

Há ainda o elemento da intencionalidade de envolvimento com a obra. De forma semelhante ao que se disse sobre o aspecto anterior, pode acontecer da pessoa estar figurada na obra sem disso ter se dado conta. Porém, a participação acidental em tal obra não teria os mesmos efeitos sobre o sujeito (se é que teria algum), em

²⁴ Termo da área de produção gráfica que designa um erro de impressão em que as diferentes cores não estão devidamente alinhadas umas às outras.

comparação com aquele que se posta frente à videoinstalação tendo a consciência que está a olhar para uma imagem de si projetada pelo dispositivo arranjado.

É por essa intencionalidade que o caráter de simulação do espelho pode vir a se concretizar, já que assim se efetiva a experiência de visão de si, a partir da qual pode se desdobrar uma série de conseqüências no processo de auto-percepção, derivado do fato primeiro de se ter a visão sensibilizada e disponível ao conteúdo que tal obra tem a oferecer.

3.1.3. Dualidade espelho/vídeo

Um terceiro aspecto a ser levado em consideração na maneira de se constituir da obra é o fato dela não pretender parecer com um espelho. A aparência da obra lembra mais um gráfico de conjuntos matemáticos ou um desenho esquemático a respeito da mistura de cores aditivas do que com o aspecto do objeto do espelho. Faltam-lhe o brilho da superfície polida, o respeito às aplicações puras das leis físicas da ótica, a moldura que o enquadre, etc.

A similaridade está em algumas das características compartilhadas entre a funcionalidade do espelho e de tal tipo específico de vídeo. Não se tem a intenção de tratá-los como o mesmo, mas perceber que são meios de geração de imagens que, mesmo diferentes, comungam de alguns atributos. O primeiro deles e, possivelmente, o mais evidente de todos é o que se segue:

3.2. A aparência e a tomada do sujeito

Um primeiro componente para que se possa encontrar a relação metafórica com o espelho numa obra videográfica como a Trindade é aquele da semelhança visual entre si mesmo e a imagem que se vê projetada pela obra. O que há de sensível na Trindade, assim, deve ter algum paralelismo com aquilo que é externo ao seu sistema de geração de imagem, “construindo esquemas conceituais ou representações que reflitam, com algum grau de isomorfia, aspectos da organização objetiva do mundo.” (VIEIRA, 2008: 77)

Esse “grau de isomorfia”, então, pode ser variável. Em certa medida, a imagem que se vê na obra é realista e também análoga à aparência do interator que se põe a participar do dispositivo oferecido pela obra. Quanto às diferenças entre os dois termos, “a analogia diz respeito ao visual, às aparências, à realidade visível, o realismo diz respeito à informação veiculada pela imagem, logo à compreensão, à intelecção. (AUMONT, 2005: 207) Embora as duas coisas possam estar presentes num mesmo objeto representacional, isso não acontece necessariamente, podendo ocorrer de forma independente.

A imagem realista não é forçosamente a que produz uma ilusão de realidade (...). Nem é mesmo forçosamente a imagem mais analógica possível, e sua melhor definição é a de imagem que fornece, sobre a realidade, o máximo de informação. (Idem, Ibidem)

A imagem produzida por ferramentas de registro fotossensível tem grande capacidade de aproximar-se de uma produção analógica de determinado objeto retratado – embora seja absolutamente possível que, em contraste, se prive de sua aptidão à analogia da forma – e este é, assim, também o caso do vídeo. O material, “com que lidam os artistas: o que a eles se apresenta em palavras, cores, sons até às combinações de todos os tipos, até aos procedimentos técnicos na sua totalidade” (ADORNO, 2008: 226), está, em aparência, em tais casos, afeito ao registro analógico, sendo que, travada uma comparação ilustrativa, a “analogia está vinculada ao espelho e o realismo ao aspecto mapa.” (AUMONT, 2005: 207)

Assim, considerando que a imagem da videoinstalação tem origem na captação fotográfica – na qual “é a luz que pinta, que desenha” (DISDÉRI apud COUCHOT, 2003: 32) – é possível perceber nela tanto o realismo como a analogia, salientando-se que isso se dá em certo grau, e como foi dito há pouco com o intermédio de Vieira. Há certo traço de realismo na imagem produzida, pois se pode intuir pela intelecção que ela é gerada pela relação de indicialidade entre o interator e a captação da câmera. Da mesma maneira, o que se vê se constitui como analogia, havendo semelhança mimética promovida por produção ótica no que se exhibe na projeção.

A aparência é, portanto, na obra analisada, algo que faz referência ao que é posto à sua frente no momento de interação. Não se pode perder de vista que isso que é ali posto não é apenas um objeto, mas algo dotado de capacidade de entendimento:

é um homem. O duplo de tal homem (munido de certo grau de realismo e analogia em relação ao original de que se varia o segundo) é percebido pelo próprio homem e ele ali se reconhece. A criação de um duplo desse tipo é um sinal “irrefutável da afirmação da individualidade humana (...) o esboço fantástico da construção do homem pelo homem” (MORIN, 1997: 45)

O que se faz no caso estudado é possibilitado pelo uso da tecnologia videográfica. No entanto, criar algo à semelhança do homem é um tema “abordado por um conjunto de narrativas que recorrem tanto à linguagem da literatura, da religião ou da arte, como à linguagem das ciências e das técnicas” (BRETON, 1995: 15) por meios dos mais diversos ao longo dos séculos. Quando o vídeo surge como possibilidade para a criação de um duplo do homem, um fator específico introduz algo de inédito: as “circunstâncias de criação com o vídeo em tempo real e ao vivo permitem que o espectador compartilhe a experiência do trabalho” (MELLO, 2008: 145), fazendo “coincidir o tempo da realidade captada no seu desenrolar, o de sua imagem e o do observador.” (COUCHOT, 2003: 82) Tal possibilidade faz com que se possa produzir não apenas um duplo do sujeito que ali está, mas também torna possível que tal homem veja seus atos serem duplicados simultaneamente à própria atuação. Assim, há no vídeo a passagem para uma “lógica orgânica da prática vivencial, por meio de um mesmo tempo vivido entre quem faz e recebe a obra” (Idem: Ibidem)

Nessas condições, os diferentes elementos que se põem em interação por meio do que a obra propõe passam a depender uns dos outros mutuamente. “Objeto, sujeito e imagem derivam uns em relação aos outros, se interpenetram, se hibridam. (...) O sujeito em si mesmo hesita entre o estado de objeto e o de imagem (...), da mesma forma que a imagem hesita entre o estado de imagem e de objeto.” (COUCHOT, 2003: 275) Esses elementos passam a formar, a partir dessas conexões, uma massa única. A união que se estabelece daí dilui as alteridades de seus componentes e os cobre de reciprocidade, complementaridade e interdependência nos processos que evoluem a partir deles.

Trata-se de uma tríade. Seus elementos podem ser percebidos individualmente. Porém, quando uma instalação como a Trindade está em atividade, suas partes componentes permanecem ligadas de forma indissolúvel, o que afeta o caráter de cada um deles em sua singularidade.

O sujeito não se mantém à distância da imagem, no face a face dramático da representação; ele ali mergulha; ele se desfoca, se translocaliza, se expande ou se condensa, se projeta de órbita em órbita, navega em um labirinto de bifurcações, de cruzamentos, de contatos, através da parede osmótica das interfaces e das malhas sem fronteiras das inter-redes. O sujeito trespassado pela interface é, de agora em diante, muito mais *trajeto* do que sujeito. (COUCHOT, 2003: 275)

Assim, o sujeito trafega pela interface da Trindade e por ela é tomado como integrante de sua própria composição. As tripartições que encontramos na videoinstalação em análise, no entanto, vão além dessa entre sujeito, objeto e imagem. Várias outras sintetizações baseadas em três elementos são observadas. Elas serão discutidas separadamente, a seguir, constituindo-se todas, ao fim, em um objeto único chamado Trindade.

3.3. Sujeito Tripartido

Chega-se ao ponto de análise de como se dá a inserção do sujeito na experiência na qual sua individualidade está posta de tal modo, que o sujeito se vê inserido numa situação de tripartição de si. Tal divisão se dá em diversos aspectos. Tratamos agora de discorrer a respeito dos diferentes modos pelos quais essa pessoa (o interator da videoinstalação proposta) pode ser considerada decomposta, assumindo a condição de uma espécie de “trindade particular”. Ela não é eterna nem imutável. Do mesmo modo, não é feita de substância absolutamente superior, nos moldes do que Santo Agostinho descreveu sobre a constituição do ser divino (uno e trino), merecedor de que seja proclamado não só como Trindade, mas também precedida pela adjetivação de Santa, ou mesmo Santíssima. A trindade que se produz aqui é a trindade ordinária. É aquela dos indivíduos que se inserem na multidão indistinta dos homens e mulheres providos de almas (para se usar termos relacionados ao campo a que se está a comparar nesta discussão, o religioso) não tão evoluídas quanto se desejaria num ser propenso ao divino.

