

Uma poética entre a transensorialidade e a correspondência

Patricia Moran
ECA/USP



Resumo

Os VJs e performances audiovisuais são uma expressão da mistura dos sentidos como o ver e o ouvir. As imagens manipuladas ao vivo instauram temporalidades pela evolução das formas. A figuração de ícones da comunicação tende a resistir, o visível se constitui como movimento. Tem-se a primazia do movimento e estímulo visual em detrimento da continuidade temporal. Centralizamos nossa discussão na tendência das projeções da pista de dança de alcançarem a abstração. Vamos tratar desta poética que prioriza uma estética da sugestão, promove um *continuum* espaço-temporal e tem na evocação de mais de um sentido sua proposta de experiência estética.

Palavras-chave

VJs, performances audiovisuais, ícones na comunicação, sentidos e experiência estética.

Abstract

VJing and live A/V practices are an expression of the intersection of the senses, such as sight and hearing. The images, which are manipulated live establish temporalities by the evolution of forms. The figuration of communication icons attempt to resist and this happens, not necessarily in terms of an image's visibility, but in the sequential principle of fixed and moving images. There is a primacy of the motion and visual excitement over a continuous length of time. We centralize the discussion on the tendency to visual and sensitive abstractionism as one of the fingerprints of the creation on a dance floor. We will see how this poetics, which prioritizes the aesthetics of the suggestion. These projections promote a space-time *continuum* and evoke more than one sense as aesthetic experience.

Key-words

VJng, A/V live practices, intersection of senses, poetics, the aesthetic of suggestions.

Considerações iniciais ou como comecei a comparar!

Estamos diante de imagens manipuladas simultaneamente à sua exibição, seu movimento acontece ao vivo: Telas piscam. Entre elas cortes e sobreposições nervosas. Repetição. Inexiste contemplação bucólica. A primazia da ação e/ou afecção sobre a duração contínua. O Outro, se existe, é menção a personagens criados para outros contextos, ou seja, trata-se da apropriações de personagens que aqui funcionam como ícones sem qualquer perfil dramático. Manipuladas e tratadas ao vivo, as imagens instauram temporalidades pela evolução de formas. O ritmo vem da mão dos VJs com o tempo da pista ou de uma música normalmente executada também ao vivo em performances. Bancos de dados se alteram soltando sequências de imagens geradas no computador, gravadas, capturadas da internet, escaneadas ou etc., etc., etc.

1. Youngblood, no seu clássico de *Expanded Cinema* (1970), analisa experimentações no vídeo que se tornaram hoje referência em termos do abandono da narrativa e manipulação da imagem em sua materialidade, como a emulsão do filme ou os sinais de vídeo. A noção de cinema expandido de Youngblood tem sido recuperada para nomear diversos eventos e a manipulação de imagens ao vivo em performances no teatro e na pista com os VJs é uma delas.

As performances em teatros e as projeções em grande escala nas festas urbanas e/ou *raves* se inscrevem em diversas tradições, ao longo da história do audiovisual atravessaram formatos e materiais. Exemplos de matrizes possíveis são experiências no vídeo e cinema, como cinema expandido,¹ *shows* de música e mesmo a televisão no corte ao vivo. As afirmações recorrentes sobre o eterno “já visto e conhecido” movem este artigo que se propõe a investigar as semelhanças e diferenças não de um procedimento isolado, ou de um dado aparente da imagem, mas de uma poética.

Estamos longe do “romantismo modernista” em seus ideais de



invenção do novo em constante ruptura com o passado. Interessamos investigar potenciais filiações formais e correspondências no trabalho audiovisual ao vivo visando construir pontos de aproximação e distância em relação ao trabalho em si e ao momento sociocultural de sua ocorrência. Conferimos centralidade à discussão sobre a tendência ao abstracionismo visual e de sentido como uma das marcas da criação para a pista. Neste artigo priorizamos a pista por se tratar de um lócus sem estatuto de arte e lança mão de procedimentos caros em outros contextos de afirmação da uma epifania do cinematismo, uma espécie de especificidade da imagem em movimento. Essa forma expressiva prioriza como veremos a vagueza, imagens cuja potência de representação não se atualiza. Elas existem para passar, algumas vezes são pano de fundo do entretenimento e ao mesmo tempo freqüentaram historicamente ambientes de experimentação que não faziam concessões ao público. Deslocadas das possíveis origens, re-enquadradas atendem a outros fins.

