

“Olho Mágico”: dispositivo para mediação do olhar

ALDO LUÍS PEDROSA DA SILVA

■ 284

Professor de Arte, Comunicação e Cinema no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Triângulo Mineiro - Campus Uberaba . Doutorando em Artes Visuais na Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, na linha de pesquisa em Poéticas Visuais e Processos de Criação, com foco em vídeo e arte e tecnologia. Mestre em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia UFU, na linha de pesquisa de Práticas e Processos em Artes Visuais, com foco no vídeo e suas poéticas. Graduação em Artes Visuais pelo Centro de Ensino Superior de Uberaba - CESUBE. Pós-Graduação Lato Sensu em Psicopedagogia Institucional pela Universidade Castelo Branco - RJ. Técnico em Informática pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Triângulo Mineiro Campus Uberaba IFTM . E-mail: aldoluispedrosa@hotmail.com.

■ RESUMO

Este artigo visa discorrer sobre a produção em vídeo de nome “Olho Mágico” de Aldo Pedrosa, sob o ponto de vista de suas reformulações determinadas por ocasião de quatro exposições realizadas no período de 2010 a 2012. Este vídeo trabalha os conceitos de escopofilia e panoptismo, que se desdobram em questões relativas ao voyeurismo, vigilância e exibicionismo. O foco do trabalho se dará sob o ponto de vista do lugar e do espaço. Discutiremos como o vídeo se transformou em decorrência de suas várias exposições e como cada novo espaço, trouxe ao trabalho, uma nova forma de se mostrar. Ao mesmo tempo veremos como o vídeo em si remete a diferentes espacialidades e promove o deslocamento do observador, que é envolvido em uma experiência voyeurística.

■ PALAVRAS-CHAVE

Espaço, Lugar, exposição, vídeo, escopofilia, panoptismo.

■ ABSTRACT

This article aims to discuss the Aldo Pedrosa's video production called “Olho Mágico” (Peephole), from the point of view of its reformulations determined at the time four exhibitions were held in the period from 2010 to 2012. This video works the concepts of scopophilia and panopticism, which unfold in subjects related to voyeurism, exhibitionism and surveillance. The focus of the work will encompass the point of view of the place and space. We will discuss how the video turned out to be due to its various views and how each new space, brought to the work, a new way of showing it. At the same time we will see how the video itself refers to different spaces and promotes the movement of the observer, who is involved in a voyeuristic experience.

285 ■

■ KEYWORDS

Space, place, exposition, video, scopophilia, panopticism.

Olho mágico: escopofilia e panoptismo

Do olho mágico de um determinado lugar, o *voyeur* inicia sua atividade de observador. Ele mira as pessoas que passam próximas à sua porta. Ele acompanha seus passos. Ele deleita-se com a banalidade do cotidiano e satisfaz sua escopofilia.

Freud (1996) chama de escopofilia a pulsão de tomar o outro como objeto, submetendo-o a um olhar fixo e curioso. Para Cabas (2010), o olho, órgão da visão humana com a função de perceber as alterações do mundo exterior para o propósito de proteger e preservar a vida, serve também para os “encantos – essas trações que fazem o objeto merecer a condição de objeto de amor e o transformam em objeto capaz de despertar a cobiça ou provocar a concupiscência” (CABAS, 2010, p. 50). A partir do momento em que o olho se dirige para determinada cena, objeto ou sujeito por instinto (ou pulsão, na definição de Freud), munido de forte ‘necessidade de olhar’, ele pode transcender a situação de ver para se guiar pelo mundo e, então, se entregar à escopofilia.

O olho se vê repartido entre a necessidade de ver – para zelar – e a apetência de ver mais uma vez o encanto já visto. Dois impulsos tão diferentes que, no fim, são opostos. A tal ponto que talvez haja que distingui-los recordando a distância que separa o ‘ver’ do ‘olhar’. Dois verbos com significados bem distintos (CABAS, 2010, p. 50).

O ponto de partida do trabalho é o *lugar praticado, lugar de morar*, mais especificamente, um apartamento. Neste local, as janelas gradeadas que delimitam o acesso ao exterior. A experiência de semi-clausura, dada com o propósito de manter a segurança, desencadeia os sentidos que serão postos em obra. Este refúgio reflete uma marcante característica de uma geração cerceada, cujas aventuras no ambiente exterior só podem ocorrer dentro de bolhas, seja o grupo de excursão, as colônias de férias, as agências de aventura, entre outros.

O cerceamento das experiências mundanas cria uma insaciável busca pelas brechas para o mundo exterior. Dentro do apartamento se busca por estes *lugares de escapes*: a janela do quarto, a janela da sala, os pequenos vitrôs do banheiro e da área de serviço. Enquanto estes dão passagens para o que há próximo, a televisão, sempre presente, dá passagem para o que está distante.

Estas janelas permitem que se instaure uma espécie de panóptico pessoal. Uma torre de controle e vigilância particular, por meio do uso de vários dispositivos que possibilitam aventuras: janelas, olho mágico, telescópio, câmeras fotográficas e de vídeo, além das potentes janelas eletrônicas: televisão e computador que permitem o acesso a *lugares de virtualidades*.

O dispositivo denominado panóptico (Figura 1), de acordo com Foucault (2010), é um sistema arquitetônico criado por Jeremy Bentham, um jurista britânico do século XVIII, como um modelo de arquitetura para permitir a constante vigilância, por meio da distribuição de celas que cercam uma torre central em um edifício circular.