A oikonomia de tal sujeito (a gestão das componentes trinitárias encontradas nele) se soma àquelas economias observáveis na obra Trindade. Daí se constrói um dispositivo, tanto no sentido estrito às artes visuais (de construção estratégica de um

conjunto de elementos na intenção de orientar o seu observador ou participante), como nos termos de Foucault e Agamben, ideia de dispositivo mais abrangente e aplicável a fenômenos sociais variados. Nessa última vertente, aponta-se a “natureza essencialmente estratégica” dos dispositivos que tem por consequência “uma intervenção racional e combinada das relações de força, seja para orientá-las em certa direção, seja para bloqueá-las ou para fixá-las e utilizá-las.” (FOUCAULT apud AGAMBEN, 2006: 28)

Frente a tal dispositivo estão os “seres vivos”, e é da interação desses dois contrapontos que surge o que aqui se chama de sujeito: aquilo “que resulta da relação e, por assim, dizer, do corpo a corpo entre os vivos e os dispositivos.” (AGAMBEN, 2006: 41) Sujeito, em tal caso, é a entidade que se cria no processo ativado por tal embate, constituindo uma experiência de subjetivação. Assim, os dois componentes “parecem sobrepor-se, mas não completamente” (Idem: *Ibidem*), restando ainda parcelas dos seres vivos e dispositivos inacessíveis mutuamente.

Não é mero acaso a relação que a obra estabelece, ao repartir o sujeito em partes, com a condição múltipla do indivíduo contemporâneo em suas práticas sociais. Tal sujeito tem os seus aspectos individuais atenuados diante do fortalecimento da importância das relações que ele cria com a coletividade, com as identidades coletivas que ele forma com os demais indivíduos. “A sociedade, que estimulou o desenvolvimento do indivíduo, desenvolve-se agora, ela própria, afastando de si o indivíduo, a quem destronou.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1973: 55)

Aquele indivíduo emergido já desde o renascimento, “visto como tendo uma identidade fixa e estável, foi descentrado, resultando nas identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas” (HALL, 1998: 46) do homem contemporâneo. Agora ele tem de se adaptar, desdobrar-se, dividir-se entre identidades. Diante da impossibilidade de haver um sujeito uno, ao se “procurar em cada um o seu significado único e absoluto”, tem-se de se reconhecer que não se pode “chegar ao indivíduo puro, em sua singularidade indefinível”. O que há na contemporaneidade é um “ponto de referência abstrato” de identidade. (ADORNO; HORKHEIMER, 1973: 48)

“Crise de identidade” (HALL, 1998: 7) é um termo que vem sendo costumeiramente aplicado à situação. Os novos tempos suscitam que se discuta a aplicabilidade de noções que, até então, eram mais facilmente adotadas, “a identidade

somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza” (MERCER apud HALL, 1998: 9)

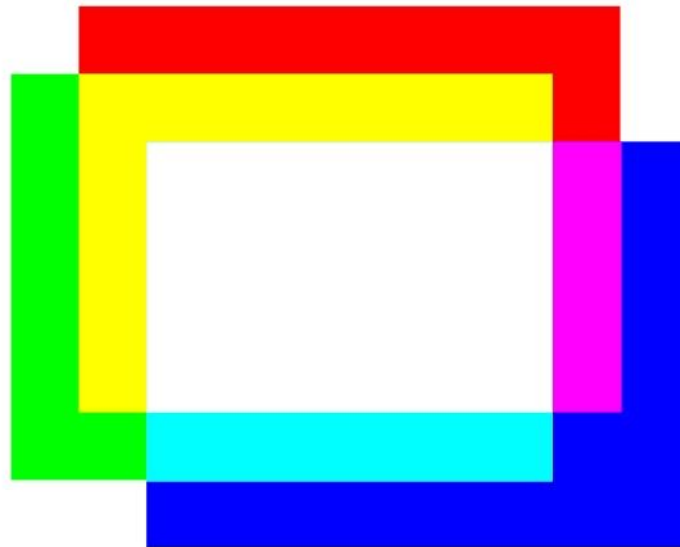
O que está em colapso é a estabilidade da identidade, não sua existência. Percebe-se um processo de multiplicação de identidades. O mesmo indivíduo está ligado a diversas identidades simultaneamente. Elas se multiplicam, amontoam-se em seu espírito. O indivíduo não tem uma “identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto, não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas” (HALL, 1998: 12)

Stuart Hall argumenta que o que aconteceu à identidade “não foi simplesmente sua desagregação, mas seu deslocamento.” E esse deslocamento está ligado a “uma série de rupturas nos discursos do conhecimento moderno”. (HALL, 1998: 35) Nesse sentido, a obra de alguns pensadores, em especial, e alguns movimentos sociais recentes são basilares no descentramento do sujeito: o pensamento marxista, o conceito de inconsciente de Sigmund Freud, a lingüística estrutural de Ferdinand de Saussure, os estudos sobre o “poder” de Michel Foucault e o movimento feminista. Para Hall, estariam fundamentadas nesses cinco pilares as principais mudanças conceituais advindas com a chamada “modernidade tardia”. Conceitos que vieram corroborar o descentramento do indivíduo cartesiano que ainda resistia, para dar espaço a um novo indivíduo.

As maneiras como esse sujeito se torna tripartido estão vinculadas ao modo de ser deste indivíduo esfacelado que caracteriza a contemporaneidade. Paralelamente à grande multiplicidade de dispositivos socialmente estabelecidos (como os citados por Foucault) se encontra este dispositivo específico aqui analisado. O ato de partição daquele que se põe como interator da obra respeita o que se disse há pouco: o “ser vivente” confrontado ao “dispositivo” produz o “sujeito”. Assim se torna possível o processo de subjetivação e, no caso da Trindade, se pode gerar o reconhecimento da figura por parte do sujeito. É esse o momento a partir do qual o sujeito passa a se integrar à obra, e tanto as imagens projetadas como o corpo do interator passam a fazer parte de uma mesma unidade.

3.3.1. Das três imagens

Em uma primeira instância, há a divisão feita da imagem desse indivíduo. São em número de três e estão ali para serem percebidas como diversas. O fato de as imagens projetadas completarem-se umas às outras nas suas exibições não dificulta a percepção de que são mesmo mais do que uma, ou melhor, são a partição de uma imagem completa em múltiplas sub-imagens. A projeção da cor vermelha resulta em uma figura que é diferente daquela de cor verde, bem como não se trata também do mesmo que se vê naquela azul. Partes dessas projeções aparecem sem a sobreposição das demais, formando uma espécie de borda ao redor do conjunto das imagens, o que deixa transparecer ao observador a condição partida do modo de projeção utilizado nessa instalação. É o que se vê no desenho esquemático.



Há porções de cada projeção que aparecem sem a interferência umas das outras, o que se vê nos extremos da imagem acima (partes em vermelho, verde e azul). No centro se percebe, em branco, o local em que as três projeções convergem ao mesmo tempo, fazendo com que elas se complementem mutuamente. Nos trechos em que apenas duas das projeções se encontram sobrepostas, tons intermediários são gerados, o que é representado no esquema pelas cores magenta, amarela e ciano.

O que foi dito agora era um modo de tornar claro o funcionamento do dispositivo empregado na obra. O mesmo vale para o desenho esquemático anexado ao texto. Porém, no momento da execução da obra não são vistas as cores puras, como no desenho agora apresentado. Para tal, é necessário que as câmeras da instalação captem e retransmitam a mais pura tonalidade de branco possível em seu maior grau de intensidade. Só assim é que, hipoteticamente, se capta os puros vermelho, verde e azul, de cujas combinações se alcançam os puros magenta, amarelo e ciano. Não é esse o caso que se vê acontecer. São imagens captadas em vídeo de um espaço e daqueles que se ponham em tal espaço diante da obra. Assim, as câmeras provem os computadores da instalação (e estes, por conseguinte, repassaram aos projetores) de imagens com uma grande variedade de tons, sendo que, no momento em que se reúnem as projeções, o que é visto são variações das mesmas cores observáveis no desenho esquemático, porém em intensidades bastante menores. Então, no lugar do vermelho mais intenso, são vistas variações de vermelho, entre partes mais claras e outras mais escuras. Da mesma maneira, em vez do ciano puro, o que se vê é a combinação de tons variados de verde e azul, entre alguns mais claros e outros mais escuros.

