



Arteriais



revista do programa de pós-graduação em artes | ica | ufpa

Dossiê Contextos e Práticas do Audiovisual Experimental | Parte II

Arteriais



revista do programa de pós-graduação em artes | ica | ufpa

Dossiê Contextos e Práticas do Audiovisual Experimental | Parte II

v. 10, n. 17, 2024

Todos os esforços foram feitos para contactar com os detentores dos direitos das imagens. Em caso de omissão, faremos todos os ajustes possíveis na primeira oportunidade. Esta é uma publicação sem fins lucrativos, e encontra-se livre de pagamentos de direito de autor no Brasil, protegida pela Lei N° 9.610, Título III, Cap. IV, Art. 46, Inciso VIII.

©Todos os direitos e responsabilidades sobre as imagens e textos pertencem aos seus autores

BEZERRA, J. Denis de O.; MANESCHY, Orlando (Org.).

Revista Arteriais, Ano 10, n. 17 - Belém, Pará, Programa de Pós-Graduação
em Artes/ Instituto de Ciências da Arte/ UFPA, jul./set.2024.

380 p.

ISSN 2446-5356

1. Artes Visuais

2. Artes Cênicas

3. Música

4. História e Teoria da Arte

I. Universidade Federal do Pará

ARTERIAIS >>>

Ano 10 | n. 17 | 2024

Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes | ICA | UFPA

Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação | Periódicos – Portal de Revistas Científicas da UFPA

Reitor

Prof. Dr. Emmanuel Zagury Tourinho

Vice-Reitor

Prof. Dr. Gilmar Pereira da Silva

Pró-Reitora de Pós-Graduação e Pesquisa

Prof^a. Dr^a. Maria Iracilda da Cunha Sampaio

Diretora de Pesquisa

Prof^a. Dr^a. Germana Maria Araújo Sales

Diretora Geral do Instituto de Ciências da Arte

Prof^a. Dr^a. Isis de Melo Molinari Antunes

Diretor Adjunto do Instituto de Ciências da Arte

Prof^a. Dr^a. Adriana Valente Azulay

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes

Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra

Vice-Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes

Prof^a. Dr^a. Mayrla Andrade Ferreira

Coordenador do PROF-ARTES/Mestrado Profissional

Prof. Dr. Áureo Deo De Freitas Junior

FICHA TÉCNICA

Editores científicos

José Denis de Oliveira Bezerra | Orlando Maneschky

Editores Responsáveis

Orlando Maneschky | José Denis de Oliveira Bezerra | Breno Filo Creão de Sousa Garcia

Comitê editorial

José Denis de Oliveira Bezerra | Orlando Maneschky

Conselho Editorial

Visuais

Afonso Medeiros, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
André Parente, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ.
Cristina Freire, Universidade de São Paulo, São Paulo-SP.
Elisa Souza Martinez, Universidade de Brasília, Brasília-DF.
Gilberto Prado, Universidade de São Paulo, São Paulo-SP.
Jens Michael Baungarten, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo-SP.
João Paulo Queiroz, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa - Portugal.
Lúcia Pimentel, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte-MG.
Mabe Bethônico, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte-MG.
Maria Beatriz Medeiros, Universidade de Brasília, Brasília-DF.
Maria Ivone dos Santos, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS.
Maria Luiza Távora, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ.
Marisa Mokarzel, Universidade da Amazônia, Belém-PA.
Norval Baitello Júnior, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo-SP.
Orlando Maneschy, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
Rosana Horio Monteiro, Universidade Federal de Goiás, Goiânia-GO.
Sérgio Basbaum, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo-SP.
Valzeli Sampaio, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.

Musicais

Carlos Augusto Vasconcelos Pires, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
Carlos Sandroni, Universidade Federal de Pernambuco, Recife-PE.
Catarina Domenici, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS.
Celso Loureiro Chaves, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS.
Cristina Gerling, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS.
Cristina Tourinho, Universidade Federal da Bahia, Salvador-BA.
Diana Santiago, Universidade Federal da Bahia, Salvador-BA.
Fernando Iazzetta, Universidade de São Paulo, São Paulo-SP.
Jusamara Souza, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS.
Líliam Barros Cohen, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
Luis Ricardo Queiroz, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa-PB.
Paulo Castagna, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo-SP.
Paulo Murilo Guerreiro do Amaral, Universidade do Estado do Pará, Belém-PA.
Robin M. Wright, University of Florida, Florida-EUA.
Samuel Araújo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ.
Sérgio Figueiredo, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis-SC.
Sonia Chada, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
Sonia Ray, Universidade Federal de Goiás, Goiânia-GO.

Cênicas

Ana Flávia Mendes Sapucahy, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
José Denis de Oliveira Bezerra, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
Maria de Lourdes Rabetti, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ.
Cesário Augusto Pimentel de Alencar, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
Fernando Marques, Universidade de Brasília, Brasília-DF.
Maria Manuel Batista, Universidade do Minho e de Aveiro, Minho, PT.
Miguel Santa Brígida, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
Wladilene de Sousa Lima (Wlad Lima), Universidade Federal do Pará, Belém-PA.

Revisão:

José Denis de Oliveira Bezerra

Revisão Técnica:

Orlando Maneschy | José Denis de Oliveira Bezerra

Programação Visual:

Breno Filo Creão de Sousa Garcia | Orlando Maneschy

Diagramação:

Breno Filo Creão de Sousa Garcia

Capa:

Poseidon é Cabra, Abelha e o Movimento dos Barcos, de Danielle Fonseca (2017).

Agradecimentos:

Anderson Paiva

Antenor Ferreira Corrêa

Carine Jardim de Castro

Cássia Hosni

Cícero Inacio da Silva

Daniela Corrêa Siqueira

Danielle Fonseca

Danilo Baraúna

Ernani Chaves

Eva Alves Lacerda

Francine Becker da Costa

Henrique Maia Linz Vaz

Hosana Celeste

Iomana Rocha

Jane de Almeida

John Fletcher

Leila Adriana Baptaglin

Leslie Deere

Lucas Bitencourt Fortes

Lucas Gervilla

Luís Müller Posca

Maiara Martins Gomes

Marcus Bastos

Mauro Ícaro Pereira de Oliveira Amoras

Monica Toledo Silva

Murilo Bronzeri

Naiara Jinkns

Odenildo Queiroz de Sousa

Paola Haber Maués

Penélope Lopes de Lima

Rafael Pereira Pinto

Reinilda de Fátima Berguenmayer Minuzzi

Rogério Tubias Schraiber

Rosilene da Conceição Cordeiro

Ricardo Henrique Ayres Alves

Simone Lara

Thais Yasmine Feitosa Gondim

Viviane de Carvalho Cid

SUMÁRIO

EDITORIAL

Revista Arteriais 13

PORTFÓLIO

Danielle Fonseca 15

APRESENTAÇÃO

Contextos e Práticas do Audiovisual Experimental | Parte II 54

Danilo Baraúna

Cássia Hosni

Hosana Celeste

Orlando Maneschy

Anderson Paiva

O Cinema Experimental de Petter Baiestorf: Pedagogias do Horror a Partir da Análise de "A Cor que Caiu do Espaço" (2015) 64

Lucas Bitencourt Fortes

O Distanciamento de Brecht em Tudo Vai Bem (Tout Va Bien, 1972) 78

Murilo Bronzeri

Cosmococas – Programa in Progress: Hélio Oiticica e seus Experimentos Expandidos no Cinema Brasileiro 92

Iomana Rocha

No Princípio Era o Círculo: o Cinema Experimental de Roberto Evangelista 108

Paola Haber Maués

Da Arte Urbana ao Audiovisual: Registro e Experimentação Lambe-Lambe para a Videoarte "Como(Ver) A Cidade" 119

Rafael Pereira Pinto

Leila Adriana Baptaglin

Luís Müller Posca

Videoarte e Repetição: Análise da obra Passagens I orientada pelo conceito do Infamiliar 134

Antenor Ferreira Corrêa

Maiara Martins Gomes

Stereopsis Experimental em Tempos Digitais 146

Jane de Almeida;

Cícero Inacio da Silva

O Diálogo da Performance Audiovisual Contemporânea com o Cinema Experimental e a Pintura em *Suspensão*, de Duva 162

Marcus Bastos

“Para Fabular o Ato de Viver”: Cinema de Grupo com Professores, Experimentações e Emaranhamentos Possíveis entre Arte, Vida e Educação	170
Viviane de Carvalho Cid Daniela Corrêa Siqueira	
Discursos e Temporalidades do Hiv/Aids no Audiovisual Brasileiro Contemporâneo	186
Ricardo Henrique Ayres Alves Francine Becker da Costa	
Cine_mato_grafias: Memorial de uma Atriz-Professora-Realizadora de Audiovisual na Amazônia Paraense	203
Rosilene da Conceição Cordeiro	
ENSAIO	
Gestualidades de um Feminino que Insiste	220
Monica Toledo Silva	
ENSAIOS VISUAIS	
Do Mar ao Rio: a Gênese da Fotografia Brasileira	235
Naiara Jinknss	
Deus Luta - God Fights	246
Lucas Gervilla	
Calcifico-te sobre Mim: Liquefaz-me em Ti	256
Mauro Ícaro Pereira de Oliveira Amoras Penélope Lopes de Lima	
Action at a Distance: Reformatting the Paradigm of Spectatorship Through Virtual Gestures and Audiovisuals	264
Leslie Deere	
TRADUÇÃO	
Uma História Curta e Pessoal do Cinema Experimental Lésbico e Gay	275
Jim Hubbard Haroldo Ferreira Lima	
FLUXO CONTÍNUO	
Outros Relatos Subversivos: Siron Franco no Espaço Cultural Casa das Onze Janelas	283
John Fletcher Ernani Chaves	

Artista–Professor: uma Reflexão sobre o Processo Criativo	293
Rogério Tubias Schraiber Reinilda de Fátima Berguenmayer Minuzzi	
Cadernos de Emoções: Práticas em Arteterapia para Auxiliar na Promoção da Saúde Mental entre Estudantes do Ensino Médio	303
Carine Jardim de Castro Simone Lara	
Temporalidades: Tensionamentos entre Pintura e Movimento Mecânico	313
Eva Alves Lacerda	
As Vozes Feministas Libertárias Latinas na multiarte de Kerolayne Kemblin e na poesia de Gloria Anzaldúa no Instagram	327
Thais Yasmine Feitosa Gondim Odenildo Queiroz de Sousa Hosana Celeste Oliveira	
PARTITURA	
Fantasia em Si: para Sintetizadores Xenoharmônicos	336
Henrique Maia Linz Vaz	
INSTRUÇÕES AOS AUTORES DE TEXTOS	
Instructions for the authors	377

A Revista Arteriais chega ao seu volume 10, número 17 com produções resultantes de processos de pesquisas em Arte. Organiza-se em quatro momentos: o portfólio com produções da artista Danielle Fonseca; a segunda parte do dossiê temático *Contextos e práticas do audiovisual experimental* com artigos, ensaios visuais e tradução; artigos de fluxo contínuo e uma partitura.

O portfólio da artista visual paraense Danielle Fonseca compõe-se da produção de objetos, desenhos, pinturas, poemas e a realização audiovisual. Fonseca reúne em sua obra de imagem em movimento as principais discussões sobre linguagem e circulação dessa produção entre a arte contemporânea e o cinema, tal como discussão proposta pelas organizadoras e organizadores do dossiê *Contextos e práticas do audiovisual experimental*. Por meio da água, da palavra e do corpo, a artista mergulha na paisagem da Amazônia paraense (e outras tantas) como agente de transformação poética, política e ecológica. O portfólio reúne, não cronologicamente, parte de sua produção, que perpassa modos de realização e diálogos com tradições como a videoarte, a videoperformance e o documentário, ao mesmo tempo em que desmonta esses conceitos para apresentar um audiovisual múltiplo e instável.

O Dossiê Temático *Contextos e práticas do audiovisual experimental | Parte II*, organizado por Danilo Baraúna (UNESP/FAPESP), Cássia Hosni (USP), Hosana Celeste (UFPA), Orlando Maneschy (UFPA) e Anderson Paiva (UFRR), é composto por onze artigos, um ensaio, quatro ensaios visuais e uma tradução. Com ele, os organizadores desejam “contribuir para o fortalecimento, construção de redirecionamentos e para a emergência de novas abordagens teórico-práticas para o estudo do audiovisual experimental”.

Na seção Fluxo Contínuo, temos cinco artigos de pesquisadores e pesquisadoras dedicados(as) à reflexão do campo da Arte, resultantes de suas experiências investigativas no campo das artes visuais, ensino, processos criativos na contemporaneidade. John Fletcher e Ernani Chaves, em OUTROS RELATOS SUBVERSIVOS: SIRONFRANCO NO ESPAÇO CULTURAL CASAS DAS ONZE JANELAS, analisam “possíveis significados para uma pintura sem título do artista goiano Siron Franco, localizada no acervo do Sistema Integrado de Museus e Memoriais de Belém, Pará (SIM/Secult-PA), e apresentada no Espaço Cultural Casa das Onze Janelas em sua última exibição em Belém”. Em seguida, Rogério Tubias Schraiber e Reinilda de Fátima Berguenmayer Minuzzi discutem, em ARTISTA-PROFESSOR: UMA REFLEXÃO SOBRE O PROCESSO CRIATIVO, sobre “um processo criativo, cujo objetivo é discutir como a sua prática contribui ao artista-professor no desenvolvimento de possibilidades metodológicas de ensino-aprendizagem”. Já em CADERNOS DE EMOÇÕES: PRÁTICAS EM ARTETERAPIA PARA AUXILIAR NA PROMOÇÃO DA SAÚDE MENTAL ENTRE ESTUDANTES DO ENSINO MÉDIO, Carine Jardim de Castro e Simone Lara apresentam uma reflexão sobre uma vivência em arteterapia como formas de promoção de saúde mental. Posteriormente, Eva Alves Lacerda, em TEMPORALIDADES: TENSIONAMENTOS ENTRE PINTURA E MOVIMENTO MECÂNICO, compartilha resultados de sua pesquisa poética sobre “a temporalização da pintura por meio do movimento mecânico”, articulando “pintura e movimento mecânico a fim de explorar a relação entre tempo e materialidade”. A seção finaliza com o texto AS VOZES FEMINISTAS LIBERTÁRIAS LATINAS NA OBRA DE KEROLAYNE KEMBLIN E GLORIA ANZALDÚA NO INSTAGRAM, de Thais Yasmine Feitosa Gondim, Hosana Celeste Oliveira e

Odenildo Queiroz de Sousa, os quais mostram resultados de pesquisa sobre a construção de identidades na relação entre arte, feminismo e redes sociais, a partir de duas artistas Kerolayne Kemblin (Amazonas, Brasil) e Gloria Anzaldúa (Texas, EUA).

O número finaliza com a partitura FANTASIA EM SI: PARA SINTETIZADORES XENOHARMÔNICOS, de Henrique Maia Linz Vaz, fruto de processos experimentais do artista com música, sentidos e tecnologia.

Os editores desejam uma boa leitura!

PORTFOLIO >>> DANIELLE FONSECA



É preciso aprender a ficar submerso
Duração: 2'42"
2009

O DESTINO DA PALAVRA É TORNAR-SE ÁGUA

ÁGUA! ÁGUA!

- Água, gritava João Donato, entre uma nota e outra de seu piano, em seus shows. Água! Disse-me ele um dia, agora todo mundo que passa aqui na frente de casa, grita - Água, como um grito de alerta pra chamar minha atenção! - Acho um barato! João, cantor e compositor nascido no Acre, Amazônia, precursor da bossa nova, dizia ninguém vive sem música e água. E quem sou eu pra contrariar, aceitei esse fluxo em meus trabalhos desde o início nas pesquisas em videoarte. Uma memória de infância que se mistura com uma canção, um assobio, um lugar comum. Nossos passos fazem jorrar a sede, é o trecho de um poema do poeta Edmond Jabés, traduzido por Max Martins, Jabés nasceu no Cairo, Egito, em 1912, exilado na França, em 1957, mas, sua referência ao deserto e sua sede em falar sobre vida e suas raízes estão em vários de seus poemas "Sempre a água pela água. Sempre água sobre água. Abundância.- O deserto foi minha terra. O deserto é minha viagem, minha errância... Nossos passos fazem jorrar a sede. Ausência. - Água do lago? - Água do rio? - Água do mar?". O videoarte onde carrego uma caixa de correspondências com a placa gravada em aço Palavra e Água é minha carta à Jabés, um diálogo cheio de sede pra tentar entender essa troca entre literatura e arte, e da certeza de que o poeta dos desertos gostaria muito da poesia de Alberto Pucheu.

[Corte para o próximo vídeo]

É preciso aprender a ficar submerso tornou-se um poema-mantra pra mim, uma surpresa tão grande, que talvez eu não explique os dois minutos e quarenta e três segundos que marcam o vídeo. Esse vídeo é um trecho do filme A Vaga, média metragem, que realizei em 2010. Porém, a poesia tem às vezes vontade própria, e o devir-criança presente nesse vídeo é um erê brincalhão que só sai da água quando os dedinhos das mãos estão enrugados, cheios de água. Mesmo que pra isso tome alguns caldos, vacas, saia cansado com os pulmões encharcados. Pucheu me contou um dia que esse vídeo levou o poema dele com tanta vontade própria, que fez o próprio poeta mudar o título original que se chamou um dia "O dia em que Gottfried Been pegou onda". Cheguei até a pedir desculpas mentais ao poeta alemão que dava nome ao poema original, "foi mal Gottfried, a água venceu, e sabes bem, com água não se luta, flutua-se". Aprender a ficar submerso é sobre o surf, e é também sobre a arte, filosofia, vida.