Foucault (2010) descreve o panóptico como uma construção em anel com uma torre no centro. A torre possui largas janelas que se abrem sobre a face interna do anel. Na periferia desta construção há celas, cada uma com duas janelas, uma para o interior, avistada pela torre central, e outra para o exterior, a qual permite que a luz atravesse a cela de lado a lado. “Basta então colocar um vigia na torre central, e em cada cela trancar um louco, um doente, um condenado, um operário ou um escolar” (FOUCAULT, 2010, p. 190), pois à contraluz todos os prisioneiros resultariam perfeitamente visíveis aos olhos da sentinela.

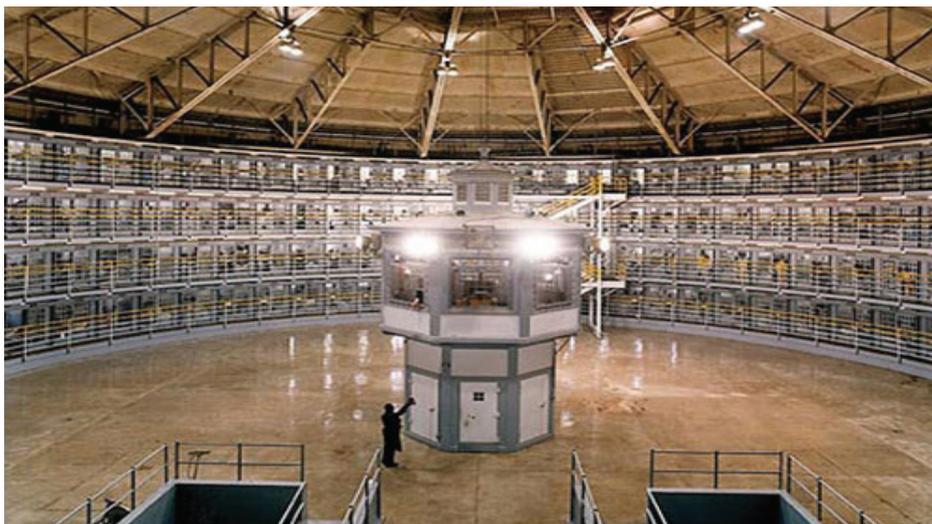


Figura 1 - Fotografia de presídio projetado de acordo com sistema panóptico de Bentham.

Fonte: <http://educacaoenovastics.blogspot.com/2010/09>. Acesso em 04/04/2011.

Reciprocamente, o mesmo efeito não seria possível, porquanto o vigia permanece oculto por meio de um sistema de cortinas e biombos. “Dessa forma, os detentos poderiam ser vistos pelo vigia, mas não poderiam vê-lo em contrapartida, de modo que sua presença ou ausência seria inverificável” (MACHADO, 1996, p. 221). Com isso, o efeito mais importante do panóptico seria, sem dúvida, fazer com que os detentos “por uma simples ideia de arquitetura se sentissem vigiados, mesmo quando não houvesse vigia algum na torre central e mesmo quando eles não estivessem sendo diretamente observados” (BENTHAM apud MACHADO, 1996, p. 221).

Para Foucault “o panóptico é uma máquina de dissociar o par ver-ser visto: no anel periférico, se é totalmente visto, sem nunca ver; na torre central, vê-se tudo, sem nunca ser visto” (FOUCAULT, 2010, p. 191), a este dispositivo pode-se também associar a ideia de escopofilia.

A partir deste estado de coisas, estas questões são tomadas como *poética do olhar e do lugar* para a criação do vídeo “Olho Mágico”¹ (Figura 2).

O vídeo “Olho Mágico” tem o objetivo de recolocar o observador na posição de um *voyeur*, diante da visão um dispositivo que oferece uma experiência voyeurística privilegiada: permite ver sem ser visto. O olho mágico, esta pequena janela disposta em grande parte das residências, oferece uma visão quase “mágica” de acontecimentos bem próximos visualmente, porém com a impressão de estarem distantes, devido à lente grande-angular do dispositivo.

Trata-se de uma pequenina abertura, um dispositivo para manter a segurança do lar, que oferece ao observador uma experiência que pode ser aproximada à da ‘bola de cristal’: a capacidade de tudo poder observar sem ser observado. Diferentemente da televisão ou dos atuais sistemas de vídeo-segurança, o olho mágico acentua a experiência do voyeur, pois ele está perto o bastante para poder sentir e ouvir os sons que advêm do ambiente externo e a porta oferece proteção contra a possível descoberta daquele que espia. Encontra-se, assim, mais próximo do prosaico buraco da fechadura que dos sofisticados porteiros eletrônicos.



Figura 2 - Aldo Pedrosa. “Olho Mágico” - Frame do vídeo. Fonte própria.

¹ Link para o vídeo no youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=LBS4oUnkao8>. Este vídeo apresenta a produção na íntegra, com 56 minutos de duração. Há também no youtube uma versão compactada do mesmo vídeo. Link: <http://www.youtube.com/aldoluispedrosa>.

O vídeo “Olho Mágico” parte de uma cena, a princípio, de caráter documental, pois trata-se da real visão a partir do olho mágico da porta de um apartamento. As pessoas que ali passam não sabem que estão sendo gravadas, e, inclusive, a nítida distorção na perspectiva vista na imagem é derivada da própria lente do dispositivo real, apresentada dentro de um enquadramento arredondado. A imagem é determinada por uma composição geométrica com um jogo de linhas paralelas e simétricas distribuídas, formadas pelas grades e corrimãos do interior do prédio.

