



Tensão e relaxamento no vídeo “The space between the teeth”, de Bill Viola

Ricardo Akira Sanoki*

Resumo: O trabalho de videoart de Bill Viola explora as relações entre a imagem eletrônica e o mundo físico. A obra *The space between the teeth* é um videotape de nove minutos de duração, colorido, com som, produzido em 1976, e faz parte de uma série de quatro vídeos chamada “Four Songs”, onde o artista mostra a relação de seu trabalho com as estruturas musicais e poéticas do Romantismo. A semiótica tensiva, proposta por Claude Zilberberg e Jacques Fontanille, permite melhor análise nas relações semissimbólicas, correlacionando o fluxo da expressão com o conteúdo. Ao analisarmos este vídeo utilizaremos da semiótica tensiva principalmente os conceitos de tensão x relaxamento e os esquemas tensivos descritos no livro *Semiótica do Discurso* (Fontanille, 2007) para descrever o direcionamento do fluxo de atenção.

Palavras-chave: semiótica tensiva, artes visuais, video art, Bill Viola

1. Sobre a Video art

A linguagem da video arte se manifesta de várias formas: desde a simples exibição em uma televisão; instalações utilizando múltiplas projeções; registros de performances; interações com outras linguagens como teatro, dança e as novas tecnologias que vão surgindo; podendo, assim, hoje em dia ser dividida em alguns subgêneros. O desenvolvimento tecnológico e a facilidade ao acesso de equipamentos e meios de produção são pontos importantes para essa arte, que utiliza uma mídia à qual já estamos extremamente acostumados.

Antigamente só as empresas de cinema tinham os meios necessários para a captura, gravação e reprodução de imagens em movimento; a partir do fim da década de 1960, porém, essa tecnologia começou a ser mais acessível através da câmara de vídeo portátil, o Portapak da Sony, começando nessa época a produção do que se categorizou como video art, sendo Nam June Paik seu principal representante.

Os primeiros artistas do vídeo exploraram e investigaram as propriedades específicas do vídeo, buscando se diferenciar da produção do cinema e da televisão já existentes. Criavam alterações nas imagens através de meios físicos, como ímãs encostados nos equipamentos, misturas de cenas com o *chroma key*, experimentações nas passagens de tempo, nos cortes de cenas, na sincronia com o áudio e quebravam a nar-

rativa linear, tão comum nas produções feitas para o grande público. Eles subvertiam as funções das máquinas, utilizando-as de maneiras muito diferentes, e até impensáveis, de sua produtividade programada inicialmente, inventando uma forma de se apropriar dessa nova tecnologia. Porém, o que esses artistas realizavam não era especificamente para se distinguir de outras artes; era um tipo de ação e atividade característica do período, relacionando-se com outras manifestações como a arte conceitual, *minimal art*, instalações e *performances*.

Como a *video art* depende da tecnologia, qualquer evolução nessa área influencia e modifica a sua estética. Os avanços da informática beneficiaram o equipamento de vídeo, tornando-o muito mais acessível, fácil de manusear, e tecnicamente mais desenvolvido, chamando a atenção de artistas como Bill Viola. Ele afirma que todos os avanços de tecnologia de mídia afetam o seu trabalho, desde lanternas que duram mais com as baterias, telefones sem fios, pratos que não quebram, até os computadores. Acredita também que tudo é uma expressão da tecnologia.

1.1. Bill Viola

O trabalho de Bill Viola explora as relações entre a imagem eletrônica e o mundo físico, pensando a câmera como um ponto de vista e um ponto de consciência. Ele se interessa em como movimentar esse “ponto de

* Mestre e doutorando em Semiótica e Linguística Geral pela Universidade de São Paulo (USP). Endereço para correspondência: (rsanoki@hotmail.com).

consciência” através dos nossos corpos e das coisas do mundo, transformando a câmera no ar, virando a substância do tempo e da mente. Um de seus estudos é sobre a percepção e a cognição humana, como o corpo se conecta com o mundo, e esse estudo o fez se aprofundar no som, utilizando, em certos momentos, o posicionamento da câmera e seu movimento baseado nos campos sonoros e não na imagem. Essa opção transforma a câmera em um tipo de microfone visual.