Em 2022 Alberto Pucheu e Tarso de Melo lançaram o livro Um mergulho e seu avesso, nele há um ensaio e dois poemas, o próprio É preciso aprender a ficar submerso e "É chegado o tempo de voltar à superfície", poema que nos traz de volta à tona, apesar dos pulmões encharcados, das veias explodidas, é hora de voltar a respirar, de um certo alívio, e quem sabe um pouco de esperança. Mas jamais sem água. Traga-me um copo d'água tenho sede, canta Gilberto Gil e isso é tão sério que nem cabe sorriso na letra da canção.

[Corte para um clarão inesperado, um raio talvez, antes da chuva, que também é água]

Um céu partido ao meio.

Em 2022 completou 100 anos da Semana de Arte Moderna, ocorrida em São Paulo, em 1922. Recebi um convite do curador Raphael Fonseca para realizar um filme que falasse sobre o estilo arquitetônico do Raio-que-o-partia, estilo de arquitetura popular surgido no Estado do Pará entre as décadas de 50 e 60, onde os tais caquinhos de azulejos coloridos fazem parte das fachadas e platibandas de algumas casas no Pará, principalmente em Belém. O filme traz além das casas e seus moradores, mostra ainda por trás dos raios, terreiros de matriz africana. O documentário foi comissionado para a exposição Raio-que-o-partia: ficções do moderno no Brasil que refletiu sobre a noção de “arte moderna” no Brasil para além da década de 1920 e do protagonismo muitas vezes atribuído pela história da arte a São Paulo. E onde tem água nisso? Nas nuvens de chumbo que anunciam a chegada da senhora dos raios, que no meu imaginário tanto pode ser Iansã, quanto Maria Bethânia.

- Água!

Danielle Fonseca



É preciso aprender a ficar submerso
Duração: 2'42"
2009



O vídeo "É Preciso aprender a ficar submerso" é baseado no poema de mesmo nome do escritor Alberto Pucheu, aliás o próprio Alberto fez a narração do vídeo durante a produção do filme "A Vaga". Neste vídeo a criança ou o devir-criança tenta aprender a surfar e sem saber que está sendo filmada, me faz refletir a respeito de arte, vida, literatura e filosofia. Aprender a ficar submerso por algum tempo é tanto para o surf quanto para as artes e, porque não, para a vida, um ato de co-habitar um território de reflexão, de transição, de enfrentamento. Participou de Exposições e Festivais: Projeto Amazonian Video Art no Centre for Contemporary Arts (Glasgow; Escócia, 2016); "Brasil: Ficções" Espaço Tangente (Burgos, Espanha, 2016); Exposição de Videoarte "Brasil: Ficções" no Armazém do Chá (Porto-Portugal); Exposição 'Amazônia Lugar da Experiência' (Belém, Pará, Brasil); Ciclo de Cinema e Vídeo DESLIZE (Museu de Arte do Rio-MAR-RJ).

É preciso aprender a ficar submerso
Duração: 2'42"
2009



A dobra somos nós
Duração: 40"
2011



A dobra somos nós
Duração: 40"
2011



O Tao caminho
Duração: 7'32"
2005

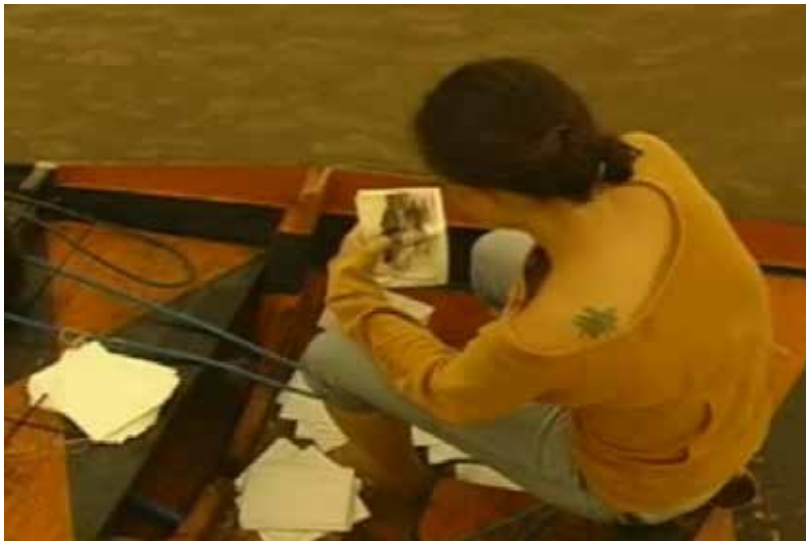


Videoarte inspirada no livro "Caminho de Marahú" (1983) do poeta Max Martins. É parte do resultado da Bolsa de Pesquisa, Experimentação e Criação do Instituto de Artes do Pará (IAP) - 2005. As músicas são do grupo UAKTI, Cid Campos e Augusto de Campos.

O Tao caminho
Duração: 7'32"
2005



Rumo ao Farol
Duração: 9'26"
2007



Rumo ao Farol
Duração: 9'26"
2007



Como um romance de Virginia Woolf desaguaria nas águas do rio Pará, sem perder seu estilo e forma? No que se assemelham os faróis e ilhas de continentes tão geograficamente distantes e diferentes? Em literatura, Tempo e Espaço muitas vezes são elementos apenas de construção, assim como na criação de uma obra de arte, o que tornam palavras e imagens elementos de caráter universal, atemporais. Acreditando nisso a artista visual Danielle Fonseca realizou o vídeo "Rumo ao Farol" de 10 minutos, premiado com uma Bolsa de Pesquisa em Arte da Fundação Ipiranga, uma tradução-criação da trama deste livro, o vídeo foi dividido em três cenas, as mesmas do livro: A Janela, O Tempo Passa e O Farol, que por ser uma leitura que proporciona grande concretude visual e clareza, livre de erudições e pedantismos, o vídeo foi composto de imagens e aglomerações simbólicas, que vão desde a narração (off) feita pela tradutora oficial de Virginia no Brasil, a escritora carioca, Luiza Lobo, até a música minimalista de John Cage. Este livro é considerado "o mais visionário e formalmente perfeito de seus romances-poemas", e ainda mais, diz a artista "apesar de simples não são apenas meras decorações". Tudo isso se passa no Farol do Espadarte em Mosqueiro, que foi cenário natural para o vídeo "Rumo ao Farol". Segundo uma carta escrita por Virginia para seu amigo Roger Fry, ela diz que o Farol é mais do que isso, do que simples metáfora de alguma coisa "não sei lidar com símbolos, exceto dessa maneira vaga".

Rumo ao Farol
Duração: 9'26"
2007

M A N I F E S T O DADAMAX

Escrevo aqui um manifesto e tudo quero. Quero um furo no meio de todo muro. Todo muro é acima de tudo um elemento antipoesia. Quero um furo no meio de todo muro que haja no Caminho de Marahú. Logo lá! No Caminho de Marahú. Quero aqui fulminar contra 1,2,3, me enervar e aguçar minhas e quem sabe suas asas (tu que me lês), para assinar, gritar e jurar, como fez Tristan Tzara em 1918. Hoje, 2018. E DADÁ continua não significando nada. Para a fotografia, DADÁ também não deve significar nada. Manifesto aqui para A,B,C que naquela praia, naquela ilha por onde andaram Max Martins, Michel Foucault, Benedito Nunes, ninguém há de emurecer. Emurecer é a palavra mais feia já inventada. E tudo foi registrado em fotografias. E tudo será agora colado e ainda será fotografia. Nesse manifesto DADAMax fica decidido que nenhum muro deve conter nem os passos nem a poesia de ninguém. Poesia significa nada. Não para quem constrói muros. Quem surfa não constrói muros. Quem escreve não constrói muros. Termino aqui esse manifesto e tudo quero. DADAqui por diante está liberado o Caminho de Marahú. Talvez seja de bom tom saber de cor-e-salteado os poemas do livro quadrado, onde a foto do Miguel Chikaoka virou uma gravura de papel. DADAdas as circunstâncias vocês deverão aprender a fazer seu próprio cajado e garantir que tudo seja devidamente fotografado. Já que eu não posso garantir nada. DADÁ não significa NADA. Nem muro.

Danielle Fonseca
Belém, Março de 2018.



Manifesto D A D A M A X
Duração: 3'38"
2018



O Videopoema MANIFESTO DADAMAX foi feito para a Praia do Marahú (Mosqueiro-PA), sua poética e sua situação atual, onde um muro de arrimo está sendo construído, a pergunta feita é: Pode um muro ser erguido nos caminhos da poesia? Nos caminhos por onde o poeta Max Martins caminhou e escreveu parte de sua obra? O texto que dá início a este trabalho, o Manifesto DADAMAX, faz referência ao Manifesto DADAÍSTA, escrito por Tristan Tzara em 1918, assim como esse, o manifesto feito para Max Martins e a Praia do Marahú vem para questionar, instigar e provocar através da poesia. O texto é de Danielle Fonseca e a voz que interpreta a leitura é da cantora e professora Andrea Cavalcante.

Manifesto D A D A M A X
Duração: 3'38"
2018



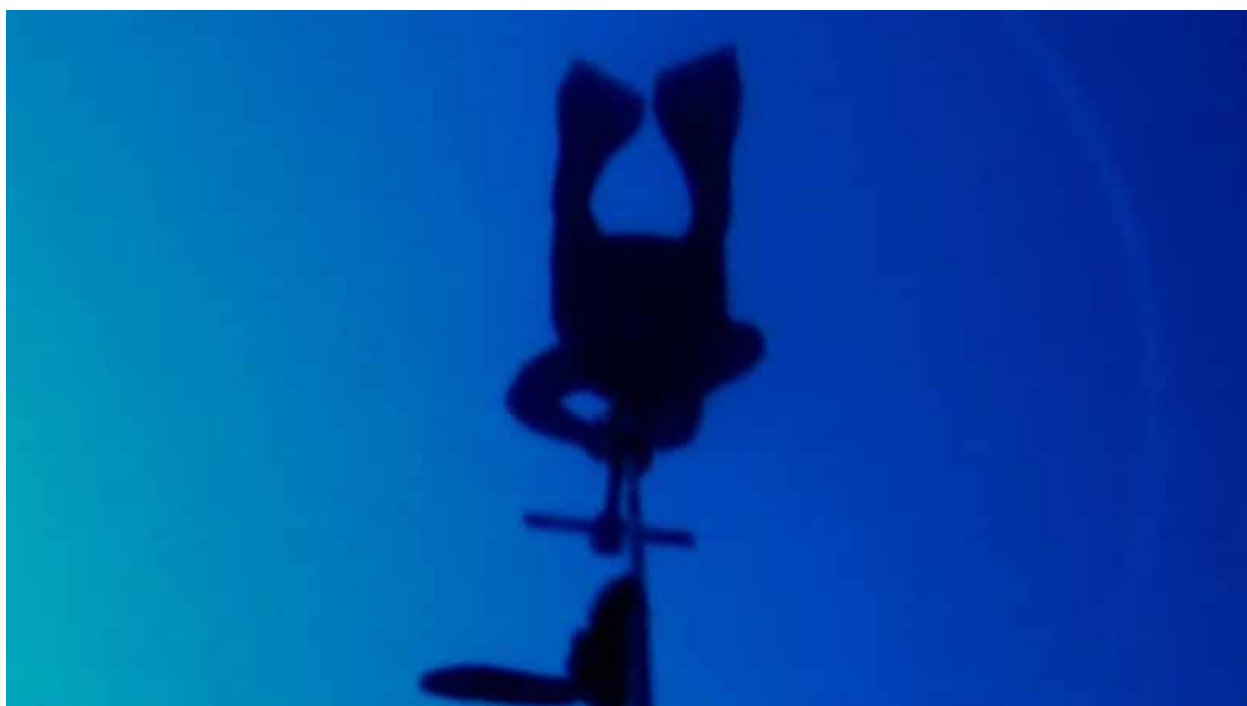
Posseidon é Cabra, Abelha e o Movimento dos Barcos
Direção e roteiro: Danielle Fonseca Imagens: Keyla Sobral, Karoline Meyer,
Fabrício Lima
Edição: Marcelo Rodrigues
Resultado do Prêmio de Produção e Difusão Artística 2016 da Fundação
Cultural do Pará
Duração: 11'58"
2017

PÉRICLES CAVALCANTI JARDS MACALÉ KAROLINE MEYER
BENJAMIN MAGALHÃES FABRÍCIO LIMA



POSSEIDON É CABRA, ABELHA
E O MOVIMENTO DOS BARCOS
UM FILME DE DANIELLE FONSECA

Posseidon é Cabra, Abelha e o Movimento dos Barcos
Direção e roteiro: Danielle Fonseca Imagens: Keyla Sobral, Karoline Meyer,
Fabrício Lima
Edição: Marcelo Rodrigues
Resultado do Prêmio de Produção e Difusão Artística 2016 da Fundação
Cultural do Pará
Duração: 11'58"
2017



Posseidon é Cabra, Abelha e o Movimento dos Barcos
Direção e roteiro: Danielle Fonseca Imagens: Keyla Sobral, Karoline Meyer,
Fabrício Lima
Edição: Marcelo Rodrigues
Resultado do Prêmio de Produção e Difusão Artística 2016 da Fundação
Cultural do Pará
Duração: 11'58"
2017

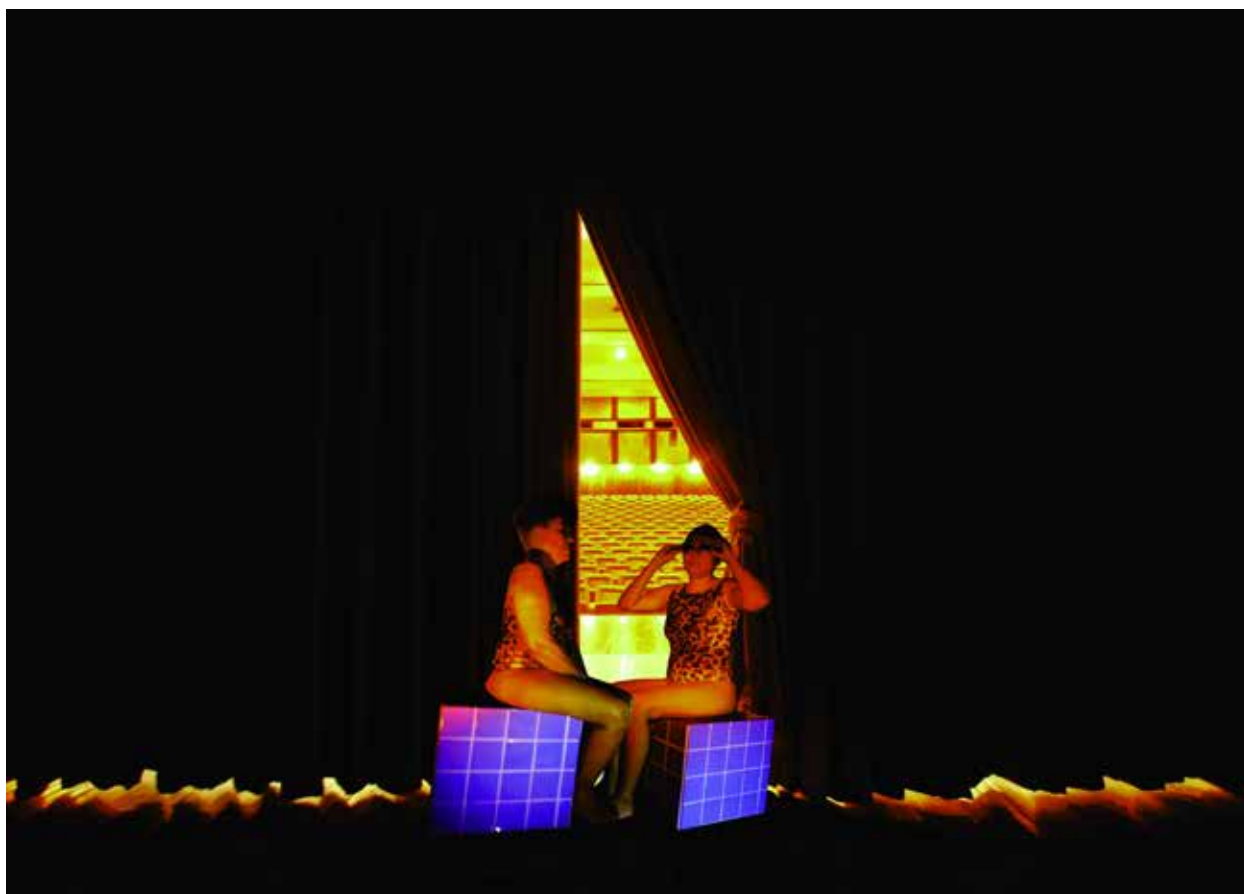


Dirigido e escrito pela artista visual Danielle Fonseca este videoarte em formato de curta metragem apresenta quatro atos/metáforas da ideia de divindade dos mares e oceanos. São apresentadas de maneira quase surreal, quase metáfora, quase sonho. Com imagens de saltos tão naturais quanto mortais ao mar, de apneia a 100 metros, de alguém que escala um resto de uma ponte de pedras (feito cabra do mar ou capricórnio), de um surfista que carrega no peito a imagem do LP Mel de Maria Bethânia, tudo isso narrado através de conversas com o compositor Péricles Cavalcanti, a campeã mundial de apneia Karoline Meyer e um poema lido por Jards Macalé. "Toda respiração propõe também um reino" (René Char).

