



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO
CURSO DE AUDIOVISUAL**

**CARTOGRAFIA DO INVISÍVEL:
OLHOS DE ESPELHO EM CENAS DE AUDIOVISUAL EXPANDIDO**

CLAYTON DE SOUZA SANTOS

**CAMPO GRANDE
NOVEMBRO/2025**

FACULDADE DE ARTES LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



ATA DE DEFESA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Título do trabalho: Cartografia do Invisível: Olhos de Espelho em Cenas de Audiovisual Expandido

Acadêmico: Clayton de Souza Santos

Orientador: Marcio Blanco Chavez

Data: 28/11/2025

Banca examinadora:

1. Julio Carlos Bezerra
2. Régis Orlando Rasia

FACULDADE DE ARTES LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



CARTOGRAFIA DO INVISÍVEL:
OLHOS DE ESPELHO EM CENAS DE AUDIOVISUAL EXPANDIDO

CLAYTON DE SOUZA SANTOS

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao curso de graduação em
Audiovisual da Universidade Federal de
Mato Grosso do Sul, como requisito final à
obtenção do grau de Bacharel em
Audiovisual

Orientador: Prof. Marcio Blanco Chavez

FACULDADE DE ARTES LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/n° - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, familiares e ancestrais que me trouxeram até aqui.

Aos encontros que me acompanharam até este momento.

Aos professores que me possibilitaram o acesso a esta realidade.

FACULDADE DE ARTES LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



RESUMO

“Cartografia do Invisível: Olhos de Espelho em Cenas de Audiovisual Expandido” investiga as relações entre o real e o ficcional no contexto do audiovisual expandido, tendo como objeto a videoinstalação *Insight* (2012), de Sebastián Díaz Morales. A partir de uma abordagem cartográfica, o trabalho propõe compreender o dispositivo audiovisual como um agenciamento de imagens e sons que produz novas formas de percepção do real. A análise do objeto fílmico articula filosofia, análise estética e reflexões sobre a tecnologia da imagem, a fim de pensar um estado de intersecção entre diferentes meios, circuitos e plataformas. Observando o limiar entre realidade e ficção, a pesquisa, entendida como um inventário, propõe uma cartografia na qual o olhar funciona como um instrumento de reflexão sobre aspectos da construção formal e narrativa da obra, bem como sobre sua condição enquanto dispositivo.

Palavras-Chave: Audiovisual expandido; Dispositivo; Ficção e realidade; Sebastián Díaz Morales.

FACULDADE DE ARTES LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Fotografia <i>Still</i> da obra <i>Insight</i>	16
Figura 2 – Vista de instalação da obra <i>Insight</i> (2012)	18
Figura 3 – Fotografia <i>Still</i> da videoinstalação da obra <i>Suspension</i> (2014)	21
Figura 4 – Vista de instalação da obra <i>The Lost Object</i> (2017)	22
Figura 5 – Frame do filme <i>The Lost Object</i>	23
Figura 6 – Fotografia <i>Still</i> do filme <i>Insight</i>	30
Figura 7 – Frame do filme <i>Insight</i>	31
Figura 8 – <i>Las Meninas</i> . Óleo sobre tela (1656)	34
Figura 9 – <i>Mirror Study</i> . Impressão fotográfica (2019)	35

FACULDADE DE ARTES LETRAS E COMUNICAÇÃO



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
Parte I.....	13
- Dispositivos, Meios e Fluxos Audiovisuais Contemporâneos	
Parte II.....	29
- Representações, Mediações e Dinâmicas entre Real e Ficção	
CONCLUSÃO.....	41
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	43

FACULDADE DE ARTES LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br

CARTOGRAFIA DO INVISÍVEL:
OLHOS DE ESPELHO EM CENAS DE AUDIOVISUAL EXPANDIDO

INTRODUÇÃO

Cartografia do Invisível: Olhos de Espelho em Cenas de Audiovisual Expandido é uma monografia que propõe pensar a construção da relação entre o real e o ficcional em um contexto expandido do audiovisual. O objeto de estudo é a videoinstalação *Insight* (2012), de Sebastián Díaz Morales, uma obra que potencializa representações, mediações e dinâmicas entre o real e o ficcional, concretizando a ideia de um dispositivo capaz de circular em outros meios e fluxos audiovisuais. Na obra, assistimos a uma equipe de filmagem que observa e registra o espelho de uma realidade que se fragmenta em ficção. Morales (1975, Comodoro Rivadavia, Argentina) é artista e cineasta radicado em Amsterdã. Sua produção investiga criticamente as fronteiras entre realidade e ficção, utilizando o dispositivo cinematográfico como meio de questionar a percepção e a construção do real. A obra de Morales é analisada por meio uma leitura cartográfica do texto fílmico e do seu dispositivo para compor sentidos articulando filosofia, análise estética e reflexões acerca das tecnologias da imagem.

Essa perspectiva de trabalho analisa a mobilidade da obra dentro de um contexto expandido do Cinema, permitindo também uma reflexão sobre sua própria fruição audiovisual. O cinema expandido é um conceito que abriga formas de produção e circulação audiovisual que estão em constante expansão, entre diferentes territórios e plataformas. Existe algo entre o real e o ficcional que está ligado a esses dispositivos e tecnologias que reconfiguram tanto a percepção do público, quanto o próprio caráter e trajetória dessas obras audiovisuais. A investigação buscou compreender, neste contexto, como as transformações tecnológicas digitais e informacionais influenciam nossos modos de percepção do real.

Como o dispositivo audiovisual pode ser entendido como um agenciamento de imagens e sons que se desloca e produz novas formas de percepção do real? Em que medida ele não é apenas uma máquina de simulação, mas um mecanismo de transformação da realidade? Essas questões emergiram da obra de Morales e se tornaram centrais para este trabalho.

O desenvolvimento do Trabalho de Conclusão de Curso se integrou à análise do trabalho de Morales, organizando o processo como um percurso. Sendo assim, esta monografia é uma colocação de perspectiva sobre como o discurso narrativo de *Insight* e seu dispositivo audiovisual produzem efeitos de subjetividade em nossa percepção sobre o real. Embora esta pesquisa seja centrada na obra *Insight*, ela procura conectar a reflexão e escrita acerca do objeto principal com a de outros trabalhos artísticos que problematizam a percepção do real, incluindo outras obras de Morales que, juntamente com *Insight*, formam a trilogia *Ficciónario*. Portanto, sua escrita e reflexão se desenvolveu em meio a essas articulações estabelecidas.

Buscando por referências no conceito de cartografia apresentado por Gilles Deleuze e Félix Guattari na Introdução de *Mil Platôs* (1995), as multiplicidades surgem como o princípio básico da realidade. Ao invés de um conceito de realidade referencial, temos produção de multiplicidade: verdades não-determinantes, pontos de vista que surgem do “entre”, movimentos circunstanciais e momentâneos. Funcionando num período, para no período seguinte, não funcionar mais. “A realidade cartografada se apresenta como mapa móvel, de tal maneira que tudo aquilo que tem aparência de ‘o mesmo’ não passa de um concentrado de significação, de saber e de poder [...]” (Passos; Kastrup; Escóssia, 2009, p. 10).

Fiz pontuações para observar quais produções de realidade são ativadas nessas conexões, a partir disso, foi mais interessante seguir perguntas ao invés de perseguir respostas. Trata-se de uma leitura do audiovisual expandido, compreendido aqui como um campo periférico que excede os limites do cinema tradicional e se articula organicamente com outras linguagens, dispositivos, meios, fluxos e experiências perceptivas.

Ao longo do percurso de análise da obra *Insight*, formulou-se duas linhas de reflexão conectadas entre si: uma a respeito da construção estética, formal e narrativa do filme e outra sobre sua condição de dispositivo como obra audiovisual expandida. Essas linhas refletem-se uma na outra e indicam a relação desses dois eixos.

A primeira parte desta pesquisa revisa conceitos de dispositivo, rede, meio, trânsito e fluxo audiovisual para compreender como a obra de Morales está inserida em um horizonte de permanente expansão do cinema. A segunda parte, desenvolve um estudo do discurso fílmico de *Insight* que avalia o quanto os atributos essenciais da imagem atravessam convenções de real e ficcional e geram diferentes sentidos de realidade.

Acompanho fluxos e transformações sem referências fixas. Já que esses processos de produção da realidade se dão de múltiplas maneiras, este “*insight*” me levou a ensaiar um “olhar expandido” que explora as possibilidades fragmentadas dessas coordenadas.

“Olhos de Espelho” é uma metáfora adotada a partir desse entendimento de realidade. Visando uma Cartografia do “Invisível” como área de pesquisa, experimentação filosófica e proposição conceitual.

Com objetivo de explorar a cinética (o movimento) de espelhamento entre duas perspectivas de análise da obra *Insight* – enquanto discurso construído pela forma narrativa e enquanto dispositivo – esta monografia se coloca como um inventário que levantou inicialmente o que se dá na margem e nas entrelinhas. E a partir de leituras e escritos, descrevo aqui um mapa ou um relatório.