Uma característica existente em suas obras é a ênfase na exploração da mídia e suas propriedades, existindo, em certos momentos, mudanças da estética e do tema dentro do mesmo trabalho. Vídeos como “*Migration*” (1976) e “*Sweet Light*” (1977) possuem uma abordagem mais na estrutura da própria linguagem utilizada. Já “*The Reflecting Pool*”, finalizado em 1979, marca uma mudança dessa linha. Durante o período de 1977 a 1979, Viola interessa-se em literatura visionária e mística, escritos por William Blake, P.D. Ouspensky, Jalal al-Din Rumi e Lao Tzu. Durante esse período de pesquisa, o artista desenvolve uma noção do vídeo como um meio de expressar ideias sobre o “invisível” ou, mais precisamente, como uma ponte entre os fenômenos visíveis e as energias responsáveis por trás deles. Em “*The Passing*”, produzido em 1991, Bill Viola continua essa linha espiritual, filmando os últimos anos de vida de sua mãe, acompanhando a piora de sua doença e seu falecimento. O artista ressalta que foi a forma que encontrou de acabar com a dor que estava passando.

2. The Space Between the Teeth

O vídeo *The space between the teeth* faz parte de uma série de quatro vídeos chamada “Four Songs”, composta por *Junkyard Levitation*, 3:11 min, *Songs of innocence*, 9:34 min, *The space between the teeth*, 9:20 min e *Truth through mass individuation*, 10:13 min, todos coloridos, com som e de 1976. Essa série mostra a relação de seu trabalho com as estruturas musicais e as poéticas do Romantismo.

O vídeo inicia com Bill Viola adentrando num cômodo branco que possui apenas uma poltrona escura, talvez cor vinho, no canto esquerdo do enquadramento de cena e uma pia com a torneira soltando água, parecida com as de lavanderia, no canto direito, a qual podemos ouvir o som da água caindo. A sombra do artista aparece primeiro e logo que ele entra neste cômodo sua primeira ação é encher suas mãos com água e levá-la à sua boca duas vezes, fechar a torneira que já estava aberta e, então, sentar na poltrona. A câmera permanece parada neste enquadramento, enquanto o artista fica sentado em silêncio por uns dois minutos, durante esse tempo ouvimos apenas os ruídos e sons ambientes gravados num volume alto, então, o silêncio do artista é quebrado com um grito forte. Volta-se para a posição estática anterior por mais alguns se-

gundos até mais um grito ser executado, dessa vez a câmera começa a ir para trás e se afastar de Bill Viola, enquanto este continua a gritar algumas vezes revelando que está no fim de um longo corredor pouco iluminado. Agora, a câmera para novamente, contemplando essa nova cena do corredor com o artista no fundo, quase que não identificável. Conforme ele grita, uma série de rápidos cortes de cena leva o espectador, através desse corredor, cada vez mais perto do artista até chegar à sua boca e dentes. Enquanto essas rápidas edições, acompanhadas do grito, começam a acontecer em intervalos menores, os enquadramentos das cenas paradas do corredor ficam mais próximas do artista e se intercalam com a cena de uma cozinha. Nesta nova tomada, a câmera vai lentamente se aproximando da pia, focando na torneira que também está aberta. Ouvimos um som num volume baixo do que parece ser uma aparelho de TV ou um rádio. Quando o enquadramento da pia se encontra no plano médio uma pessoa aparece, que acreditamos ser o próprio artista, lava alguns objetos na pia, fecha a torneira e depois sai de cena, mas a torneira continua aberta ainda, apenas com uma intensidade menor de água saindo. A câmera chega mais perto e fecha um *close* na torneira, a deixando em primeiríssimo plano, enquanto continuamos a observar a sua água saindo. Por fim, um corte de cena é feito para uma foto preto e branco do corredor anterior, aparentemente de uma câmera instantânea Polaroid, e essa foto é jogada em uma grande área de água, talvez um rio, para depois ser levada por uma leve onda que pode ter sido formada, pelo que entendemos do barulho, por um barco a motor que passava por lá. Depois disso o vídeo se encerra.

A qualidade de imagem desse filme, por ser gravado em videotape, é baixa, bem inferior à fotografia e ao cinema da época, pois essa tecnologia ainda permitia poucas linhas de varredura. Os detalhes menores dentro de uma cena aberta acabam se perdendo e/ou se fundindo com o resto dos elementos, por isso os quadros mais fechados se tornam muito mais nítidos. Essa baixa resolução da imagem tende a formar imagens mais abstratas, bem menos definidas e nítidas que a fotografia e o cinema da época. Exige, pois, um maior esforço do espectador para entender o que são os elementos da cena e o que está acontecendo.