Posseidon é Cabra, Abelha e o Movimento dos Barcos
Direção e roteiro: Danielle Fonseca Imagens: Keyla Sobral, Karoline Meyer,
Fabrício Lima
Edição: Marcelo Rodrigues
Resultado do Prêmio de Produção e Difusão Artística 2016 da Fundação
Cultural do Pará
Duração: 11'58"
2017



A dama do mar não sente ciúmes
Duração: 5'31"
2020



“A Dama do mar não sente ciúmes”. O vídeo da artista visual, Danielle Fonseca faz parte de um conjunto de obras, entre fotografias e esculturas do Prêmio de Produção e Difusão Artística de 2019 da Fundação Cultural do Pará. O vídeo foi finalizado em Julho de 2020. O texto do vídeo foi escrito pela artista em 2016, baseado em um texto do dramaturgo Henrik Ibsen "The Lady from the Sea" que teve adaptação de Susan Sontag. O “A Dama do mar não sente ciúmes” de Danielle passou de uma linguagem escrita para ser representado, na mostra, por meio de esculturas, fotografias e de uma instalação sonora, e agora o vídeo que inclui uma leitura na voz da cantora e atriz Cida Moreira. Sobre isto, Danielle comenta: “A voz de Cida Moreira veio como uma luva, um brinde a este texto, ela fez uma leitura brilhante, como tudo que faz. O canto mágico da sereia”, e a artista ainda explicou : “Neste trabalho falo um pouco de memórias, minha relação com a água, o mar e o teatro”.

A dama do mar não sente ciúmes
Duração: 5'31"
2020



A dama do mar não sente ciúmes
 Duração: 5'31"
 2020



A dama do mar não sente ciúmes
Duração: 5'31"
2020



Nossos passos fazem jorrar a sede
Duração: 2'55"
2009



Nossos passos fazem jorrar a sede
Duração: 2'55"
2009



Videoarte parte da pesquisa "O Destino da Palavra é Tornar-se Água" (2009) livre inspiração no poema "Água" de Edmond Jabés (Cairo, Egito,1912-Paris,1991) "A areia brilha como a água na sede inextinguível".

Nossos passos fazem jorrar a sede
Duração: 2'55"
2009

SOU RAIO-QUE-O-PARTA

Sou raio-que-o-parta

Sou pássaro trovejante

Cacos partidos em mil cores pelas ruas do Umarizal

O raio de iansã pariu o verbo e o verso que ecoa de minha voz

Cada caco desse despedaçado

Foi quem me fez ser o que sou

Portanto, não me venha falar de prudência

Sou o tal risinho modernista arranhado na garganta

Sou batuque

Sou marimbondo no teu corpo, sinhá

Fui eu que rabeiei Mário de Andrade na praia do chapéu virado

Sou o escapulário feito de palha da Costa e figa da Guiné

Vem vambora segurar na mão invisível de Oswald de Andrade

E rezar em três línguas, e devorar essas línguas num assado de
panela:

Na Amazônia de cada dia

Dai-nos, senhor!

a poesia de cada dia

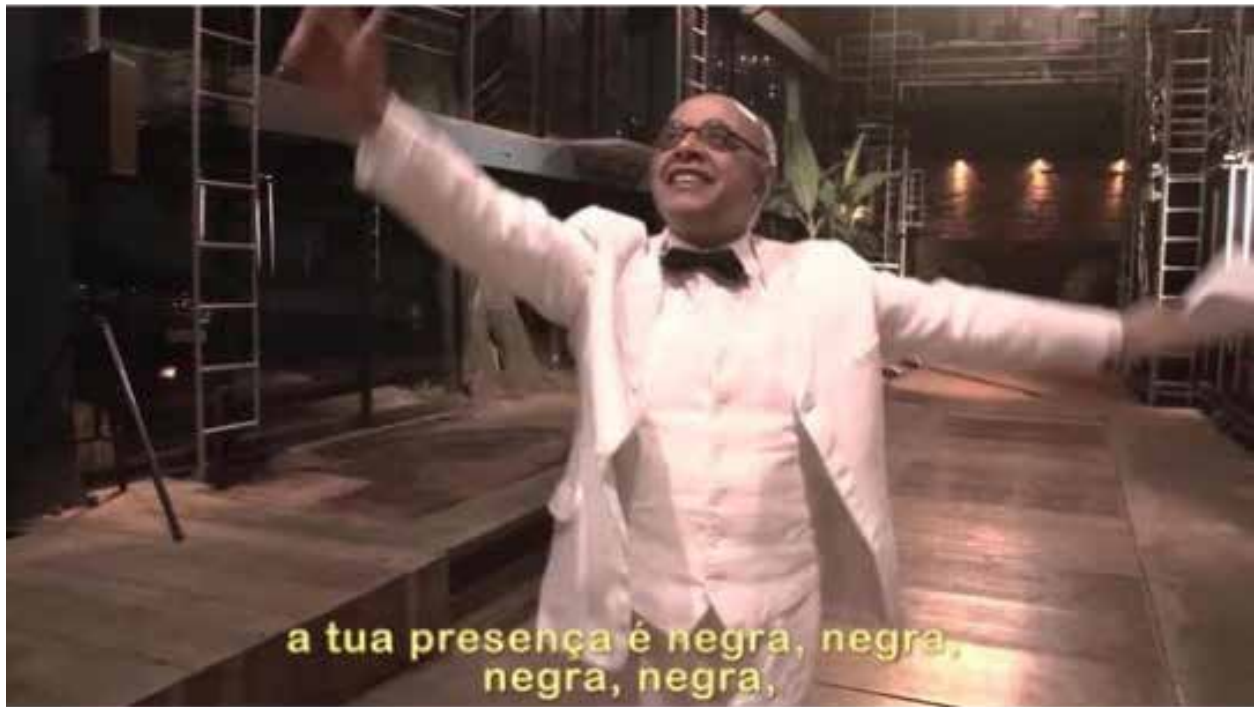
Poema faz parte do filme "Um céu partido ao meio" de Danielle Fonseca



Um céu partido ao meio
 Direção e Roteiro: Danielle Fonseca
 Fotografia e Câmera (Belém): Marcelo Rodrigues
 Atuação: Pascoal da Conceição
 Fotografia e Câmera (São Paulo): Igor Marotti
 Percussão: Ito Alves
 Narração: Cida Moreira e Bárbara da Fonseca Palha
 Duração: 16'32"
 2023



Um céu partido ao meio
Direção e Roteiro: Danielle Fonseca
Fotografia e Câmera (Belém): Marcelo Rodrigues
Atuação: Pascoal da Conceição
Fotografia e Câmera (São Paulo): Igor Marotti
Percussão: Ito Alves
Narração: Cida Moreira e Bárbara da Fonseca Palha
Duração: 16'32"
2023



Um céu partido ao meio
Direção e Roteiro: Danielle Fonseca
Fotografia e Câmera (Belém): Marcelo Rodrigues
Atuação: Pascoal da Conceição
Fotografia e Câmera (São Paulo): Igor Marotti
Percussão: Ito Alves
Narração: Cida Moreira e Bárbara da Fonseca Palha
Duração: 16'32"
2023



Um céu partido ao meio
Direção e Roteiro: Danielle Fonseca
Fotografia e Câmera (Belém): Marcelo Rodrigues
Atuação: Pascoal da Conceição
Fotografia e Câmera (São Paulo): Igor Marotti
Percussão: Ito Alves
Narração: Cida Moreira e Bárbara da Fonseca Palha
Duração: 16'32"
2023



Um céu partido ao meio
Direção e Roteiro: Danielle Fonseca
Fotografia e Câmera (Belém): Marcelo Rodrigues
Atuação: Pascoal da Conceição
Fotografia e Câmera (São Paulo): Igor Marotti
Percussão: Ito Alves
Narração: Cida Moreira e Bárbara da Fonseca Palha
Duração: 16'32"
2023



Um céu partido ao meio
Direção e Roteiro: Danielle Fonseca
Fotografia e Câmera (Belém): Marcelo Rodrigues
Atuação: Pascoal da Conceição
Fotografia e Câmera (São Paulo): Igor Marotti
Percussão: Ito Alves
Narração: Cida Moreira e Bárbara da Fonseca Palha
Duração: 16'32"
2023

SURF É PENSAMENTO.

“O mar e seu alfabeto sem língua, sem linguagem ou gramática, é pura intensidade marcada por uma estética do efêmero, da qual o surfe é uma perfeita ilustração”

Daniel Lins in: Deleuze: O surfista da imanência

“As ondas concentravam-se, curvavam os dorsos e quebravam. Pedras e cascalhos espirravam no ar... As ondas já não visitavam as poças mais distantes, nem atingiam a linha preta e salpicada, irregularmente demarcada na praia.”, as palavras do livro ‘As Ondas’ da escritora inglesa Virginia Woolf já me levavam a uma entrega literária e de certa maneira vez ou outra me fazia pensar na minha relação com a praia, o mar, as ondas e o surf. Mas, após ler o texto ‘Deleuze: O surfista da imanência’ do filósofo Daniel Lins, percebi que o surf pertencia a outro campo, além dos esportes, o campo do pensamento. Mas, como discutir a relação entre a arte contemporânea, a filosofia e o surf, sem fazer a tão comum apologia de uma prática radical, de apenas tratá-lo como esporte de aventura? Tratá-lo nesse campo era abrir mão da estética do extremo e do efêmero que alguns esportes inspiram.

Comecei a surfar com 14 anos de idade e o primeiro elemento que me motivou a isso não foi o mar. Foi uma imagem de uma capa de revista, uma foto. Sou natural de um lugar que não tem mar como paisagem principal, mas tem os maiores braços de rio do mundo, a Amazônia. Aquele azul salgado entre o secreto e o inalcançável não pertencia a meu dia-a-dia.

Todo surf que pude conceber ou praticar durante um bom tempo, foi meramente teórico, e quando comecei a ir às praias com uma morey boogie amarela debaixo dos braços em busca da tal onda perfeita, me deparei com um rio que - de 12 em 12 horas- dependendo do vento, da entrada de correntes marítimas, fazia as minhas tão sonhadas ondas.

Portanto, comprovo mais uma frase de Gilles Deleuze “O surfista pensa o que faz”. Antes de continuar vale entender como, ou melhor, quem começou a inserir o filósofo francês no mundo do surf. Em meados de 1987/1988 um surfista e estudante de filosofia chamado Gibus de Soultrait, procura o filósofo Gilles Deleuze após ter notícias de seu Abecedário, neste o filósofo francês falava sobre uma certa ‘teoria das dobras’ (muito estudada em artes visuais). Surge desde aí uma correspondência entre um surfista e um filósofo. “Quando se pensa no homem que viveu [no final de sua vida] isolado em seu apartamento em Paris, por causa de uma saúde deficiente, é de se admirar que ele tenha percebido com tanta clareza o eco de nossas ondas e nosso modo de se deixar tomar por elas surfando. A isso também, nós surfistas, não poderíamos ficar indiferentes”, disse Gibus. Essa abertura da filosofia, à nossa prática do oceano, por um de seus grandes mestres do século XX, era a prova de uma juventude e de uma acuidade com o exterior, raras. Foi então, que nos apressamos, entramos em contato com Deleuze, através de nosso editor... e, para nossa surpresa, à nossa simples solicitação de que nos honrasse com algumas linhas para nossa revista, ele respondeu”, não com uma recusa, mas com a vontade de conhecer o surf.

Aproveitando a ocasião, os surfistas o convidaram a participar da festa "A Noite do Escorrego", no célebre cinema Rex de Paris. "Trazer esse filósofo tão delicado e discreto para tamanha bagunça, encontro de escorregadores frenéticos, tinha algo de extraordinário, inédito". O filósofo, enfermo, cansado foi, discretamente, à "Noite do Escorrego" ou "La nuit de la glisse". Alguns dias depois, os surfistas receberam uma mensagem de Gilles Deleuze:

"Obrigado por vossa delicadeza. Fui ao Rex, o público jovem despertou uma mistura de angústia (leve) e de jubilação, mas, sobretudo, os filmes me impressionaram muito. Há ali, evidentemente, uma combinação matéria-movimento muito nova. Mas também uma outra maneira de pensar. Estou certo de que a filosofia é concernida pelo surf"

SOULTRAIT, Gibus de. In: Surfer's Journal, Paris, dez. 1995.

Na verdade Gilles Deleuze apareceu na vida de Gibus em 1975, antes de embarcar em suas viagens, sozinho, pedindo carona em barcos ao redor do mundo. Foi ouvindo um disco de um grupo revolucionário de rock chamado Heldon (Richard Pinhas) que "ouvi pela primeira vez Deleuze recitando 'O viajante' ou 'O andarilho' de Nietzsche", contou Gibus num texto que foi publicado recentemente na revista Philosophie Magazine na França.

Mas afinal, uma correspondência é uma troca ou uma contrapartida? 'Tecer encontros' é isso que me diz Gibus num texto enviado por e-mail no início de junho de 2012. Pois é, agora sou eu quem troca cartas (eletrônicas) com o – atualmente - editor da revista francesa Surf Session, (desde 2010), ano que iniciei a pesquisa "As Ondas: Um encontro de escorrego entre arte e surf". Encontrar Gibus de Soultrait (isso inclui horas de busca virtual), escrever para ele e finalmente conversar via skype com ajuda de um amigo tradutor foi de certa maneira repetir (o que parafraseei de um filme) 'the path of the modern gypsy' ou a trilha de um cigano moderno.

Na verdade acredito estar em busca de um caminho onde possa apresentar o surf como uma expressão de singularidade artística de tal maneira que ele fique próximo da arte ou do pensamento artístico. Surfar é criar movimento. Arte é criação. Podemos encontrar entre o surf e a arte contemporânea certa performance no comportamento, pois assim como na dança, convenhamos "o surfista é um equilibrista dançarino de uma cena líquida".

Há também, como disse o filósofo Daniel Lins o "trabalho, a técnica, o treino, a escuta do corpo, da onda e alianças desses dois elementos nutrem a sensação do surf-imagem-movimento, inserido numa filosofia vitalista, a imanência, uma vida". Falo de vida, pois acredito que, como disse o filósofo Benedito Nunes: "os dois movimentos, o natural, inerente às coisas, e o prático, próprio da arte, saem da mesma fonte".

Em seu célebre Abecedário, Gilles Deleuze contou:

"Tive uma experiência, os dobradores de papéis chegam e dizem: a dobra somos nós. Os outros, que me enviaram o mesmo tipo de carta, é incrível, foram os surfistas. À primeira vista não há relação alguma com os dobradores de papéis. Os surfistas dizem: "concordamos totalmente, pois, o que fazemos? Estamos sempre nos insinuando nas dobras da natureza. Para nós, a natureza é um conjunto de dobras móveis. Nós nos insinuamos na dobra da onda, habitar a dobra da onda é a nossa tarefa. Habitar a dobra da onda e, com efeito, eles falam disso de modo admirável. Eles pensam, não se contentam em surfar, eles pensam o que fazem. Tive um encontro com o surfe, literalmente, saí da filosofia pela filosofia, é isso um encontro".

O surfista, ao contrário do nadador, dispõe de um material extra-humano: a prancha e a força motora extracorporal, isto é, a vaga. As vagas, diria Manoel de Barros, não servem para nada, só para poesia, artes, cinema e, porque não, para surfar. Seríamos nós artistas, surfistas da imanência?

Danielle Fonseca, 1975. Vive e trabalha em Belém, PA.