Nesse sentido, circunscreve um território sem fixá-lo, dando espaço para possibilidades, direcionamentos e oportunidades de encontro com as práticas e investigações interdisciplinares desenvolvidas durante a graduação. A proposta conceitual implica em uma metáfora para ver e refletir por outra perspectiva e consiste no ato de mapear uma área intangível, equiparando o olhar a um espelho, que reflete o objeto mas também o reverte e enquadra.

Um processo formulado por meio de metáforas das fronteiras, encruzilhadas e confluências em trânsito, movimento e deslocamento. Dedicado a narrativas e estéticas que exploram diferentes dimensões do cinema independente. A partir dessa proposição, estabeleço conexões entre o real e o ficcional, diminuindo distâncias e aproximando elementos. Tal como diz François Zourabichvili (2004), o território é definido pelas relações de proximidade e distância, e, nessa dinâmica, toda subjetividade se constitui.

A tela é o real, as imagens ou figuras são
meras sombras nela projetadas.

Ramana Maharshi

I - DISPOSITIVOS, MEIOS E FLUXOS AUDIOVISUAIS CONTEMPORÂNEOS

Mapear o invisível seria metaforicamente estar entre as fronteiras do cinema e da arte, pensando nelas para além de sua materialidade e de seu suporte final, refletindo-se dentro de suas representações imanentes e espaços vazios.

Coincidentemente, ou como consequência, o conceito de dispositivo, será concebido aqui como teoria e prática na medida em que incorpora a multiplicidade do audiovisual, nas filmagens, funções, exibição e outros procedimentos, integrando todas as particularidades de um filme para além do discurso e da linguagem. Tanto a partir de uma perspectiva conceitual, quanto a partir das dinâmicas de representação e mediação entre real e ficcional de um dispositivo ideológico.

Jean-Louis Baudry (1970), traz algo importante que está no centro desta reflexão e contribui com um pensamento que faz do senso de realismo um estereótipo, tornando o “antiilusionismo” do *neorrealismo*, por exemplo, tão constructo quanto o “ilusionismo” da ficção científica. Ao propor um dispositivo ideológico baseado na relação entre a experiência cinematográfica e o estádio do espelho (Lacan, 1949), Baudry irá dizer que a linguagem, a projeção e o espaço reproduzem uma cena arquetípica de subjetivação parecida com aquela em que nós, sujeitos, nos reconhecemos em nossa imagem durante nosso desenvolvimento psíquico.

Dispositivo necessário ao desencadeamento do estádio do espelho, descoberto por Lacan. Sabe-se que o estádio do espelho (momento genético que se produz entre o sexto e o décimo oitavo mês de vida) provoca na criança e especularização da unidade de seu corpo, a constituição ou, pelo menos, o primeiro esboço do “eu” como formação imaginária (Baudry, 1970, p.395).

A “tela-espelho” produz um efeito especular de dupla identificação: Uma interface de projeção e reflexão diferente do material do vidro com uma camada fina de metal reflexivo. Não se reflete a realidade objetiva, mas uma construção imaginária mediada por códigos narrativos e técnicos.

Para Baudry, este fenômeno reproduz uma espécie de “duplicação do eu”, gerando duas formas de identificação: uma identificação primária com a imagem projetada, relacionada ao conteúdo visível, geralmente representado por personagens e narrativas que geram empatia do espectador. E uma identificação secundária, com o olhar da câmera, organizando os fragmentos da realidade audiovisual em uma unidade coerente e invisível, mas determinante. Esse duplo processo de identificação é a engrenagem principal para que se cumpra esta função ideológica do dispositivo audiovisual.

O senso de realismo para Baudry surge de um sujeito, o espectador, que está posto em uma condição audiovisual, portanto, quem cria o senso de realidade, é o próprio sujeito “envolto” neste dispositivo ao se colocar à disposição dos dispositivos audiovisuais.

As dinâmicas de representação e mediação entre real e ficcional tornam estas percepções de realidade um espectro virtual, um senso espelhado onde o espectador pode olhar para a tela como um espelho de sua própria vivência. A linguagem audiovisual, a perspectiva ótica e a dupla identificação especular compõem um mecanismo simbólico e imaginário; sendo assim, para Baudry, o cinema seria esse dispositivo de manutenção ideológica, produzindo efeitos que legitimam ideologias dominantes. (Baudry, 1970).

Na forma narrativa e no discurso fílmico de *Insight*, Morales tematiza e problematiza esse mecanismo simbólico e imaginário de que fala Baudry. No vídeo, o espelho, enquanto objeto que é literalmente estilhaçado, torna-se a metáfora para a quebra desse mecanismo. Ao mesmo tempo, a obra *Insight* é uma produção atravessada por condições específicas que são aqui analisadas para mostrar como dispositivo e discurso fílmico se espelham um no outro.

Para Deleuze, o dispositivo é rizomático, um grande conjunto multilinear. Um entrelaçamento de linhas que seguem direções variadas, sempre em transformação e movimentação. Não exatamente um sistema, mas uma rede dinâmica e interativa de linhas que se atravessam e se modificam constantemente, criando assim novas formas de existência e subjetividade.

Os dispositivos têm, então, como componentes linhas de visibilidade, linhas de enunciação, linhas de força, linhas de subjetivação, linhas de ruptura, de fissura, de fratura que se entrecruzam e se misturam, enquanto umas suscitam, através de variações ou mesmo mutações de disposição (Deleuze, 1996).

Destaca-se que dispositivo, para além de um mecanismo de manutenção, é também, um território aberto a possibilidades de reinvenção:

Há linhas de sedimentação, diz Foucault, mas também há linhas de “fissura”, de “fratura”. Desemaranhar as linhas de um dispositivo é, em cada caso, traçar um mapa, cartografar, percorrer terras desconhecidas, é o que Foucault chama de “trabalho em terreno” (Deleuze, 1996).

O espectador é o espaço que está entre a câmera e o espelho. É o “olho” que assiste, organiza e dá sentido ao que vê no invisível a partir de sua própria posição ideologicamente construída. Partindo dessas definições, e de como os meios transformam o dispositivo do cinema em suas dimensões tecnológicas, arquitetônicas, e discursivas (p. ex. Tecnologias/ferramentas; salas/espacos; linguagem/narrativa), vejo modos interessantes de se olhar concepções geralmente deterministas.

Os conceitos de dispositivo de Baudry e Deleuze, deixam claro como o dispositivo cinematográfico pode transitar entre uma “máquina de ilusão ideológica” e um “equipamento coletivo de conhecimento e subjetivação”. É um agenciamento de diferentes elementos que produzem modos (ou realidades) de ser e perceber.

A “forma cinema”, ou seja, o cinema clássico, é a configuração histórica e hegemônica do dispositivo cinematográfico. A variação de algo que sempre foi múltiplo e multifacetado. O movimento para as galerias, museus e espaços virtuais, é o que torna o “dispositivo do cinema” um “cinema do dispositivo”, que tem como tema e prática a educação, expansão, investigação e exploração do próprio aparato que o constitui. (Parente, 2007)

Para Parente, experiências como cinetoscópio, cineorama, cinema experimental, videoarte, cinema expandido e cinema interativo, realizadas ao longo da história do cinema, mostram que o cinema nunca se conteve exclusivamente à forma cinema. Enquanto o cinema experimental abrangia experimentações cinematográficas e a videoarte o uso da imagem eletrônica, o cinema expandido abarcou instalações que reinventaram a sala de cinema em outros espaços, e também instalações que radicalizaram o processo de hibridização entre diferentes mídias e meios. Portanto, neste caso específico do cinema expandido, não se limita a instalações ou à mera expansão espacial da sala de cinema, mas propõe uma expansão do próprio conceito de mídia, incorporando processos eletrônicos, intermedia e práticas que dissolvem as fronteiras entre filme, performance e ambiente.

O conjunto da obra de Morales é marcada por esse “entre”, configurando tanto o filme quanto o senso do espectador, explorando as possibilidades plásticas da narrativa videográfica. A partir de uma perspectiva situada entre o documentário e a ficção, trabalhando com filme, vídeo e instalação em obras que problematizam a relação entre imagem e realidade. Morales trabalha desde 98 com filmes e vídeos situados exatamente na linha entre a ficção e não-ficção, criando uma espécie de realidade alternativa desse processo.

Figura 1 - Still de *Insight* (Sebastián Díaz Morales, 2012)



Fonte: Disponível em <<https://www.sebastiandiazmorales.com/insight/>>

Com o vídeo *Insight*, o artista buscou examinar o reflexo de uma equipe de filmagem devolvido por um espelho. Quando o espelho se quebra, ele fragmenta a imagem em diversos pontos de vista, multiplicando o visível em infinitas possibilidades. A imagem quebrada da realidade e a repetição infinita dessas partes, desfaz a aparência de um mundo contemporâneo e revela o discurso, reconstruindo-o em outra “realidade possível”. (Figura 1)

No mapeamento realizado por esta pesquisa, onde se cria o próprio território na qual está inserida, o dispositivo audiovisual é o conjunto colaborativo de forças que produz tais conceitos de realidade, mas convém reconhecê-los aqui, privilegiando essa pluralidade conceitual sem aplicá-la de forma abrangente, circunscrevendo apenas os aspectos propostos.