Podemos considerar esse videoart também como uma *performance* artística. Tendo influências de artistas performáticos como Peter Campus, Bill Viola utiliza esse recurso de se filmar e realizar ações em muitos de seus trabalhos, porém neste caso o vídeo não serve apenas como um registro, a linguagem do vídeo é explorada seguindo a linha dos *Filmes estruturais* de Stan Brakhage e Michael Snow.

Filme estrutural, ou *structural film*, do original, é um termo criado por P. Adams Sitney, em seu livro

“Visionary Film: the american avant-garde 1943-2000”, de 2002, para classificar o tipo de filmes feitos por artistas da década de 1960 como Sidney Peterson, Stan Brakhage, Peter Kubelka, Michael Snow, George Landow, entre outros, que buscavam aumentar a complexidade cinematográfica. Seus trabalhos são cinema de estrutura onde a forma do filme todo é predeterminada e simplificada, e essa forma que é a impressão primária do filme (Sitney, 2002, pgs. 347-348). São quatro as características do filme estrutural:

1. câmera em posição fixa (enquadramento fixo da visão do espectador);
2. efeito de movimento rápido ou trêmulo;
3. - *looping* ou repetição de cenas;
4. refotografar fora da tela

Raramente essas quatro características são encontradas num mesmo filme e muitos filmes estruturais modificam esses elementos mais usuais. No caso do vídeo do Bill Viola, que estamos analisando, esses quatro elementos são utilizados: a câmera permanece fixa na maior parte do tempo; quando existe movimento de câmera ou ela é rápida ou tremida; a cena do grito se repete várias vezes; na parte final do vídeo uma fotografia em preto e branco do corredor é filmada.

Para analisar o videotape *The space between the teeth* resolvemos dividi-lo em cinco grandes partes:

1. (*sentado*) – Cenas do artista num cômodo branco, sentado na poltrona.
2. (*corredor*) – Cenas parada do corredor, com o artista no fundo.
3. (*grito*) – Gritos do artista onde é feita uma edição de vários cortes de cena no corredor, aproximando rapidamente do artista, sua boca e dentes.
4. (*cozinha*) – Cenas na cozinha em que a câmera vai lentamente percorrendo o cômodo e se aproximando da torneira aberta.
5. (*água*) – Cena da foto sendo jogada na água e depois levada por uma leve onda.

Na parte 1 (que chamaremos de *Sentado*, ver figura 1), somos apresentados ao ator do vídeo quando ele entra em cena, que é o próprio Bill Viola e, então, ficamos alguns minutos apenas o observando, estático, e ao cenário. Sua camisa vermelha contrasta com o resto do ambiente, que é predominantemente branco, assim como sua calça. Somos surpreendidos duas vezes com gritos do artista.



Figura 1

Na parte 2 (*Corredor*, ver figura 02), depois de um segundo grito, a câmera começa a ir para trás, seguido de mais alguns gritos, para mostrar um longo corredor branco e vazio numa perspectiva de um ponto de fuga. O artista permanece onde estava, mas mal conseguimos vê-lo por causa da distância e da baixa qualidade do videotape, porém essa distância começa a diminuir conforme a parte 2 começa a se intercalar com a parte 3.



Figura 2

Na parte 3 (*Grito*, ver figura 3), temos o momento de maior movimentação do vídeo. Durante o grito de Bill Viola, uma rápida edição das cenas do corredor nos leva cada vez mais próximos do artista até chegarmos em sua boca e dentes, para depois voltarmos à cena estática do grande corredor. Essa sequência começa a ser repetida em intervalos menores de tempo, intercalando com a parte 2, mas a cada vez que se retorna para o corredor, não estamos mais no fim dele, a câmera parada volta mais perto do artista, o que deixa essa rápida edição cada vez menor, por se diminuir o trajeto. Nos últimos gritos, além dessa parte se intercalar com a parte 2, ela começa a se intercalar, também, com a parte 4.