A vaga
Duração: 35'
2015



A vaga
Duração: 35'
2015

Danielle Fonseca

Artista Visual e Escritora; sua poética é composta a partir de elementos da literatura, poesia, filosofia, de música e da paisagem. Participa de exposições, projetos artísticos e literários. Em 2022 realizou o filme "Um céu partido ao meio" (16'33) que participou da exposição Raio-que-o-parta: Ficções do moderno no Brasil (SESC 24 DE MAIO/SP); Selecionado para Mostra Competitiva do Amazônia FiDoc 2022; Selecionado para o 30º Festival de Cinema de Vitória; Selecionado para a Mostra Sesc de CINEMA 2023; Selecionado para o Festival de TV e Cinema de Muqui (ES) e Premiado na categoria Mostra Nacional de TV. Obras em Acervos: Museu de Arte Contemporânea Casa das Onze Janelas -Belém/PA; Museu de Arte de Belém (MABE) -Belém/PA; Museu de Arte do Rio (MAR) -Rio de Janeiro/RJ; Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR) -Curitiba/PR; Museu de Artes Plásticas de Anápolis - Anápolis/GO; Fundação Rômulo Maiorana - Belém/PA; Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) -Porto Alegre/RS. Exposições Individuais: "A Dama do mar não sente ciúmes, Casa das Artes, Belém/PA, 2020"; "Os Flutuantes: da narrativa às esculturas para a paisagem", Kamara Kó Galeria -Belém/PA, 2017; "Nossos passos fazem jorrar a sede", Centro Cultural São Paulo -São Paulo/SP, 2015; "Contraia os olhos: subitamente o ar parece estar mais salgado", Kamara Kó Galeria -Belém/PA, 2013. Exposições Coletivas: Projeto de Intervenção ARTEPRAIA 2023 (Fortaleza-CE); Exposição "Raio-que-o-parta: Ficções do moderno no Brasil", Sesc 24 de Maio, São Paulo, 2022 ; Exposição "Afetos Múltiplos", Galerias Benedito Nunes e Theodoro Braga - Belém/2022; "Salão de Pequenos Formatos de Britânia (GO), 2020"; "FOTO PRÓRIO 2020", Rio de Janeiro, 2020"; "VAIVÉM", Centro Cultural Banco do Brasil -São Paulo/SP, Brasília/DF, Rio de Janeiro/RJ e Belo Horizonte/MG, 2019/2020; Salão Anapolino de Arte -Anápolis/GO, 2019; "Porta de Banheiro", Centro Cultural São Paulo -São Paulo/SP, 2018; "Entre Acervos. Arte Contemporâneo brasileiro", Centro Cultural Rector Ricardo Rojas - Buenos Aires/Argentina, 2018; "Entre Acervos", Palácio das Artes -Belo Horizonte/MG, 2018; "Do Ponto ao Pixel", MABEU -Belém/PA, 2018; Projeto "Amazonian Video Art", Centre for Contemporary Arts" -Glasgow/Escócia, 2016; "Brasil: Ficciones", Espaço Tangente - Burgos/Espanha, 2016; "Film and video programme SET TO GO", Contemporary Art Centre -Vilnius/Lituânia, 2015/2016, SINNE -Helsinki/Finlândia, 2015; "Outra Natureza", Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa - Lisboa/Portugal, 2015; Mostra "Brasil: Ficções", Armazém do Chá -Porto/Portugal, 2015; "Pororoca: A Amazônia no MAR", Museu de Arte do Rio -Rio de Janeiro/RJ, 2014; Exposição "Triangulações", CCBEU/PA -Belém/PA, Pinacoteca de Alagoas - Maceió/AL, MAM-BA -Salvador/BA, 2014; "Com Licença Poética", MUFPA - Belém/PA, 2014; "Deslize", Museu de Arte do Rio -Rio de Janeiro/RJ, 2013. Participou do Projeto Faxinal das Artes, 2001, PR. Publicou em 2021 o livro de poesia e prosa "Nenhum outro som no ar pra que todo mundo ouça" (Ed. da Autora 2021) e irá publicar ainda esse ano o seu segundo livro chamado "disco-poema" de poesias. www.daniellefonseca.net

APRESENTAÇÃO >>> CONTEXTOS E PRÁTICAS DO AUDIOVISUAL EXPERIMENTAL | PARTE II

Danilo Baraúna
UNESP | FAPESP

Cássia Hosni
USP | FAPESP

Hosana Celeste
UFPA

Orlando Maneschy
UFPA

Anderson Paiva
UFRR

No primeiro número deste dossiê, intitulado **"Contextos e práticas do audiovisual experimental"**, refletimos sobre as nomenclaturas que atravessam a prática e a crítica (e seus diálogos) do audiovisual, do vídeo e do cinema, bem como seus respectivos desdobramentos ao longo do tempo. É certo que, ao falarmos, atualmente, do experimental ou do expandido, amarra-se a estes conceitos uma trajetória teórica construída ao longo de décadas em campos de conhecimento como a história da arte e os estudos fílmicos. Sobre as mudanças nessas disciplinas, Gene Youngblood, em uma conversa online realizada em 2020, ressalta que o seu seminal livro *Expanded Cinema* (1970) costumava ser sobre o futuro, mas que, agora, é sobre o passado e que sua leitura, nessa obra, faz parte da história das mídias. Em um passado não muito distante, o uso de imagens repetitivas, em um fundo de *chroma-key* com uma trilha sonora voltada à cultura pop, poderia ser um vídeo como *Global Groove* (1973), do artista Nam June Paik. Hoje, por conta da facilidade de edição de vídeo no celular e os diversos filtros disponibilizados nas redes sociais, esse conteúdo pode ser apenas uma chamada para um canal de informação de um influenciador ou de qualquer pessoa.

Uma história de expansões experimentais não é, obviamente, nova e tem gerado polêmicas no

campo audiovisual desde que diferentes mídias começaram a se entrelaçar. Nesse contexto, encontrar especificidades e um caráter discreto nessas produções que circulam no campo da arte contemporânea torna-se tarefa cada vez mais desafiadora. Essa polêmica retoma, por exemplo, a histórica proposta de John Wyver (1996) sobre um pensamento teórico e crítico por meio de uma "cultura digital" mais ampliada. Em seu texto "A necessidade de superar a videoarte"¹, originalmente publicado em 1991, Wyver questiona a existência de mostras e festivais exclusivos de videoarte, já que considera outros produtos audiovisuais, tais como obras televisivas, tão intelectualmente provocativas e potencialmente experimentais quanto a videoarte, um argumento que encontra reverberações em obras de importantes pesquisadores nacionais, como Arlindo Machado (2000). Wyver clamava pela construção de uma "cultura das imagens em movimento" que pudesse fazer convergir as indústrias da telecomunicação e da computação com as indústrias cinematográficas. Para Wyver, à época, "a concentração no vídeo como vídeo exclui as formas de criação em vídeo do restante de uma cultura da imagem em movimento crescentemente dinâmica e variada" (Wyver, 1996, p. 318).

Por outro lado, na mesma coletânea de textos², Michael O'Pray (1996) publica "Da impossibilidade de superar a videoarte"³. O'Pray argumenta que as ideias de Wyvern realizam um movimento de tamanho ímpeto generalista que reduz a radicalidade da videoarte a um âmbito de reprodução capitalista das mídias presente em propagandas televisivas, por exemplo. Além disso, O'Pray destaca que, diferente de produtos audiovisuais que circulavam em mídias hegemônicas (como a televisão), as obras de videoarte foram majoritariamente financiadas por instituições públicas governamentais que investiam em arte e cultura. Para além disso, o autor destaca que, no caso do Reino Unido, as produções mais radicais em videoarte (do seu surgimento até a década de 1990) sempre foram realizadas às margens desses dois circuitos de infraestrutura e financiamento. Portanto, para O'Pray, simplesmente, igualar esses diferentes modos de criação audiovisual acarretaria em uma supressão dos próprios agentes artistas que produziam às margens e, portanto, um esquecimento de importantes contextos sociais a serem discutidos no que se refere à falta de uma infraestrutura econômica que viabilizasse essa realização audiovisual.

Portanto, trazemos esses dois textos por acreditar que, apesar de historicamente localizados na década de 1990, oferecem férteis ideias que desembocam em discussões desenvolvidas nas décadas seguintes, demonstrando que algumas dúvidas e tendências se mantêm como motor teórico das disciplinas envolvidas. A primeira dessas discussões refere-se à emergência de conceitos como *artemídia*, problematizado no Brasil por Arlindo Machado (2007) na primeira década dos anos 2000, a partir da ideia da *Media arts* e da possibilidade de convergência dos meios⁴. Machado define a *artemídia* como "formas de expressão artística que se apropriam de recursos tecnológicos das mídias e das indústrias do entretenimento em geral, ou intervêm em seus canais de difusão para propor alternativas qualitativas" (Machado, 2007, p. 7). No âmbito da *artemídia*, o audiovisual encontra um profícuo espaço de experimentação que esgarça ainda mais suas próprias fronteiras de atuação na arte contemporânea, para se tornar uma prática transdisciplinar e atenta às questões

sociais, que O'Pray aponta como de importância fundamental para a realização e circulação dessas obras.

O'Pray aponta para a segunda discussão que gostaríamos de indicar nesta apresentação: o papel fundamental que artistas negras, LGBTQIAPN+ e mulheres (e suas interseções) tiveram, e ainda tem contemporaneamente, no desenvolvimento de um audiovisual experimental atento às mudanças sociais ocorridas, concomitantemente, aos processos de convergência de meios apontados anteriormente, seja na prática artística ou no âmbito da crítica. Basta lembrarmos, por exemplo, do pioneirismo de mulheres na história da videoarte brasileira nas décadas de 1970, 1980 e 1990, com artistas como Analivia Cordeiro, Anna Bella Geiger, Jorane Castro, Letícia Parente, Rosangela Leote, Val Sampaio. Nos dias atuais, podemos destacar, por exemplo, o resgate histórico realizado pela cineasta Livia Perez (2023) e as pesquisas desenvolvidas no Laboratório de Arte, Mídia e Tecnologias Digitais (LabArtMidia) da ECA/USP, liderado por Almir Almas e Luís Fernando Angerami. Nesse âmbito, pesquisas como as de Lyara Oliveira (2022) e Daniel Lima (2023) destacam-se pelo estudo de mídias emergentes e conteúdos imersivos ao abordarem questões raciais e decoloniais. Na Amazônia brasileira, lugar em que esta revista se constrói como agente de investigação, reiteramos as pesquisas artísticas e acadêmicas de Naiara Jinkns (que apresenta um ensaio visual neste número) e Keila Sankofa, como imprescindível para pensarmos raça, gênero, decolonialidade e o queer/cuir. Ainda, vale lembrar, mais uma vez, o papel significativo de cineastas e artistas visuais LGBT para o desenvolvimento do cinema experimental nas décadas de 1970 nos Estados Unidos, conforme poderemos atestar a partir do artigo de Jim Hubbard, traduzido por Haroldo Lima e publicado neste número do dossiê, assim como em relação à obra pioneira de Hélio Oiticica, aqui também discutida.

Desse modo, não podemos perder de vista o caráter radical e alternativo que essa produção carrega em sua concepção. Ao mesmo tempo, devemos atentar para o modo como a emergência das tecnologias contemporâneas modifica, decisivamente, a realização e a

circulação desse audiovisual que parece, ainda hoje, não encontrar um lugar de residência. De fato, há uma necessidade de encontrar esse lugar disciplinar ou conceitual? Essa pergunta se espalha por este dossiê como um convite para que as pessoas autoras e leitoras se debrucem sobre o futuro desse campo de pesquisa nas artes e nas comunicações. No fim, talvez estejamos falando de um audiovisual sem destino, para parafrasear o nome do grupo de pesquisa liderado por Elaine Tedesco, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Muito longe de tentar, neste dossiê, eliminar particularidades e formas de expressão, queremos abrir espaços para um debate contínuo sobre as novas formas de realização do audiovisual que não se enquadram confortavelmente em conceitos como videoarte, cinema experimental, cinema expandido e videoinstalação, uma vez que evocam suas tradições históricas, mas também constroem modos de realização que são muito menos puristas e rígidos em seus processos criativos e espaços de circulação. Sem pretensão de terminar esse dossiê lançando bases teóricas sólidas para a construção de conceitos que já existem e que já vêm sendo utilizados, como a ideia de um audiovisual experimental, esperamos aqui deixar pistas teóricas que façam emergir, nos próximos anos, uma possibilidade de reimaginar o que essas produções têm pensado audiovisualmente e qual o papel de agentes e artistas marginalizados na história dessas mídias. Esperamos abordar um audiovisual em que a experimentação e a fluidez conceitual tornem-se uma marca importante para o desenvolvimento teórico, crítico e prático desse campo artístico-acadêmico, apresentando a Revista Arteriais como espaço aberto para essa discussão.

Abrimos o dossiê com o portfólio do trabalho audiovisual da artista paraense Danielle Fonseca, intitulado **"O destino da palavra é tornar-se água"**. Selecionamos o trabalho da artista para a introdução ao dossiê por acreditar que sua poética permeia algumas das discussões conceituais aqui apresentadas, ou seja, a criação de um audiovisual que se insere nas tradições da arte contemporânea (principalmente por dialogar, em sua prática, com outras linguagens como o objeto, a pintura e a poesia) e caminha também no território de circulação mais comumente

associado ao cinema. Nascida em Belém do Pará, Danielle Fonseca encontra, na fluidez das águas tumultuosas dos rios Amazônicos, uma possibilidade de derramar-se na criação de movimentos de circulação da palavra, por meio de sua poesia, transmutada pela artista em ação e prática da imagem em movimento. Fonseca articula a ação de submersão (literal ou não) como característica indissociável do tempo-espaço audiovisual multifacetado, que forma o seu caminhar, nadar, escrever e surfar nas superfícies que, maleáveis como sua poética, destinam sua fala ao contato mundano com a terra, o rio, o oceano, a casa e a palavra. No portfólio apresentamos seus trabalhos, de modo não cronológico, pensando a dobra, um conceito tão presente na obra da artista, como processo de contínuo retorno à água, iniciando com seu texto *Água! Água!* (2023), seguido da obra *É preciso aprender a ficar submerso* (2009), um excerto do filme *A vaga* (2015).

Finalizamos o portfólio com esse último filme citado, após uma espécie de mergulho e submersão em outros trabalhos realizados ao longo de sua carreira. Retornamos à superfície para compreender que *A vaga* é a construção de dobras poéticas cinematográficas e um "divisor de águas" na própria trajetória da artista. Portanto, a primeira parte do portfólio apresenta suas curtas experimentações em que corpo e água se entrelaçam em diálogo com as linguagens da videoarte e da videoperformance. Em seguida, um raio de poesia interrompe essa fluidez para falarmos da cidade, de histórias e de redescobertas no filme *Um céu partido ao meio* (2023). Esse raio abre as águas para *A Vaga* surgir, em seu aspecto cinematográfico e que brinca com o experimental, entre a ficção e o documentário. Após essa abertura, o retorno constante à passagem entre linguagens se consolida como o lugar em que a poética audiovisual de Danielle Fonseca se encontra. Assim como nos ensaios visuais do dossiê, o portfólio apresenta as obras audiovisuais em seu caráter fragmentário, por meio de uma série de *frames* que são intercalados pela escrita experimental da artista, em prosa e poesia. Nessas obras, "Palavra e Água" (escrito que aparece em um dos vídeos de Danielle Fonseca) entremeiam-se ao corpo como agentes

fundantes de afetos em direção ao que nos rodeia, em desdobramentos políticos, poéticos e ecológicos.

Em seguida, abrimos a seção de artigos. Em **"O cinema experimental de Petter Baiestorf: Pedagogias do Horror a partir da análise de 'A Cor que Caiu do Espaço' (2015)"**, Lucas Bitencourt Fortes aborda o cinema experimental, especialmente o brasileiro, elencando o curta-metragem de Petter Baiestorf como uma importante obra para a investigação do gênero do terror. Utilizando uma metodologia de etnografia em tela, análise crítica e cultural, o autor destaca que Baiestorf, cineasta anarquista de origem catarinense, é responsável por uma ampla gama de títulos audiovisuais, realizados por sua produtora, a Canibal Filmes. Fortes sublinha que o cineasta tem uma intensa produção em filmes de baixo orçamento e, no filme em questão, emprega diversos recursos para "sujar" a imagem, como o uso de diversas camadas de texturas. Para realizar o audiovisual - que é uma releitura subversiva da obra *The Colour Out of Space*, do escritor H. P. Lovecraft, como mencionado pelo autor - o aspecto visual e sonoro foi construído por imagens que falam do fanatismo do mundo religioso, em conjunto com figuras da ficção científica.

No artigo **"O distanciamento de Brecht em Tudo vai bem (Tout va bien, 1972)"**, Murilo Bronzeri analisa o longa-metragem realizado por Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin, responsáveis pelo importante coletivo político Dziga Vertov. Bronzeri perpassa a produção e o teatro épico brechtiano, para pensar no efeito de distanciamento, também conhecido como estranhamento ou alienação. Seguindo uma abordagem metodológica de Manuela Penafria, o autor destaca os aspectos da produção e da difusão do filme. A participação de atores conhecidos, como Yves Montand e Jane Fonda, torna este filme o mais dispendioso do Grupo, porém, ele segue a métrica de uma obra que foge dos padrões do cinema hollywoodiano. Bronzeri coloca, em sua análise, aspectos importantes do audiovisual, como o uso do *travelling* nos cenários, a repetição, assim como o humor, para a quebra ilusionista entre os realizadores e

aqueles que estão assistindo à projeção. Assim, o pesquisador enfatiza as cenas que ainda não foram analisadas por outros autores, como o desfecho com o "patrão".