Pois, observar a produção no campo ampliado do audiovisual contemporâneo, também foi compreender uma complexidade que envolve um ecossistema ilimitado e infinito deste campo (mídia digital, TV, internet, games, VJing, videoarte, cinema de exposição, videomapping, cinema tradicional, etc.). Entendendo isto, foi mais pertinente pensar nesta lógica de produção e circulação como “audiovisual expandido”, uma expressão que também é convencionada pela Rede Audiovisual Expandido (ALTav), com objetivo de fomentar a produção artística e autoral brasileira deste segmento.

Para além dos aspectos de representação contidos na obra *Insight*, esta pesquisa orientou-se pela condição do dispositivo como prática artística; pelos aspectos que influenciam o senso perceptivo do espectador; os efeitos produzidos pelas tecnologias empregadas (circuitos e plataformas); dimensão arquitetônica (relação tempo-espço), e questões autorais e discursivas apresentadas (personagens e situações).

Essa leitura olha para este contexto detectando o caráter expandido das obras em galerias, museus, centros culturais, exposições individuais e coletivas, tanto como acessando aos vídeos e filmes em acervos, plataformas online, ou participações de Morales em festivais de cinema, mostras, feiras de arte contemporânea e publicações.

Além de diversos festivais e mostras de filme e vídeo, Morales já apresentou seus trabalhos em instituições, centros e espaços como: Bienal de São Paulo; Bienal de Veneza; Museu Nacional de Arte Moderna do Reino Unido (*Tate Modern*); *Centre Pompidou*; Museu *Stedelijk* de Amsterdã; *De Appel Amsterdam*; Estudio Nacional de Arte Contemporânea da França (*Les Frenoy*); MUDAM (Museu de Arte Contemporânea de Luxemburgo); Fundação *Joan Miró*; Fundação *Calouste Gulbenkian*; Centro de Arte Contemporânea da Lituânia (CAC); Bienal de Sydney; *Art in General* e *Documenta Fifteen*.

Produzido em 2012, com o apoio financeiro do *Fonds voor Beeldende Kunsten* (Países Baixos) e do Prêmio MAMBA da *Fundación Telefónica* (Argentina), *Insight* foi apresentado na *galerie carlier | gebauer* em Berlim, e posteriormente exibido na Galeria *Catherine Bastide* em Bruxelas e na *Fundación Telefónica* em Buenos Aires. (Figura 2)

Figura 2 - **Sebastián Díaz Morales**, *Insight*, *carlier | gebauer* (2012)



Fonte: Disponível em <<https://www.carliergebauer.com/exhibition/ficcionario/>>

Dirigido, produzido e distribuído por Morales, o projeto tem sua assinatura no roteiro, na montagem e no design de som a partir de uma linguagem visual precisa e sugestiva. Captado digitalmente em alta definição, o filme é uma ode às câmaras escuras e uma crítica aos meios de comunicação de massa contemporâneos. O filme, então, se apropria de táticas da indústria midiática para expô-las e subvertê-las revelando seus próprios métodos.

Cria-se uma tomada de consciência quando os pedaços de vidro se desintegram em pequenos fragmentos de realidades. O contexto é desconstruído, e a prática cinematográfica é literalmente apresentada contemplando sua própria natureza observatória.

Pensando nessa prática expandida e sobre o que pode implicar esse lugar multiuso, o “olhar híbrido” e “espelhado”, tornou-se modo de observação dessa diversidade de propostas cênicas, performáticas e conceituais. Um espaço que provoca a projeção, a criação e o corpo. Um lugar onde se pode estar sentado, contemplando mas também um lugar em que se pode caminhar, circular, se deslocar.

Em 2013, *Insight* foi selecionado para a *Tiger Awards Competition for Short Films*, no Festival Internacional de Cinema de *Rotterdam* (IFFR), indicação internacional dedicada ao cinema contemporâneo. Esta co-produção entre Argentina e Países Baixos, com aproximadamente 12 minutos de duração foi apresentada em formato DCP (*Digital Cinema Package*) e teve sua estreia europeia integrando a competição de curtas-metragens. Já em 2019, em colaboração com a feira anual de arte contemporânea *Art Rotterdam*, o festival apresentou o filme em uma instalação no salão principal da Estação Central de Roterdã. A trajetória de *Insight* no Festival Internacional de Cinema de Roterdã é marcada por sua estreia em sala de cinema e pelo seu retorno, cinco anos depois, em uma nova exibição em espaço público pelo mesmo festival. Assim, *Insight* ilustra os movimentos expandidos que foram propostos e os espaços nos quais o filme se transforma e se insere conceitualmente.

Na estreia em sala de cinema (IFFR, 2013), *Insight* foi apresentado sob dispositivo clássico de projeção cinematográfica, em uma sala escura, com tela frontal e público sentado. Posteriormente, o mesmo festival (IFFR, 2019), reposiciona o filme em um espaço público, deslocando o filme da sala para o ambiente aberto e transitório da Estação Central de Roterdã. Inicialmente, a

circulação ocorre dentro do circuito institucional do festival de cinema, com curadoria voltada à exibição fílmica. Mais tarde, passou a integrar o campo da arte contemporânea, em promoção com uma feira de arte, onde foi apresentado em uma instalação audiovisual.

Neste espaço entre galeria, museu, cinema e área urbana acontece o diálogo e o encontro de práticas e linguagens, ponto de partida desta cartografia. Por isso, é colocado como lugar a ser mapeado. Uma representação do que significa pensar o dispositivo cinematográfico em suas dimensões tecnológicas, arquitetônicas e discursivas através das condições específicas de produção, projeção e circulação.

Percebendo que essas experiências criam novos deslocamentos e pontos de circulação em relação ao modelo de representação dominante, vejo a forma, a questão filosófica e o estado da arte evitando divisões e determinismos tecnológicos e históricos.

Para Parente (2007), o dispositivo como conceito coloca em movimento algo que determina o horizonte desta prática cinematográfica. Esse movimento revela as nuances de interação entre as técnicas utilizadas; O contexto em que esta prática se dá, as perspectivas de mundo; as condições das experiências estéticas, leituras, recepções e até mesmo os espaços entre elas.

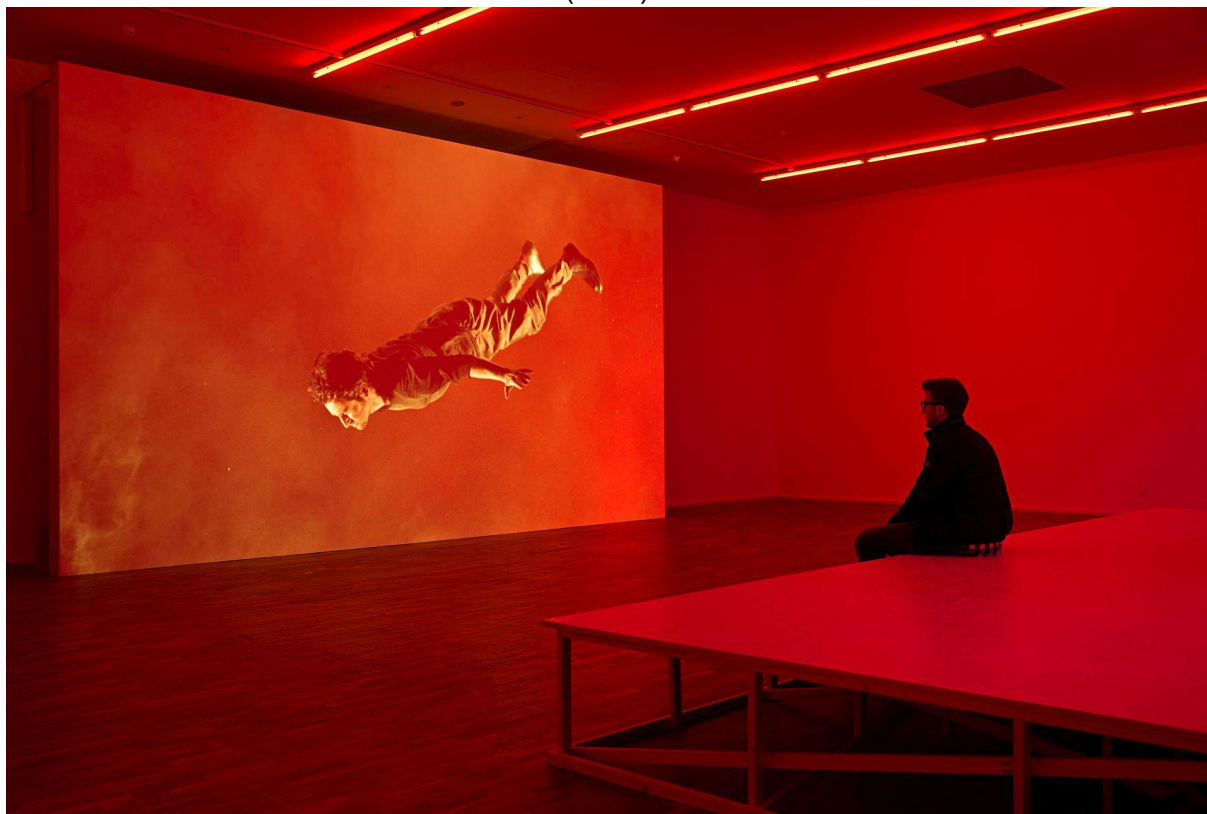
Isso se deve ao fato de que as obras de arte e as imagens não se apresentam mais necessariamente sob a forma de objetos, uma vez que se “desmaterializam”, se “dispersam” em articulações conceituais, ambientais e interativas. As imagens passaram a se estender para além dos espaços habituais em que eram expostas, como a sala de cinema e a televisão doméstica, e passaram a ocupar as galerias, os museus, e mesmo o espaço urbano (Parente, 2007, p.16).