A gravação ocorreu ininterruptamente ao longo de três horas. O material bruto foi editado de forma simples, cortando-se apenas os momentos nos quais, por um longo período de tempo, não havia fluxo de transeuntes. No resultado final, o vídeo mostra um pseudo plano-sequência do interior do prédio e do ponto de vista do olho mágico. Na edição sonora, foi inserida a música ‘Noturno’ de Frédéric Chopin, utilizada de modo a compor uma espécie de trilha sonora incidental ou mesmo para remeter a uma música ambiente presente no momento da gravação. Ela conferiu ao vídeo um maior estado de narrativa, pois parece ritmar o caminhar dos transeuntes.

Modos de oferecimento: transformações e espacialidades

Veremos agora como a proposta poética em questão, “Olho Mágico”, se transformou, estética e formalmente, para se adaptar aos diversos locais onde foi exibido. Sua maneira de se oferecer ao público dependeu, consideravelmente, das questões que o espaço expositivo evocava como também questões colocadas por seu entorno.

Do Local ao Lugar

A primeira experiência de exibição deste trabalho deu-se por meio de um arranjo que cruzou a imaterialidade da imagem ao caráter objetual de uma porta na exposição ‘Do Local ao Lugar’². Nesta exposição, o vídeo foi exibido em um aparelho de DVD conectado a uma pequena tela de LCD de 7 polegadas. Esta tela, por sua vez, foi instalada na parte traseira de um painel que simulava uma porta real, com maçaneta e outros detalhes (Figura 3). O painel foi confeccionado para ser colocado em pé, com pequenos suportes que permitiram fixá-lo e deixá-lo equilibrado, não necessitando, a priori, de paredes para prendê-lo. O orifício pelo qual se vê o vídeo simula a instalação de um olho mágico real. Na parte traseira foi colocado um pequeno suporte para fixar a tela que serviu para a exibição do vídeo. Desta forma, o observador quando olhava pelo orifício da porta tinha a impressão da visão de um verdadeiro olho mágico. Uma representação no qual o referente se encontra distante, no tempo e no espaço.

Nesta experiência, vem a tona questões sobre o corpo em sua relação com lugar e o espaço das imagens. Com a simulação de uma porta, o trabalho exige uma atitude corporal do espectador que o remeterá às suas próprias experiências voyeurísticas, no entanto em seu olhar solitário, ele será levado do espaço da arte para outro local, a porta do apartamento onde se posicionou, outrora, o artista-*voyeur* destas imagens.

O trabalho permitiu colocar em obra o debate sobre a vocação das imagens produzidas digitalmente. Como deslocá-las do seu lugar de produção, ou seja, o ambiente computacional, para o espaço real da exposição. Dubois (2003, p. 5), na

² Exposição ocorrida na Galeria Lourdes Saraiva, em Uberlândia/MG, em agosto e setembro de 2010.

ocasião de uma exposição em que atuou como curador, se questiona: “Qual é o lugar das imagens? Como elas ocupam o espaço? O tempo? Como habitam (e são habitadas por) seu lugar? De que maneira a situação (pré ou pós) determina sua significação?” O autor continua ao dizer que todas as invenções contemporâneas de posicionamento no espaço das imagens, como o que se convencionou chamar de instalações, são tentativas de levar em conta na própria obra essa questão do lugar: “da imagem como lugar ao lugar como imagem” (DUBOIS, 2003, p. 5).



289 ■

Figura 3 - Aldo Pedrosa. Vídeo: “Olho Mágico”. Exposição ‘Do Local ao Lugar’. Galeria Lourdes Saraiva, Uberlândia, setembro de 2010. Fonte: Acervo do autor.

Assim, na ocasião da exposição do ‘Do Local ao Lugar’, o trabalho buscou não somente uma experiência mais íntima, como também remeter o observador a um outro dispositivo importante para a história das imagens técnicas em movimento, tornando-o autorreferente: trata-se de um dispositivo este vindo de um *outro lugar*, de um outro tempo, o *cinetoscópio*³ de Thomas Edison (Figura 4). Inventado em 1891, este instrumento permitia que pequenos filmes fossem assistidos em visores individuais. Como se exigia a privacidade para ver as imagens no dispositivo, já *voyeur* por este motivo, o *cinetoscópio* exibia comumente filmes de apelo voyeurístico. Este voyeurismo se dava não apenas em decorrência do erotismo de algumas cenas exibidas, Aumont (2004) relata que aquelas cenas que ali passavam - índios dançando,

³ Escreve-se também kinetoscópio ou quinetoscópio.

uma fanfarra, uma ginasta em movimento - todas elas em forma de pequenas cenas sobre um fundo preto, faziam com que o olhar apreendesse o espaço. Este olhar sempre “chocando-se contra o fundo para voltar sempre para a personagem, em uma alternância sem fim, que sempre recentraliza, refocaliza, reidentifica o espectador com seu olhar” (AUMONT, 2004, p. 43). A personagem, alvo da atenção, atrai o olhar do espectador a todo o momento e ativa sua curiosidade.



Figura 4 - Fotografia de um *Cinetoscópio* em 1894, sendo operado por um funcionário de Thomas Edison. Fonte: <http://www.lomography.es/magazine/lifestyle/2011/11/04/thomas-edison-y-el-kinetoscopia>. Acesso em 01/04/2013

No vídeo “Olho Mágico”, a arquitetura sempre estática do interior do prédio permite que o olhar se direcione aos transeuntes que sobem e descem as escadas. Este olhar não se perde na cena. Desta forma, o *cinetoscópio* assim como a visualização do “Olho Mágico” através do pequeno orifício “alimenta o olho, mas com alimento claramente designado, objetivado, delimitado; ele satisfaz o olhar (a própria definição, segundo Lacan, da perversão)” (AUMONT, 2004, p. 43).