Já em **"Cosmococas - Programa in Progress: Hélio Oiticica e seus experimentos expandidos no cinema brasileiro"**, Iomana Rocha traça o contexto social e cultural das investigações inovadoras dos projetos realizados por Hélio Oiticica e Neville d'Almeida, durante a década de 1970. Das pinturas concretas ao conceito de não-narração, a produção de Oiticica perpassa por experimentos em Super-8 e o uso de slides. Como proposto pela autora, o quase-cinema, conceito criado por Oiticica e Almeida, surge a partir do descontentamento entre as linguagens tradicionais do cinema, considerado inerte frente às novas possibilidades experimentais. Evidenciando o questionamento em produzir obras que dialogassem com o cinema expandido - com as influências do tropicalismo e da contracultura, de modo a trazer obras sinestésicas e multissensoriais - Rocha investiga a primeira Cosmococa, intitulada, *Cc1 Trashiscapes*, à quinta, *Cc5 Hendrix-War*, em que há parceria dos artistas. A autora apresenta um rico panorama da produção, seus diálogos com a arte participativa e as relações entre arte e vida no Brasil e no exterior. Tendo cada um dos blocos-experiências uma construção distinta, as Ccs tinham como propósito ser um espaço de prazer, lazer e fruição.

Paola Haber Maués apresenta o artigo **"No princípio era o círculo: o cinema experimental de Roberto Evangelista"**, sobre o filme *Mater dolorosa - in memoriam II (da criação e sobrevivência das formas)* (1978). A obra do acreano Roberto Evangelista (que viveu e trabalhou majoritariamente em Manaus) tem origem como documentário televisivo nos anos 1970, porém, passa a ser exibida em diferentes contextos, de cinema experimental às artes visuais. Maués salienta, por meio de uma cronologia, os diferentes locais que a obra foi mostrada, destacando o interesse antropofágico do artista. Para além disso, a autora foca sua análise nas questões estéticas existenciais que perpassam a obra de Evangelista, explorando, principalmente, sua abordagem sobre a criação da natureza e surgimento de "tudo", por meio

de formas simples como a linha, o círculo, o quadrado e o triângulo. Mais do que simples elementos de linguagem visual, esses itens conectam-se com modos de pensar-fazer dos Povos Indígenas na Amazônia, desdobrados em objetos como a cabaça e a cuia, assim evidenciando o protagonismo dessas populações na história da região.

No artigo **“Da Arte Urbana ao Audiovisual: registro e experimentação lambe-lambe para a videoarte ‘Como(ver) a cidade’”**, Rafael Pereira Pinto, Leila Adriana Baptaglin e Luís Muller Posca apresentam um vídeo experimental produzido em 2023, buscando explorar a imagética urbana de Boa Vista, capital de Roraima. A partir disso, discutem as relações entre arte, imaginário social e a noção de cidade enquanto utopia e delírio que aparecem no cotidiano das ruas, entre espaços e representações imaginárias. As pessoas autoras realizaram uma experimentação audiovisual relacionada com os aspectos da ação de colagem de lambe-lambe no tecido urbano. Esta experimentação também traz fragmentos de entrevistas com moradores da cidade, evocando questões sobre identidade, solidão e pertencimento. Assim, identificaram operações simbólicas que entrelaçam narrativas, ritmos e rotinas mediante os pontos de vista dos cidadãos e o percurso das pessoas autoras, enquanto artistas-pesquisadores, refletindo sobre uma cidade em constante transformação.

O artigo seguinte é intitulado **“Videoarte e repetição: análise da obra *Passagens I* orientada pelo conceito do infamiliar”**. Antenor Ferreira Corrêa e Maiara Martins Gomes tem como foco de interesse a videoarte *Passagens I* (1974), de Anna Bella Geiger, dentro de uma perspectiva psicanalítica, a partir do conceito de *infamiliar* de Sigmund Freud, apresentado no artigo *Das Unheimlich*. Com a apresentação deste conceito, os autores passam a analisar a obra artística, um dos marcos dos primórdios da videoarte brasileira, buscando uma abordagem possível para a interpenetração de ideias motivadas pelo *infamiliar*, suscitado pela obra. Ao focar nos aspectos estruturantes do trabalho, como a ruptura com o enquadramento e os cortes abruptos, as pessoas autoras ampliam a interpretação desta obra ao evidenciar que somos deslocados, sem cessar, para um local de

incertezas e angústias. Segundo Corrêa e Gomes, essa análise possibilita um foco nos elementos psicológicos da obra em detrimento de uma psicologização da artista.

Em **Stereopsis Experimental em tempos digitais** Jane de Almeida e Cícero Inacio da Silva analisam o cinema estereoscópico a partir dos filmes *Futebol 4K3D* (2010), *EstereoEnsaio Rio de Janeiro* (2011) e *EstereoEnsaio São Paulo* (2018), produzidos em captação nativa, através de um esforço de produção que contou, também, com filmagens em helicóptero, carro e barco. Fazendo um apanhado da estereoscopia desde o Século XIX até o cinema 3D, Almeida e Silva discutem as bases referenciais do projeto, que inclui Walter Benjamin e Franz Kafka, contribuindo para o entendimento da produção estereoscópica como uma forma de visualidade singular no campo artístico. Ao apontar para a persistência do 3D, que resistiria em sistemas de visão e projeção de espaço, são abordados artigos relevantes de Thomas Elsaesser (2013) e Tom Gunning (2021) sobre imagem tecnológica e virtual, discorrendo, também, sobre alguns filme-sinfonias do Século XX, como *São Paulo: Sinfonia da Metrópole* (1929), que inspirou uma de suas produções.

Marcus Bastos, em seu artigo intitulado **“O diálogo da performance audiovisual contemporânea com o cinema experimental e a pintura em *Suspensão*, de duVa”**, concentra-se na performance audiovisual contemporânea do artista paulista duVa. Bastos estabelece um território para o entendimento do fazer de duVa a partir de análises que vão do cinema experimental à pintura, dando ênfase a determinados procedimentos empreendidos, como o microcorte e o acúmulo ativados pelo pulso estroboscópico presente na obra *Suspensão* (Performance AV, 2006/07). No texto, Bastos conecta-se conceitualmente com obras como *Le Ballet Mecanique*, *The Cut Ups*, *Arnulf Rainer* e *The Flicker*, além da pintura de Francis Bacon, bem como destaca a fundamental importância da presença ativa do corpo de DuVa na composição da cena junto às projeções, sendo o fio condutor da obra. O artigo enfatiza a inovação de linguagem estabelecida por DuVa e seu contributo para a cena contemporânea.

O próximo conjunto de textos envolve escritas afetivas que perpassam a autobiografia, bem como as histórias e as práticas colaborativas de produção, compartilhamento e fruição da imagem em movimento em seu caráter experimental. Nessa perspectiva, Viviane de Carvalho Cid e Daniela Corrêa Siqueira apresentam o artigo **“Para fabular o ato de viver’: cinema de grupo com professores, experimentações e emaranhamentos possíveis entre arte, vida e educação”**. As autoras relatam as ações de experimentação e de vivência coletiva com o audiovisual entre professores no projeto de extensão Cinema de Grupo, do Kumã - Laboratório de Pesquisa e Experimentação em Imagem e Som (Universidade Federal Fluminense). Cid e Siqueira argumentam que o contato com o conteúdo audiovisual em grupo pode potencializar deslocamentos experimentais que aproximam o cinema, a clínica e a educação por meio de métodos da *pedagogia do dispositivo* e da cartografia. Ao implementar essas ações, as autoras esperam que o projeto permita que os docentes integrem-se coletivamente e pensem a educação por meio do encontro e do ato de criação com o audiovisual, e não limitada a abordagens temáticas.

Em seguida, Ricardo Henrique Ayres Alves e Francine Becker da Costa apresentam o texto **“Discursos e temporalidades do HIV/aids no audiovisual brasileiro contemporâneo”**. O artigo é uma investigação comparativa, a partir do método de Manuela Penafria (2009), de quatro obras audiovisuais brasileiras em que a temática do HIV/aids se faz presente, a saber: *Linda, uma história horrível* (2013), de Bruno Barreto; *Sinal de Alerta, Lory F.* (2021) de Frederico Restori; *A última ceia ou o beijo de Judas* (2021), de Órion Lalli; e *Pode Falar* (2022), de Evandro Manchini. De acordo com Alves e Costa, esses filmes encontram-se no limiar entre a ficção, o documentário, a videoperformance e a autoficção. As pessoas autoras argumentam que essas obras são entremeadas por uma perspectiva *queer*, conferindo aos trabalhos um olhar experimental ao abordar a autoficcionalização, a documentação, a adaptação literária e elementos como o ruído branco. Esses itens são compreendidos como eixos de desestabilização da linguagem cinematográfica. Segundo Alves

e Costa, esses elementos proporcionam uma desorientação dos discursos e pensamentos estigmatizantes sobre o HIV/aids na esfera social a partir da construção de discursos artísticos contra-hegemônicos.

Finalizamos a seção de artigos com o texto intitulado **“Cine_Mato_Grafias de uma atriz-professora-realizadora de audiovisual na Amazônia Paraense”**. A autora Rosilene da Conceição Cordeiro apresenta uma reflexão em formato de memorial sobre a sua produção audiovisual localizada na Amazônia Paraense. Cordeiro delimita uma potente narrativa em primeira pessoa do seu processo criativo, o qual denomina de cinememorial ou cine_mato_grafia, baseada em seu percurso como educadora e atriz, bem como na relação com a cultura periférica racializada de sua comunidade em Icoaraci. A autora narra sua trajetória no audiovisual com enfoque nas experimentações e conexões entre sua prática docente em sala de aula e os processos de experimentação no audiovisual que, de certo modo, alargaram a sua própria atuação no campo das artes cênicas. Cordeiro evidencia esse processo a partir dos inúmeros projetos que desenvolveu ao longo dos anos, em que a memória aparece como tema central no que a autora chama de um pensamento sobre a vida como performances cinematográficas de uma artista mulher indígena afro.

Na seção de Ensaios, apresentamos o texto **“Gestualidades de um feminino que insiste”**, de Monica Toledo Silva. Para além de uma discussão do experimentalismo no audiovisual, Silva também nos presenteia com uma escrita sobre também experimental sobre a arte, desorientando binarismos para elaborar uma escrita criativa como possibilidade de diálogo crítico. A autora apresenta uma série de *frames* de vídeos e poemas de sua autoria, e estabelece conexões com pesquisadoras e pesquisadores, como Christine Greiner, Zairong Xiang e George Bataille, para discutir o corpo na arte por meio do erotismo, do queer, e do crip, por exemplo.

Ainda como parte deste dossiê apresentamos quatro ensaios visuais. Iniciamos essa seção da revista com **“Do Mar ao Rio: a gênese da fotografia brasileira”**, de Naiara Jinknss. Neste trabalho, a artista apresenta um manifesto como

contra narrativa a respeito das imagens do Século XIX produzidas na Bahia e no Pará pelos fotógrafos europeus Alberto Henschel e Filipe Fidanza. Nas fotografias de Jinknss, contesta-se o olhar embranquecedor que coisificou e aprisionou os corpos negros e indígenas em um plano exterior, ao mesmo tempo que propõe uma virada decolonial voltada para a construção de uma outra ótica, de afeto, reparação e identificação para os povos que resistem nesses territórios. Seu trabalho opera na (re)construção imagética de fotografias apropriadas e imagens reajustadas que dão a ver a persistência do passado, a resistência no presente e a perspectiva de futuro.

A potência do audiovisual é apresentada em **“Deus luta - God fights”**, ensaio Visual de Lucas Gervilla, que tem se dedicado a olhar para o mundo e suas contradições, projetos em fracasso, ruínas. Neste ensaio, Gervilla lança seu olhar para as tensões a partir de estados que vivem/viveram conflitos e os desdobramentos políticos culturais que envolvem estas situações de tensão. O trabalho acompanha um vídeo de 6:57 minutos e faz parte de uma trilogia em que o autor aprofunda a sua reflexão sobre a violência. Fruto de imagens capturadas na Alemanha, Finlândia e Brasil, o ensaio evidencia conflitos materializados no próprio quadro imagético, com a sobreposição de cenas, nas quais se mesclam imagens, como se os personagens estivessem em condições antagônicas. Há uma ênfase em cenas que envolvem uma condição iminente de disputa, mesmo na ausência da presença humana em algumas destas imagens. São monumentos que fazem alusão à vitórias em combates; armas de destruição em massa; crianças posando para fotos e brincando em meio a cenários beligerantes. Atualíssimo, esse ensaio reitera a condição em que o consumo e a produção da guerra é normalizada e apresentada como um jogo banal. Aqui há uma crítica pungente à violência da sociedade ocidental contemporânea.

Em **“Calcifico-te sobre mim: Liquefaz-me em ti”**, videoperformance realizada por Ícaro Amoras e Penélope Lopes de Lima, as pessoas artistas descrevem o seu processo criativo para a criação da obra. Concebida e executada para ser apresentada no I Seminário Integrado de Artes Cênicas da Escola de Teatro e Dança

da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA), em novembro de 2021, o processo envolveu exercícios de corpo-linha, rabiscos em diário de bordo, diferentes formulações para as partituras corporais e a experimentação de uso de tinta para a pintura na pele. Gravada no Horto Municipal de Belém-PA, com ambos os corpos cobertos de tinta amarela e rosa, a videoperformance apresenta as influências das áreas das artes visuais e cênicas, presentes em suas movimentações e refletindo sobre as conexões criadas entre matéria e essência corpórea de cada um.

“Action at a distance: reformatting the paradigm of spectatorship through virtual gestures and audiovisuals”

é um ensaio visual de Leslie Deere, sobre o seu projeto de pesquisa de doutorado *Array Infinitive*, que investiga a performance audiovisual em Realidade Virtual e as suas relações com o público. Por meio de gestos, a artista realiza uma performance para uma plateia imersa no ambiente virtual, em que todos estão conectados em rede. O experimento analisa o quanto cada um dos espectadores consegue perceber a relação entre o que se vê e a possibilidade de isso estar sendo criado por um componente humano, no caso, a artista. Tendo diferentes formas de apresentação, a performance foi mostrada para o público em rede, imerso no ambiente virtual, e, também, para um público externo, que acompanha as relações entre os movimentos, as imagens e os sons, por meio de uma projeção. Dentre as inspirações, a artista elenca a meditação, a meditação em grupo, a terapia e o espectro da cor, jornada psicodélica, estados alterados, frequência e instalações sonoras, como uma forma de criar um evento com diferentes níveis de experimentação e espetatorialidade.

Finalizamos o dossiê com uma tradução realizada por Haroldo Lima para o texto **A Short, Personal History of Lesbian and Gay Experimental Cinema** (2003), escrito por Jim Hubbard. Traduzido como **Uma história curta e pessoal do cinema experimental lésbico e gay**, o texto remonta aos anos iniciais de experimentos audiovisuais realizados por artistas lésbicas e gays nos Estados Unidos, tais como Kenneth Anger, Roger Jacob e Rosa von Praunheim. Hubbard argumenta que o cinema experimental na década de 1970 acabou por se tornar um campo profícuo e acolhedor para

práticas “fora do armário”, rememorando, também, a criação, em 1984, do *New York Lesbian and Gay Experimental Film Festival*, em parceria com Sarah Schulman. Esse texto trata da introdução do número 41 do *Millenium Film Journal*, publicado em 2023, e inclui outros artigos que versam a respeito de abordagens lésbicas, queer e gay sobre o audiovisual experimental. Haroldo Lima destaca que o texto traduzido é parte de um esforço maior de re colocação dessa produção como protagonista na história do cinema experimental nos Estados Unidos, já que por um longo tempo foram vistas como meros apêndices de uma história oficial.

Ao entregarmos este dossiê para a comunidade acadêmica brasileira, esperamos contribuir para o fortalecimento, construção de redirecionamentos e para a emergência de novas abordagens teórico-práticas para o estudo do audiovisual experimental. Convidamos todes, todas e todos que se dedicam à pesquisa na área a continuar problematizando os aspectos poéticos, teóricos, críticos e históricos que a compõem de modo a fortalecer o campo a partir de seu caráter altamente interdisciplinar (talvez transdisciplinar) que é refletido por meio das próprias obras e análises realizadas nos artigos e ensaios visuais aqui presentes. Esperamos que esta segunda parte do dossiê potencialize nossa proposta e atinja um público ainda mais amplo e que possa compreender os diálogos existentes entre os dois números publicados no volume 10 da Revista Arteriais. Desejamos uma excelente leitura.

NOTAS

01. Tradução nossa para o original em inglês intitulado *The necessity of doing away with 'Video Art'*.

02. Textos publicados no livro *Diverse Practices: a Critical Reader on British Video Art* (1996), organizado por Julia Knight.

03. Tradução nossa para o original em inglês intitulado *The impossibility of doing away with Video 'Art'*.

04. Outra importante publicação a discutir esse contexto no início dos anos 2000 é o bate-papo *Vídeo entre: camadas*, publicado em 2003 no número 5 da revista Galáxia. O texto conta com

contribuições de André Brasil, Christine Mello, Eduardo de Jesus, Lucas Bambozzi, Patrícia Moran e Rodrigo Minelli.

REFERÊNCIAS

BRASIL, André; MELLO, Christine; JESUS, Eduardo de; BAMBOZZI, Lucas; LOBATO, Pablo; MORAN, Patrícia; MINELLI, Rodrigo. Vídeo entre: camadas. **Galáxia**, n. 5, p. 189-215, abril 2003. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1310/806>>. Acesso em: 19 out. 2024.

KNIGHT, Júlia. **Diverse Practices: a Critical Reader on British Video Art**. Luton: University of Luton Press, 1996.