Figura 3

Na parte 4 (*Cozinha*, ver figura 5), somos levados para uma cozinha aparentemente bem típica da sociedade norte-americana, formado por cores mais quentes com tons de amarelo, laranja e marrom. A câmera vai se movendo lentamente nesse ambiente e passamos por cima da mesa, vendo alguns produtos de café da manhã como *Corn Flakes* e aveia *Quaker*.

O artista volta a aparecer no vídeo, dessa vez o enquadramento não mostra a cabeça, com uma camiseta vermelha e uma calça marrom escuro, e lava rapidamente alguns objetos na pia. Ele faz o movimento de fechar a torneira, mas a deixa ainda um pouco aberta. A câmera para apenas quando chega bem próximo dessa torneira, mostrando a água que ainda sai dela e escutando seu barulho.



Figura 4



Figura 5

Por fim, a parte 5 (*Água*, ver figura 7) começa com uma fotografia do corredor da parte 2, em preto e branco, sendo filmada e depois caindo numa grande área com água e flutuando. Durante um breve momento a fotografia permanece no enquadramento, mas um som, parecido com o de um motor, vai se aproximando e uma pequena onda leva a foto, que desaparece. Essa nova cena possui pouca presença de cores, assemelhando-se ao preto e branco da fotografia.



Figura 6



Figura 7

3. Tensão e relaxamento

Na semiótica tensiva, proposta por Zilberberg, o fluxo discursivo permite melhor análise nas relações semisimbólicas, correlacionando o fluxo da expressão com o conteúdo. A separação entre plano de expressão e plano de conteúdo perde um pouco sua pertinência, sendo que a expressão está, a todo momento, produzindo sentido relacionado com o conteúdo. “Antes de tudo, categorias que no modelo de Greimas só aparecem no último patamar do percurso gerativo – como é o caso das categorias de pessoa, tempo e espaço – no modelo de Zilberberg são colocadas no primeiro patamar” (Pietroforte, 2009, p. 21). Na estrutura tensiva, deve-se “respeitar as coisas ‘como elas se apresentam’ no discurso, isto é, partir das formas complexas para chegar à formação de posições simples.” (Fontanille, 2007, p. 75)

Com base em nossa divisão e classificação do vídeo em cinco grandes partes, analisaremos as relações que ocorrem entre as cenas e criam o direcionamento do

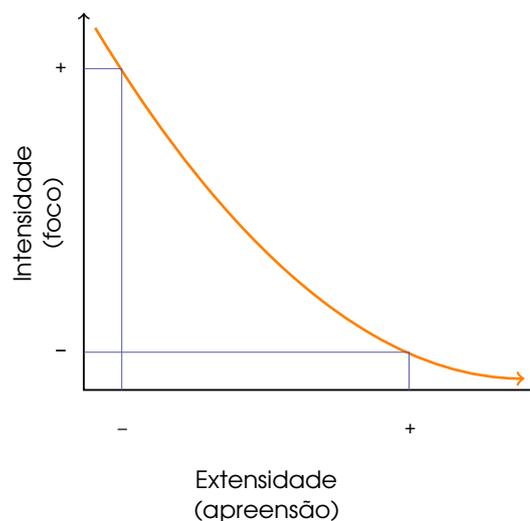
fluxo de atenção nos espectadores. Jacques Fontanille diz, em seu livro “Semiótica do discurso”:

Perceber algo (...) é perceber mais ou menos intensamente uma *presença*. (...) A presença, qualidade *sensível* por excelência, é, portanto, uma primeira articulação semiótica da percepção. O afeto que nos toca, essa intensidade que caracteriza nossa relação com o mundo, essa tensão em direção ao mundo, tem relação com o *foco*. Em contrapartida, a posição, a extensão e a quantidade caracterizam os limites e as propriedades do domínio da pertinência, ou seja, as propriedades da *apreensão*. (...) De uma forma mais abrangente, elas são as duas modalidades do *direcionamento do fluxo de atenção* (Fontanille, 2007, p. 47).