O movimento dessas linguagens e disciplinas voltadas às técnicas visuais, destaca a materialidade e imaterialidade dos meios, dispositivos e suportes audiovisuais. Gera novas camadas de sentido colocadas sob elementos do contexto urbano. São produzidos do curta-metragem à fotografia, do longa-metragem ao vídeo, da televisão à multimídia, e hoje se estendendo também às novas mídias e processamento digital.

Nessa espacialidade técnica e visual do artista em questão, a criação, a produção e o discurso são articulados com a performance e a instalação. E através do registro e da experiência, essas narrativas colapsam imagem, som e corpo. A metodologia é feita a partir de um roteiro e de uma incerteza em relação à ideia: Anotações, *storyboards*, material de vídeo digital e elementos usados nos filmes. A câmera captura simultaneamente registros documentais e imagens experimentais com visualidades de fantasia ou ficção científica.

Em *Suspension*, Morales está pendurado. No ar, caindo, ou talvez suspenso no tempo e no espaço. Não há muito o que descrever, é neste espaço onde Morales constrói uma narrativa sem começo e nem fim, atemporal. (Figura 3)

Figura 3 - **Sebastián Díaz Morales**, *Suspension*, *Museum für Gegenwartskunst Siegen* (2014)



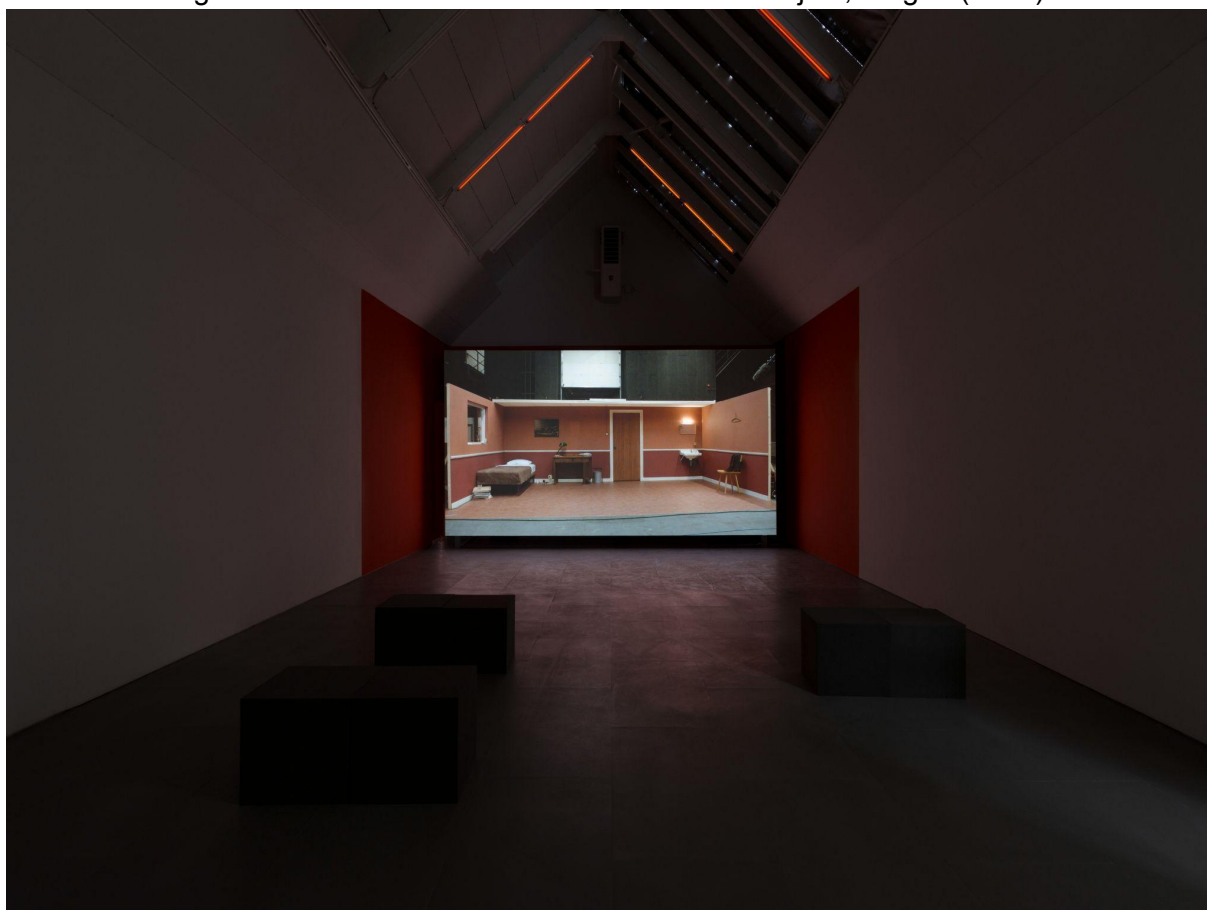
Fonte: Disponível em
<<https://www.mgksiegen.de/en/ausstellungen/466/sebastian-diaz-morales>>

Morales cria esse espaço onírico, onde camadas de tempo e de espaço coexistem na videoinstalação. Isso surge do modo como o extraordinário se insinua dentro do ordinário em detalhes, e explica por que são obras audiovisuais

expandidas. Certa suspensão temporal de um realismo maravilhoso¹ que não está na narrativa literária mas na materialidade da imagem e do som.

O espaço expositivo, nesse caso, potencializa a experiência cinematográfica ao mesmo tempo que o dispositivo cinematográfico é deslocado do cinema como instituição. Quando o espectador deixa a sala escura e entra no museu ou na galeria sua percepção se transforma em outra, a narrativa deixa de ser linear e passa a ser espacial, deixa de estar apenas no suporte e passa a estar no percurso ou no personagem, por fim, é uma presença distribuída entre esses elementos humanos e não humanos.

Figura 4 - **Sebastián Díaz Morales** The Lost Object, Siegen (2017)



Fonte: Disponível em <<https://www.sebastiandiazmorales.com/the-lost-object/>>

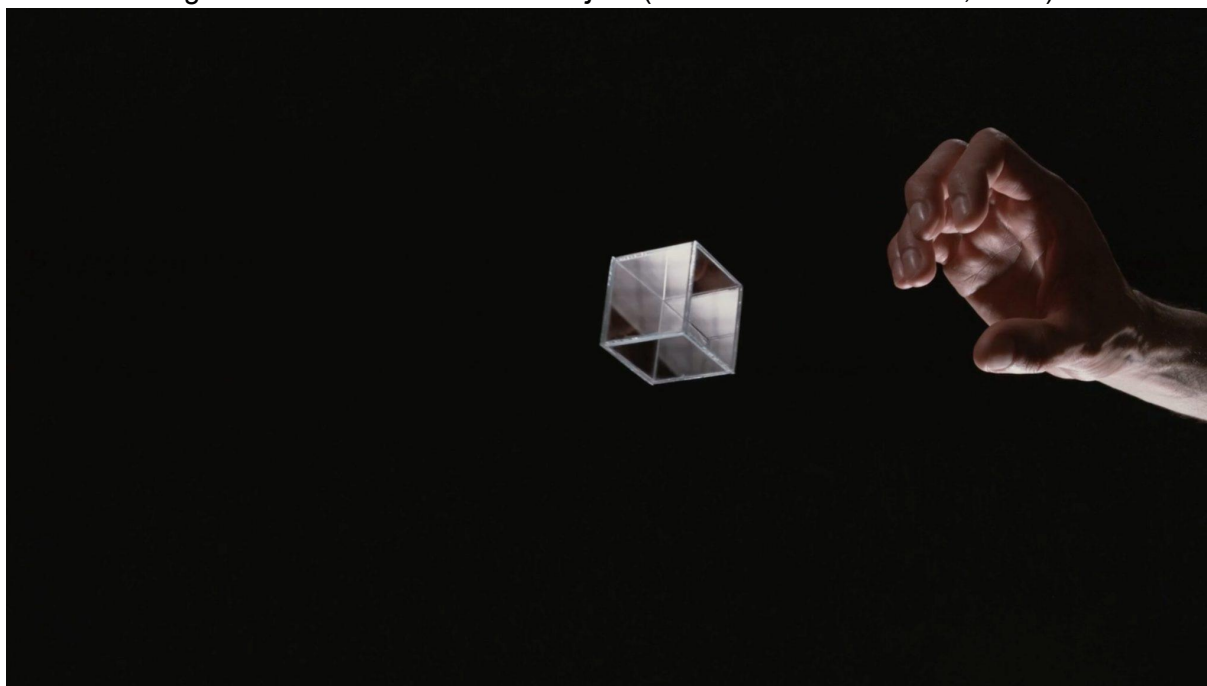
¹ Irleamar Chiampi (1980), propõe o realismo maravilhoso como categoria própria da literatura latino-americana, distinta do mágico, externo ao campo literário, e do fantástico, de tradição europeia. Nessa perspectiva, o maravilhoso surge da realidade sul-americana, onde o insólito e o cotidiano coexistem sem distinção, articulando-se criticamente a uma visão de mundo latino-americana.