Evitaremos uma retrospectiva genealógica, pois muitos caminhos são possíveis e a nenhum deles cabe se imputar uma ascendência legítima. Experiências semelhantes em um ou outro aspecto são insuficientes para se pensar em termos de origens. E, por que comparar? Para buscar aproximações materiais, sejam elas de procedimentos técnicos ou de visualidade em uma forma expressiva que ora se coloca com a potência de trabalhos inventivos, ora com a obsolescência de criações incapazes de reinventar os clichês utilizados nas composições visuais. Trabalhos de VJs são comuns em eventos promocionais do mercado de bebidas, de telefonia móvel ou qualquer outro produto com apelo tecnológico destinado ao público jovem. Mesmo nestes casos pode haver a invenção de ritmos, de imagens-cenários propondo a constituição de espaços e temporalidades descontínuas visualmente no tema e no movimento e contínuas como ritmo. Diversos trabalhos de VJs fazem uso da figuração tendo em vista não a visibilidade da imagem, mas a sucessão de volumes, escalas e luminosidade do ritmo que se vê, trata-se de trabalhos cinéticos, privilegiam a temporalização visual, o apelo sonoro da imagem. Prevalece nas formas o movimento seja nos *movies*, pequenas seqüências de imagens, ou nas imagens fixas. Há ainda nas situações de galerias ou no palco italiano, quando sem qualquer preocupação com a copresença do público, ou com a necessidade de manter um ritmo para alimentar a noite e a dança ainda persiste

a imagem como qualidade, como vago. Cada um a sua maneira cria a experiência do tempo real da manipulação para a apresentação e/ou exposição, mas como dissemos vamos nos deter na pista e cotejar outros espaços de apresentação para localizar como o espaço institucional se faz presente na poética.

O *vjing* é uma experiência audiovisual sem lastro legitimador na arte, se a falta de reconhecimento gera mal estar de diversas naturezas nos realizadores e dificulta a profissionalização, tem entre outros, o aspecto positivo de conseguir burlar a ingerência dos organizadores dos eventos, de produzir uma crítica interna. O coletivo Bijari na versão paulista do Festival Sonar soltou balões durante apresentação com os dizeres *só ar*. A pista se altera, em um ambiente de festa quebra-se momentaneamente o pacto de suspensão do cotidiano que retorna como discussão do grupo grande de pessoas ali presentes. Há também o jogo com figuras da mídia, em uma espécie de grafite eletrônico, espaço de comentário e debate de personalidades e notícias jogadas na mídia. Digo jogadas pela valorização concedida a problemas deixados sem solução, pela ênfase em deslizos. A comunicação massiva deslocada do vídeo ambiente para imagens com ênfase na abstração, da super-codificação à destruição das referências, esse é o tom da pista. Estamos diante de um evento profano, mas com aura, se aura for entendida como um acontecimento único, que não se pode se repetir.

Sobre correspondências

A reflexão sobre a correspondência das artes abrange áreas de conhecimento como a Literatura Comparada, a Filosofia da Arte e a reflexão de artistas-teóricos. Etienne Souriau chama a atenção para a diferença de visão do artista e do teórico. Para o filósofo, há um parentesco entre as artes, elas comungam de procedimentos e motivos. Ao mesmo tempo o tratamento dado a motivos pode gerar abismo entre motivos vizinhos. O pesquisador teórico busca comparar, o pesquisador artista trabalha entre mundos, experimenta materiais, é curioso com a técnica e tratamento conferido aos temas. Alguns artistas propõem trabalhos que extrapolam um único sistema expressivo. Em tese é praticamente impensável a pureza em arte, ou seja, um sistema semiótico comporta outros, a intermedialidade é



uma tendência de trabalhos mais complexos. Filmes díspares como *O encouraçado Potemkin* de Eisenstein ou o *Ladrões de bicicleta* de Sica (para ficar nesse extremo oposto em termos cinematográficos) são poesia, literatura ou mesmo música em termos do ritmo. A correspondência não se limita à copresença de mais de uma linha de força no trabalho de um campo expressivo. O exemplo citado é como nos lembra Souriau:

Os dados sensoriais de que se servem as artes, nunca chegam a uma purificação de fato, a um isolamento prático daquele jogo de qualia. As cores do quadro têm formas, diferentes de luminosidade e mesmo relações com os valores táteis evocados pela manipulação do pigmento colorido. O corpo do dançarino em movimento não é puro caleidoscópio de atitudes, deslocamentos suaves, transferências no espaço. (SORIAU, 1983: 62).