No entanto, aquele espaço da projeção em que as três imagens coincidem é o espaço de unificação das imagens do sujeito. Pela soma dos três tons complementares se pode gerar uma imitação mais adequada daquele indivíduo que se tornou objeto representado pela obra. Aquela porção limitada da projeção se mune de um poder de representação de destaque, em relação às outras partes da projeção que revelam apenas uma imagem incompleta. Ali, naquele retângulo central, o espelho desponta como metáfora. Não como o espelho de um *toilet de Vênus* ou como aquele da pintura flamenca que mostra a cena por um segundo ângulo, mas de modo que insira o próprio fruidor no interior da obra, tal como Velasquez intentou fazer em *As Meninas*.²⁵ Trata-se de algo bem mais exequível numa obra audiovisual do que na pintura, devido à possibilidade de usar a câmera de vídeo como fonte de captação. Assim, a inserção da figura do interator na obra se dá efetivamente e não por sugestão, como no caso da pintura. Mas somente a capacidade de tomar essa funcionalidade típica do espelho para si não resume a obra Trindade, nem isso se dá em outros casos de videoinstalações que compartilha de tal aptidão à duplicação do

²⁵ Obras citadas no tópico 1.3.1 Dois modos de representação do espelho.

sujeito. Enquanto *Present Continuous Past(s)* confronta a metáfora do espelho à questão temporal, *The Blue Wall* trata do ponto de vista e *Alter Ego*²⁶ converte a imagem videográfica em imagem de síntese, a *Trindade* transforma a imagem do sujeito em uma trisseção de imagens. O caráter de simulação de especularidade, no entanto, está em todas elas, em coexistência com as outras características que cada obra traz consigo.

Assim, na videoinstalação em análise, o espelho aparece em meio às tripartições que a obra suscita e pelas quais se constrói. As três imagens somam-se numa só e o espelho esfacelado de refaz.

3.3.2. Obra Trinocular

A geração de imagem feita pelo vídeo (bem como da maioria dos meios de base fotossensibilizada) é monocular, tem uma única objetiva como fonte de captação dos estímulos luminosos que geram a imagem. De um só ponto de vista, chega-se a um resultado bidimensional e plano.

Na videoinstalação *Trindade*, empregam-se três objetivas na captação visual do que é posto à sua frente, o que gera uma extrapolação das duas dimensões. Quando tais imagens são projetadas conjuntamente sobre a mesma superfície, os diferentes ângulos de visão de cada objetiva, em reunião, produzem uma visualidade incomum. Não são nem imagens planas como as do vídeo em seus usos mais freqüentes, nem simulam mimeticamente o espaço tridimensional, como na tecnologia estereográfica do cinema e televisão 3D.

São, sim, imagens que transcendem a captação monocular, mas que, por ao fim estarem projetadas uma superfície plana, não podem (nem pretendem) se constituir como volumétricas, como é o corpo do sujeito que se põe frente à obra. As três projeções não produzem três dimensões. A parede, que assume a função de tela

²⁶ *Present Continuous Past(s)*, de Dan Graham. *The Blue Wall*, de Ed Emshwiller, apresentada no tópico. *Alter Ego*, de Alexa Wright. Obras apresentadas no tópico 1.3.3. “Videoinstalações para comporem a discussão”.

(de receptora das imagens do vídeo), impede que se vá além da imagem plana, serve de barreira para a profundidade real que não se instaura.

No entanto, a obra não se compõe apenas da imagem projetada, mas de toda a base material composta pelos equipamentos empregados e da distribuição dos constituintes da obra. O seu conjunto é que promove a espacialização da videoinstalação Trindade. O interator não encontra apenas uma imagem videográfica para ver projetada, mas tem disponível a visibilidade dos dispositivos, e por tal conhecimento poderá vir a receber também deles algo do que a obra pode comunicar em sua potência de significação.

Há ainda de se levar em conta o espaço que envolve o objeto artístico do qual aqui se fala. Se tratamos de noções como enquadramento e multiplicidade de pontos perspectivos como elementos geométricos de importância no que diz respeito à espacialidade da obra, existe ainda um outro gênero de elemento geométrico a ser citado: o grande “cubo branco” de que trata O’Doherty, também conhecido pelas denominações de museu ou galeria. (O’DOHERTY, 1999: 44-45) O espaço ocupado pela obra faz parte do espaço maior que é o desse cubo branco, do espaço especializado e tradicional para a exibição de uma obra de artes visuais.

Tal tradição de exibição não faz parte da obra apenas por meio da interferência do ambiente em que ela se insere, mas por toda uma série de convenções que cercam as práticas artísticas. Uma delas se juntará à discussão a partir de agora: trata-se da funcionalidade do enquadramento nos usos e costumes da produção artística, seja pictórica ou audiovisual, o que também vale para outras modalidades que aqui não serão tratadas.

3.3.3. Do Enquadramento

Barthes salienta a ligação do objeto geométrico à cultura, ao nomear nossa civilização de a “civilização do retângulo”. Esse quadrilátero é uma forma que não faz parte da paisagem natural, mas é uma marca característica da artificialidade da civilização e de suas estruturas construídas. Assim, o retângulo se constitui como sinal da interferência humana, da criação. Não surpreende que ele seja a “forma arquetípica do enquadramento pictórico” (BARTHES, 2003: 224).

No enquadramento, o elemento geométrico se impõe incisivo. O acessório da moldura pode servir de reforço para o ato de colocar uma figura em quadro, mas, mesmo que não se faça uso daquilo que Aumont chama de *moldura-objeto* (a moldura propriamente dita), há a *moldura-limite*, noção que se refere à linha definidora do fim do objeto pictográfico, fronteira que “interrompe a imagem e lhe define o domínio ao separá-la do que não é a imagem, é o que institui um fora-de-moldura.” (AUMONT, 2005: 144)

A imagem pictorialmente representada é, por meio da delimitação praticada pelo emolduramento, diferenciada da paisagem, da visão do espaço ordinário, para afirmar-se como objeto imagético singular, pinçado da multiplicidade de visões do mundo e posto em exibição num recorte que separa os elementos desejáveis – sob qualquer que seja o critério – à contemplação daqueles que podem ou devem ser preteridos. Porém, usando as palavras de Comolli, o *campo* e o *fora de campo* “se excluem mutuamente mas um não tem efeito sem o outro.”²⁷ (COMOLLI, 2002: 165) O não-enquadrado – os elementos formadores do fora de campo – permanece ligado à sua extensão que se vê dentro de quadro.

Tal separação entre dentro e fora de moldura não implica em embutir ao enquadramento somente a caracterização de um ato limitador da imagem. Há nela um papel considerável de construção de linguagem. “A moldura é um dos processos que condicionam a passagem da visão à contemplação, da visibilidade à legibilidade do quadro.” (MARIN, 2000: 26) Estando a figura posta em evidência, propicia-se que a atenção dada ao seu conteúdo se vincule a implicações nas relações de significação e de produção de tal constituição imagética.

O que se apresenta na obra Trindade com relação e a esses processos de emolduramento de uma porção da totalidade, no entanto, se dá de maneira bastante peculiar. Não há apenas um enquadramento exercendo a seleção do que se apresenta na obra, mas três diferentes. Eles atuam conjuntamente para a geração de um enquadramento múltiplo.

Se comparada à ferramenta especular, poder-se-ia dizer ser algo parecido com um espelho estilhaçado. Por diferentes ângulos de reflexão, os seus pedaços revelam o espaço por ângulos diferentes. De modo semelhante, a instalação desdobra a

²⁷ Tradução livre da versão em espanhol: “(...) se excluyen mutuamente pero el uno no tiene efecto sin el otro.” (COMOLLI, 2002, p. 165)

representação que faz do espaço expositivo e daquele sujeito que interaja com a obra, multiplicando em três os pontos de visão a partir dos quais as câmeras captam e processam esse conteúdo.

A complementaridade dos enquadramentos perfaz a relação sistêmica de seus elementos, como se verá, pela apropriação das cores também de maneira tripartida. Na obra analisada, as maneiras de enquadrar e de colorizar estão intimamente ligadas, possuindo na funcionalidade da videoinstalação o ponto de ligação entre ambas.

3.3.4. Das três cores

O caso da videoinstalação proposta nesta pesquisa tem um uso bastante específico de geração de cor. A imagem do “vídeo tradicional” é, (como já foi dito) formada por adição de cores, já que o monitor e o projetor de vídeo emitem imagens em cores decompostas em vermelho, verde e azul, que são recompostas na visão como uma unidade. A especificidade da obra que analisamos está no fato de que a mistura de cores é feita na própria superfície de projeção, e não na aparelhagem de geração da imagem, ou seja, no projetor. As três projeções que formam a instalação são independentes e a combinação de suas cores ocorre apenas depois que as três fontes de luz se reúnem. É diferente do que se vê numa projeção de vídeo comum, que tem apenas uma fonte para a emissão das três cores, estando elas ainda decompostas na tela que é vista, já que se percebe, ao se aproximar os olhos de uma projeção de vídeo, que se trata de uma imagem quadriculada por tons de vermelho, verde e azul.