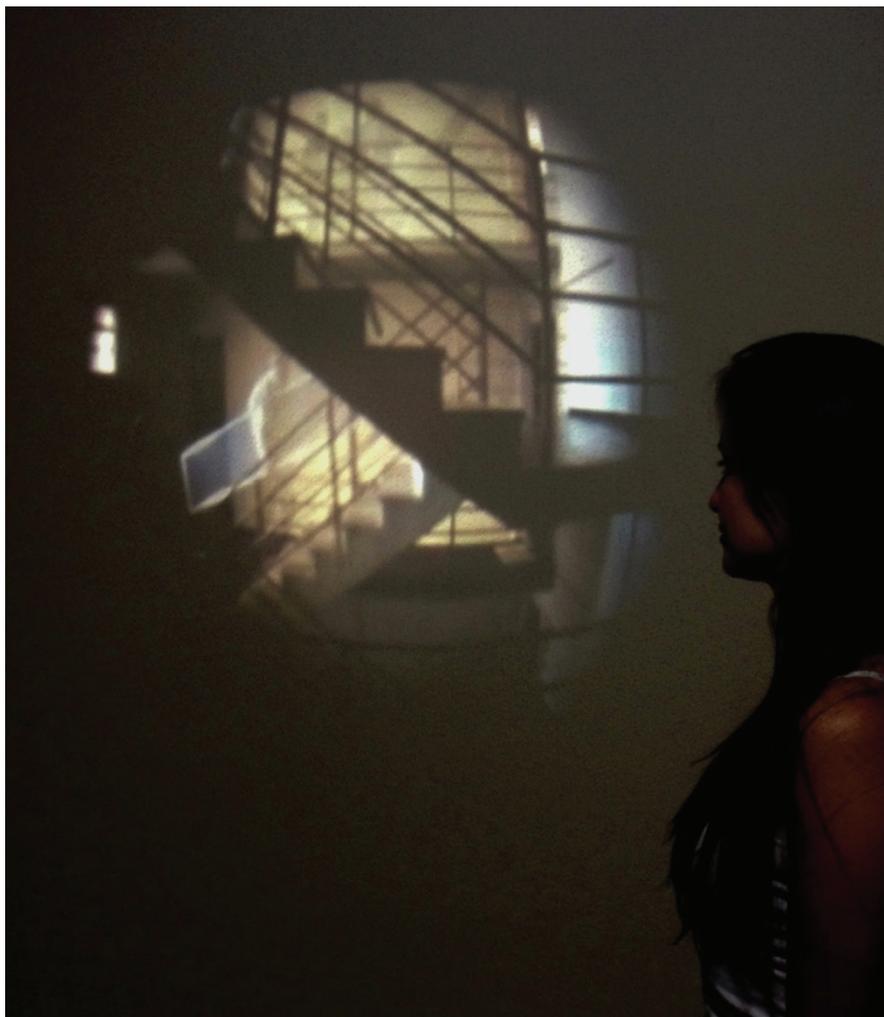
Narrativas visuais

O resultado desta primeira experiência de apresentação do “Olho Mágico” se mostrou interessante na medida em que permitiu acompanhar a recepção dos observadores. Foi possível então reelaborar e redefinir alguns elementos ou formas de apresentação da proposta, o que permitiu que o vídeo adquirisse outras versões e outras potenciais formas diferenciadas de exibição.

Em uma destas reelaborações, foi subvertida a condição documental (de registro) da produção, pois foi possível trabalhar com efeitos digitais de edição que permitiram sobrepor as imagens em camadas transparentes. Essa significativa mudança ocorreu quando o trabalho foi aceito para participar de uma exibição no IV Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual em Goiânia/GO/Brasil. Para participar no evento, o

vídeo foi compactado em 6 minutos sem, desta forma, perder nenhuma imagem dos 56 minutos anteriores. Para tornar isso possível, utilizei camadas sobrepostas em diferentes níveis de opacidade, conferindo ao vídeo um aspecto de simultaneidade (Figura 5).

Ao trabalhar a simultaneidade de diferentes tempos e a multiplicidade de imagens sobrepostas, a produção busca remeter ao estado psíquico do *voyeur*, que deseja reter todas as imagens vistas de uma só vez, para não perder nenhum detalhe daquilo que nutre sua pulsão escópica. Esta multiplicidade e simultaneidade de pessoas e coisas que se fundem, são, por sua vez, inerentes à visão do “vigia da torre”. Em contrapartida, os seres ali captados voyeuristicamente vivem cada qual sua individualidade, conforme explica Foucault no exemplo da vigilância:



291 ■

Figura 5 - Aldo Pedrosa. Projeção “Olho Mágico”. Fonte: Acervo do autor

[...] a multidão, massa compacta, local de múltiplas trocas, individualidades que se fundem, efeito coletivo, é abolida em proveito de uma coleção de individualidades separadas. Do ponto de vista do guardião, é substituída por uma multiplicidade enumerável e controlável; do ponto de vista dos detentos, por uma solidão sequestrada e olhada (FOUCAULT, 2010, p. 190).

Este formato de vídeo compacto teve como objetivo um formato mais adequado para se enquadrar nos padrões de festivais e mostras de curta-metragem digital. Assim, além da projeção no segmento de 'Narrativas Visuais' do evento em Goiânia, o trabalho foi também selecionado para participar da exibição oficial da II Mostra SESI de Cinema de Uberaba⁴.