Artistas pesquisadores tendem a procurar correspondências na poesia estrito senso, a correspondência como exercício de deslocamentos semânticos e de ritmo é presença constante. Em se tratando da imagem, a poesia pode ser entendida através do ritmo, da cadência sonora no tempo, da medida de formas harmônicas ou em choque, como deslocamento de sentido. O mesmo vale para sua relação com a música, ela está na dança, no ritmo audiovisual, ela é construção de temporalidade. Valéry (1996, p.81) procura sistematizar algo que atravessa as artes e nos permite compará-las e pensar em correspondências:

As artes das quais falávamos devem, através de números e de relações entre números, gerar em nós, não uma fábula, mas a força escondida que inventa todas as fábulas [...] E, a essa harmonia material e pura que lhe é comunicada, a alma responde com inesgotável abundância de explicações e de mitos...

No diálogo imaginário idealizado por Paul Valéry, o filósofo Sócrates e o arquiteto Eupalinos discutem o processo de criação seja de idéias materializadas em textos, nos espaços urbanos ou em poemas. Forças se tencionando estão em jogo na criação. Nas formulações teóricas e na obra de Valéry a correspondência das estruturas e idéias que orientam a criação ganham forma no fazer. Neste

caso a correspondência é de ideário, de arquitetônica. É a estrutura ordenadora da significação e movimento tátil do trabalho.

Não se trata do estruturalismo, o autor é refratário a projetos teóricos que engessam a poética em “prescrições, regras de convenções ou preceitos” (VALÉRY: 1991) Neste caso específico o poeta está se referindo à lingüística estrutural e suas formulações sobre os poemas lírico e dramático. Um meio emula o outro. A musicalidade das frases é construída pela métrica do poema e sua imagem acústica, há um movimento que “evoca os números complexos dos geômetras, e o agrupamento da variável fonética com a variável semântica”. (VALÉRY, 1991, p.98) O olho é afetado de modo a tratar essas informações de uma maneira que não é estritamente visual, mas transensorial. Cores em movimento, por exemplo, constituem espaços em três dimensões por sugestão do movimento e também por sugestão temporal aproximam-se de ritmos que remetem mais à música em termos abstratos do que à figuração.

Da correspondência de procedimentos e estruturas à transensorialidade

O compositor Richard Wagner no pequeno e clássico artigo-manifesto de 1849 *The Art-work of the Future* defendia o drama como forma de arte completa. Atingir todos os sentidos, promover uma experiência estética integral pela afetação sensória e inteligível de todos os sentidos. A arquitetura, a poesia, a música, a pintura. A pele, os olhos e os ouvidos libertos do palco italiano afetados de maneira múltipla e simultânea gerariam a arte total.

Os dois artistas-pensadores não querem limitar sua obra a um único sistema expressivo, mas adotam estratégias e concepções distintas para alcançar seus fins. Para Valéry, trata-se de uma arquitetura, de idéias que atravessam as artes independente dos materiais e temas. Já as colocações de Wagner solicitam para si o legado sinestésico, nelas o múltiplo está no uno, cada obra, cada arte corresponderia a todas as outras desde que atinjam os sentidos como um todo. Em Valéry a correspondência é da poética, do jogo entre os elementos, em Wagner é da experiência tátil.

Um último exemplo de pensador-artista das correspondências é indispensável: trata-se de Arthur Rimbaud, autor de propostas



de correspondência interartes. O poeta é importante para nossos objetivos, pois em sua defesa das correspondências mescla componentes místicos e investigação de linguagem. Sua proposta equivale à de Richard Wagner neste sentido, ao cinema analisado por Youngblood e ao esoterismo da *rave*. Não está em questão o misticismo chamado por, Rimbaud, Wagner ou os VJs nas *raves*, mas considerar esse apelo como um investimento para a criação de representações e propostas poéticas.