Assim, há certa semelhança entre a maneira de geração de cores da obra Trindade aos modos empregados no caso da película de cinema: uma composição mais próxima de tons contínuos, sem a precisa separação em linhas de varredura como no vídeo, que separa as cores no interior do quadriculado da tela de maneira exata. A diferença está no fato de, no caso do cinema, a própria película já ser formada por tons contínuos, em cores por subtração, o que não acontece no caso da instalação, que continua por basear-se no sistema RGB e na sua característica partição de cores aditivas. Porém, as três projeções acabam por sobrepor as cores, fazendo

com que se desfaça parte da dissociação do RGB e que os tons se pareçam mais contínuos.

O que foi dito se aplica às partes das projeções que se encontram sobrepostas. Porém, os enquadramentos de cada uma das três projeções de vídeo não coincidem totalmente. Dessa forma, partes das projeções se mostram sem mistura de cor. Em tais “bordas” ou “sangramentos” se deixa notar que o equipamento empregado ainda tem base na partição em RGB, embora as imagens geradas naquele caso específico de funcionamento sejam misturadas tendo por base outra lógica. Indo contra as características do equipamento, numa subversão de sua funcionalidade, é que se produz a videoinstalação Trindade. Três imagens de uma mesma natureza se reúnem para que, de sua unificação, uma imagem de características diversas seja produzida. Não se trata da apenas aparente união de cores que se produz por adição (já que em tal caso elas continuariam separadas), mas de uma unificação mais consistente, que se baseia na congregação das três cores num todo contínuo.

Talvez assim a instalação se aproxime um pouco mais daquelas imagens “dadas pelos espelhos e todas as superfícies brilhantes e polidas”, em que “o fogo exterior que está próximo ao rosto liga-se estreitamente ao fogo da visão contra a superfície brilhante e lisa.” (PLATÃO, 1981, 108) Os tons contínuos podem contribuir a dar certo aspecto de espelho à ferramenta videográfica.

3.3.5. Dos três sistemas de geração

Embora que de maneira menos evidente do que no desenho esquemático de mistura de cores apresentado anteriormente, será possível perceber a composição da imagem final, visível ao interator, como uma tripartição de imagens complementares. Esse fator (o imagético), no entanto, não está isolado do restante da obra, posicionando-se em íntima relação com o que se percebe na observação, por exemplo, da “parte dura” da videoinstalação. Corrobora para isso o fato de que não haverá um esforço de ocultação dos dispositivos que compõem e determinam, em certa medida, os modos de funcionamento da obra.

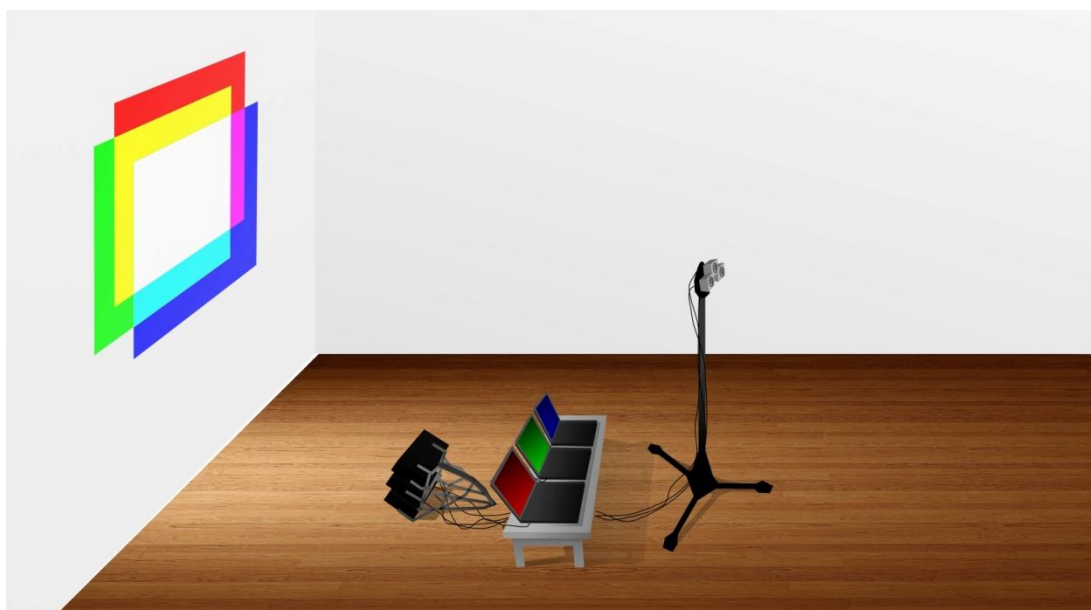
As três câmeras capturam a imagem do sujeito e enviam seus sinais elétricos para os três computadores, que, por sua vez, os interpretam e manipulam, tornando-

os, quase instantaneamente, três imagens independentes daquela pessoa que se dispôs a participar da obra. Tal divisão não é apenas imagética. Há ali uma evidente separação de dispositivos e de processos de processamento de imagem. Seus resultados perceptíveis são constituídos de imagens tripartidas, mas há todo um conjunto de práticas que são construídas e pensadas a partir do ato da divisão dos componentes materiais envolvidos na obra. Esse é o segundo dos âmbitos em que se observa tripartição nos temas relativos à videoinstalação proposta. Trata-se de uma dissociação do maquinário utilizado no trabalho em três sistemas separados de geração e exibição de vídeo. Enquanto na partição das imagens o que se desvincula são as luzes projetadas, a partição do equipamento é algo que revela não apenas algo sensível visualmente, mas está intimamente ligado aos modos processuais e à lógica que guia e torna possível que se chegue ao resultado da obra materializada.

Embora, como foi dito, a instalação se constitua de três sistemas de geração de imagem independentes, estes são três sistemas que tem exatamente o mesmo modo de funcionamento, tendo como variável apenas a cor que cada um deles está programado a produzir. Os sistemas usados funcionam da seguinte maneira:

Quanto à câmera, ela está posicionada em altura, distância e inclinação exatas para que se obtenha o enquadramento adequado à combinação com as projeções dos outros dois sistemas. A imagem captada pelas câmeras ainda não tem qualquer tipo de diferenciação de cor, variando apenas os seus posicionamentos.

O próximo elemento dos sistemas de geração de imagem da obra é o dos computadores empregados. A manipulação das cores acontece pelo processamento que os computadores fazem dos sinais enviados pelas câmeras, por meio de um software de edição ao vivo de imagens. São vários os programas que dispõem dessa função, obtendo resultados bastante parecidos e, em sua maioria, satisfatórios para as necessidades desta obra, visto que a separação das cores RGB é uma operação relativamente simples em tais softwares. Resolume, Isadora, Pure Data e Max são alguns deles e outros ainda podem ser utilizados. Esses programas tem aplicação em trabalhos de diversas categorias, sobretudo naquelas que necessitem o manejo de imagens em movimento instantaneamente, como no caso de apresentação de Cinema ao Vivo, de VJs, em trabalhos cenográficos e, como é aqui o caso, das Videoinstalações.



Por fim, a terceira parte dos equipamentos utilizados é a composta pelos projetores. Eles estão posicionados no chão, entre a parede em que se projetam as imagens e o local em que o interator postar-se-á. Seus feixes de luz são direcionados de maneira a fazer com que as imagens estejam alinhadas às outras duas imagens complementares.

Tal é o modo de aparição dos equipamentos utilizados na videoinstalação. A visibilidade que se proporciona (intencionalmente) dos aparelhos se deve ao fato de que não se pretende que a obra seja apenas a projeção de um vídeo, mas que a experiência produzida no interator se constitua também dos elementos processuais, tornando acessível a compreensão de como se construiu a obra. Munido dessas informações, ele poderá ser sensibilizado pela instalação à sua maneira, bem como também poderá, através de sua interação, sensibilizá-la.

3.3.6. Dos três componentes do signo

Há ainda a possibilidade de se considerar a situação analisada de acordo com o que diz a semiótica peirceana a respeito dos processos sígnicos. Se aqui estivesse a se tratar de um espelho verdadeiro, haveria, já desde o início, a questão de as imagens por ele produzidas poderem ou não ser consideradas signos. Enquanto Eco considera que as “imagens especulares não são signos e os signos não são imagens especulares”

(ECO, 1989: 26), Santaella diz que o espelho é “um tipo de signo muito simples, tão simples que alguns encontram dificuldades em caracterizá-los como signos.” (SANTAELLA, 2001: 45) Como aqui não se está falando sobre o espelho propriamente dito, mas sobre o vídeo que faz referência ao espelho, o que supera logo tal discordância.