Nestas duas experiências, o mesmo vídeo, reelaborado, encurtado, mas na essência, o mesmo vídeo, se oferece de forma diferente da anterior: é exibido em tela grande e na sala escura (Figura 5). Ele subverte, em certa medida, sua apresentação anterior para se oferecer como "cinema de exposição" e também se "expor como cinema".

Segundo Dubois (2003), o termo "cinema de exposição" foi cunhado pelo francês Jean-Christophe Royoux, designando os procedimentos de artistas-cineastas que "ora utilizam diretamente o material fílmico em sua obra, ora inventam formas de apresentação que fazem pensar ou se inspiram em efeitos ou em formas cinematográficas, impulsionando com certo vigor o ritual clássico da recepção do filme em uma sala" (DUBOIS, 2003, p. 8).

A característica metamórfica da produção "Olho Mágico" enfatiza novamente como o *lugar* (o espaço de exibição) é importante para a poética. O espaço atua como uma constante repleta de signos próprios que intervêm na produção artística, assim, a referência ao cinema é posta em evidência e o observador mais que um intruso ou espião de uma cena afastada de si, deixa-se invadir pela imagem.

Dubois ressalta que o cinema é o principal formador do pensamento da imagem como movimento. Durante muito tempo, o cinema foi o único modelo deste tipo de imagem.

O enquadramento móvel, a duração de um plano, as travessias da profundidade por um olho virtual que se desloca, a dinâmica do extra-campo, as formas de montagem, os encadeamentos de imagens, os deslizamentos de pontos de tomada, toda a fluidez do tempo e do espaço, tudo isso nos chega (nos chegava?) quase exclusivamente pelo cinema como forma de pensamento. Mas, justamente, essa forma de pensamento só se exercia no quadro bem definido do lugar-cinema, em uma mera sala de projeção cujas práticas sociais eram bem diferentes das da arte contemporânea. Durante muito tempo, houve poucas (ou nenhuma) ligações entre esses dois 'mundos', cada um se desenvolvendo, mais ou menos, na aparente ignorância (até mesmo desprezo) pelo outro (DUBOIS, 2003, p. 6).

Contemporaneamente vários cruzamentos foram estabelecidos entre as áreas cinema e arte contemporânea, sobretudo nos últimos vinte anos, houve a multiplicação de grandes exposições que misturam obras plásticas e cinema, projeções, fotogramas e outros dispositivos de vídeo ou filmes (Dubois, 2004). "Olho Mágico" apresenta características mestiças que remetem ao cinema (questões de enquadramento, focalização, profundidade de campo, trilha sonora) e também ao "vídeo de galeria" ou videoarte (aspectos desconstrutivos⁵, ausência de uma narrativa linear,

⁴ A II Mostra SESI de Cinema de Uberaba, é um evento de cinema voltado para a exibição de curtas-metragens na cidade de Uberaba/MG/Brasil.

⁵ Segundo Cristina Mello, os procedimentos desconstrutivos na arte dizem respeito à destruição e à reconstrução da noção de objeto artístico [...] Há uma intenção consciente de desmontar a linguagem videográfica (nesse caso), desmontar um tipo de contexto midiático ou uma imagem. Relaciona-se a um momento de saturação

plano-sequência único e estático, efeitos de sobreposição de camadas - na versão curta). Ao experimentar estes aspectos foi possível não apenas tencionar a plasticidade da imagem, mas também observar como o trânsito da observação contemplativa para a observação participativa irá produzir novas significações e ênfases para a experiência da visão propiciada pela própria imagem. Assim, o trabalho permitiu jogar mais com a espacialidade e com a luz, com aspectos da fotografia encenada, visando uma implicação de uma experiência física espaço-temporal.

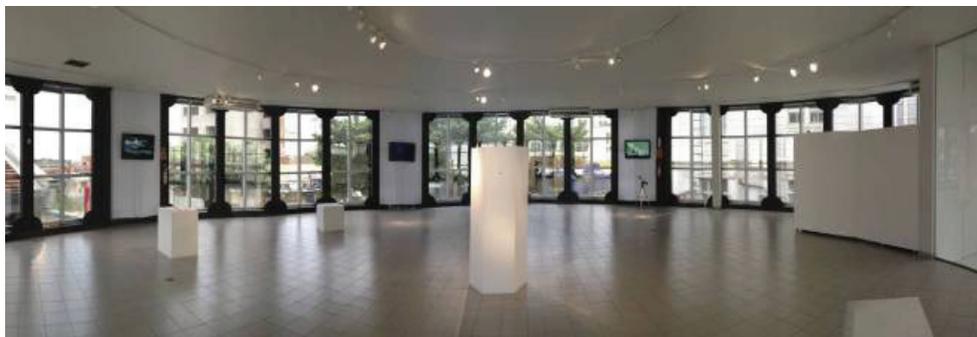


Figura 6 - Aldo Pedrosa. Documento da exposição 'Panóptico'. Fotografia em panorâmica da disposição dos trabalhos no interior da Galeria de Arte do Centro de Cultura José Maria Barra – SESI / FIEMG em Uberaba/MG. Fonte: Fotografia de Aldo Pedrosa. A imagem pode ser visualizada em 360º no site: <http://pnr.ma/eiTJTL>

293 ■

Panóptico

Um retorno à exibição individual e intimista deste vídeo ocorreu na exposição 'Panóptico'⁶. Esta exposição foi concebida para um determinado edifício, no qual se encontra a galeria de arte do Centro de Cultura José Maria Barra (Figura 6). O lugar foi escolhido devido às suas similaridades físicas com o edifício do sistema panóptico de Bentham (Figuras 6 e 7).