Rimbaud propunha uma poesia das sensações da correspondência dos sentidos. Ele era adepto de doutrinas orientais e da filosofia hindu. Considerado por seus comentadores como um místico solitário, em sua biografia nunca foi segredo o consumo regular de drogas. Segundo o poeta, sua relação com as drogas era uma das estratégias de desregramento dos sentidos, um meio para romper os condicionamentos de formalizações culturais da arte. O lugar na história da literatura ocupado pela poesia de Rimbaud deve ser atribuído aos aspectos formais de seu trabalho como “a ruptura com o ritmo clássico e com hábitos sintáticos determinados”. (IVO, 2004:9)

As sensações, as correspondências místicas transpostas para a poesia provocam uma ruptura dos sentidos não em termos esotéricos, mas na estrutura da língua, como no poema “Alquimia do verbo”, em que a palavra joga com os sentidos pelos ritmos, por deslocamentos metafóricos. Se a inspiração primeira é mística, alquimia explicitada no título do poema, sua realização brinca com a matéria do seu ofício, a palavra e o sentido. Paradoxos. Impasses. O voo sem pouso ou lugar para o sentido, seja ele semântico ou psico-físico.

Inventei a cor das vogais! – A negro, E branco, I vermelho, O azul, U verde. – Regulei a forma e o movimento de cada consoante e, com ritmos instintivos, nutri a esperança de inventar um verbo poético que seria um dia acessível a todos os sentidos. Eu me reservava sua tradução.

Foi, antes, simples estudo. Eu escrevia silêncios, noites, anotava o inexprimível. Fixava vertigens. (RIMBAUD, 2004, p.72)

Como Kandinsky² ele propõe um sistema de correlação entre letras e cores, neste jogo cada letra e palavra coteja o outro sistema expres-

2. O pintor vai mais longe em seu sistema, fazendo associações das cores envolvendo outros sentidos como o paladar. Ele procura ainda trazer nossa experiência ordinária para sustentar o seu sistema. Em Rimbaud, a associação não exprime nenhum sistema, é utilizada como liberdade poética, jogo de associação.

sivo, procura corresponder, mas a correspondência é uma metáfora, diferente da proposta de Wagner, ou dos trabalhos abstratos e cinéticos das performances em que outro sentido é efetivamente evocado.

Um salto de algumas décadas nos traz Gene Youngblood e sua reflexão “quase-psicodélica” sobre trabalhos experimentais em cinema, vídeo e televisão em seu livro clássico *Expanded Cinema*. A expansão por ele colocada é da percepção, dos sentidos. Youngblood compra a experiência e versão dos realizadores como Stam Brakhage por exemplo ao tratar a idéia de expansão como estágio de consciência. As experimentações artísticas e de vida destes artistas, vale lembrar que estamos no final da década de sessenta e experiências com psicotrópicos também acentuam a confusão entre os sentidos. Não é exclusivo de projeções audiovisuais abstratas ou sem eixo narrativo como estrutura a percepção como um jogo de deslocamentos entre os sentidos. Michel Chion estudioso do som no cinema por ele chamado audiovisão, nos lembra do cinema mudo e da música acusmática, como experiência de através de um sentido serem os demais evocados. No cinema narrativo há momentos em que também pode haver a afetação de mais de um sentido a partir de estímulo originado de uma fonte única, mas estes exemplos são de situações pontuais pensadas para serem absorvidas pela narrativa, servindo a fins precípuos.

Nas performances audiovisuais, no trabalho dos VJs e nas experiências analisadas por Youngblood estamos diante de trabalhos que em última instância visam aos sentidos. Trata-se de uma investigação artística por meio da exploração da materialidade de seus meios expressivos e das relações formais do seu fazer. Não está na sinestesia, mas no trabalho formal, na exploração da estrutura constitutiva da organização expressiva. A exploração da materialidade da imagem, seja da emulsão na película ou do campo magnético na fita de vídeo, coloca em crise o lugar daquela manifestação expressiva. Se a figuração com algum traço especular era uma possibilidade daquele suporte, não é mais. Esse gesto por si só não garante relação de correspondência, mas tenciona o campo de criação para o qual aquele material estava inicialmente previsto. Nam June Paik, músico, levou para o vídeo o ritmo, a velocidade, o jogo de formas no tempo suas imagens tendem para a música. Há uma evolução de cores, formas e ritmo no tempo, seja ele através de palavras, imagens e sons ou todos simultaneamente.