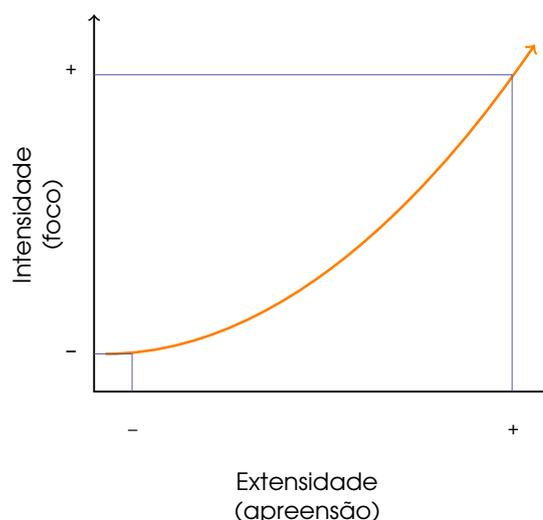
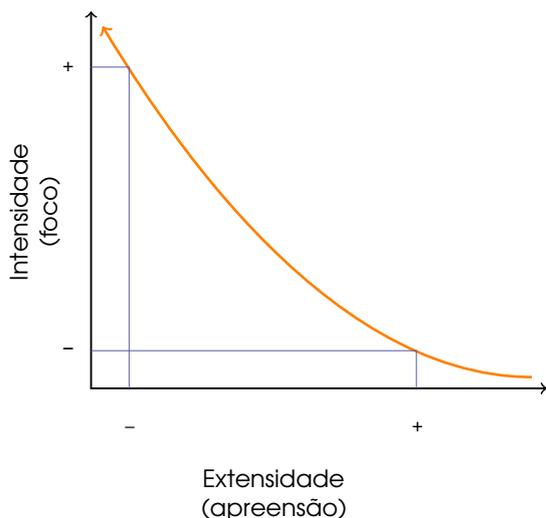
A interação entre o sensível e o inteligível são regulados pelos esquemas discursivos elementares, os *esquemas tensivos*, que são movimentos orientados na direção de uma maior tensão ou de um maior relaxamento.

Esses diversos movimentos conjugam diminuições e aumentos da intensidade a reduções e desdobramentos da extensão. O princípio organizador da estrutura tensiva permite-nos imaginar quatro grandes tipos de movimentos:

1. A diminuição da intensidade combinada com o desdobramento da extensão produz um relaxamento cognitivo: é o *esquema descendente* ou *esquema da decadência*.

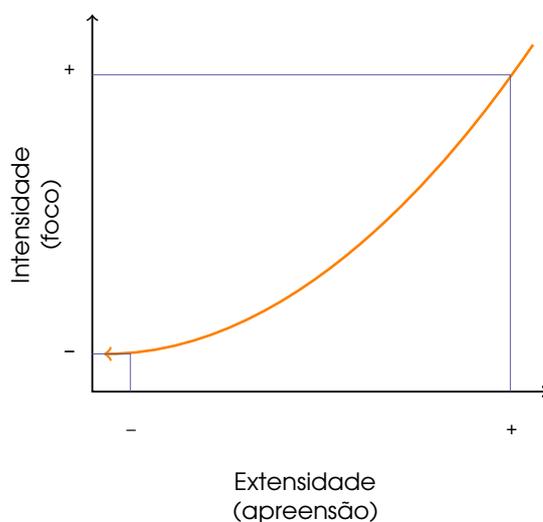


2. O aumento da intensidade combinado com a redução da extensão produz uma tensão afetiva: é o *esquema da ascendência*.



3. O aumento da intensidade combinado com o desdobramento da extensão produz uma tensão afetiva e cognitiva: é o *esquema da amplificação* ;

4. A diminuição da intensidade combinada com a redução da extensão produz um relaxamento geral: é o *esquema da atenuação* .



Conseguimos identificar, nas relações entre as cinco partes do vídeo analisado, dois esquemas tensivos principais dos quatro propostos por Zilberberg e Fontanille: o *esquema descendente* e o *esquema da ascendência*. Primeiramente, vamos analisar as partes que podem ser classificadas no esquema descendente.

Este primeiro cenário parte de um realce da intensidade, de um choque emocional, para o relaxamento produzido pelo desenvolvimento, uma explicação ou, ainda, uma reformulação em extensão (Fontanille, 2007, p. 113).