LIMA, Daniel. **Da Barreira do Inferno à Terra de Gigantes: a história de nossa escrita e a escrita de nossa história**. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

OLIVEIRA, Lyara. **Da janela ao oceano virtual: deslocamentos e expensão da imagem audiovisual na contemporaneidade**. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais), eEscola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

O'PRAY, Michael, The impossibility of doing away with video 'art'. In: KNIGHT, Julia. **Diverse Practices: a critical reader on British Video Art**. Reino Unido: University of Luton Press, 1996.

PAULA, Lúvia Perez de. **Encontros e reencontros com Norma Bahia Pontes: realizações, deslocamentos e interlocuções de uma cineasta, videomaker e ensaísta**. 2022. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. doi:10.11606/T.27.2022.tde-25092023-101821. Acesso em 23 out. 2024.

WYVER, John. “The necessity of doing away with

'video art'". In: KNIGHT, Julia. **Diverse Practices: a critical reader on British Video Art**. Reino Unido: University of Luton Press, 1996.

YOUNGBLOOD, Gene. **Expanded Cinema**. Nova Iorque: P. Dutton & Co., 1970.

YOUNGBLOOD, Gene. **Michael Connor Expanded Cinema with Gene Youngblood: Welcome & Introduction with Gene Youngblood & Barry Threw**. São Francisco - CA: Gray Area, 2020. 1 vídeo (1h 13 min) Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PdHrekvqsDE&t=2s>>. Acesso em 16 set. 2024

SOBRE AS ORGANIZADORAS E ORGANIZADORES

Danilo Baraúna. Pronomes: ele/dele. Professor, pesquisador, curador independente e artista visual. Queer/bixa/viado nascido em Belém do Pará e com interesses de pesquisa nas interseções entre o audiovisual experimental e os estudos queer/cuir (particularmente as abordagens afetivas, decoloniais e ecológicas). Doutor em Belas Artes pela Glasgow School of Art (Reino Unido), com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Atualmente é pesquisador de pós-doutorado na Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP) com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), investigando as relações entre ecologias queer/cuir e o audiovisual experimental LGBTQIAPN+ da Amazônia brasileira. Integra os grupos de pesquisa "Transgressões: corporalidades, gêneros, sexualidades e mídias contemporâneas" (FAAC/UNESP) e "LabArtMídia - Laboratório de Arte, Mídia e Tecnologias Digitais" (ECA/USP).

E-mail: danilo.barauna@gmail.com

Cássia Hosni. Pronomes: ela/dela. Doutora na área de Projeto, Espaço e Cultura, pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP), foi bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), com Bolsa Estágio de Pesquisa no Exterior na Università Iuav di Venezia e no Archivio Storico delle Arti Contemporanee, da

Biennale di Venezia, Itália. É bacharel em artes visuais pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, e mestra em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Atua interdisciplinarmente nas áreas de arte contemporânea, cinema e arquitetura, com ênfase nas relações entre arte e tecnologia. Professora e pesquisadora, no momento realiza projeto de pós-doutorado no Museu de Arte Contemporânea (MAC USP) e integra o Projeto temático Acervos digitais e pesquisa (FAPESP).

E-mail: cassiath@gmail.com

Hosana Celeste. Pronomes: ela/dela. Professora, pesquisadora, artista e designer. Paulista morando em Belém do Pará, sua agenda de pesquisa envolve epistemologias com aportes nas ciências cognitivas, especialmente na neurociência, voltadas à teoria e à prática da arte e do design. Atualmente está como Professora Visitante do Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Ciências da Arte, da Universidade Federal do Pará. Realizou pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Universidade Federal de Santa Maria (bolsa CAPES PrInt). Doutora em Artes pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (bolsa CAPES), com doutorado sanduíche (bolsa CAPES-PDSE) no Departamento de Mídia da Escola de Artes, Design e Arquitetura, da Aalto University (Finlândia), onde também acompanhou as atividades de pesquisa do Laboratório de Engenharia Computacional e Ciências Cognitivas, do Centro de Pesquisa do Cérebro.

E-mail: hosana.celeste@googlemail.com

Orlando Maneschy. Professor-pesquisador, curador e artista. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Realizou estágio pós-doutoral na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Professor na Universidade Federal do Pará, Líder do grupo de pesquisa Bordas Diluídas: Questões da Espacialidade e da Visualidade na Arte Contemporânea (UFPA/CNPq). Curador da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA. Diretor

da Galeria de Arte da UFPA - Gal. Editor Adjunto da Revista Arteriais. Tem participado de diversos projetos, exposições, e foi contemplado com prêmios e bolsas de instituições como Funarte, CNPq e Capes. Seus focos de interesse são a arte brasileira e a museologia.

E-mail: orlandomaneschy@gmail.com

Anderson Paiva. Artista, pesquisador e curador independente voltado para as relações entre arte, ciência, natureza e tecnologia. É professor associado do curso de Licenciatura em Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de Roraima (UFRR). Possui doutorado em Arte Contemporânea (Universidade de Coimbra), Mestrado em Artes Visuais (UFBA) e Graduação em Artes Plásticas (UFBA). Atua como líder e pesquisador do Artefacto - Laboratório de Pesquisa em Arte e Tecnologias Interativas (CNPq), onde desenvolve pesquisas em arte multimídia, tecnologias interativas, cultura digital, gamificação, cinema e audiovisual. Atualmente coordena o Núcleo Arte do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID/UFRR), o Polo Arte na Escola e a Galeria Universitária de Artes Visuais da UFRR. Website: andersonpaiva.com.

E-mail: andersonpaiva@live.com

O CINEMA EXPERIMENTAL DE PETTER BAIESTORF: PEDAGOGIAS DO HORROR A PARTIR DA ANÁLISE DE “A COR QUE CAIU DO ESPAÇO” (2015)

*PETTER BAIESTORF’S EXPERIMENTAL CINEMA:
PEDAGOGIES OF HORROR FROM THE ANALYSIS OF
“A COR QUE CAIU DO ESPAÇO” (2015)*

Lucas Bitencourt Fortes
PPGEDU-ULBRA

Resumo

O presente artigo objetiva dissertar sobre o cinema experimental proposto pelo cineasta Petter Baiestorf, com foco na análise das pedagogias do horror emergentes a partir de seu curta-metragem *A Cor que Caiu do Espaço* (2015). Para tal, parte-se do campo dos Estudos Culturais, fazendo uso da metodologia de etnografia em tela, com inspirações na análise visual crítica e na análise cultural. Percebe-se que a referida produção do cineasta mescla o experimentalismo com claros elementos do gênero de horror. A partir de suas particularidades, pode-se verificar lições importantes no tocante ao contexto sociocultural brasileiro, sobretudo no que tange à questão religiosa.

Palavras-chave:

Cinema experimental; cinema de horror;
estudos culturais.

CONSIDERAÇÕES INTRODUTÓRIAS: PERCURSO TEÓRICO METODOLÓGICO ATÉ O ARTEFATO CULTURAL

A presente pesquisa parte do campo dos Estudos Culturais em Educação, um campo interdisciplinar que se atenta para a importância e os atravessamentos da cultura na contemporaneidade, que passa a abranger todos os aspectos da vida social. De tal forma, a cultura representa uma ferramenta importantíssima para a compreensão do

Abstract

*This article aims to discuss the experimental cinema proposed by filmmaker Petter Baiestorf, focusing on the analysis of horror pedagogies emerging from his short film *A Cor que Caiu do Espaço* (2015). To this end, it starts from the field of Cultural Studies, using the methodology of ethnography on screen, with inspirations from critical visual analysis and cultural analysis. It is clear that the filmmaker's aforementioned production mixes experimentalism with clear elements of the horror genre. From its particularities, important lessons can be seen regarding the Brazilian sociocultural context, especially with regard to religious issues.*

Keywords:

*Experimental cinema; horror cinema;
cultural studies.*

mundo e de nós mesmos (Hall, 2016). Dentro dessa lógica, se passa a compreender os atravessamentos e potencialidades que o cinema apresenta na contemporaneidade, mas, sobretudo, se atenta para seu potencial pedagógico, no sentido de que o cinema possui a capacidade de produzir subjetividades e compreensões de mundo, além disso, estando intimamente relacionada com a cultura a partir de qual surge (Kellner, 2001; Giroux, 2013; Hall, 2016).

No presente caso, entende-se que, mesmo no cinema experimental, tem-se essa potencialidade. Além disso, o artefato cultural em questão, que se propõe analisar, apresenta elementos pertencentes a gêneros que por vezes podem carregar certo preconceito por parte dos espectadores, como no caso o horror e a ficção científica, mas que, mesmo assim, carregam, a partir de suas particularidades, um potencial imenso para problematizar determinadas questões.

Com isso, busca-se dissertar no que consiste o cinema experimental, sobretudo o cinema experimental brasileiro. Além disso, atenta-se para o potencial pedagógico presente em *A Cor que Caiu do Espaço* (2015),¹ do diretor Petter Baiestorf, produção essa selecionada como artefato cultural em virtude de poder ser enquadrada como experimental, além de ser relativamente atual e de um cineasta conhecido e de uma longa trajetória dentro do cinema independente nacional. Dado o que se propõe, alguns conceitos apresentam-se como norteadores, sendo eles: representação, horror e pedagogias do horror.

Por representação deve-se pensar na produção de sentido através da linguagem (Hall, 2016), nesse caso, cabe refletir sobre as representações produzidas por Petter Baiestorf em sua produção, através do uso das particularidades e potencialidades da linguagem cinematográfica. Conceito pertinente refere-se ao de horror, compreendido como um gênero cinematográfico que, além de suas particularidades, como a presença de uma figura monstruosa e a intencionalidade de evocar medo ou repulsa, também reflete crises da sociedade, a partir da qual serve, assim, de forma eficaz para pensar a cultura e a sociedade (Conrich, 2010).

Apesar de *A Cor que Caiu do Espaço* (2015) utilizar-se de uma diversidade de influências e escolas estéticas, se poderia pensar a produção a partir do experimental unicamente, ou também a partir da ficção científica. Nesse sentido, a produção para o desenvolvimento deste artigo é compreendida muito como um filme de horror de teor experimental. Por fim, cabe o conceito de pedagogias do horror, que compreende as pedagogias que emanam de produções do gênero de horror a partir de suas particularidades como

gênero (Fortes, 2023). Sua concepção surge a partir do conceito de pedagogias culturais, isto é, do potencial pedagógico presente nos mais diversos lugares e artefatos para além dos ambientes tradicionais de ensino, e da ideia da expansão e adjetivação das pedagogias (Camozzato, 2012).

No tocante à metodologia adotada para a análise do que se propõe, faz-se uso de um tripé metodológico, constituído por etnografia em tela, metodologia que se utiliza do estudo do texto da mídia, assim como procedimentos de pesquisas antropológicas, a fim de produzir recortes da produção a qual se analisa (Balestrin, 2011). Concomitantemente, faz-se uso da metodologia visual crítica, a partir da adoção de uma postura crítica em relação às imagens visuais as quais se analisa, assim como em torno de quem as produz, mas, considerando também a própria crítica que se faz sobre (Rose, 2001). Junto, cabe pensar no uso da análise cultural, buscando problematizar todos os atravessamentos e raízes da referida produção no que se refere à cultura a partir da qual ela emerge (Williams, 2003). A partir deste preâmbulo, possibilita-se aprofundar-se no percurso do cinema experimental, até chegar ao artefato cultural selecionado.

CINEMA EXPERIMENTAL

Ao debruçar-se sobre a história do cinema, percebe-se as profundas transformações pelas quais ele passou ao longo do tempo. Todavia, é nítida a hegemonia do modelo hegemônico de espetáculo, o modelo narrativo-representativo-industrial (N.R.I.). Ainda assim, se tem “uma outra história do cinema, geralmente marginal à história do modelo N.R.I., na qual o cinema de invenção e de experimentação de outras formas cinematográficas é o personagem principal, e para a qual a contribuição dos artistas é fundamental” (Parente, 2008, p. 23). Se propõe, assim, pensar o cinema experimental, cuja definição se apresenta como difícil, já que sua designação permite acolher uma série de obras por vezes distintas entre si. Todavia, é importante a noção de “que se trata de um cinema cujas preocupações estéticas, epistemológicas e mesmo éticas têm sempre um alvo e um pretexto: as formas cinematográficas dominantes e tradicionais” (Nogueira, 2010, p. 118).

Uma das formas de pensar o cinema experimental, pensando-o de forma ampla, refere-se justamente, fazendo jus ao nome, ao seu caráter experimental no tocante à linguagem cinematográfica, indo além de seu uso para fins meramente narrativos. De tal forma, considera-se que um filme experimental está intimamente ligado a uma ideia de subversão (Tuoto, 2021). Isso pode apresentar-se através de várias áreas pertinentes ao mundo cinematográfico, como, por exemplo, a narrativa, a sonora ou mesmo a visual (Aumont; Marie, 2006). Cabe, todavia, uma distinção de termos, já que um cinema experimental não se refere necessariamente a toda e qualquer produção que produz uma experimentação no cinema. Assim:

[...] o cinema experimental consistiria numa série de obras marcadas por estratégias e propósitos muito claros de transgressão e superação das concepções vigentes e dominantes do cinema - o seu princípio primeiro é o da oposição. A experimentação no cinema, por seu lado, é uma condição de todo o cinema e desde as suas origens. Aqui não haverá tanto oposição, mas mais depuração. Isto é: aceitam-se as premissas e os valores vigentes (temáticos, estilísticos, narrativos, estéticos, produtivos, etc.) e tenta-se o seu melhoramento - mas sempre em conciliação e a partir do interior do sistema vigente. Ainda assim, convém dizer que existem, naturalmente, obras de limiar, como veremos mais adiante. E que onde cessa a experimentação no cinema e começa o cinema experimental é uma questão de debate (Nogueira, 2010, p. 124).

Uma noção a respeito do que seria o dito cinema experimental é de que, sobre uma perspectiva abrangente, seria toda e qualquer produção que contribui para o avanço, aperfeiçoamento ou renovação do cinema e de sua respectiva linguagem. Assim, se enquadrariam como filmes experimentais, por exemplo, as produções de vanguarda, abstratas, surrealistas e o cinema *underground* (Mitry, 1974). Outra perspectiva que contribui em sua compreensão é de que um filme experimental deva enquadrar-se em todos, ou parte, de determinados critérios, como, por exemplo, o fato dele não ser realizado no sistema industrial, não ser distribuído em circuitos comerciais, não visar a rentabilidade ou distração, ele ser majoritariamente não-narrativo, e pautar-se no questionamento e desconstrução, evitando a figuração (Noguez, 1979, apud Aumont; Marie, 2006). De certa forma, tais critérios podem ser compreendidos como de caráter econômico e estético, pois o cinema experimental estaria, então,

à margem do sistema comercial e industrial, ao mesmo tempo em que se apresentaria sem regras pré-definidas, onde, a princípio, tudo é possível (Noguez, 1999, apud Silva, 2009). De um modo geral, pode-se relacionar o cinema experimental a um cinema:

[...] que cria e propaga novas formas e novas ideias, que trabalha à margem a essência e a liberdade de invenção, que é radical quanto à linguagem e utópico quanto ao projeto. Uma posição que instaura a ruptura, que inaugura a crise, que deflagra a resistência, que provoca e incomoda, que se interessa mais pelo processo do que o produto, que é mais afeito à produção de sensações do que à reprodução do mundo. Seus parâmetros básicos são o jogo da percepção e a configuração de formas visionárias, as exigências estéticas e éticas, cuja bússola é a ousadia e o arrojo, o espanto e o assombro do imprevisível, cujo compromisso intransigente é com a própria realização e seus mais altos ideais, é com a utopia do êxtase da percepção, uma alquimia que re-imagina o mistério e o enigma (Rosa; Castro Filho, 2016, p. 15-16).

Pode-se conceber que o cinema experimental produzirá ao longo da história cinematográfica um legado, tornando “o percurso do audiovisual não apenas evolutivo em termos técnicos, mas também em termos poéticos” (Menezes, 2012, p. 61). Com essas considerações em torno do que seria o dito cinema experimental, cabe pensar de que forma, ao longo da história cinematográfica brasileira, esse cinema se fez presente.

CINEMA EXPERIMENTAL NO BRASIL

Ao analisar as produções cinematográficas experimentais brasileiras, pode-se perceber uma característica marcante, relativa ao seu caráter antropofágico (Silva, 2009). Esse termo deve ser pensando justamente a partir de uma das ideias centrais do movimento antropofágico brasileiro, que adota a palavra em caráter metafórico. Isso é, percebendo seu objetivo de deglutição da cultura do outro externo, o que por sua vez significa pensar não na negação da cultura estrangeira, mas na sua reinterpretação, em vez de mera imitação. De tal forma, por exemplo, têm-se as técnicas de outras culturas absorvidas, mas reelaboradas, produzindo assim um cinema de caráter mais brasileiro, por assim dizer (Andrade, 1976). Contudo, a história do cinema experimental é um tanto nebulosa, havendo uma clara impossibilidade de estabelecer as raízes do cinema experimental, da mesma forma torna-se complicado encontrar e

catalogar muitas produções do tipo, além do mais, se tem a árdua tarefa da própria definição do que faz um filme ser considerado como experimental (Prado, 2021).