Retomando pressupostos de Youngblood e das propostas de estimulação através dos sentidos e de artistas das correspondências como metáfora, a sinestesia pode até acontecer nessas experiências. Mas um dos princípios destes trabalhos de experimentação é o jogo com os materiais do fazer, sejam eles a palavra, a imagem, a música, o movimento etc. Em suma, a estrutura do fazer muda de lugar, não é mais matéria de apoio do fazer, mas estrutura aparente, a materialidade não é mais um meio, mas fim. O meio sugerido no fim cria paisagens audiovisuais. Prevalece o ritmo, o deslocamento. Neste exemplo, a correspondência está no trabalho audiovisual em si. É como o órgão da Rimington de 1904, que era visual, não sonoro. A música não era modelo para a pintura abstrata ou para a evolução da cor em si, as idéias musicais colocadas em movimento incorporavam o tempo, o ritmo das ondas sonoras. Não havia um tema, era o desenho a emular a música. Nossa opção nesta genealogia, ao tratar do trânsito entre artes, ao fazer uso da noção de correspondências como olhar para se pensar os VJs, é pela proximidade formal de suas imagens à música. São imagens musicais tanto pelo ritmo³ como pela tendência à abstração, como veremos a seguir.

3. No artigo “VJ em cena: espaços como partitura audiovisual”, publicado na *Revista Contracampo*, Niterói, n. 13, p.155-168, 2005, discuto a proximidade da cena da pista com a música.

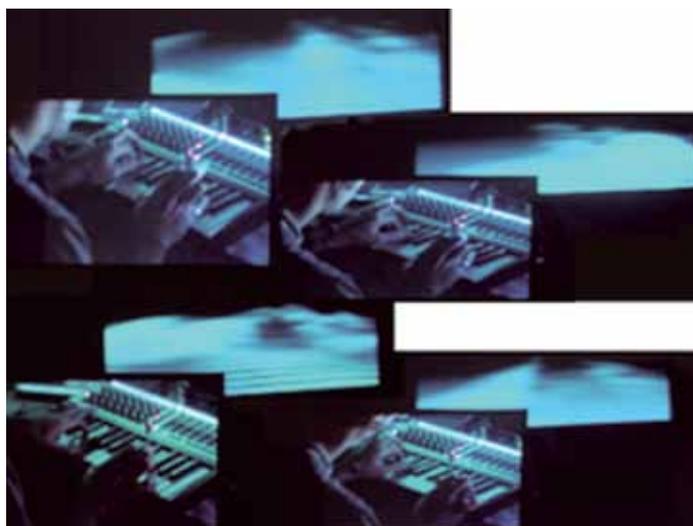


Figura 1. Projeto HOL de Henrique Roscoe, aka, VJmpar. ON-OFF no Itaú Cultural em 2009

De volta à pista: por que correspondências?

A genealogia aqui adotada pensou a correspondência como a copresença de sistemas expressivos, tanto em termos de proposta discursiva, quanto como poética. A cena que constitui os VJs é rítmica, é musical, e as imagens estão impregnadas dessa situação.

Os materiais do fazer aproximam os VJs da música. Cada realizador utiliza ferramentas distintas e as técnicas tem se desenvolvido no sentido de permitir se trabalhar simultaneamente com o som e a imagem. Há em comum o manuseio de banco de imagens arquivadas em um computador e/ou HD externo. Os *softwares* dos mais variados são desde editores de imagens em movimento, ou seja, programas inicialmente não pensados pelos inventores para a pista, até uma série de programas originalmente criados para a manipulação dos bancos de dados. Há ainda linguagens de programação, e neste caso são desenvolvidos procedimentos específicos para as propostas para cada apresentação, ou seja, o realizador cria seus parâmetros para sua apresentação. O pesquisador e realizador Mordka trabalhava no início do ano 2002 com um *touch mixer*, *software* interativo para manipulação de figuras em três dimensões ao vivo. Chris Musgrave programa em Max. No Brasil, o VJ pioneiro na programação é o paulista Spetto, mas seu aplicativo é principalmente um misturador de imagens, não altera parâmetros de movimento ou forma. Atualmente o VJ Nacho, espanhol radicado em São Paulo, Fernando Velásquez, uruguaio também radicado em São Paulo, Ricardo Palmiere paulista e Henrique Roscoe, o mineiro VJ impar tem trabalhado com a versão atual do MAX, uma mistura de aplicativos como o Miller Puckette, junção de MAX e PD, VVVV junto com Modul8, que é um programa de manipulação que dialoga com as linguagens citadas e aceita também ser programado. Deixemos de nomear realizadores por seu fazer técnico, este assunto será discutido em outro artigo pois aí temos condições de pensar como as ferramentas são controladas de modo a tornar visível o meio; o que nos interessa reter dessas citações é a proximidade musical da *performance* dos VJs, é o trânsito entre formas expressivas e a instauração de procedimentos de anteriormente de vanguarda em uma pista de dança.