A teoria de Peirce como um todo é baseada em sistematizações triádicas. Em Peirce, desde as dimensões mais básicas do signo até as suas derivações mais complexas fazem parte de um todo que se organiza por meio da tripartição. Assim, os signos são categorizados em três tricotomias que devem representar as variedades que o signo pode assumir.

Porém, as aplicações dos signos em categorias, assim como a interpretação que é feita do signo e de seus componentes não se dá de maneira fixa e absoluta. Tais enquadramentos, em verdade, são marcados pelo fato de se constituírem de “um processo dinâmico na mente do receptor” (NÖTH, 2003: 66), o que pode ser traduzido pelo termo Semiose. O que interessa à Semiótica não é a interpretação do signo estacionado, mas é o movimento no qual é envolvido ao longo do processo de Semiose que deve ser o foco de uma análise semiótica, numa percepção de um fenômeno cheio de dinamicidade. (Idem: Ibidem)

Numa aplicação simplista dos termos peirceanos de *representamen*, *objeto* e *interpretante* ²⁸ ao caso da obra Trindade, dir-se-ia que o vídeo constitui-se de *representamen* no processo de significação da obra, tendo o corpo do interator como seu *objeto*, o que geraria na mente de tal pessoa um resultado *interpretante*. Não é incorreto afirmar que essa configuração está presente na obra. Entretanto, a Semiose não se dá de maneira assim estável e inflexível. Existe o que se chama de Semiose Ilimitada, o que se configura como um processo cíclico no qual “cada signo cria um interpretante que, por sua vez, é representamen de um novo signo”. Assim, “a semiose resulta numa série de interpretantes sucessivos” (Idem: 72), tornando o processo de embate do sujeito a determinado objeto algo bem mais complexo e imprevisível do que a esquematização simples e constante que se possa vir a se propor a respeito das relações entre Representamen, Objeto e Interpretante no desdobramento da Semiose.

²⁸ Conceitos apresentados mais pormenorizadamente no tópico 2.3.1.1. “Dos Signos”.

Considerando a categorização dos signos em função do entrecruzamento das três tricotomias de Peirce, pode-se perceber que a obra Trindade tem forte ligação àquelas categorias ligadas às relações com a secundidade. Assim, enquadrar a obra como um sin-signo indicial dicente (categoria vinculada à secundidade em todas as três tricotomias) pode ser uma saída possível. Esta categoria deve ser constituída de um “objeto da experiência direta”, ou seja, o representamen de tal signo

propicia informação a respeito de seu objeto, isto só ele pode fazer por ser realmente afetado por seu objeto, de tal forma que é necessariamente um Índice. A única informação que pode propiciar é sobre um fato concreto. (PEIRCE, 1962: 105)

Sendo um sin-signo, o representamen deve ter relação comparativa com o objeto a que se refere, não se bastando nem em si mesmo, nem necessitando de uma base convencional para que atue devidamente. Quanto à indicialidade desse signo em conjunção com as características de dicente, percebe-se que

é um signo que será interpretado pelo seu interpretante final como propondo e veiculando alguma informação sobre um existente, em contraposição ao ícone, por exemplo, do qual só se pode derivar informação. (...) Ele é um signo puramente referencial, reportando-se a algo existente. Desse modo, seu interpretante terá uma relação existencial, real com o objeto do dicente, tal como este mesmo tem (SANTAELLA, 1995: 190).

A experiência que a obra Trindade proporciona ao seu participante de se perceber imagetivamente representado na projeção é, bastante marcadamente, resultado de tal relação causal e referencial existente na maneira de funcionamento da videoinstalação. Assim, os constituintes do signo ligados à secundidade (o já citado sin-signo indicial dicente) são os que aparecem mais claramente na obra em análise. No entanto, devido à dinamicidade da qual a semiose se baseia, tal configuração está o tempo todo em conexões também com estímulos que se adequam à primeiridade (quali-signo, ícone e rema) ou à teceiridade (legi-signo, símbolo e argumento).

Não se pode negar que, por exemplo, há uma dose significativa de relações convencionais no modo de funcionamento da Trindade, principalmente no tocante às relações que a obra produz ao fazer referência a conceitos e ideias que não estão necessariamente tão evidentes a todos aqueles que interagem com seus estímulos. Da mesma maneira, há a possibilidade de o interator deixar de lado, em algum momento,

o aspecto relacional da obra às suas referências e passar a atentar mais para a pura qualidade da cor ou da luz.

Assim como também, nos processos sígnicos que envolvem a interação com a videoinstalação Trindade, não se verá apenas a projeção como um representamen que se refere ao objeto que é o próprio interator, mas isso ligar-se-á a uma conclusão derivada de que o interpretante daí gerado (talvez em ligação com uma idéia pré-existente que o tal sujeito tem de si) passa a se referir a coisas que não estão visíveis na obra, mas que fazem parte da experiência individual da pessoa que está ali. Tal sujeito não tem apenas uma feição. Ele pode ser dividido também.

3.3.7. Dos três sujeitos

É interessante perceber como Platão vincula as suas idéias sobre composição triádica à percepção de identidade e diferença. Segundo ele, o demiurgo (o organizador da matéria caótica), harmoniza “à força com o *Mesmo* a substância do *Outro*, que se deixava a custo misturar. Misturou as duas primeiras com a terceira, e das três se fez uma só.” (PLATÃO, 1981: 86) Pela constatação da existência de um primeiro elemento (o Mesmo) se intui o Outro que a ele se contrapõe. De sua relação, forçosamente se chega a um terceiro elemento, sem o qual os outros dois não se agregariam coerentemente.

Esses dois elementos (Mesmo e Outro) são ligados “de tal modo marcante que em muitas línguas a palavra ‘outro’ significa simplesmente ‘segundo’”, bem como também os dois termos podem ser correspondentes a “‘direito’ e ‘esquerdo’ e, o que é digno de nota, de ‘favorável’ e ‘desfavorável’, ou mesmo de ‘bom’ e ‘mau’.” (JUNG, 1979: 180) O fato de se estabelecer dois elementos de maneira polarizada (mesmo que não se esteja afirmando serem contrárias, ou mesmo que se diga que sejam, diferentemente, complementares entre si) pode acabar por deixar que se penda para a contraposição dos dois pólos, sendo que “o ‘uno’ e o ‘outro’ formam um par de contrários”. Jung aponta que tal modo de tensão “leva a uma espécie de evolução, da qual resulta o *terceiro* termo. Com a presença do terceiro termo, desfaz-se a tensão e reaparece o uno perdido.” (Idem: Ibidem)

Agamben apresenta algumas características bastante singulares que se aplicam ao modo de significar dos Pronomes. Tanto é assim que a classe dos pronomes se revela “uma categoria gramatical cuja definição constitui desde sempre um dos pontos mais controversos da teoria da linguagem” (AGAMBEN, 2006: 35), sendo eles providos de propriedades que os diferenciam de outras categorias. Tal fator diferenciador é o de que é impossível “encontrar um referente objetivo para esta classe de termos, cujo significado se deixa definir apenas por meio da referência à instância de discurso que os contém” (Idem: 40)

Estando dessa maneira aberto ao que se lhe apresente como uso, o pronome pode vir a ser posto em situações de interesse desta pesquisa. No caso da videoinstalação proposta, existe uma significativa interrelação daquilo que se apresenta como *eu, isto, minha* imagem, percepção de *si, meu* corpo. São pronomes. Tais pronomes não serão usados desconectados da condição em que se encontra o seu enunciador. “*Eu* significa ‘a pessoa que enuncia a presente instância de discurso que contém *eu*’.” (Idem: 41) Algo equivalente vale para os demais pronomes. Falar a respeito de *si* na obra é falar de *si*. Ver-se imgeticamente na obra, ou seja, perceber que ali está projetado algo que tem conexão causal com a sua própria existência e com as atitudes tomadas pelo seu corpo, tem interferência na percepção deste sujeito a respeito de sua individualidade e de sua condição de ser vivente.

Mas o papel da componente lingüística é apenas um dos que agem sobre o sujeito e sobre o modo como ele se compreende. “*Eu* designa a pessoa que enuncia ‘*eu*’. Assim, por um lado, o signo ‘*eu*’ não pode representar o seu objeto sem ser a ele associado por uma regra convencional.” (JAKOBSON apud AGAMBEN, 2006:42) Aquilo que se convencionou em relação ao indivíduo e à verbalização de sua individualidade lembra que são em grande número as diversas convenções sobre o sujeito que podem ser reconhecidas em outros campos além do lingüístico, até este momento citado.