O verdadeiro marco do cinema experimental brasileiro se encontraria na produção *Limite*, filmado em 1930, mas exibido em 1931, de Mário Peixoto, “no qual se nota influências de várias vanguardas europeias e um requintado trabalho de captura e edição de imagens, as quais Mario Peixoto edita de forma lírica e rítmica” (Silva, 2009, p. 50). Refere-se a uma produção de caráter libertador para o cinema nacional, no sentido de expandir as possibilidades para além da linguagem tradicional do cinema. Pode-se voltar alguns anos para pensar em produções que se baseiam em certo ponto a ideia de um cinema experimental:

Antes de *Limite*, a história do cinema experimental e de vanguarda no país precisa recuar a determinadas considerações. Por exemplo, em SÃO PAULO, A SINFONIA DA METRÓPOLE (1929), os cavadores paulistanos Adalberto Kenedy e Rodolpho Rex Lustig, migrantes húngaros, propõem um desvio brasileiro da ‘fórmula’ vanguardista alemã de Walther Ruttmann - em BERLIM, SINFONIA DE UMA CIDADE (1927) de Alberto Cavalcanti, O HOMEM DA CÂMERA (1929) de Dziga Vertov ou A PROPÓSITO DE NICE (1931) de Jean Vigo, estivessem presentes certo espírito de contradição, ironia, engajamento às forças sociais progressistas ou excluídas, o filme de Ruttmann, vanguardista como os demais, possui também uma disposição problematizadora da complexidade experiencial da cidade grande (Machado Júnior, 2019, p. 38).

Para a infelicidade do cinema brasileiro, a continuidade de alguma produção experimental só viria décadas depois com o curta-metragem *Pátio* (1959), de Glauber Rocha (Silva, 2009). Embora Glauber Rocha tenha intitulado seu curta-metragem como “um filme experimental”, tal designação desaparecia ao longo de seus próximos trabalhos. O termo experimental, de fato, terá pouco prestígio no léxico do Cinema Novo, ao qual indiscutivelmente relaciona-se o nome de Glauber Rocha, enquanto isso, o termo se faria presente nas artes plásticas, por exemplo. No cinema o termo experimental vai ganhar determinada força a partir dos anos de 1970, com a repercussão que o dito Cinema Marginal produziria, além das produções em Super-8² (Machado Júnior, 2019). No Brasil, o Cinema Marginal “surge em contraposição a um movimento de renovação autoral: o cinema novo, que demonstrou

inicialmente momentos de experimentação quanto à montagem, dramaturgia, iluminação, fotografia, direção, mas, segundo os marginais, se acomodou” (Silva, 2009, p. 51). Como bem destaca Parente (2008):

Entre as diversas tendências do cinema experimental no Brasil, sem dúvida a mais marcante e original é a do Cinema Marginal, realizado entre 1967 e 1975, movimento sintonizado com o seu tempo: tropicalismo, contracultura, nouvelle vague, pop arte. Trata-se de um cinema de ruptura tanto na forma (superexposição das imagens-clichês) como no conteúdo (crítica dos estereótipos comportamentais). Nele, temas psicossociais, como o desespero, a violência, a escatologia e a carnavalização, são gerados por uma espécie de impotência atávica. Trata-se, em última instância, de um cinema que não se contenta com as representações de verdades vividas, mas faz da experimentação da vida uma imagem capaz de superar os limites da nossa impotência, de nossa idiotia (o monstro caraíba que nós encarnamos sem perceber) (p. 30).

Ao longo da história do cinema brasileiro, tanto o Cinema Novo, como o Cinema Marginal, mencionados anteriormente, vão apresentar propostas inovadoras que vão considerar a cultura brasileira, e que por vezes podem enquadrar-se como produções experimentais. No caso específico do Cinema Marginal, percebe-se a rejeição a aspectos tradicionais da cinematografia, ao mesmo tempo em que apresentava a violência cotidiana em suas diversas variantes (Fortes, 2023). Trata-se de um movimento caracterizado “pela ruptura, pela inovação estética agressiva e pela incorporação de temáticas referentes à desagregação social, à miséria e à violência crescentes na sociedade brasileira” (Malafaia, 2012, p. 57). Pode-se considerar que esse movimento tem seu início a partir das produções *A Margem* (1967), de Ozualdo Candeias, e *O Bandido da Luz Vermelha* (1969), de Rogério Sganzerla (Silva, 2009). No tocante as produções em Super-8, a recente descoberta de diversas produções “clandestinas” dos anos de 1970 e início dos anos de 1980 evidenciam que o cinema experimental brasileiro é mais amplo do que se imaginava. Sobre essas produções, conforme Machado Junior (2019):

Sua concentração na década de 70 e início dos 80 coincide com os estertores do regime militar desde os seus momentos mais duros. Tanto a tensão da pesquisa estética filmada em espaços forçosamente reclusos quanto um corpo a corpo

irônico com o espaço público juntaram poetas, artistas plásticos e uma nova geração de cineastas radicais. Seus filmes não podem ser confundidos com o Cinema Marginal nem com o Cinema Novo, mesmo quando neles se inspiram: são uma terceira vaga, marcada pela busca da diferença. Ainda que porventura pós-utópicos os superoítistas trazem uma clara inclinação politizante, e são em seus extremos de virulência a máxima repercussão alcançada pela Estética da Fome (p. 56).

Perceber-se-á uma série de produções interessantes para se pensar o cinema experimental ao longo dos anos, embora se trate de manifestações mais individuais, os quais, por vezes, flertam com gêneros distintos, além de poderem ser questionáveis quanto à designação de “filmes experimentais”. Pode-se citar *A Família do Barulho* (1970), *Barão Olavo, o Horrível* (1970), ambos de Júlio Bressane; *Sem essa Aranha* (1970), de Rogério Sganzerla; *Os Monstros de Babaloo* (1971), de Elyseu Visconti; *Nosferato no Brasil* (1971), de Ivan Cardoso; e *Memórias de um Estrangulador de Loiras* (1971), novamente um trabalho de Júlio Bressane (Prinati, 2019). Destaques ainda para *Congo* (1972), de Arthur Omar; *Zézero* (1972), de Ozualdo Candeias; *O Palhaço Degolado* (1977), de Jomard Muniz de Britto; *Exposed* (1978), de Edgard Navarro; *Poema* (1979), de Paulo Bruscky; e *O Cinema Falado* (1986), de Caetano Veloso (Silva, 2009).

A partir da década de 1980 tem-se a popularização do vídeo, produzindo uma migração de muitos artistas visuais para essa nova mídia, muito em decorrência do barateamento dos equipamentos e da maior facilidade no tocante à produção. Trata-se de uma “mídia autônoma e independente do cinema, com linguagem e estética próprias” (Silva, 2009, p. 170). Na atualidade, é possível perceber muitos diretores ainda produzem trabalhos que podem ser considerados como experimentais, como Nuno Ramos, Cao Guimarães, Alberto Saraiva e Kiko Goifman (Silva, 2009). Podendo ainda ser possível ver continuidades em trabalhos de nomes como Júlio Bressane, Arthur Omar e Carlos Adriano (Machado Júnior, 2019). Cabe destacar a figura de Ivan Cardoso, que possui ainda hoje, dentre suas diversas produções, muitos trabalhos de teor claramente experimental (Rocha, 2008). Ainda dentre os trabalhos mais atuais, tem-se a figura de Petter Baiestorf, cujo muitos dos trabalhos podem ser compreendidos como experimentais, como por exemplo, *Chapado*

(1997), *A Despedida de Susana: Olhos & Bocas* (1998), *Não Há Encenação hoje* (2002), *Palhaço Triste* (2005), *A Curtição do Avacalho* (2006), *Que Buceta do Caralho, Pobre Só Se Fode!!!* (2007), *A Cor que Caiu do Espaço* (2015) e *Ándale!* (2017), entre tantos outros títulos ao longo de sua carreira, que começou no início da década de 1990 (Baiestorf, 2023).

Em determinada perspectiva, pode-se entender que não há o que possa ser chamado de “vanguarda” quando o assunto se refere ao cinema experimental brasileiro, mas sim o que pode ser observado claramente é que as produções experimentais nacionais se inspiram em diversas vertentes internacionais, adaptando-as para o contexto brasileiro, produzindo trabalhos com características próprias e com certas peculiaridades locais (Silva, 2009). Assim:

[...] não existe um ‘gênero’ de filme experimental que tenha surgido no país. Houve apenas, como dito, a implementação de elementos do contexto nacional em gêneros preexistentes, bem como a mistura de gêneros e, muitas vezes, a mistura de gêneros preexistentes com as influências de movimentos culturais. O produto gerado desta mistura, por sua vez, se configura como a produção experimental brasileira, que se mostra enfim como algo híbrido, mas consciente de seus objetivos (Silva, 2009, p. 167).

Em outra leitura, pode-se conceber que:

O experimental em nosso cinema se apoia na arte como tradição/tradução/transluciferação. Utiliza-se de todos os recursos existentes e os transfigura em novos signos em alta rotação estética: é um cinema interessado em novas formas para novas ideias, novos processos narrativos para novas percepções que conduzam ao inesperado, explorando novas áreas da consciência, revelando novos horizontes do improvável (Ferreira, 1986, p. 27).

É nítido o quanto pensar a ideia de cinema experimental pode mostrar-se difícil. Muitos filmes que, por vezes são considerados experimentais, podem não ser a partir de outra perspectiva. Da mesma forma, muitas produções podem ser negligenciadas e não percebidas como tal. Entende-se que falta análise e um debate mais amplo relativo a isso (Machado Júnior, 2019). Todavia, como pensava Bressane, mesmo que possa ser imperceptível muitas vezes, se tem uma tradição do experimental no cinema nacional ao longo da história da cinematografia brasileira (Garcia, 2002).

Após dissertar, e refletir acerca de um cinema experimental brasileiro, seja no tocante a existência, potencialidade ou definição, pode-se, agora, encaminhar-se para uma discussão mais delimitada em torno de um cineasta que pode, através de muitos de seus trabalhos, enquadrar-se como produtor de cinema experimental brasileiro.

O DIRETOR PETTER BAIESTORF E A CANIBAL FILMES

Ao pesquisar quem é Petter Baiestorf nos depararemos com um diretor, roteirista, produtor e ator, nascido em 1974 no pequeno município de Santa Catarina. Desde cedo, em 1988, Baiestorf já se expressava a partir da elaboração de fanzines, contos, roteiros de histórias em quadrinhos e poesias. Conforme o próprio se declara, ele é um “autodidata, ateu, anarquista, livre-pensador e dono de uma personalidade difícil (Baiestorf; Souza, 2004, p. 73). O cineasta é possuidor de trabalhos que “expressam críticas e visam a transgressão, constituem uma arte independente, pautada nos ideais anarquistas e que se estabelece como subversiva à moral” (Jahnke, 2018, p. 21). Além disso, o cineasta seria responsável por estabelecer uma prolífera produtora e distribuidora de filmes independentes do Brasil, a Canibal Filmes (Piedade, 2008).

A produtora foi fundada em 1991 com o nome de Canibal Produções, vindo a alterar seu nome para Canibal Filmes em 2000 (Jahnke, 2018). Ela caracteriza-se por encontrar-se à margem da indústria cinematográfica, além disso, ela nasce com fortes influências do movimento punk e de teóricos anarquistas. Pode-se categorizá-la como *trash* em sua estética, além de ser um cinema experimental com íntima relação ao cinema *exploitation* (Jahnke, 2020). Conforme destaca Jahnke:

Desde o princípio, a Canibal comprometeu-se em produzir filmes com o mínimo de orçamento possível, com a utilização de qualquer meio de gravação, cenário e figurinos. O grupo de amigos tornam-se os atores, maquiadores e colaboradores em diversas partes da produção. [...] ao longo de sua história, contabilizam-se mais de 100 filmes de horror, sexo e violência, perpassando diversas bizarrices escatológicas, pautados em críticas sociais, políticas e religiosas (2018, p. 16).

Além disso, a Canibal Filmes vai caracterizar-se por sua qualidade técnica precária, dada a

utilização de equipamentos de baixo custo, além de gravações, atuações, cenários e figurinos adequados ao curto orçamento que por vezes a produtora tem de encarar. Cabe destacar, todavia, o caráter crítico no que tange a sociedade, a política, a religião e mesmo questões ecológicas (Baiestorf; Souza, 2004). A respeito da trajetória tanto de Petter Baiestorf quanto de sua produtora:

A primeira produção da Canibal Filmes chama-se Lixo Cerebral Vindo De Outro Espaço, um longa-metragem elaborado em 1992 que ficou inacabado por falta de recursos. No entanto, ainda em 1992, é lançado o Criaturas Hediondas e, em 1994, surgiu a sua sequência, o Criaturas Hediondas 2. Em 1995, a Canibal lançou o longa-metragem que repercutiu no cenário underground brasileiro, como forma de resistência ‘contra os poderosos economicamente’, O Monstro Legume do Espaço, produzido com R\$1.000,00, vendeu em torno de mil e duzentas cópias em VHS. No decorrer da década de 1990 diversos filmes foram lançados, dessa forma, a Canibal Filmes produziu outros clássicos undergrounds, dentre eles destacam-se: Eles Comem Sua Carne (1996,) Blerghhh!!! (1996), Deus - O Matador de Sementinhas (1997), curta-metragem produzido pela Caos Filmes, co-dirigido por Carli Bortolanza, realizado com orçamento zero; Super Chacrinha E Seu Amigo Ultra-Shit Em Crise Vs. Deus E O Diabo Na Terra de Glauber Rocha (1997), constituído como o filme mais pessoal de Baiestorf, de acordo com o que ele mesmo afirma no Manifesto Canibal; Boi Bom (1998), Gore Gore Gays (1998), Sacanagens Bestiais dos Arcanjos Fálcos (1998), realizado com R\$1.200,00 e Zombio (1999), produzido com R\$300,00. Um dos lançamentos de grande repercussão foi o longa-metragem Zombio 2: Chimarrão Zombies (2013), produção que contou com o maior orçamento dentre todos, elevando a qualidade técnica da produtora, somando um total de aproximadamente R\$30.000,00, filmado em HD, este filme foi produzido com mais oito estados brasileiros, num sistema de anarco-cooperativismo (Jahnke, 2018, p. 22-23).

Em relação à figura de Petter Baiestorf, seu trabalho envolve curtas-metragens, médias-metragens e longas-metragens, além disso, apresenta um cinema diversificado que pode receber a alcunha de transgressor, anárquico, político, experimental e escatológico facilmente. Em entrevista, Baiestorf destaca três elementos muito fortes que refletem em seu trabalho: o erotismo, o horror por seu lado escatológico, e a ficção científica. Além disso, pensando o cinema experimental, ele destaca referências nacionais como Ozualdo Candeias, Edgard Navarro e Ivan Cardoso. Ao refletir sobre nomes do cinema experimental internacional, destaca Jack Smith,



Figura 1 – Capas de divulgação do filme *A Cor que Caiu do Espaço*.
 Fonte: Acervo do diretor Petter Baiestorf, 2023.

Stan Brakhage e George Kuchar. O cineasta aponta o fato de, como um “historiador amador da história do cinema”, assistir todo o tipo de cinema, estando atento a toda expressão cinematográfica. Isso tudo, por sua vez reflete-se em sua obra, fazendo com que se sinta mais livre para “brincar” (Baiestorf, 2023).

Dentre seus trabalhos experimentais, a fim de exemplificar um pouco, cabe destacar *Palhaço Triste* (2005), que pode ser compreendido como “um fragmento de sonho de um cineasta maldito que ousou sonhar (e continua sonhando) com um cinema independente brasileiro, sem as esmolas do estado” (Baiestorf, 2012). Refere-se a um filme realizado de forma improvisada e sem roteiro, um filme que “foi se construindo” e que pode ser compreendido quase “como um organismo vivo” (Baiestorf, 2023). Outra produção, um pouco mais antiga, é *Chapado* (1997), cujo experimental apresenta-se em sua forma e conteúdo, ele foi gravado de forma coletiva e com os seus realizadores sob o efeito de alguma substância (Baiestorf, 2023), trata-se de “um filme pra ser

sentido, como se fosse um vídeo poesia das mais feias e cretinas - porque poetas, necessariamente, não tem a obrigação de serem bonzinhos e compreensivos” (Baiestorf, 2016).

A produção a qual se propôs analisar se refere ao curta-metragem experimental, datado de 2015 e intitulado *A Cor que Caiu do Espaço*, em referência e baseado no trabalho *The Colour Out of Space* de Howard Phillips Lovecraft.³ O curta-metragem “é a única adaptação direta já feita do trabalho de Lovecraft no Brasil, certamente um ato criativo de apropriação e um envolvimento intertextual com a obra adaptada [...] e a única a creditar o escritor” (Reis Filho; Schvarzman, 2022, p. 14).