A galeria está situada no segundo andar do prédio que possui um formato arredondado, com 6,5m de raio e janelas amplas de vidro translúcido que tomam o lugar das paredes tradicionais. As janelas são espelhadas e permitem um interessante jogo de visão de acordo com a luminosidade do local. Quando há mais luz vinda do exterior, a fachada externa torna-se espelhada por completo, não permitindo que nada do interior da galeria seja visto. Neste caso, é possível para quem está dentro ver com clareza todo o exterior: local de intenso tráfego de pessoas e veículos, pois a galeria está localizada no centro da cidade. Já à noite e com as luzes internas da galeria acesas, este espelhamento se inverte.

dos meios tradicionais da produção da imagem e som, criando interferências intencionais no seu campo de circulação. Com essas interferências, as práticas artísticas como o vídeo, em um primeiro momento, negam o seu caráter preexistente de linguagem, para logo em seguida afirmá-lo sobre novas circunstâncias criativas. Tais processos desestabilizam as formas convencionais de produção do signo eletrônico e transitam em torno do deslocamento poético dos sentidos. Essa ruptura reflete o modo como os artistas se apropriam dos dispositivos maquímicos do vídeo e promovem novos sentidos para a imagética contemporânea (2008, p. 115).

⁶ A exposição 'Panóptico' representou a culminância da pesquisa de mestrado em Artes e nela foram exibidos os vídeos 'Olho Mágico', 'À Espreita', 'Telescópio' e 'Janela', além de uma interação proposta com o *Google Street View*. Para mais detalhes sobre a exposição e sobre todo o trabalho de pesquisa no mestrado a dissertação pode ser acessada em: <http://repositorio.ufu.br/handle/123456789/2027>

Foi possível, assim, traçar uma interessante relação deste jogo de visão (revelação e ocultação / ver sem ser visto) entre as janelas da galeria e o próprio panóptico de Bentham. Isto somado às características arquitetônicas da galeria (arredondada) permite torná-la um lugar privilegiado para o estabelecimento deste espaço como metáfora do panóptico.



Figura 7 - Fachada da Galeria de Arte do Centro de Cultura José Maria Barra – SESI / FIEMG em Uberaba-MG. Fonte: Fotografia de Aldo Pedrosa.

Foi criada uma pequena torre com a finalidade de remeter à torre central do edifício panóptico, esta coluna central foi concebida também com objetivo de reinstalar o vídeo “Olho Mágico” em outro contexto. Para esta ocasião, foi utilizada a versão extensa do vídeo, com 56 minutos de duração. A produção foi instalada na torre posicionada no centro da galeria (Figura 6). As outras produções, também resultantes da pesquisa do mestrado, estavam ao seu redor, dentro da arquitetura circular da galeria.

O trabalho “Olho Mágico” nesta exposição, abrigado no volume central da galeria, evoca novamente a visualização individual na qual um pequeno orifício dá a visão do vídeo e no seu interior estavam localizados os dispositivos de exibição. No entanto ao se olhar para dentro da torre, não se vê o vigia do panóptico, vê-se outro espaço, a cena voyeurística que pede, assim como no olho mágico real e no *cinetoscópio* de Thomas Edison, uma visualização solitária. Não se pode deixar de citar a relação com a consagrada obra de Marcel Duchamp, ‘*Étant donnés*’ (Figura 8), realizada pelo artista entre os anos de 1946 a 1966. Nesta produção, o observador se deparava com uma grande porta de madeira. Ao olhar através dos orifícios e pequenas brechas nesta porta, é vista a imagem de uma mulher nua deitada em meio a uma paisagem. “É nesse instante que o espectador torna-se um voyeur” diz Tomkins, (2004, p.501) não importa o número de vezes, que, um só espectador de cada vez, irá olhar pelos buracos, pois o choque visual não diminui em nada. A carga erótica da cena vista e o apelo retiniano, faz dessa uma das obras mais enigmáticas de Duchamp. Isso deve muito à concepção

especial: em uma sala, aparentemente vazia, encontra-se uma porta que deixa ver um *outro lugar*, o qual só é possível acessar pelo olhar.



Figura 8 - *Étant Donnés* (1946-66) de Marcel Duchamp. Fonte: <http://petulantrumblings.com/?p=8889>. Acesso em: 05/01/2012.

Esta visualização individualista e solitária também permite uma aproximação dos onipresentes dispositivos móveis contemporâneos: *smartphones*, *iPods*, *tablets*, *players*, relógios inteligentes, GPS, pequenas TVs digitais, entre outros. Dispositivos estes cada vez mais individualizados, acessíveis e híbridos - ao incorporar recursos de diversos meios imagéticos - e todos com suas pequenas telas de exibição.

Se Thomas Edison hoje não é totalmente reconhecido como pai do cinema, pois os irmãos Lumière, diferentemente de Edison, fizeram de seu cinematógrafo um dispositivo de exibição pública (e a partir de então, o cinema veio seguindo seu desígnio de ser, a cada vez mais, uma mídia das massas, através de exposições em locais que comportam um grande público), as atuais mídias locativas em processo contrário estão individualizando a experiência de se assistir a filmes e vídeos. Assim, a torre cinetoscópica se aproxima das mídias atuais em seu caráter intimista.

Está claro, como já dito, que o vídeo “Olho Mágico” possui o potencial de se transformar para a exibição em diferentes espaços, de espaços da arte contemporânea a espaços cinematográficos. No entanto, podemos observar que o vídeo em si evoca sua própria espacialidade. Ele promove, como é inerente às imagens técnicas,

o contato do observador com outro *local*, em um outro tempo. Assim, o trabalho produz um deslocamento, estético e sensível.