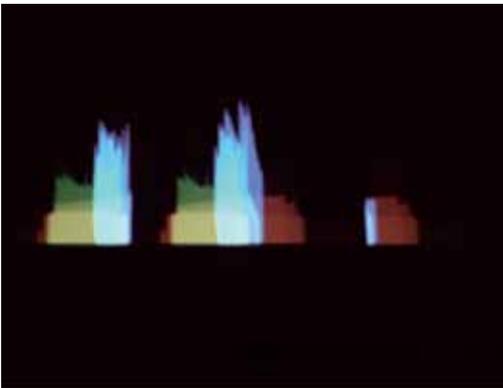
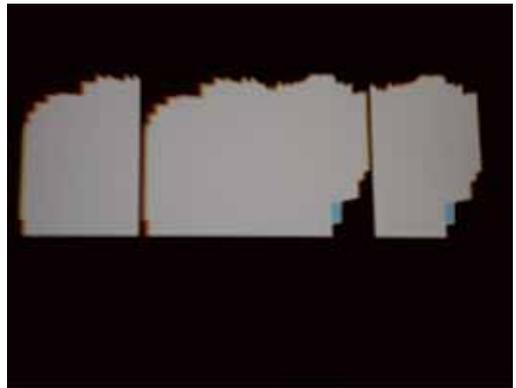
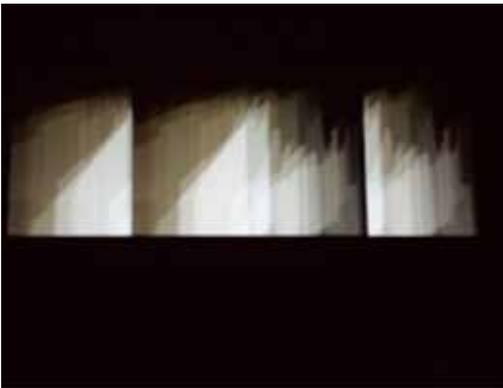
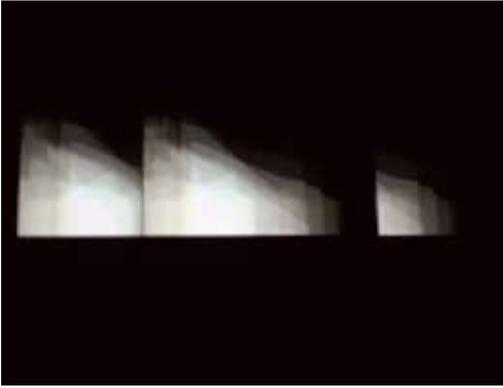


Figura 2. Projeto HOL de Henrique Roscoe, aka, VJimpar. ON-OFF no Itaú Cultural em 2009

Temos tratado como musicalidade a tendência à evolução de formas no tempo. Uma marca nas projeções dos VJs é a evanescência das imagens, a des-figuração, ou seja, a tendência a se romper a figuração e as relações de significação em prol de uma visualidade estritamente rítmica promovida por abstrações. Isso se dá entre outros motivos pela velocidade e pelo branco colocado sobre e entre os *frames*, o que provoca o piscar da imagem. A percepção entendida em seus aspectos psico-fisiológicos é alterada pelo ritmo da imagem. Há uma tendência à perda do movimento e da forma em sua *gestalt* corrente, a velocidade e descontinuidade do movimento quebram a figuração usual.

Vamos pensar dois grandes grupos de constituição do visível, a figuração icônica, ou seja, com algum grau de espelhamento visual, e outro abstrato, as formas não chegam a se constituir como referência. No regime de figuração, em que a representação tem algum correlato com objetos materiais, a tendência à abstração por um lado é semântica, a sucessão de idéias e a contemplação não se sustentam na sucessão visual em si. Chamo de abstração semântica uma espécie de estética da sugestão, em que “não se conta mais nada, indica-se. O que permite o prazer de uma descoberta e de uma construção. Mais pessoal e sem entraves, a imagem se organiza.” (EPSTEIN, 1921, p.271). A abstração semântica é o salto de idéias em aberto, idéias sugeridas, idéias filiadas a códigos semióticos visuais ou audiovisuais inscritos em narrativas de ficção televisual ou cinematográfica, do telejornalismo, de jogos etc. Em suma, um sentido pré-existente é colocado em diálogo ou choque com outros, assim, não se constitui como sentido fechado, mas de sugestão, de endereçamento em aberto acenando para o vago, para a indeterminação.