Os trabalhos em *Ficcionario* são apresentados com obras anteriores do artista (*Oracle*, 2007; *Smoke Signals*, 2012; *Pasajes I e II*, 2013), criando tensão entre realidade e ficção de forma particular. Como observa Cuauhtémoc Medina (2017), Morales aborda o cinema como uma “fábrica de simulacros” que desenvolve toda uma trilogia iniciada com *Insight* (2012), seguida de *Suspension* (2014) e finalizada por *The Lost Object* (Figura 4).

The Lost Object (2017), vai até um set de filmagem deserto, um espaço anônimo. Uma tomada constante cobre um estúdio e o cenário de uma sala anônima. Tanto a linguagem, quanto o dispositivo cinematográfico são visualmente desarticulados, neste vídeo, a *mise-en-scène* gradualmente se desintegra na montagem à medida que revela o aparato e o seu objeto perdido, um cubo de vidro: a “realidade” e sua imanência. (Figura 5)

Projetado no formato 2K, DCP, colorido, com aproximadamente 14 minutos de duração, sem diálogos. Foi dirigido por Morales, que também assinou a edição e divide a produção com Bart van Dam e Maya Watanabe. Tem direção de fotografia de Niels Boon e trilha sonora de Claudio F Baroni.

Figura 5 - Frame de *The Lost Object* (Sebastián Díaz Morales, 2017)



Fonte: Disponível em <<https://www.sebastiandiazmorales.com/the-lost-object/>>

Realizado com o apoio financeiro de *Mondriaan Fonds*, *Sonsbeek16* e do Museu de Arte Contemporânea de Siegen. *The Lost Object*, foi selecionado para a *Tiger Competition for Short Films* do Festival (IFFR, 2017) onde teve também estreia mundial. No mesmo ano, o filme passou pelo IDFA (Festival Internacional de Documentários de Amsterdã), selecionado para o programa público “*Paradocs*”, dedicado à vídeoarte em parceria com galerias e colaboração com o *Eye Filmmuseum* (Instituto de Cinema da Holanda). *Paradocs* aborda o paradoxo documental do cinema entre os “limites” de verdade, ficção, narrativa e forma.

Para exemplificar o que chamo de “audiovisual expandido” dentre todas essas dimensões tecnológicas, arquitetônicas e discursivas, imagina-se um mapa hidrográfico. Neste mapa existem correntes, nascentes e confluências que renovam, sustentam e movimentam um imenso volume de água território adentro. São cursos d’água contínuos, massivos e direcionados.

Em analogia ao audiovisual expandido, são movimentos contínuos. Eles distribuem, influenciam e afetam padrões, regimes e dinâmicas, manifestando-se entre camadas superficiais e profundas, impulsionadas por uma complexa combinação de fatores específicos.

Pensando o mercado audiovisual, Demétrio Portugal (2019) organiza um mapa crítico do audiovisual contemporâneo, distinguindo três fluxos audiovisuais que são impulsionados por suas próprias lógicas de produção, distribuição, exibição e ideologia. Primeiramente, a “forma cinema” é uma das correntes centrais para a criação de imagens em movimento, o “Fluxo Industrial”, é o fluxo impulsionado pela indústria cultural do mundo ocidental pós-moderno. Movido principalmente pelo mercado audiovisual articulado ao cinema, a música, a televisão, o teatro e mais recentemente a novas mídias e jogos.

Dentro da complexidade do seu sistema, imagino a confluência do fluxo de mercado com o fluxo de conteúdo audiovisual se comportando como as infinitas correntes de um oceano. Carregando suas ideologias e dinâmicas de poder e trabalho, os “fluxos principais”, aqueles com maior volume de deslocamento, são também por onde agem os mercados mais aquecidos (Portugal, 2019, p.164)

O segundo fluxo, chamado de “Fluxo da Segunda Câmera” é introduzido pelos dispositivos móveis de câmeras duplas. A primeira câmera é a “câmera clássica”, que media a relação entre o sujeito e o objeto, um dispositivo “invisível” entre o autor e o objeto. A segunda câmera é a “câmera olho-espelho” ou a “selfie”, que inverte toda essa lógica, pois sua função é transformar o autor no objeto que se observa sob sua própria perspectiva:

[...] surge um segundo “olho” acoplado ao dispositivo, porém este fica do lado oposto à câmera original, com a função de observar o autor como objeto e sob seu próprio enquadramento: massifica-se, assim, o ponto de vista da autorrepresentação com o selfie. (Portugal, 2019, p.166)

Portugal identifica que a partir desta relação paradoxal entre as câmeras desses dispositivos audiovisuais, criam-se densidades de linguagens nesse fluxo: A camada superficial acontece pelos meios digitais e redes sociais, no cruzamento de ficções e não-ficções através da auto representação social compartilhada. A camada profunda acontece pela confluência de toda a informação da camada superficial, direcionando-se para um lugar onde os dados e metadados são absorvidos por um ponto de vista concentrado (e.g., redes, plataformas, algoritmos, etc.) (Portugal, 2019).

Em meio a uma produção de imagens processadas digitalmente por algoritmos e inteligências artificiais. A percepção de realidade deixa de ser vista através da auto representação e passa a ter representações baseadas em infográficos, estatísticas, métricas e coordenadas. É outra realidade gerada pelo espelhamento dessas duas câmeras. Somos autores e objeto simultaneamente em um ambiente hiperconectado. A mediação do real e do virtual incorpora e emoldura este senso de real a partir destes dispositivos.

Demétrio Portugal, define o “Fluxo Expandido do Audiovisual” que se caracteriza não pelo meio onde ocorre, mas pela variedade de seus meios de produção e circulação. Este fluxo é transversal e interdisciplinar desde o processo de criação. Nele move-se pelo interesse da apropriação dos dispositivos, meios e ambientes, colocando o conteúdo e a experiência como disparador da criação de sons e imagens.

Uma produção cuja transversalidade e natureza híbrida são algumas das características que fazem desse fluxo o que melhor intersecciona com o circuito das artes visuais e performáticas. [...] no fluxo expandido é o próprio meio (ambiente ou dispositivo) que passa a ser utilizado em função do conteúdo criado [...] (Portugal, 2019, p.168)

Ao elucidar tais configurações e especificidades do dispositivo cinematográfico, Portugal acaba por descrever um segmento que circula por camadas informacionais através de fluxos audiovisuais.

Percebe-se que a história do cinema reverbera nos olhares sobre o mundo e no próprio ato de olhar. E ao justapor interpretações sobre outros fluxos cinematográficos e suas produções de imagens, podemos então identificar o movimento que está além do espaço e do tempo circunscritos nos vídeos e filmes.

Com esses aspectos que remetem tanto ao cinema de espetáculo primitivo, quanto ao audiovisual contemporâneo mais recente, vejamos obras audiovisuais expandidas como dispositivos de “Desobediências Poéticas” (Kilomba, 2019). Desobediência do modo que vemos, do modo que o cinema faz ver, e também do que escapa esse ver. Para estes efeitos, este conto fantástico de um parágrafo, explora a relação entre o real e o simbólico:

...Naquele império, a Arte da Cartografia alcançou tal Perfeição que o mapa de uma única Província ocupava uma cidade inteira, e o mapa do Império uma Província inteira. Com o tempo, esses Mapas Desmedidos não bastaram e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império que tinha o tamanho do Império e coincidia com ele ponto por ponto. Menos Dedicadas ao Estudo da Cartografia, as gerações seguintes decidiram que esse dilatado Mapa era inútil e não sem Impiedade entregaram-no às Inclemências do Sol e dos Invernos. Nos Desertos do Oeste perduram despedaçadas Ruínas do Mapa habitadas por Animais e por Mendigos; em todo o País não há outra relíquia das Disciplinas Geográficas.

Suárez Miranda: *Viajes de Varones Prudentes*, Livro Quatro, cap. XIV, Lérida, 1658. (Borges, 1946, p.117).

Apresentado como uma publicação ficcional por Jorge Luis Borges (1946), *Del rigor en la ciencia*, propõe uma reformulação da realidade. Nesse conto, um império fictício constrói um mapa de escala real com a mesma proporção do território daqueles habitantes. Um artifício fantástico, o mapa se tornou o território e o território se tornou o mapa.

Hoje a abstracção já não é a do mapa, do duplo, do espelho ou do conceito. A simulação já não é a simulação de um território, de um ser referencial, de uma substância. É a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real. O território já não precede o mapa, nem lhe sobre-vive. (Baudrillard, 1981, p.7)

Indico a materialidade e a imaterialidade desta cartografia em diálogo criativo com outras linguagens, mídias e suportes. Enquanto pesquisador e realizador, olho através de espelhos que dialogam criticamente e estrategicamente com essa prática com o objetivo de pesquisar formas de percepção e de germinação do território informacional em que estamos inseridos.