A imagem, que apresenta uma perspectiva deformada e um enquadramento arredondado, ambos em decorrência da lente grande-angular circular do dispositivo olho mágico, já traz em si mesma uma espacialidade própria. Ela se apresenta como um “corte” do real, em determinado tempo, em determinado lugar. A respeito do “corte”, porém sob o ponto de vista do fotógrafo, Dubois (2009) argumenta que o ato fotográfico

[...] implica, portanto não apenas um gesto de corte na continuidade do real, mas também a ideia de uma ‘passagem’, de uma transposição irreduzível. Ao cortar, o ato fotográfico faz passar para o outro lado (da fatia); de um tempo evolutivo a um tempo petrificado, do instante à perpetuação, do movimento à imobilidade, do mundo dos vivos ao reino dos mortos, da luz às trevas, da carne à pedra (DUBOIS, 2009, p. 168).

Por mais que o vídeo diferentemente da fotografia seja dotado de movimento, os seres que ali circulam já não mais existem naquele lugar e naquele tempo. O “Olho Mágico”, através de seu plano fixo e contínuo, comunga com a fotografia certa imobilidade. Conforme já exposto, a arquitetura fixa desloca o olhar do observador para os transeuntes. No entanto, estes transeuntes apenas passam pela imagem ou ficam ali por um curto período. Eles remetem a fantasmas de um tempo perdido. A edição curta do vídeo trabalhada em camadas reforça esta ideia de vultos e fantasmas: vê-se o movimento de seres que já se foram em uma arquitetura petrificada.

Dubois continua ao ressaltar que neste gesto de passagem (do mundo dos vivos ao mundo dos mortos) não existe uma perda. Essa “transposição deve ser entendida num sentido positivo, como na mumificação, no congelamento ou na vitrificação, em que existe finalmente uma outra forma de sobrevivência, pelo corte e pela fixação das aparências” (2009, p. 169).

De todas as experiências expositivas citadas até este momento, a experiência ocorrida na exposição ‘Panóptico’ foi, sem dúvida, a mais rica no sentido das espacialidades que a produção evoca. O próprio lugar (a galeria), devido às suas características arquitetônicas, apresenta-se como um local distinto, remetendo (neste caso) ao panóptico de Bentham.

A disposição do “Olho Mágico” na torre simulada, bem como as demais produções que evocam o voyeurismo e a vigilância e circundam o “Olho Mágico”, permitem que o espaço se beneficie deste conjunto escópico/panoptista. O observador, já imerso na experiência voyeurista/vigilante, não tem outra alternativa a não ser procurar neste lugar pelos espaços e brechas que podem levar a novas experiências, até encontrar o pequeno orifício onde se exhibe o “Olho Mágico”. O corte, neste caso, não ocorre apenas na imagem do vídeo, mas no espaço em si. Este espaço torna possível uma experiência estética e sensorial própria. Nesta galeria de vidro, assim como também ocorre no cubo branco, o espaço dobra sobre si mesmo, criando um lugar que propõe reflexões sobre as questões do mundo, mas é diferente do mundo real.

En quête du lieu

Uma última experiência de exibição do trabalho, onde sua forma de exibição

modificou-se novamente, foi a exposição ‘En quête du lieu’⁷ reunindo artistas pesquisadores franceses e brasileiros. Para esta exposição, o trabalho em seu formato estendido com 56 minutos de duração, foi exibido em uma tela de TV de 32 polegadas (Figura 9), posicionada em cima de uma base da altura do olhar. Nessa mostra o espaço estava repertoriado por obras e dispositivos diversos e “Olho Mágico” encontra seu lugar se oferecendo em formato de vídeo digital.

Do ponto de vista técnico, a exibição em uma tela se deu de forma mais convencional que nas outras experiências, no entanto, do ponto de vista da espacialidade, a apresentação do trabalho possibilitou estabelecer outras reflexões ligadas às questões do *lugar de identidade*, e tensões possíveis entre lugar de captação das imagens e do lugar de exibição do trabalho.

Nesse caso cabe recorrer novamente a Dubois para observar como a idéia de “fora-de-campo” pode ser aplicada ao trabalho. Quando há o “corte” da câmera, que captura e mumifica um local, também trás como índice, tudo aquilo que não é captado: a cena não mostrada - o “fora-de-campo”.

Os exemplos trazidos da fotografia podem ser aplicados ao vídeo “Olho Mágico” não apenas devido às similaridades existentes entre as linguagens do vídeo, cinema e fotografia, mas em razão operação poética empregada na captação da imagem para este vídeo aproximar-se de uma tomada fotográfica. Isto ocorre por meio da utilização de uma câmera fixa para captar um longo plano sequência. O pouco movimento dos transeuntes traz uma sensação mais próxima a uma fotografia em movimento do que a um vídeo com certa imobilidade. Devido à estabilidade da imagem, o fora-de-campo do “Olho Mágico” é mais próximo da fotografia do que do fora-de-campo cinematográfico, que se inscreve no movimento e é capturado na duração de um plano. Segundo Denis Roche (apud Dubois 2009), quando uma fotografia é recortada, o resto do mundo é afastado. No entanto, a presença virtual do resto do mundo, não captado, e sua evicção explícita são tão essenciais para a experiência de uma fotografia quanto o que ela apresenta explicitamente. Isso quer dizer que:

[...] o que uma fotografia não mostra é tão importante quanto o que ela revela. Mais exatamente, existe uma relação - dada como inevitável, existencial, irresistível - do fora com o dentro, que faz com que toda fotografia se leia como portadora de uma ‘presença virtual’, como ligada consubstancialmente a algo que não está ali, sob nossos olhos, que foi afastado, mas que se assinala ali como excluído.