O interator – aquele que interage – está diante da obra. Ambos estão ali materialmente. Não seria inapropriado dizer, nesse ponto, também das imaterialidades dos dois elementos citados: aspectos de virtualidade de certas obras – notadamente as que envolvem tecnologia numérica – que porventura se poderiam enquadrar no “modelo” de Vídeo Especular, assim como questões conceituais, culturais, sociais etc. ou até mesmo a intangibilidade da imagem luminosa projetada e daquela emanada

pela tela de vídeo. Isso quanto à obra. Mas ao fruidor podem ser direcionadas afirmações de relativa equivalência no que diz respeito ao imaterial: a alma, o espírito, a razão, o intelecto. Tudo isso pode ser dito, mas agora nos voltamos ao bruto e pesado espaço da materialidade.

Não que no âmbito material possam se esgotar as discussões sobre este tema, mas há uma certa precondição de embate físico dos objetos com o indivíduo para que implicações relacionais de Eu e Outro sejam traçadas mais fluidamente. Essa afirmação deve soar exageradamente materialista e inflexível a compreensões mais dadas ao ideal. Mas esta é uma pesquisa que se volta para objetos artísticos. Estranho seria se aqui se negasse que uma determinada videoinstalação existisse objetivamente ou que esta teria sua materialidade como descartável à sua subjetivação pelo fruidor. Há obras, sim, que privilegiam os aspectos invisíveis aos aparentes ou os conceituais à própria execução da obra, mas a total supressão da objetividade da obra parece algo – se é que seja possível – que não vale por si, mas somente pela negação de tudo aquilo que já foi objetivamente criado e que serve de referência para quem os quiser contradizer.

O fato é que objeto e observador estão corporeamente presentes na prática fruição da obra de arte. Isso acontece ainda mais marcadamente no caso em que se busca uma interatividade de tipo mais aparente (como costuma ser em variados casos da produção artística recente), já que ambos os componentes devem estar em condições de serem “percebidos” mutuamente para que suas presenças se influenciem no processo de troca que é o da interação.

Dizendo o mesmo de outro modo, a obra deve estar aberta à participação do interator, tendo, cada obra à sua maneira, uma funcionalidade de dispositivos que contemple, na prática da exposição de seus atributos, o fato de que haverá uma resposta como retorno aos estímulos que a obra produza. Em sentido contrário, mas complementar, o indivíduo que esteja na presença da obra deve ter seu sistema sensorial à disposição do que lhe for apresentado. Nesse caso, ele deve estar em condições de repetir, em ações, o “eu vejo”, da origem etimológica do verbo latino *video*.

Os diferentes sentidos de que o corpo dispõe, nutridos cada um por um aparelho sensorial específico, podem ser, analiticamente, compreendidos independentemente. Mas, na prática (na experiência sensorial do corpo e na

interpretação que o cérebro faz das informações que lhe foram direcionadas), os órgãos sensoriais “não são apenas canais de sensações, receptores passivos” (SANTAELLA, 2004: 38) ao que lhes é apresentado, mas eles se constituem “em sistemas perceptivos complexos que, além de ativos, são inter-relacionados” (Idem, *Ibidem*), tornando menos discerníveis entre si como separados dos demais, assim como as percepções que deles derivam não são sentidas de forma independente.

Cada ser tem sua sensibilidade singularmente arranjada, “tem possibilidade de organizar determinados estados e não outros.” (GREINER, 2005: 40) Trata-se de algo que pode ser relacionado ao conceito de *Umwelt*, que se refere à compreensão de que um determinado ser individual tem suas capacidades sensíveis delimitadas pela maneira particular como os “instrumentos” que este sujeito dispõe na prática da interação com a exterioridade se articulam ao produzir um efeito perceptivo. (VIEIRA, 2008: 79) Trata-se de uma espécie de bolha a partir de cuja perspectiva é dado ao indivíduo um modo específico de acesso ao mundo, que é diverso das maneiras de acessibilidade que outras dessas bolhas são capazes de proporcionar.

A visão – já que estamos tratando de *video* – é uma das componentes de tal aparelho sensível e está também marcada pelo que foi dito anteriormente. Ou seja, a visão é parte de um sistema complexo e inter-relacional de sensações e as potencialidades e práticas de visão que cada indivíduo ou espécie provida de olhos possui variam. Tais variações implicam em diferenças na capacidade de experimentar a existência. Dito isso, chega-se à compreensão de que, “liberado dos constrangimentos óticos, o olho escuta. Ele escuta outras percepções, como aquelas que se originam no tato ou no corpo” (COUCHOT, 2003: 58) e, assim, complementada pelo completo arsenal sensorial disponível, a visão chega a conceber a impressão de mundo criada pelo confronto promovido entre o interno e o externo ao ser. Porém, não se trata da mera contraposição de dois extremos ou contrários. O que interessa é perceber a combinação dos elementos na constituição da subjetivação de ser sensível, sendo que aquilo que se chama de “ ‘ si-mesmo’ não diz respeito apenas ao interior de um corpo, mas às conexões do interior com o exterior” (GREINER, 2005: 42)

A essa polarização entre *Dentro* e *Fora* ainda se soma a terceira componente (semelhante àquela citada por Platão), que assumiria o lugar do *Entre*, ou seja, teria o papel de intermediador do processo. Saliente-se que tal intermédio não é físico, mas

tem suas funções atuantes no campo na imaterialidade. Para Peirce, a percepção do mundo com base em tripartições não é algo que se dê por as coisas serem verdadeiramente compostas por três elementos ou por as sensações que temos delas serem tripartidas, mas, sim, porque as interpretamos desse modo. “Descobrimos que idéia de primeiro, segundo e terceiro são ingredientes constantes de nosso conhecimento.” Para explicar tal recorrência, Peirce aponta duas possibilidades cabíveis: “isto se deve ou ao fato de nos serem elas dadas continuamente pelas colocações do sentido ou ao fato de que faz parte da natureza peculiar da mente combiná-las com nossos pensamentos.” (PEIRCE, 2003: 13) Peirce argumenta que as idéias de primeiro, segundo e terceiro não nos são dadas por meio das sensações. Conclui, então, que devem se tratar, de alguma maneira, de “tendências congênicas da mente”.

Quanto à maneira como se dá tal cognição partida “Kant oferece-nos a visão errônea de que as idéias se apresentam separadamente e são posteriormente, juntadas pela mente.” Peirce não compreende dessa forma, afirmando que o que acontece “é que se apresenta algo que, em si mesmo, não tem partes mas que, não obstante, é analisado pela mente, isto é, o fato de ter ele partes consiste no fato de a mente, posteriormente, nele reconhecer essas partes.” (PEIRCE, 2003: 17) Essa diferença está vinculada a reações no *interpretante* do signo. Aqui não se trata da separação material das coisas (como, no caso da videoinstalação, do equipamento envolvido), que, evidentemente, são fisicamente dissociadas, no caso específico da proposta que aqui é feita. Trata-se, nesta discussão, da separação abstratamente estabelecida (pelo papel ativo da mente que interpreta) no interior de ideias (vinculadas elas a componentes materiais ou não).

Assim, além de todos os tipos de tripartição a que a videoinstalação Trindade está submetida em sua composição, há ainda a tripartição que o próprio sujeito faz de si mesmo. Da polarização entre um indivíduo que se põe diante da instalação e a imagem que é produzida pela obra a partir da presença deste interator, deve, então, haver a participação de um terceiro elemento: aquele que se poria como “estabilizador das tensões”, de acordo com o que se disse anteriormente com base em Jung. Qual seria esse componente? Ele traria vestígios dos dois elementos já citados, sendo, entretanto, deles independente e possuidor de uma composição que pode mesmo divergir daqueles outros. Trata-se da auto-percepção, uma projeção mental de si, algo

que não é nem aquilo que se é materialmente, nem aquilo que é visto sensivelmente como imagem de si projetada em vídeo, mas uma recriação que se constrói na percepção da própria existência.

3.3.8. Das três auto-percepções

Do interior de seu *Umwelt* é que se pode perceber tanto a alteridade como também a si mesmo, e tais percepções se interferem mutuamente. Retornando à comparação metafórica com a ferramenta do espelho, percebe-se que a reflexão da imagem do sujeito (assim como a exibição da projeção de vídeo que transmite ao indivíduo a sua própria imagem) proporciona uma situação favorável à tripla consciência de si. Entre o Id, o Ego e o Superego psicanalítico e o Narcisismo deve haver alguma interconexão a ser feita no caso da imagem especular e do vídeo que assimila os fundamentos da funcionalidade de duplicação do espelho. No entanto, aqui não se explora o tema no viés da Psicanálise, embora se reconheça que este seria um caminho possível. A tripartição da auto-percepção que virá a seguir se dirige mais no sentido de compreender os fenômenos de sensibilização do corpo e menos no sentido de perceber as implicações disso na psique do sujeito.