Nas partes 1 (sentado), 2 (corredor), 4 (cozinha) e 5 (água), a câmera está fixa ou em um movimento muito

lento e pouca ou nenhuma ação é executada, o que difere bastante das partes 3 (grito), onde o movimento da câmera é rápido e também temos eventos acontecendo. Por essa razão, nessa interação entre as cenas principais, as partes 1, 2, 4 e 5 são classificadas no esquema descendente. Durante essas quatro partes, a pouca movimentação, ou a ausência dela, nos permite apreender muito mais elementos das cenas, tirando a intensidade de se focar em apenas uma coisa para navegar nosso olhar em tudo que acontece.

Logo após a entrada do artista no cômodo, na parte 1, nosso foco diminui e começamos a observar a extensão da cena, gerando um relaxamento que só é quebrado quando Bill Viola dá seu primeiro grito. De-

pois disso, tiramos novamente nosso foco do artista e voltamos a uma cena imóvel, estática, onde nenhum elemento chama mais atenção que outro, isso até o segundo grito e os seguintes, quando a câmera recua e começamos a nos afastar pelo corredor que se revela. O enquadramento muda de um plano médio para um plano aberto. Assim que a câmera para; nosso foco no movimento acaba e começamos a perceber os diversos elementos novos que se apresentam: vemos que a sala que o artista se encontra fica no fim de um corredor comprido com diversas portas, a iluminação no corredor é fraca. Temos, novamente, um relaxamento cognitivo.

A tensão surge depois de um tempo que permanecemos nessa cena estática, quando o grito que ocorre parece nos puxar em direção ao Bill Viola. Começa uma alternância da parte 2 com a parte 3 (grito), depois entre a parte 3 com a parte 4, mas os gritos começam a ser mais curtos até ficar apenas a cena da cozinha, onde temos um plano aberto e um movimento bem lento que proporciona outro relaxamento no vídeo. Dessa vez a tensão vai se formando lentamente, se intensifica mais um pouco com a presença do artista em cena, agindo na pia e saindo, e continua até chegar ao *close up* da torneira, é então que acontece o último grito do vídeo, justamente na transição da parte 4 para a parte 5, o grito é no momento que a foto preto em branco do corredor aparece e cai na água. A parte 5, que encerra o vídeo também gera relaxamento: é um quadro aberto com a câmera fixa, a fotografia não fica em *close up*, portanto acompanhamos lentamente ela desaparecer ao ser levada pela onda, mas também conseguimos acompanhar o movimento da água em diversos locais, ouvir os sons e apreender diversos detalhes.

Partimos, então, para o segundo esquema tensivo que permeia este vídeoart, o esquema da ascendência:

O segundo cenário, que é o contrário do primeiro, conduz a uma tensão final. De alguma maneira, essa tensão faz, explosivamente e de um modo afetivo, a soma de tudo o que a antecede. Nas estruturas narrativas, é esse tipo de esquema que administra, por exemplo, o crescimento progressivo do medo nas narrativas de terror ou do *suspense*. (?) A edição cinematográfica, que se crê ser controlada pela instância enunciativa do filme, também usa muito esse recurso. Quando a edição vale-se de um estreitamento (progressivo ou repentino) do campo até chegar a um rosto enquadrado em *close up* ou apreendido por uma “inserção”, ela passa do desenrolar descritivo e narrativo a um efeito puramente emocional. Inversamente, quando ela amplia

progressivamente o campo, partindo de um *close up* ou de um plano próximo para chegar a uma série de planos gerais ou panorâmicas, descritivas ou narrativas, ela passa do efeito emocional a um desdobramento explicativo e cognitivo. Independentemente das razões particulares que podem conduzir tais escolhas, a dialética do sensível e do inteligível é sempre determinada pela escolha global de um esquema ascendente ou decadente. (Fontanille, 2007, p. 113-114)

Fontanille, exemplificando o esquema ascendente, cita no cinema a utilização do *close up* para se criar um efeito emocional. Em *The space between the teeth*, a parte 3 (grito) é a que possui os maiores *closes* e a maior carga emocional. Durante a edição rápida de cenas em direção à boca do artista, junto com o grito, nossa apreensão geral é diminuída drasticamente para nos focarmos apenas nesse percurso estranho que, subitamente, somos levados a fazer.