Soma-se à sugestão do sentido a abstração visual; a seqüência de imagens em movimento, ou de movimentos por cortes na sucessão dos *frames* faz com que a figuração tenda ao desaparecimento. É muito comum na pista a decomposição do movimento, sua explicitação pela sucessão de estados estáticos do movimento com duração perceptível. Ou seja, o movimento é transformado numa sucessão seqüenciada de fotos, ou movimento congelado. A matéria do trabalho de projeção passa a ser o movimento em si. A mudança da velocidade altera a natureza e a qualidade do acontecimento. Em alguns casos o acontecimento em si desaparece. O acontecimento



é o movimento decomposto, é a gestualidade do modelo, no caso de figuras humanas. Em casos envolvendo máquinas de transportes como foguetes, carros, trens de ferro ou máquinas industriais são as leis da física e a improbabilidade de apreensão de certas situações a olho nu as figuras da representação. Não a imagem em si, não aquilo que em tese a imagem deveria representar, mas o que é constitutivo do movimento como visualidade, ou seja, o deslocamento espaço-temporal.

Apesar de figurativas, tratamos esse tipo de representação como abstratas, pois elas instauram um fluxo temporal pontuado por interrupções na visibilidade pelo piscar de luzes e pela decomposição do movimento. Se a abstração é ausência de tema, de referencialidade da figuração visual, as imagens projetadas pelo VJs tendem à abstração. As figuras projetadas representam menos aquilo que apresentam visualmente e mais o movimento no tempo.

Um último procedimento para pensarmos a abstração relaciona-se à velocidade na sucessão das imagens. Nesse exemplo mais evidente de desfiguração, as formas transformam-se em contorno. Linhas, volumes e cores não se constituem como imagens passíveis de observação, trata-se de evolução de formas no tempo.

A abstração aqui mencionada não trata apenas da oposição entre regimes de visibilidade, dos abstratos e dos gráficos de um lado, e uma figuração com indicial de outro, ou seja, de imagens sem um correlato material e aquelas que guardam uma correlação física com um objeto ou situação. Segundo nosso entendimento, uma diferenciação mais produtiva se dará ao pensarmos a prevalência de estímulos que privilegiam ritmos, procedimentos sinestésicos e de uma ênfase a associações formais pouco ou nada codificadas segundo ordenações semânticas, mas por correspondências sugeridas ou realizadas.

Como conclusão provisória abro outra reflexão sobre a figuração na pista, sobre a constituição do sentido na situação dispersiva da festa embalada a música e aditivos químicos. Se a figuração tende a desaparecer, as imagens abstratas *stricto sensu* tendem a sugerir figuras, como acontece nas artes plásticas. Assim estamos em uma rua de mão dupla em termos de sugestão, a abstração tende à figuração e a figuração à abstração.

Bibliografia

- DUPLAIX, Sophie; LISTA, Marcella (Org.). 2004. *Sons & lumières: une histoire du son dans l'art du XX e siècle*. Paris: Centre Pompidou : Catalogue d'exposition.
- EPSTEIN, Jean. 1983. O cinema e as letras modernas (1921). In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal; EMBRAFILME, 1983. (267/292)
- IVO, Lêdo. Introdução. 2004. In: RIMBAUD, Arthur. *Uma temporada no inferno & Iluminações*. Tradução, introdução e notas de Lêdo Ivo. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- MORAN, Patrícia. 2005. "VJ em cena: espaços como partitura audiovisual", publicado na *Revista Contracampo*, Niterói, n. 13, p.155-168.
- RIMBAUD, Arthur 2004. *Uma temporada no inferno & Iluminações*. Tradução, introdução e notas de Lêdo Ivo. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- SOURIAU, Étienne. 1983. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. Tradução de Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix; Edusp.
- VALÉRY, Paul. 1991. *Variedades*. Organização e introdução de João Alexandre Barbosa. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras.
- VALÉRY, Paul. 1996. *Eupalinos, ou O Arquiteto*. Tradução de Olga Reggiani. São Paulo: Editora 34.
- JOUNGBLOOD, Gene. 1970. N.York, EP Duton.