Assim, primeiramente há a sensação de estar imerso em seu corpo, tanto pela constante sensibilização que o corpo sofre por diversos meios, quanto pela própria percepção de que o organismo está em funcionamento. É interessante observar o fato de que as funções vitais estão em ligação com as atividades da totalidade do organismo, o que também inclui os sistemas sensoriais. Não apenas isso, mas os chamados “níveis inferiores do edifício neural” são responsáveis tanto pelo “processamento das emoções e dos sentimentos”, como também pelas “funções globais do corpo, de modo que o organismo consiga sobreviver” (DAMÁSIO apud SANTANA, 2002: 117) e esses dois componentes encontram-se, de certa maneira e em determinados graus, interligados funcionalmente. Assim, dizer “eu sou” implica na conjunção de diversos modos de auto-afirmação, tanto corpóreos quanto subjetivos. Tal combinação se constitui de condição básica para que, da relação entre aquele sujeito corporificado e a componente imaterial, seja gerada uma “interface entre o sistema vivo e a realidade.” (VIEIRA, 2008: 79)

Uma segunda maneira de perceber a si mesmo (no caso específico em análise) é o da sensibilização visual que se tem daquela imagem produzida pela videoinstalação. O modo como ela está construída remete à funcionalidade do espelho, como já foi dito. A imagem do interator é capturada e retransmitida a ele próprio por meio de um sistema fechado de vídeo. É um processo diverso do da reflexão especular, mas os dois instrumentos (o espelho e o vídeo) têm em comum a capacidade proporcionarem ao sujeito a visão de si mesmo por meio de imagem luminosa. Tal indivíduo “só pode se constituir de sujeito vidente reconhecendo-se em outro (o reflexo no espelho, o funil perspectivo que ‘reflete’ aquilo que o vê o olho da câmera), portanto, se percebendo como objeto.” (MACHADO, 2007: 102)

Quanto ao instrumental tecnológico utilizado em semelhante experiência sensorial, Salter fala (em relação à performance, mas também é cabível para outros modos de expressão da arte contemporânea) das aplicações que são feitas contemporaneamente da tecnologia na arte “questionam a onipotência da carne humana assumida como o elemento-chave na performance”²⁹, na medida em que as especificidades dos equipamentos empregados contribuam na composição da obra de maneira mais ativa. “Esta tensão do orgânico em relação ao mecânico é um dos debates centrais na teoria e prática da performance contemporânea, ‘O problema moderno da vida’, escrevem Crary e Sanford Kwinter, ‘é impensável para além do (...) organismo e da máquina’.” (SALTER, 2010: 222)³⁰ Diante de tais elementos, o sujeito específico que interage com a obra aqui em análise, vê-se diante de uma imagem de si mesmo que lhe é apresentada maquinalmente. As reações que o interator apresenta, porém, estão mais marcadas pela natureza especular da imagem que é exibida do que pelo fato de esta ser produzida por uma máquina. Por se ver na obra é que o sujeito se põe a agir relacionalmente com a instalação.

Aquilo que ele pratica corporalmente, no entanto, não equivale exatamente àquilo que ele supõe que está a fazer. Somos “freqüentemente mais conscientes dos padrões que deveríamos ter aplicado à nossa atividade, mas não o fizemos, do que dos

²⁹ Tradução livre do original em inglês: “(...) question the assumed omnipotence of human flesh as the key element in performance.” (SALTER, 2010: 222)

³⁰ Tradução livre do original em inglês: “This tension of the organic in relation to the mechanical is one of the central debates in contemporary performance theory and practice, ‘The modern problem of life’, write Crary and Sanford Kwinter, ‘is unthinkable apart from ... the organism and the machine’.” (SALTER, 2010: 222)

padrões que irrefletidamente utilizamos.” (GOFFMAN, 1975: 57) Isso se deve ao fato de que aquilo que se entende a respeito de si é diverso daquilo que se é. Por mais que o espelho duplique o real em produção de visualidades muito próximas do aspecto do objeto real, a imagem passa pelos filtros da percepção e interpretação do sujeito que vê a si mesmo.

A terceira maneira de auto-reconhecimento tem a ver justamente com isso. É aquela que se produz mais mentalmente do que pela percepção sensória. Apesar de que se compreenda que “todo homem reflete, com maior ou menor clareza, em seu espírito, relações que ocorrem entre ele e seu ambiente” (VIEIRA, 2008: 55), deve-se levar em consideração que entre o homem e o ambiente existe um hiato que é preenchido pelo sistema sensório e este tem um papel ativo na interação dos dois pólos. Aquilo que é percebido, assim como a atuação que se faz tendo tal percepção como base, “liga-se menos firmemente com o mundo real do que se poderia à primeira vista supor.” (GOFFMAN, 1975: 71) Não se pode, no entanto, prescindir de uma base material, sendo que “o Si-mesmo, pelo fato de só poder ser percebido no plano subjetivo como a singularidade mais íntima e extrema possível, precisa de uma totalidade como fundo” (JUNG, 1979: 282) sem a qual não poderá realizar a sua individualidade plenamente. É do embate entre um objeto material e um representamen também material (nos termos peirceanos) que se pode vir a gerar as conexões imateriais entre eles, mesmo que tais conexões possam não se basear em grande semelhança ou absoluta fidelidade à sua base material.

A impressão que o sujeito tem de si é, então, em grande medida, determinado por seu próprio sistema de subjetivação e, ao mesmo tempo, dependente da objetividade que se apresenta ao indivíduo. Saliente-se o fato de que a ação do próprio sujeito a se subjetivar é uma situação consideravelmente intrincada, sendo que as proporcionalidades de interferência de um componente e outro não são precisamente estabelecidas. O sistema relacional em atividade no caso da obra que se está analisando é “aberto”, ou seja, “mantém o relacionamento entre a sua existência (...) e a percepção que terá das outras coisas” (na apropriação do termo Sistema Aberto, proveniente da Teoria Geral dos Sistemas, de Ludwig von Bertalanffy), em um “processo contínuo”, no qual os limites vão sempre se reconfigurando. (SANTANA, 2002: 58)

O corpo, como um sistema aberto estabelecendo trocas com o mundo, estará sempre em contínua modificação. Nesse diálogo incessante, transforma-se pelas informações dadas pelo ambiente, e este, da mesma forma, também se reconfigura pela existência do corpo e de todos sistemas que contém, até mesmo pelo macrosistema em que está contido. (SANTANA, 2002 : 57-58)

O caminho dialógico, assim, abre-se em via dupla, e o sujeito pode percorrê-lo nas duas direções à procura de impressões que mostrem-no um pouco daquilo que ele próprio é, embora a visão que tem seja em parte ofuscada e distorcida.

Considerações Finais

E aqueles que agora vêem a Trindade aqui, por esse espelho e nesse enigma – na medida que se pode vê-la nesta vida –, não são os que contemplam em sua mente essas três realidades que assinalamos e comentamos, mas os que a vêem em sua mente como imagem de Deus, e podem relacioná-la àquele do qual são imagem, tudo o que vêem. (...) Pois, na verdade, o apóstolo não disse: “Vemos agora um espelho”, mas Vemos agora por meio de um espelho. (AGOSTINHO, 1984: 543)

Até aqui se falou de algo que só se pode saber pela experiência. “Porque agora vemos como em espelho, obscuramente, então veremos face a face; agora conheço em parte, então conhecerei como também sou conhecido.” (1Cor, 13,12) Estar frente à obra será diferente de ouvir sobre ela. Só pela experiência é que ela se mostrará como Trindade, vídeo e espelho, simultaneamente, na materialização das ideias aqui apresentadas.

Partindo da videoinstalação Trindade (feita objeto de pesquisa e resultado prático do que aqui se desenvolve), tratou-se dos modos pelos quais a ferramenta videográfica pode assumir características que se assemelham a certas feições do espelho. Assim, tratou-se dessa videoinstalação e dos modos como ela se adéqua a alguns critérios estabelecidos ao longo da atual pesquisa como referências para a composição do que aqui se chamou de “vídeo especular”: *participação individual* na obra, *intencionalidade na interação* e sugestão da *dualidade espelho/vídeo* como meios com diferenças, mas que podem ter paralelismos estabelecidos.