A cena do grito, parte 3, acaba se tornando a parte mais marcante de todo o vídeo e sua programação recorrente, repetitiva, circular, reitera sensações, intensamente, a cada vez que é executada. A velocidade dessa cena contrasta com todas as outras, somente aqui saímos de uma contemplação de quadros estáticos, onde o inteligível predomina, para irmos numa direção emocional na qual não conseguimos apreender o que está acontecendo. Se analisarmos tecnicamente, não é utilizado o *zoom in* para nos aproximarmos do artista, mas sim diversos cortes de cena em que o artista estava gritando, a cena completa é um recorte de gritos, não apenas um grito constante. Essa escolha, pelo corte, evita o efeito de borrar o cenário por causa do movimento rápido, mas mesmo assim não conseguimos identificar nada que não seja o artista se tornando o único foco.

Essa sequência começa esporádica, criando uma tensão rápida seguida de cenas longas de relaxamento, mas depois sua intensidade aumenta e chama muito mais a atenção do que as outras duas partes que intercalam com ela. O grito acaba sendo uma transição entre as partes 2, 4 e 5 como se estivéssemos adentrando em um outro mundo do artista, surfando na onda sonora desses gritos na velocidade do som e seguindo o seu caminho até os dentes do artista.

A classificação do vídeo em cinco partes nos permitiu utilizar os esquemas tensivos de ascendência e descendência e entender como as suas relações geram o direcionamento do fluxo de atenção no espectador. O gráfico da figura 8 mostra a separação das partes principais, quanto tempo duram, quando aparecem e facilita visualizar a edição que é feita com elas e a alternância entre o sensível e o inteligível.

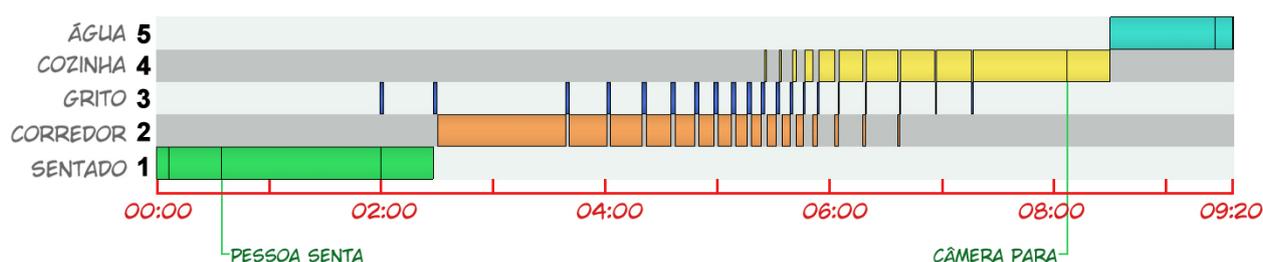


Figura 8

As características de *filme estrutural* também ficam mais claras ao analisarmos o gráfico. As partes *sentado*, *corredor*, *cozinha* e *água*, classificadas como esquemas de decadência, utilizam a câmera em posição fixa na maior parte do tempo; o vídeo possui poucas cenas, mas que se repetem bastante; e na cena do *grito*, esquema de ascendência, o efeito de movimento que ocorre é bem rápido. Por mais que a obra pareça complexa, ela possui uma estrutura narrativa simples e organizada.

No videoart *The Space Between the Teeth* existe um jogo de tensão e relaxamento entre as cenas do esquema de ascendência e de decadência, o relaxamento cognitivo constitui a maior parte da obra, mas é a todo momento quebrado pela tensão que o grito causa. Os dois primeiros minutos nos fazem imaginar que o vídeo ficará sempre estático, parado e com um ritmo bem lento, porém o primeiro grito já começa a diminuir a nossa apreensão da cena, mesmo sendo apenas o áudio, e, conforme a inserção da cena rápida do grito vai aumentando e se intercalando com as outras cenas, a tensão vai se intensificando até chegar no seu ápice entre os minutos 5 e 6, mais ou menos a metade de duração da obra, e depois disso as mudanças e cortes de cenas vão diminuindo, voltando a um ritmo lento e de relaxamento até o fim do vídeo. ●