O fora-de-campo aqui, inclui inúmeros personagens, objetos e lugares. Todos esses próprios do lugar da intimidade e evocado pela poética. Atrás do dispositivo olho mágico há uma câmera, atrás dela um cinegrafista (e *voyeur*), atrás dele uma sala, um apartamento etc.

Neste caso, podemos falar em três tipos de “fora-de-campo”, dos quais pelo menos dois podem ser percebidos aqui, assim como expõe Dubois naquilo que chama de “arquitetura espacial do campo fotográfico” (2009, p.188). Um primeiro seria o fora-de-campo pelo movimento e deslocamento dos personagens. Quando os per-

⁷ Exposição realizada na Galerie Michel Journiac, em Paris como uma das ações do Projeto Espaços outros – Espaces autres (UFU – Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne) Link para site do projeto: <http://enquetedulieu.wix.com/paris>

sonagens saem pelas extremidades do quadro e desaparecem, eles se dirigiram a outro local naquele espaço. Por focar uma escada, as pessoas que aparecem em cena, podem desaparecer para cima e para baixo como também, pelas laterais do quadro, como é o mais comum nas produções audiovisuais convencionais.



Figura 9 - Aldo Pedrosa. "Olho Mágico", vídeo digital. Exposição 'En quête du lieu'. Galeria Michel Journiac. Paris, França. Novembro de 2012. Fotografia de Aldo Pedrosa.

O segundo o fora-de-campo seria aquele dado pelos jogos do olhar. Nesse caso há apenas um olhar, implícito, o do próprio cinegrafista-*voyeur*, isso porque os personagens observados não se dão conta que estão em cena, desse modo, não há olhares para a câmera (justamente por estar oculta) e, portanto, não se produz aqui um olhar para o *espaço do observador*.

O terceiro, ainda conforme Dubois, seria o fora-de-campo do cenário. Em diversos momentos no vídeo, os transeuntes não desaparecem a partir das extremidades do quadro. Muitos entram em seus próprios apartamentos, desaparecendo através de suas portas. Estas portas e janelas remetem a outros espaços ocultos, espaços íntimos dos personagens captados.

A apresentação do trabalho em um monitor, sem as distrações operadas pelos aspectos plásticos de uma projeção em grandes dimensões ou o apelo físico do olhar por uma fresta, permitiu que a narrativa implícita se explicitasse, daí as questões do contexto ganhassem evidência.

Conclusão

Assim, a análise da trajetória percorrida pelo trabalho em suas quatro exposições, dá a perceber que valores espaciais são traduzidos em solicitações físicas. Ao abordar o espaço, o artista deve considerar poeticamente a obra em relação aos corpos no espaço. Sobre essa questão Bernard Guelton vai mais além e considera não apenas a ativação física, mas também psíquica do espectador dentro de uma exposição em diferentes momentos e diferentes lugares (1996, p. 239).

Este aspecto Guelton chamou de ‘desfragmentação’ de uma obra “rematerializada” em diversas ocasiões de exposição. Para ele as obras em relação a um lugar produzem uma experiência de passagem da enunciação à percepção, ou seja, experiências espaço-temporais distintas unidas dentro do que chamou de “inscrição em sua própria história” (1996, p.236). Assim o autor aproxima a apreensão de uma mesma obra em renovadas experiências, daquela que se dá na apreensão das obras musicais, para afirmar que seu modelo mais pregnante está no filme.

A “história” e trajetória que o trabalho “Olho Mágico” descreve, o aproxima do cinema de exposição, sem ser filme, da instalação fotográfica sem ser fotografia, mas em seus modos de apresentação e exposição enfatiza seu desdobramento híbrido. As contingências espaciais a que o trabalho foi submetido permitiu que se incorporasse em sua própria concepção os princípios da atualização (própria das poéticas digitais), dos cruzamentos e transbordamentos (próprios da arte contemporânea).

Sua transformação ao longo do tempo mostra como a arte contemporânea é rica justamente por ser híbrida, volátil, mestiça, metamórfica e adaptável. Ela permite inflexionar questões poéticas em diferentes espaços e diferentes culturas, como também sempre trazer à tona uma reflexão sobre o próprio espaço que ocupa. “Olho mágico” faz do espectador mais que um *voyeur*, pode fazê-lo acreditar que em um determinado lugar alguém observa o mundo para nutrir sua escopofilia e que ele próprio pode estar sendo observado por um outro *voyeur*, em um outro lugar, em um outro espaço.

Referências

AUMONT, Jacques. **O olho interminável**: cinema e pintura. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CABAS, Antônio Godino. **O sujeito na psicanálise de Freud a Lacan**: da questão do sujeito ao sujeito em questão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, Vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2004.

_____. **Movimentos improváveis**: o efeito cinema na arte contemporânea. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

_____. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papyrus, 2009.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Editora Vozes, 2010.

FREUD, Sigmund. Os instintos e suas vicissitudes. In: **Obras psicológicas completas de Freud**: edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. V. 14.

GUELTON, Bernard. 'Fragmentation et dé-fragmentation dans l'exposition : l'allégorie, le site, le film'. In: MOREY, Jean-Pierre. **Logiques de la fragmentation**, Recherches sur la création contemporaine, Saint-Etienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1996. p.219-241.

MACHADO, Arlindo. **Máquina e imaginário**: o desafio das poéticas tecnológicas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

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

TOMKINS, Calvin. **Duchamp**: uma biografia. Tradução de: Maria Teresa de Resende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.