Quando Milton Santos (2000) diz: "O território não é um dado neutro nem um ator passivo (...) O espaço geográfico não apenas revela o transcurso da história como indica a seus atores o modo de nela intervir de maneira consciente." (Santos, 2000, p. 39). O que Milton traz é a dimensão do território como parte integrante de nossa existência física, psíquica e social. Cada território possui dimensões específicas que nos atravessam enquanto atravessamos ele. Nessa perspectiva, podemos pensar que os territórios moldam experiências, relações e práticas.

E neste espaço de dispositivos, meios e fluxos conecta-se linhas que vão da base fílmica do objeto até linhas subjetivas ligadas a um território social e político, tendo como princípio o fato de que a própria realidade é por natureza, ficcional.

Assim como no conto de Borges, propõe-se a destruição do mapa por gerações posteriores. Significa fragmentar e reorganizar narrativas, ou seja, expandir percepções ancestrais e cosmovisões que escapam da lógica colonial e deixando que essas ficções passem a construir formas legítimas de realidade. Consiste em

pensar, ativar e expressar novas formas de relação com o real, perceber as fronteiras impostas entre o que é considerado “real” e o que é “ficcional”.

Iniciando pelo pensamento contemporâneo e contracolonial de Nêgo Bispo (2023), onde nesse território a ideia de realidade nunca foi puramente racional, científica ou linear, mas é pensada de forma circular, com “começo, meio e começo”. Com isso temos uma forma de procurar e investigar espaços de produção de realidade, partindo de que o conhecimento é o espelho de relações físicas, psíquicas e sociais.

Para contornar o espaço invisível que remete a câmera e o espelho de *Insight* entre dispositivos, meios e linguagens, observo o movimento circular, que é justamente o engenho de novas percepções. A dimensão do invisível não é percebida a partir do entendimento de uma área estática ou condicionada, mas é “vista” como uma esfera dinâmica e relacional que movimenta possibilidades geradas pela interação temporal entre lugares, dispositivos, corpos e objetos.

A partir do artifício da palavra, articulou-se linhas compostas por elementos imateriais, como psiquismos, ideologias e virtualidades sobre a ação da imagem em movimento. Portanto, o invisível dado aqui, é o movimento, o campo cinemático, a zona de passagem do real e do ficcional. Se é improvável torná-lo visível, é possível fazê-lo, praticá-lo e visualizá-lo através da linguagem.

II - REPRESENTAÇÕES, MEDIAÇÕES E DINÂMICAS ENTRE REAL E FICÇÃO

Com o objetivo de reunir alguns pensamentos que circunscrevem modos, representações, mediações e as dinâmicas entre real e ficcional, verifiquei como as imagens se comportam em um contexto em que o funcionamento do dispositivo audiovisual está relacionado à prática auto-reflexiva.

Como ponto de partida, propõe-se uma reflexão entre o real e o ficcional que se apresenta na obra *Insight* (2012), de Sebastián Díaz Morales. A videoinstalação em questão, apresenta uma narrativa configurada em uma sequência de imagens que expõem de forma direta, a função da câmera e seu papel dentre as dinâmicas, mediações e representações do real.

A partir de uma leitura da forma e discurso da obra, propõe-se também uma análise do dispositivo audiovisual e, por consequência, temos uma reflexão acerca daquilo que concebemos como real ou ficcional. Esse deslocamento possibilita uma perspectiva atravessada por elementos que Morales apresenta em sua prática artística.

Morales usou diferentes técnicas cinematográficas em seu trabalho para explorar a relação entre as dinâmicas de poder industrial de larga escala e objetos individuais e específicos. *Insight* (2012), é uma videoinstalação de canal único, com duração aproximada de 11 minutos e 30 segundos, em formato HD. O filme é composto por uma única cena meticulosa. O primeiro plano é frontal, com enquadramento simétrico e centrado. Inicia-se com um quadro ultra fechado no reflexo da lente de uma câmera, que, aos poucos, amplia-se constantemente em *zoom out*, revelando a dimensão geral da cena.

No quadro, está Morales acompanhado de sua equipe técnica: diretor e assistente de fotografia, técnico de som, operador de câmera e produtores, todos posicionados em um set de filmagem. (Figura 6)

Figura 6 - Still de *Insight* (Sebastián Díaz Morales, 2012)

Fonte: Disponível em <<https://www.sebastiandiazmorales.com/insight/>>

Percebe-se que a cena ocorre em um estúdio. A equipe aparece disposta como se estivesse prestes a acionar ou cortar a gravação. O som é característico de um ambiente urbano, fechado e industrializado: sons inaudíveis, vozes humanas e um ruído constante de maquinário ao fundo, que pode remeter tanto a um set de filmagem quanto a uma fábrica.

Em seguida, há uma sequência de primeiro plano dos rostos dos membros da equipe, enfatizando a função de cada um. Destaca-se, nessa sequência, a ação em que Morales aparece de olhos fechados, em plano médio, seguido de um *close-up* em que ele abre os olhos.

A equipe então, retorna ao centro do quadro como um "quadro vivo", em que se percebe o tempo congelado da projeção. O artista, então, levanta o braço e gesticula com a mão, representando o comando de "ação" para a gravação da cena. Após esse gesto e alguns segundos de expectativa criada pela montagem imersiva, surge um efeito de ondulação na imagem, que precede uma fragmentação abrupta da cena. O espelho, que até então estava "oculto", é revelado enquanto superfície da imagem fílmica, fragmentando-se lentamente. (Figura 7)

Figura 7 - Frame de *Insight* (Sebastián Díaz Morales, 2012)



Fonte: Disponível em <<https://www.sebastiandiazmorales.com/insight/>>

A fragmentação, quase geométrica, se transforma em uma explosão visual controlada: o espelho se estilhaça em câmera lenta, com precisão e alta definição. Os cacos de vidro se projetam em várias direções, criando uma atmosfera visual imersiva que contrasta com sombras, silhuetas, pedaços de objetos e da própria equipe técnica. Os elementos dessa composição funcionam tanto como objetos simbólicos e metafóricos quanto como superfícies de reflexão literal. A câmera do artista filma a si mesma, deslocando-se do tempo linear suspendendo sua própria função, permanecendo completamente inerte mesmo durante os estilhaços. O *speculum*² se fragmenta à medida em que expõe o dispositivo maquínico que o observa em interpretações simbólicas, p. ex.: Especulação; Revelação; Reflexo; Verdade; Ilusão; Transparência; Mediação; Transformação.

² O espelho (*speculum*, em latim) é desde a origem instrumento de observação e de pensamento. Etimologicamente ligado ao verbo *speculari* (observar, contemplar, examinar). Nas tradições simbólicas expressa a revelação da verdade (pureza, sabedoria, julgamento), a ambivalência solar e lunar (luz direta e reflexo ilusório) e a mediação mágica entre mundos. É também metáfora para reciprocidade em que o “outro” se reflete como parte do mesmo. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 393-396)

O título *Insight* remete, em sua tradução mais popular, a um discernimento obtido por introspecção. A obra busca expor a ilusão da transparência, colocando o espectador diante de uma desconstrução introspectiva da imagem que se fragmenta, se multiplica e se reflete em outras dimensões.

Essa experiência estética pode revelar as dinâmicas processuais pelas quais os produtos midiáticos foram fundados e levanta questões do dispositivo audiovisual enquanto indústria, espetáculo e ideologia. Reflete-se, assim, como podemos identificar a ideia de representação do real e do ficcional, pensando o papel do dispositivo audiovisual. Como observa Malena Souto (2019):

O gesto estético estrutural de Díaz Morales está na reflexão sobre a relação entre imagens e sociedade. O criador tenta provocar um efeito de consciência sobre aqueles processos de subjetivação que constituem nossa percepção da realidade ou o que entendemos – ou tentamos nos fazer entender – como “realidade”. (Souto, 2019, p.03)

Souto (2019) estabelece uma relação crítica entre a obra de Morales e as origens do cinema como espetáculo e os moldes de representação da indústria cultural que criam símbolos, narrativas, modos de representação e discursos direcionados que pré-determinam o território ideológico do qual construímos nossas experiências.

Tanto o cinema quanto as imagens da mídia de massa estabelecem formas ficcionais, símbolos, modos de representação e uma linguagem discursiva específica que determina o imaginário por meio do qual construímos experiências, percebemos e compreendemos nossa realidade e estabelecemos relações intersubjetivas — com os indivíduos e a comunidade. Suas obras questionam o complexo mecanismo de construção da ficção e da realidade tanto no âmbito da nossa imaginação quanto no campo das imagens. (Souto, 2019, p.03)

Mise en abyme, do francês, significa “colocar em abismo”. No campo da arte, cinema e teoria da imagem, esse conceito se refere a uma estrutura de espelhamento, em que uma obra contém a si mesma, como um espelho refletindo outro espelho, ou uma narrativa dentro de outra narrativa, uma imagem dentro da imagem. Ao propor uma *mise en abyme*, que insere uma obra numa narrativa que

reflete dentro de si mesma, Morales cria uma reverberação que questiona os fundamentos ontológicos da imagem.