Referências

- Argan, Giulio Carlo
1995. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Estampa.
- Arnheim, Rudolf
2004. *Arte e percepção visual*. São Paulo: Pioneira.
- Barros, Diana Luz Pessoa de
2007. *Teoria semiótica do texto*. 5ª edição. São Paulo: Ática.
- Bertrand, Denis
2003. *Caminhos de semiótica literária*. Tradução do Grupo CASA. Bauru: EDUSC.
- Fiorin, José Luiz
1996. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. 2ª edição. São Paulo: Ática.
- Floch, Jean-Marie
1985. *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit: pour une sémiotique plastique*. Paris: Editions Hadès-Benjamins.
- Floch, Jean-Marie
2002. *Sémiotique, marketing et communication*. 2ª edição. Paris: PUF.
- Fontanille, Jacques
2007. *Semiótica do discurso*. Tradução de Jean Cristtus Portela. São Paulo: Contexto.
- Fontanille, Jacques; Zilberberg, Claude
2001. Tradução de I. C. Lopes; L. Tatit e W. Bevidas. São Paulo: Humanitas. *Tensão e significação*.
- Greimas, Algirdas Julien
1966. *Sémantique structurale*. Paris: Larousse.
- Greimas, Algirdas Julien
1983. *Du sens II: essais sémiotiques*. Paris: Éditions du Seuil.
- Greimas, Algirdas-Julien; Courtés, Joseph
2008. *Dicionário de semiótica*. Tradução de Alceu Dias Lima et. alii. São Paulo: Contexto.
- Greimas, Algirdas Julien; Fontanille, Jacques
1994. *Semiótica das paixões*. Tradução de Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática.
- Lopes, Ivã Carlos; Almeida, Dayane Celestino (Orgs.)
2011. *Semiótica da poesia. Exercícios práticos*. São Paulo: Annablume.
- Martin, Sylvia
2006. *Video Art*. Lisboa: Taschen.
- Meigh-Andrews, Chris
2006. *A history of video art*. New York: Berg.
- Pietroforte, Antonio Vicente
2008. *Tópicos de semiótica: modelos teórico e aplicação*. São Paulo: Annablume.

- Pietroforte, Antonio Vicente
2009. *Análise textual da história em quadrinhos: uma abordagem semiótica da obra de Luiz Gê*. São Paulo: Annablume: Fapesp.
- Pietroforte, Antônio Vicente
2010. *Semiótica visual: os percursos do olhar*. São Paulo: Contexto.
- Pietroforte, Antonio Vicente
2011. *Análise do texto visual: a construção da imagem*. 2ª edição. São Paulo: Contexto.
- Pietroforte, Antonio Vicente Seraphim
2011. *O discurso da poesia concreta: uma abordagem semiótica*. São Paulo: Annablume / Fapesp.
- Saussure, Ferdinand de
1997. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix.
- Sitney, P. Adams
2002. *Visionary film: the american avant-garde 1943-2000*. 3ª edição. Nova York: Oxford University Press.
- Tribe, Mark; Reena, Jana
2007. *New Media Art*. Lisboa: Taschen.
- Wölfflin, Heinrich
2000. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes.
- Youngblood, Gene
1970. *Expanded cinema*. Nova York: Dutton Paperback.
- Zilberberg, Claude
2006. *Razão e poética do sentido*. São Paulo: Edusp.

Dados para indexação em língua estrangeira

Sanoki, Ricardo Akira

Tension x relaxing in the video “The space between the teeth”, from Bill Viola

Estudos Semióticos, vol. 11, n. 1 (2015)

ISSN 1980-4016

Abstract: *The artwork of Bill Viola explores the relation between the eletronic image and the material world. The video “The space between the teeth” has nine minutes, colour, sound, it was made in 1976 and is part of a art serie named “Four Songs”. In this art serie the artist shows the relations of his own work with the music and poetic structures from the Romanticism. The tensive semiotics, proposed by Claude Zilberberg and Jacques Fontanille, will be used to analyse the flow of expression and content, we will use the concepts of tension x relaxing, and the tensive schematics to describe the directing of the flow of atention.*

Keywords: *tensive semiotics, visual arts, video art, Bill Viola*

Como citar este artigo

Sanoki, Ricardo Akira. Tensão e relaxamento no vídeo “The space between the teeth”, de Bill Viola. *Estudos Semióticos*. [on-line] Disponível em: (<http://revistas.usp.br/esse>). Editores Responsáveis: Ivã Carlos Lopes e José Américo Bezerra Saraiva. Volume 11, Número 1, São Paulo, Julho de 2015, p. 64–72. Acesso em “dia/mês/ano”.

Data de recebimento do artigo: 28/Fevereiro/2015

Data de sua aprovação: 11/Junho/2015