Numa segunda via de análise, aqui se falou a respeito das alusões à constituição trinitária presente na obra Trindade. Várias são as manifestações reconhecidas e discutidas do número três como componente da videoinstalação a que aqui se voltam os olhares. Viu-se que os modos de organização do pensamento em partições já foram manifestos por quantidades de elementos variáveis. Divisões compostas por um, dois, três, quatro ou sejam quantos forem os integrantes revelam a constância do número como agente organizador dos fenômenos e das ideias. Entre todas as possibilidades de quantificações, aquela que se baseia no número três mostra possuir alguma reincidência de manifestação. Entre as tríades, as que foram desenvolvidas no pensamento filosófico ganharam certo destaque, assim como também nos casos de tríades religiosas, sendo um caso notório o da Santíssima Trindade. A outra Trindade (a videoinstalação aqui estudada), por seu turno, levou a

que se abordasse também (devido a este ser um tema ao qual ela está intimamente ligada) os modos pelos quais se produz a multiplicidade de tonalidades pelo arranjo de três cores básicas. Da mesma forma, a composição da obra como constituída por três sistemas videográficos independentes foi apresentada em função de sua notável interferência no resultado observável da instalação. Tríades conceituais como a Semiótica Peirceana, o Processo Dialético e a de Sujeito, Objeto e Imagem estiveram presentes neste texto. Concluindo essa série de tríades a partir das quais a obra Trindade se funda, é a tripartição do próprio sujeito que se apresenta.

Como se viu, todas essas partições empreendidas se compõem de maneira a fazer de seus três elementos uma só totalidade. Tais elementos fazem sentido em sua complementaridade, são partes de um diagrama de relações inextricáveis. Individualmente, os componentes de uma tríade podem ser percebidos em suas características próprias, porém, só pela conjunção é que eles se manifestam em toda sua potência. Os aspectos de simulação da experiência especular e a marcada integração triádica permeiam, assim, a discussão até aqui empreendida e guiaram as idéias alcançadas no período de execução desta pesquisa.

Referências Bibliográficas

- A Bíblia Sagrada. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969. Tradução de João Ferreira de Almeida.
- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa:Edições 70, 2008.
- _____e HORKHEIMER, M. *Temas Básicos da Sociologia*. São Paulo: Cultrix, 1973
- AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- _____ *O que é o contemporâneo*. Chapecó: Argos, 2009.
- AGOSTINHO, Santo. *A Trindade*. São Paulo: Paulus, 1984.
- ARISTÓTELES. *A Política*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____ *Metafísica*. Porto Alegre: Globo, 1969.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Cengage, 2008.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 2005.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____ *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Obras escolhidas*. Volume I. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____ *Origem do drama trágico alemão*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- BOAS, Crisoston Terto Vilas. *Para Ler Michel Foucault*. Ouro Preto: Imprensa Universitária da UFOP, 2002.
- BRETTON, Philippe, *À Imagem do Homem – Do Golem às Criaturas Virtuais*. Lisboa: Instituto Piaget, 1995.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CANEVACCI, Massimo (org.). *Dialética do Indivíduo: o individuo na natureza, história e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CHAUÍ, Marilena. *Simulacro e poder: uma análise da mídia*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.
- COMOLLI, Jean-Louis. *El espejo de dos caras*. In: YOEL, Gerardo (org.). *Imagen, política y memoria*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2002.
- COTTINGHAM, John. *Dicionário de Descartes*. Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 1995.
- COUCHOT, Edmond. *A tecnologia na Arte: da fotografia à realidade virtual*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.
- DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- DOMINGUES, Diana (org.). *A Arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: UNESP, 1997.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- _____ *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- FABRINNI, Ricardo Nascimento. *A arte depois das vanguardas*. Campinas: Editora Unicamp, 2002.
- FIGURELLI, Roberto. *Estética e crítica*. Curitiba: Ed. UFPR, 2007.
- FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2007.
- FOSTER, Hal. *The return to the real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge: MIT Press, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1995
- _____ *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 1977.

- FREUD, Sigmund. *Cinco lições de Psicanálise*, Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- _____. *O Caso Schreber – Notas Psicanalíticas de um Relato Autobiográfico de um Caso de Paranóia*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- GONÇALVES, Márcia C. F. *A recusa da teoria da mimesis pelas teorias estéticas da virada dos séculos XVIII e XIX e suas consequências*. In: DUARTE, Rodrigo e FIGUEIREDO, Virgínia. *Mimesis e expressão*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Theory of Colours*. London: John Murray Editor, 1840.
- GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1975.
- GOMBRICH, Ernst. *História da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.
- _____. *Arte e ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- GRADIM, Anabela. *Comunicação e Ética: o sistema semiótico de Charles S. Peirce*. Covilhã: Lusosofia, 2008.
- GRAHAM, Dan. *Two-Way Mirrors Power*. Londres: MIT, 1999.
- GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.
- GRIMLEY, Chris. *Color, Space and Style*. Beverly: Rockport: 2007.
- GULLAR, Ferreira. *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HALL, Stuart. *A identidade na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995
- HEGEL, Georg. W. F. *Curso de Estética I*. São Paulo: Edusp, 2001.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.
- JUNG, Carl Gustav. *Obras Completas de C. G. Jung – Volume XI: Interpretação Psicológica do Dogma da Trindade*. Petrópolis: Vozes, 1979.
- LACAN, Jacques. *O seminário livro I*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- MARIN, Louis. *Sublime Poussin*. São Paulo: Edusp, 2000.
- MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. *A ilusão especular*. São Paulo: Brasiliense, 1984
- _____. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Edusp, 1996.
- _____. *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007.
- _____. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. São Paulo: Papyrus, 2002.
- MARTIN, Sylvia. *Video Art*. Köln: Taschen, 2006.
- MELLO, Christine. *Extremidades do Vídeo*. São Paulo: Senac, 2008
- MORA, J. Ferrater. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Loyola, 2004.
- MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*. São Paulo: Relógio d'Água Editores, 1997.
- NÖTH, Winfried. *Panorama da Semiótica: de Platão a Peirce*. São Paulo: Annablume, 2003.
- O'DOHERTY, Brian. *Inside the white cube: the ideology of the gallery space*. Los Angeles: University of California Press, 1999.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Lisboa: Livros Cotovia, 2007.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. *Semiótica e Filosofia*. São Paulo: Cultrix, 1972.
- PELBART, Peter Pál. *Imagem do (nosso) tempo*. In: FURTADO, Beatriz (org.). *Imagem contemporânea: cinema, tv, documentário, fotografia, videoarte, games...* Vol. II. São Paulo: Ecidade, 2009.
- PLATÃO. *A República*. Bauru: Edipro, 1994.
- _____. *Timeu e Crítias ou a Atlântida*. São Paulo: Hemus, 1981.
- POPPER, Franck. *Art of the Electronic Age*. Singapura: Thames and Hudson, 1993.

- PRADO, Gilberto. *Dispositivos interativos: imagens em redes telemáticas*. In: DOMINGUES, Diana (org.). *A Arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: UNESP, 1997.
- ROSS, David. *A metafísica de Aristóteles*. In: ARISTÓTELES. *Metafísica*. Porto Alegre: Globo, 1969.
- SALTER, Chris. *Entangled: technology and the transformation of performance*. Boston: MIT, 2010.
- SANTAELLA, Lucia. *Corpo e Comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.
- _____. NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- _____. *Matrizes da Linguagem e Pensamento: Sonora, Visual, Verbal*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- _____. *A teoria geral dos signos*. São Paulo: Ática, 1995.
- SANTANA, Ivani. *Corpo Aberto: Cunningham, dança e novas tecnologias*. São Paulo: Educ, 2002.
- SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Lingüística Geral*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- SCHAFF, Philip. *History of the Christianism, Volume II, Section 152*. Grand Rapids, MI: Christian Classics Ethereal Library, 2002.)
- SODRÉ, Muniz. *Antropológica do Espelho: uma teoria da comunicação linear em rede*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- _____. *A máquina de Narciso : televisão, individuo e poder no Brasil*. Rio de Janeiro : Achiamé, 1984.
- VAN DEN BEUQUE, Guy. *Experiência do nada como princípio do mundo*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2004.
- VIEIRA, Jorge de Albuquerque. *Teoria do Conhecimento e Arte*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora. 2008.
- VINCI, Leonardo da. *Trattato della Pittura*. Roma: Liber, 2006.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Teses

- MORAES, Fábio Cristiano de. *Blaise Pascal: a ciência diante da incerteza*. São Paulo: PESSOA, Helena G. R. *O auto-retrato: o espelho das coisas*. São Paulo: USP, 2006. USP - FFLCH – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, 2011.

Artigos em Revistas

- FERREIRA, Jairo. *Uma abordagem triádica dos dispositivos midiáticos*. In: *Revista Univerciência*. Ano IX, no. 17. São Paulo: Líbero, 2006.
- FLÓRIO, Marcelo. *Cinema: caleidoscópio estético da modernidade*. *Revista Práxis*, ano I, n. 1, 2004.
- JORDAN, Fred. *Os experimentos prismáticos de Goethe*. *Revista Estudos Avançados*, n 19. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados – USP, 1993.
- RONCALIO, Vanessa W. *Entrando no espelho: o eu e o outro* In: *Revista Pós*. Florianópolis: UDESC, 2003.