Sob a perspectiva cartográfica, esse "olhar espelhado" observa o abismo colocado aqui, para identificar “mundos que se imbricam mutuamente, criando uma diversidade de realidades – diferentes dobras de subjetivação...” (SIMONINI, 2019, p.92)

Las Meninas, pintura de Diego Velázquez, sob a análise de Michel Foucault em "As Palavras e as Coisas" (1966), funciona como a representação de um aparelho de visão que desestabiliza o olhar do espectador ao jogar com os lugares invisíveis.

Aqui, o jogo da representação consiste em conduzir essas duas formas de invisibilidade uma ao lugar da outra, numa superposição instável — e em restituí-las logo à outra extremidade do quadro — a esse pólo que é o mais altamente representado: o de uma profundidade de reflexo na reentrância de uma profundidade de quadro. O espelho assegura uma metátese da visibilidade que incide ao mesmo tempo sobre o espaço representado no quadro e sua natureza de representação; faz ver, no centro da tela, aquilo que, do quadro, é duas vezes necessariamente invisível. (Foucault, 2000 p.09)

O pensamento de Foucault não propõe constatações ou objeções mas especulações sobre mundos, realidades e subjetividades. A proposta de ver além do visível, na verdade é convite à dar vazão à essas dobras de subjetividades. Embora não trate diretamente do dispositivo cinematográfico mas de como os discursos são moldados por relações de poder, Foucault vai atribuir ao dispositivo um mecanismo que produz modos de ver, agir e ser.

Assim como Morales, Velázquez desorganiza para organizar a estrutura tradicional da imagem, diluindo o ponto de vista central. Ambos realizam esta inflexão aos seus respectivos meios; Pintura e Audiovisual sob um olhar que escrutina a sua lógica de representação. (Figura 8)

Figura 8 - **Diego Velázquez**, *Las Meninas*, 1656. Óleo sobre tela [320x279]



Fonte: Museo Nacional del Prado. Disponível em
 <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f>>

Associada ao trabalho do artista visual Paul Mpagi Sepuya, essa lógica do espelhamento evidencia o aparato fotográfico e expõe conscientemente os dispositivos que constroem a imagem. Posto que Sepuya atua especialmente com fotografia, e Morales com filme, vídeo e outros suportes. Os dois compartilham da mesma operação crítica: a quebra do contrato de transparência e opacidade da imagem, torna visível o que é geralmente invisibilizado.

Sepuya, sistematicamente inclui espelhos, tripés, câmeras, fundos de estúdios e seu próprio corpo nas fotografias, jogando com a ilusão de espontaneidade e objetividade da imagem. Fragmenta corpos negros e *queer* entre objetos, cenários e situações do próprio dispositivo. Faz com que sempre vejamos o processo fotográfico como construção, algo precisamente encenado. (Figura 9)

Figura 9 - **Paul Mpagi Sepuya**, *Mirror Study*, 2019. Impressão fotográfica [50x75]



Fonte: Disponível em <<https://documentspace.com/artist/paul-mpagi-sepuya/>>

Sepuya, Velázquez e Morales trazem uma certa “desnaturalização” do olhar. A fragmentação, o deslocamento do foco, a performatividade da imagem e a suspensão das formas tradicionais de representação também apontam para esta perspectiva. O autorretrato é tratado como performance, não como reflexo do real, mas como ação crítica e fabulatória, onde personagens e cenários desestabilizam a própria lógica de funcionamento e os modos “puros” de representação.

A partir destas mediações e agenciamentos de imagens em suportes distintos: filme; vídeo; instalação; pintura e fotografia, estes trabalhos transitam entre o privado e o público, entre o corpo e o dispositivo, entre o expresso e o oculto, entre

o real e o fictício, nos trazendo a noção de entremeio, ou “entre-imagem”, como diz Raymond Bellour (1997).

Bellour diz sobre o espaço entre duas ou mais imagens, entre modos de ver, entre meios, entre tempos. Especialmente, territórios que resistem à fixação de sentido diante de tecnologias da imagem na arte contemporânea, nas instalações, nos cinemas e nos deslocamentos entre fotografia e vídeo. (Bellour, 1997, p.14)

Desse modo (virtualmente), o entre-imagens é o espaço de todas essas passagens. Um lugar físico e mental, múltiplo. Ao mesmo tempo muito visível e secretamente imerso nas obras; remodelando nosso corpo interior para prescrever-lhe novas posições, ele opera entre as imagens, no sentido muito geral e sempre particular dessa expressão. Flutuando entre dois fotogramas, assim como entre duas telas, entre duas espessuras de matéria, assim como entre duas velocidades, ele é pouco localizável: é a variação e a própria dispersão. É assim que as imagens nos chegam agora: o espaço em que é preciso decidir quais são as imagens verdadeiras. Ou seja, uma realidade do mundo, por mais virtual e abstrata que seja, uma realidade da imagem como mundo possível. (Bellour, 1997, p.15)

Esses espaços pensados por Bellour são criados a todo momento, há um fluxo de expansão, produzindo fabulações, poéticas, narrativas e possibilidades que atravessam diferentes territórios criando este espaço invisível “entre-imagens”. A partir da concepção de que a realidade é formada por relações e interações entre elementos que se combinam em um fluxo processual e múltiplo, temos um privilégio de interrogar o real e suas ficções neste contexto expandido.

Dentre as variadas representações, nas quais a pintura, a fotografia, o filme e a mídia em geral fabricam e nos vendem o “real”, podemos identificar uma virada de transformações tecnológicas, estéticas e ontológicas. Um vórtice criado por imagens híbridas, digitais, eletrônicas, considerado aqui como um espaço entre-imagens, um intervalo de passagem entre o cinema e o computador.

Em *Cinema, vídeo, Godard*, Dubois (2004) considera que o vídeo é este espaço, e pode ser concebido como um estado e não como um produto, ou seja, como um bloco de imagem particular, unidade indivisível do dispositivo. Além de uma maneira de registrar e narrar, um pensamento, um modo de pensar a realidade.

Arlindo Machado, no capítulo “Diálogo entre Cinema e Vídeo” de *Pré-Cinemas & Pós-Cinemas* (1997), pensa a relação entre a imagem e o real sendo transformada pela computação gráfica e pela edição eletrônica. O cinema, antes visto como “espelho” e “janela” do mundo, passa a ser entendido como um construto artificial tecnológico. No trecho “Anarquia do Audiovisual” (1997), Machado observa a transformação e a expansão do cinema em novas formas e indica o conceito de Cinema Expandido, cunhado por Gene Youngblood em seu livro homônimo (*Expanded Cinema*, 1970):

Para dar conta dessa ampliação das possibilidades de produção de filmes, Gene Youngblood (1970) cunha o termo *Expanded Cinema* (cinema expandido), pelo qual assimila ao universo do cinema experiências que se dão no âmbito do vídeo e da informática, bem como experiências híbridas, que se dão nas fronteiras com o teatro, com a pintura e com a música. (Machado, 1997, p. 212)

O termo “expandido” é adotado a partir de práticas já em curso na época. Artistas estadunidenses como Stan VanDerBeek e Jordan Belson, com projeções cósmicas e experimentos audiovisuais, foram pioneiros nessa expansão. Youngblood, contudo, documenta e amplifica inúmeras experiências relacionadas, que incluem não apenas projeções em domos ou espaços alternativos, mas também filmes experimentais feitos com computação gráfica.

De um lado, um sistema de imagens semelhantes às do cinema e da televisão, roteirizadas, produzidas, captadas, pós editadas, e que, no final do processo, são exibidas em tela grande ou pequena. De outro, o próprio dispositivo, um estado, um espaço, uma instalação, uma coreografia de telas e objetos que transmitem ao espectador sinais ativos perceptivos, cognitivos e físicos de um senso de realidade. *Insight* se coloca como um produto e dispositivo hermético, onde suas formas de produção, exibição e circulação espelham seu discurso e expandem o audiovisual para além do que as telas mostram.

As obras eletrônicas existem ainda, associadas a outras modalidades artísticas, meios, materiais, a outras formas de exposição, sempre de forma múltipla e multifacetada, presente em ambientes expositivos, performances, concertos,

shows e etc. Se torna o lugar da fragmentação, da edição, do descentramento, da velocidade, da dissolução e da abstração. É um efeito construído pela tecnologia que converte a “impressão de realidade” (efeito de verossimilhança produzido pelas imagens do cinema tradicional) e a substitui por um “*insight*” (a imagem em si oferecida como experiência). Ou melhor, são formas híbridas entre a experiência das artes visuais e do cinema na criação de um espaço para o envolvimento sensorial do espectador: “Transcineamas”. (Maciel, 2009).

Em *O primeiro cinema. Espetáculo, narração, domesticação*, Flávia Cesarino (2005) observa uma “essência” híbrida no Primeiro Cinema, com isso o real era dramatizado de maneira literalmente espetacular em uma forma expandida de representação que transitava entre o teatro, o circo, o museu e a fotografia, além de outras mídias como o texto e a ilustração. A “domesticação” do cinema deu origem a narrativas e estruturas moralmente aceitas baseadas em códigos padronizados e convenções sociais. Entretanto, o audiovisual ainda é influenciado e encapsulado pelas formas de atualidades, entretenimentos e espetáculos, indicando uma metodologia de realismo que não é nem ficcional, nem documental, nem exclusivamente cinematográfica.

Philippe-Alain Michaud (2014), a partir de uma visão ampliada do Cinema, observa que o real não se reflete nos filmes, mas pelo contrário, são os filmes que se reconhecem na complexidade do real como no fundo de um espelho. Inspirada nesta perspectiva, a trilogia de *Ficcionario*, mostra como a realidade é construída tanto em nossa imaginação quanto nos filmes. Ao reproduzir cenas que antecedem e produzem o real, a separação e a oposição entre real e ficcional é dissolvida pelos filmes.

Insight em específico, é, ao mesmo tempo, a implosão de sua forma e a expansão de seus meios por excelência. Ao inverter essa perspectiva do cinema concebido como espelho do real, vejamos que a realidade não é a produção final, mas o processo de construção do filme.

O fato da câmera do filme registrar o real ao mesmo tempo que o transforma, pelo simples ato de filmá-lo, indica essas representações estéticas, mediações discursivas e dinâmicas performáticas como parte constitutiva da obra. Enfatizando

que, usar uma coisa para referir-se ou construir outra, é fundamentalmente representar.

O Espelho Partido: Tradição e Transformação do Documentário (Da-Rin, 2004.) esclarece a tradição da arte antiilusionista relacionada à auto-reflexividade até o momento que o Modernismo instaurou (ou restaurou) essa estratégia estética e política. Uma estratégia que mostra suas próprias marcas e expõe o aparato fílmico, propondo um cinema que mostre os interesses da instância produtora da narrativa.

Essa pulsão auto-reflexiva também aparece dentre os diversos modos de representação em *Introdução Ao Documentário* (Nichols, 2010). Onde se expõe a construção do discurso conduzindo o foco para o próprio ato de filmar abrindo mão da neutralidade do cineasta na narrativa do filme.

O modo reflexivo é o modo de representação mais consciente de si mesmo e aquele que mais se questiona: O acesso realista ao mundo, a capacidade de proporcionar indícios convincentes, a possibilidade de prova incontestável, o vínculo indexador e solene entre imagem indexadora e o que ela representa - todas essas idéias passam a ser suspeitas. (Nichols, 2010, p. 166)

Desde as vanguardas (Vertov, Maya Deren p. ex.) até os debates pós-estruturalistas, a arte e o pensamento crítico questionam essas estruturas que naturalizam as visões de mundo procurando por representações que revelam esses mecanismos.

Essa dinâmica atravessa a história da arte, presente desde os autorretratos e estratégias anti ilusionistas do Barroco e do Modernismo, até às fotografias e instalações contemporâneas que exploram a percepção e a fragmentação do sujeito.

No cinema, essa tradição junto da ideia de dispositivo ganham robustez na década de 1960. Quando artistas e cineastas passam a questionar deliberadamente os artifícios da linguagem audiovisual em provocação à domesticação da narrativa que dominava a indústria cultural no momento. Desde o cinema-verdade (Jean Rouch); o *neorrealismo* (Rossellini); a descontinuidade (Godard); o jogo de

representações (Kiarostami); a arqueologia técnica do real (Harun Farocki); até o realismo fantasmagórico (Apichatpong Weerasethakul).

Ao se colocar com uma equipe diante de um espelho, para logo em seguida, quebrá-lo, Morales renderiza todos esses aspectos críticos, estéticos e históricos.

O que é um espelho? É o único material inventado que é natural. Quem olha um espelho, quem consegue vê-lo sem se ver, quem entende que a sua profundidade consiste em ele ser vazio, quem caminha para dentro de seu espaço transparente sem deixar nele o vestígio da própria imagem - esse alguém então percebeu o seu mistério de coisa. (Lispector, 1973, p. 55)

Abre-se uma linha de fuga na dinâmica entre o real e a ficção por meio de tecnologias tanto primitivas quanto contemporâneas. Especialmente em um contexto em que imagens sintéticas, camadas informacionais e algoritmos de circulação moldam nossa relação com a realidade. Essa experimentação viabiliza novas formas de pesquisa, criação, intervenção e difusão do conhecimento exigindo um espectador ainda mais crítico.

CONCLUSÃO

Ao apontar que existe um Audiovisual Expandido, indiretamente aponto que há outros diferentes deste. Esses “outros” que se desdobram todos a partir do Cinema, conseqüentemente, me direcionam a um pensamento de natureza existencial e filosófica. O título desta monografia, portanto, é esta afirmação de possibilidade sobre a ideia de Cinema.

Concluindo que o Cinema é diverso e múltiplo, efetivamente, não se tratou de um problema, mas sim de questionamentos e especulações genuínas geradas sobre possibilidades que podem surgir a partir disso. Não apenas associado a convenções de um formato que atravessou o século XX.

Grande parte das problemáticas e complexidades que se pontuaram neste Trabalho de Conclusão de Curso, surgiram a partir dos seminários e reflexões sobre linguagens cinematográficas, processos artísticos, tecnológicos e informacionais em torno do Vídeo. “Audiovisual Expandido” procura dar conta dessa complexidade.

A metodologia aborda o estado da arte em um contexto pautado pela expansão tecnológica de um dispositivo permeado por conectividade e informação. Que desde então, passou a influenciar realidades específicas, definindo o entendimento da noção de tempo e espaço.

A partir disso, a metodologia visou formas cartográficas com o objetivo de tratar da complexidade das camadas desse Cinema que explodiu e gerou vários fragmentos de Audiovisual estilizado.

Procurei saber o quanto estratégias discursivas e técnicas de representação e mediação, impactam a experiência audiovisual, ao mesmo tempo que busquei falar de nuances ideológicas afetadas diretamente pelo dispositivo e novas tecnologias.

A primeira parte revisa os desdobramentos dos conceitos de mapas, dispositivos, redes, meios, trânsitos e fluxos nas obras de Morales compreendendo um horizonte em expansão permanente. A segunda parte é uma leitura do objeto

filmico de *Insight* que discute como os atributos ontológicos da imagem atravessam representações, mediações e convenções de real e ficcional.

Analisei dinâmicas pontuais que se espelham em territórios teóricos e práticos sob o trabalho de Sebastián Díaz Morales. Dessa forma, o espelho sintetiza a produção de subjetividade entre o visível e o invisível, entre o real e o imaginário, a imagem e ideia, superfície e profundidade, operando como instrumento da própria experiência cartográfica. O conjunto das duas partes deste trabalho, mapeou uma linguagem audiovisual expandida considerando seus modelos de produção, produção e circulação como uma imbricação de processos digitais e informacionais.

E sob este estado presente, não se propõe soluções, mas se conclui consciente do espaço das soluções existentes. No território em que a *poíesis* e a *práxis* parecem perder suas fronteiras, a arte relevante é aquela que abraça o efêmero, o momentâneo e o irrefletido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs : capitalismo e esquizofrenia*. 1º edição. São Paulo: Editora 34, 1995.

BAUDRY, Jean-Louis. *Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base*. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

PARENTE, André. *Cinema em trânsito: do dispositivo do cinema ao cinema do dispositivo*. In: PENAFRIA, Manuela; MARTINS, Índia Mara (Org.). *Estéticas do digital: cinema e tecnologia*. Covilhã, Portugal: LabCom, 2007

MORALES, Sebastián Díaz. Site. Disponível em:
<https://www.sebastiandiazmorales.com/>. Acesso em: 22 out. 2025

YOUNGBLOOD, Gene. *Cine Expandido*. 1ª edição. Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2012.

PORTUGAL, Demétrio. *Outros fluxos cinematográficos e sua produção de imagens*. In: BAMBOZZI, Lucas; PORTUGAL, Demétrio (Org.). *Cinema e seus outros*. 1ª edição. São Paulo: Equador, 2019.

DELEUZE, Gilles. O que é um dispositivo. In: DELEUZE, Gilles. *O mistério de Ariana*. Lisboa: Vega, 1996.

MACIEL, Kátia (Org.). *Transcineas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

KILOMBA, Grada. *Desobediências poéticas*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2019.

SOUTO, Malena. *Mirar con otros ojos*. laFuga. Disponível em:
<http://2016.lafuga.cl/mirar-con-otros-ojos/932>. Acesso em: 20 out.

BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*. Campinas, São Paulo: Papirus, 1997.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. 1ª edição. Campinas, São Paulo: Papirus, 2014.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Filme: por uma teoria expandida do cinema*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

DA-RIN, Sílvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, São Paulo: Papirus, 2005.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 8ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

CONFLUÊNCIAS. Direção: Dácia Ibiapina. Co-direção e pesquisa: Antonio Bispo dos Santos (Nêgo Bispo). Produção: Carneiro de Ouro; Dácia Ibiapina. Piauí: Carneiro de Ouro, 2024. 1 vídeo (26 min), son., color.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 27ª edição. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2015.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1973.

CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

BORGES, Jorge Luis. *Do rigor na ciência*. In: *História Universal da Infância*.

Tradução: José Bento. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

SIMONINI, Eduardo. *Linhas, tramas cartografias e dobras: uma outra geografia nos cotidianos das pesquisas*. In: GUEDES, Adrienne Ogêda; RIBEIRO, Tiago (Orgs.). *Pesquisa, alteridade e experiência: metodologias minúsculas*. Rio de Janeiro: Ayvu, 2019.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCOSSIA, Liliana (Orgs.). *Pistas do método da cartografia: pesquisa intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: 2004.