De acordo com o próprio diretor, o curta-metragem é uma junção entre três de suas paixões, o cinema experimental, a ficção científica e o cinema marginal (Baiestorf, 2016). Trata-se de uma produção que integrou inicialmente o longa-metragem coletivo *13 Histórias Estranhas* (2015) e que reuniu cineastas diversos, cada qual apresentando uma história dentro do universo



Figura 2 – Psicopata fanático religioso.
Fonte: *A Cor que caiu do espaço*, 2015.

fantástico, entre alguns deles Ricardo Ghiorzi, Felipe Guerra, Paulo Biscaia Filho, Taísa Ennes e, o já citado, Petter Baiestorf (*Blob*, 2015), cujo trabalho se propõe agora desmembrar.

DESMEMBRANDO “A COR QUE CAIU DO ESPAÇO” (2015)

A produção inicia-se com a apresentação da figura do que se descobre ser a figura de um “psicopata fanático religioso”. Soma-se uma série de estranhezas, por assim dizer, o personagem apresenta certa excentricidade no seu visual. Além de usar uma túnica branca, o personagem tem apenas um lado da barba. Há uma questão de causar estranheza, reforçando o lugar do fanático religioso, mas também se têm uma homenagem a um técnico cinematográfico da famosa, mas não-oficial, região Boca do Lixo, reduto do cinema independente brasileiro, que usava a barba assim nos anos de 1970 e cujo apelido era “meia-barba”. Arelado a isso, a imagem do filme foi trabalhada para produzir um clima de pesadelo (Figura 2).

Apesar de ter sido filmado em HD, o diretor não gostou da imagem limpa, pois não atingia o clima que desejava, assim, houve um trabalho para produzir um filme “barulhento e sujo”. Houve um

trabalho de coleta de sujeira em películas, tendo sido utilizadas quatro texturas de película por baixo da imagem limpa, algumas riscadas inclusive com giz de cera, o que explica as cores distintas e rasuras presentes ao longo da produção. Além disso, o filme não tem iluminação, a qual só existe nos personagens e não ao seu redor, isso se deve ao fato da única luz disponível ter sido uma lanterna amarrada na própria gravadora (Baiestorf, 2023). Cabe destacar que a produção foi filmada em apenas uma madrugada e com uma equipe bem reduzida, além disso, por Baiestorf encontrar-se sem dinheiro, houve o investimento de uma amiga para fins de pagar o desenvolvimento do filme. O trabalho de sujar as imagens durante a edição durou cerca de dois dias, com Baiestorf admitindo que se arrepende de não a ter sujado mais (Baiestorf, 2016).

Atenta-se para trilha sonora, que conta com sons dissonantes, o ritmo do berimbau, da batucada e batidas carnavalescas. Ou seja, apresenta-se traços reconhecíveis da cultura brasileira, sobretudo se considerado a própria figura do psicopata fanático religioso que remete a uma liderança supostamente messiânica. Conforme Reis Filho e Schvarzman (2022), pensando essa junção ao longo da produção:

A trilha sonora traz, além de sons dissonantes, o ritmo do berimbau. Instrumento de percussão africano, o berimbau foi incorporado à prática da capoeira – arte marcial afro-brasileira criada por escravos – para marcar o ritmo da luta corporal de dois homens, em geral negros. Amplamente usado como trilha de filmes brasileiros, seu som característico de corda e zumbido toca nos primeiros 30 segundos do filme, enquanto o protagonista luta com o militar. Quando este mostra o crucifixo, a música vira uma batida carnavalesca, sarcasmo iconoclasta do diretor. Ao incluir traços reconhecíveis da cultura brasileira, como o samba, a capoeira e o símbolo religioso, bem como o personagem supostamente messiânico – que evoca o Santo de Deus e o Diabo na Terra do Sol de Glauber Rocha (1964) – e um militar, figuras de autoridade e arbitrariedade no país ao longo de sua história (p. 13).

No tocante à trilha sonora, se tem muito por base o trabalho do percussionista brasileiro Luciano Perrone e seu trabalho clássico intitulado *Batucada Fantástica*. A escolha o desenvolvimento da trilha sonora teve por fim trazer brasilidade ao mesmo tempo em que funcionaria para produzir estranheza. Além disso, os elementos condizentes com a cultura brasileira refletem muito o pensamento e perspectiva de Petter Baiestorf, quando da produção do curta-metragem. Embora goste, até seu ponto, da literatura de Lovecraft, o cineasta é um crítico em relação a postura racista do escritor ao longo da sua vida. De tal forma, o cineasta desejou, a partir dessa falta de respeito com Lovecraft como pessoa, propor a releitura de uma obra, sentindo-se à vontade de trazer elementos brasileiros (Baiestorf, 2023).

Além disso a crítica às religiões é muito presente, sendo criticada ao longo de toda produção, mesmo que não de forma explícita propriamente. Na percepção do cineasta, muitos dos males da humanidade possuem uma raiz nas religiões, independentemente de qual seja. Concomitantemente a isso, cabe destacar a questão política sob os olhos de Petter Baiestorf, o cineasta, embora não venha do meio acadêmico, debruçou-se a estudar a filosofia anarquista, fato esse que acredita contribuir na ligação que faz em suas produções de várias escolas estéticas distintas. Além disso, Baiestorf acredita não haver nenhuma obra apolítica, compreendendo que mesmo em se tratando de um filme que vise unicamente a diversão e o entretenimento, existe uma política ali presente, seja, por exemplo, do diretor, do roteirista ou mesmo da

produtora por trás do projeto. Em seu trabalho, conforme o próprio cineasta destaca, sua força está em produzir essa certa mistura e bagunça de escolas estéticas distintas, não priorizando, necessariamente um filme objetivamente e seriamente político. Destaca, contudo, que há elementos políticos presentes em suas produções, mas que se deve estar atento a eles, além disso, a bagagem cultural de cada pessoa norteará em muito a leitura de seus filmes (Baiestorf, 2023). Em *A Cor que Caiu do Espaço* (2015) pode-se perceber o quanto a crítica às religiões se faz presente, através dos elementos religiosos e da própria figura do psicopata fanático religioso (Figura 3).

Percebe-se mesmo uma crítica em torno da instituição militar, mais precisamente do Exército. Essa, que por sua vez, possui, na perspectiva de Baiestorf, uma íntima relação com a Igreja. O cineasta entende que muitas ditaduras tiveram sua base na união de ambas (Baiestorf, 2023). Ao analisar a produção, vê-se a figura de um militar se aproximando da figura do psicopata fanático religioso, embora esboce um sorriso e aponte sua arma para ele, logo sua feição muda quando o religioso lhe mostra o crucifixo que carrega, reagindo erguendo sua arma e suas mãos, expressando um certo receio ou medo frente à figura do religioso (Figura 4).

Para Petter Baiestorf, a religião funciona para quem de fato acredita nela, explicando assim a reação do militar quando tem o crucifixo apontado para ele, algo que não acontece quando o alienígena que surge ao longo da narrativa aparece, já que para essa figura não pertencente ao nosso mundo a religiosidade apresentada não faz sentido. Sobre o crucifixo usado pelo religioso, ela possui pontas de facas em suas extremidades, tratando-se de uma piada discreta com o ato de empalar praticado pela figura histórica de Vlad Tepes. Além disso, pode-se pensar na violência empregada por algumas religiões ao longo da história, que por sua vez refletem o poder e influência que possuem na atualidade (Baiestorf, 2023).

Destaca-se a figura monstruosa presente em *A Cor que Caiu do Espaço* (2015). Tendo em vista isso, é necessária a noção de que essa figura pode estar representada das mais diversas



Figura 3 – Crítica religiosa.
Fonte: *A cor que caiu do espaço*, 2015.



Figura 4 – Relação Exército e Igreja.
Fonte: *A cor que caiu do espaço*, 2015.



Figura 5 – Alienígena.

Fonte: *A cor que caiu do espaço*, 2015.

formas, seja um fantasma, um vampiro, um zumbi, alienígenas, por animais excessivamente agressivos ou mesmo “um monstro” humano, no caso um assassino em série, um psicopata ou um desajustado, cuja motivações de seus atos são, dentro de uma perspectiva racional, injustificáveis (Puppo, 2012). Nesse momento, atenta-se à figura do alienígena presente na produção, embora, como percebido, o psicopata fanático religioso enquadra-se perfeitamente na categoria de monstro, compreendo suas ações ao longo da produção, que vão evidenciando cada vez mais o seu lugar. A figura do alienígena surge após a queda de um meteoro do espaço nas proximidades onde o religioso comete suas atrocidades. Logo ao deparar-se com o alienígena, sem que sua fé, e o uso do crucifixo, causem qualquer efeito a ele, o religioso foge, sendo perseguido pela criatura (Figura 5).

A respeito da figura do alienígena, pode-se perceber que ele coincide com a figura de muitas produções clássicas de ficção científica da era atômica. Como dito anteriormente, ele persegue o religioso, que tenta defender-se com o crucifixo, todavia, sem que o crucifixo tenha o efeito desejado, assim como teve com o militar

momentos antes. Sobre isso, conforme destaca Reis Filho e Schwarzman (2022):

Tradicionalmente usada contra vampiros no cinema e na literatura, a cruz é ineficaz contra um monstro lovecraftiano. Não há vínculo entre ele e o sagrado, de modo que a religião católica é destituída de seu poder. Assim, Baiestorf subverte os clichês do horror e parodia tanto os filmes de vampiros quanto *O Exorcista* (The Exorcist, dir. William Friedkin, 1973), no qual um padre e o crucifixo representam a salvação (p. 12-13).

Ainda sobre a figura monstruosa, e pode-se considerar tanto o alienígena como o religioso, cabe uma perspectiva de viés mais cultural. Ou seja, é intimamente relacionada com a cultura a partir da qual surge, assim, nasce de “encruzilhadas metafóricas, como a corporificação de um certo momento cultural – de uma época, de um sentimento e de um lugar” (Cohen, 2000, p. 26). De tal forma, pode-se pensar que novamente Baiestorf apresenta elementos da cultura brasileira, mais especificamente no que tange ao fundamentalismo religioso, ao mesmo tempo em que produz monstros e uma narrativa alinhados com sua bagagem cultural. De um modo geral, pode-se evidenciar que “Baiestorf evoca o choque entre o horror (dos poderes, da tecnologia, dos militares, da religião,

da ignorância) e a alienação, traço marcante da estrutura social brasileira” (Reis Filho; Schvarzman, 2022, p. 13).

Além disso, no próprio fim do filme, que apresenta uma explosão nuclear, momento em que são utilizadas imagens de testes reais do governo americano e que se encontram em domínio público, tem-se relação à cultura brasileira, por conta do retorno da mesma trilha sonora que toca anteriormente no início da produção. Mais do que isso, a cena demonstra um pouco do pensamento filosófico e político de Baiestorf, que através dela busca justamente apontar para a extinção da humanidade, sob um viés crítico, compreendendo que o ser humano ultrapassou certos limites ao longo da história (Baiestorf, 2023).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Alguns apontamentos finais tornam-se pertinentes, primeiramente cabe perceber a potencialidade do cinema experimental para fins de renovação e aperfeiçoamento do cinema e da linguagem cinematográfica ao longo da história, por mais que a tarefa de definir o que seja o cinema experimental seja algo extremamente complexo. Concomitantemente a isso, percebe-se a potencialidade do cinema experimental brasileiro, apesar de compreender a dificuldade em fazer o percurso histórico desse cinema e catalogação das produções que então se enquadrariam. Tal dificuldade refere-se à problemática de definir o que é esse experimental, e também da quantidade de produções brasileiras que foram se perdendo ao longo da história. Todavia, trata-se de um cinema que possui uma continuidade.

Ao debruçarmos a pesquisa sobre cineastas e trabalhos mais contemporâneos que se enquadram dentro do cinema experimental, chega-se à figura de Petter Baiestorf, detentor de uma rica, diversificada, provocativa e longa história no cinema independente nacional. Com diversos trabalhos experimentais, embora não se limite unicamente a produção deles, Baiestorf apresenta um em especial, trata-se de *A Cor que Caiu do Espaço* (2015), uma releitura, ou mesmo subversão, da história de mesmo nome do escritor Howard Phillips Lovecraft.

Em *A Cor que Caiu do Espaço* (2015), Petter Baiestorf apresenta mais do que unicamente uma curta-metragem, mas uma experiência audiovisual ao espectador, considerando desde o trabalho realizado para produzir um clima de pesadelo a partir da adoção de técnicas caseiras até a mescla de sons dissonantes com sons próprios da cultura brasileira. Baiestorf apresenta um horror experimental bem particular, através do qual consegue trazer elementos brasileiros, mas, sobretudo, traz toda sua bagagem cultural e subversiva.

Cabe pensar todas as pedagogias que emergem de sua produção, assim, torna-se impossível não pensar em toda a problemática que permeia o fundamentalismo religioso e toda a violência que encontra respaldo na fé, e que representam uma marca importante da cultura brasileira. Além disso, o encontro das figuras monstruosas, o alienígena e o psicopata fanático religioso, coloca ao espectador a grande questão: quem de fato é o monstro? O religioso presente na narrativa, mais do que uma representação crítica da religião, representa a figura do ser humano, fazendo com que se pense em todos os males e atrocidades que a humanidade já causou contra si própria ao longo da história.

NOTAS

01. A produção encontra-se disponível em: <<https://www.dailymotion.com/video/x79j4up>>. Publicado em 2019. Acesso em: 6 out. 2023.

02. Lançado pela Kodak em 1965, o Super-8 é uma evolução da película 8mm, com uma superfície maior de imagem. Nos anos 1960 e 1970, fez muito sucesso entre cineastas amadores e como formato de audiovisual doméstico, precursor do VHS nos anos 1980.

03. Howard Phillips Lovecraft (1890-1937), mais conhecido como H. P. Lovecraft, foi um escritor estadunidense que revolucionou o gênero de terror, ficção científica, fantasia e horror.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia**

e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico do cinema.** 2ª ed. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, São Paulo: Papirus, 2006.

BAIESTORF, Petter. Palhaço Triste. **Canibuk,** 2012. Disponível em: <<https://canibuk.wordpress.com/2012/10/29/palhaco-triste/>>. Acesso em: 3 out. 2023.

BAIESTORF, Petter. A Cor que Caiu do Espaço. **Canibuk,** 2016. Disponível em: <<https://canibuk.wordpress.com/2016/09/23/a-cor-que-caiu-do-espaco/>>. Acesso em: 3 out. 2023.

BAIESTORF, Petter. Chapado. **Canibuk,** 2016. Disponível em: <<https://canibuk.wordpress.com/2016/10/12/chapado/>>. Acesso em: 3 out. 2023.

BAIESTORF, Petter. **Entrevista com o diretor Petter Baiestorf.** Entrevista concedida a: Lucas Bitencourt Fortes. Gravada em 25 de setembro de 2023. Entrevista inédita.

BAIESTORF, Petter; SOUZA, Cesar. **Manifesto Canibal.** Rio de Janeiro: Achiamé, 2004.

BALESTRIN, Patrícia Abel. **O corpo rifado.** Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

BLOB, Paulo. 13 Histórias Estranhas. **Boca do Inferno,** 2015. Disponível em: <<https://bocadoinferno.com.br/criticas/2015/06/13-historias-estranhas-2015/>>. Acesso em: 3 out. 2023.

CAMOZZATO, Viviane Castro. **Da pedagogia às pedagogias** - Formas, ênfases e transformações. Tese (Doutorado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

CONRICH, Ian. **Horror zone:** The Cultural experience of contemporary horror cinema. London: I.B Tauris, 2010.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção.** São Paulo: Editora Max Limonad, 1986.

FORTES, Lucas Bitencourt. **Representações das relações sociais e as pedagogias do horror**

em produções cinematográficas do diretor Dennison Ramalho. Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade Luterana do Brasil, Canoas, 2023.

GARCIA, Estevão. Viola Chinesa. **Contracampo:** Revista de Cinema, n. 45, 2002. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/45/frames.htm>>. Acesso em: 30 set. 2023.

GIROUX, Henry Armand. Praticando Estudos Culturais nas faculdades de educação. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Alienígenas na Sala de Aula:** uma introdução aos estudos culturais em educação. 11ª ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2013.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação.** Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

JAHNKE, Morgana Elisha. **Canibais em Palmitos:** arte e anarquia no cinema independente. Monografia (Graduação em História), Universidade Federal da Fronteira Sul, Chapecó, 2018.

JAHNKE, Morgana Elisha. Um Cinema Canibal?: políticas da imagem. In: História e Mídias: Narrativas em disputa, 13, 2020, Pernambuco. **Anais Eletrônicos do XIII Encontro Estadual de História.** Pernambuco: Anpuh-Pe, 2020. p. 1-16. Disponível em: <https://www.encontro2020.pe.anpuh.org/resources/anais/22/anpuh-pe-eeh2020/1601491640_ARQUIVO_a4d7dbd78eb0d1d02223ec64572212eb.pdf>. Acesso em: 2 out. 2023.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia** - estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2001.

MACHADO JUNIOR, Rubens. Contribuições para uma história do cinema experimental brasileiro: momentos obscuros, desafio crítico. **Cine Brasil Experimental,** 2019. Disponível em: <<https://www.cinebrasilexperimental.com.br/breve-historia>>. Acesso em: 30 set. 2023.

MALAFIA, Wolney Vianna. **Imagens do Brasil:** o Cinema Novo e as metamorfoses da identidade nacional. Tese (Doutorado em História), Fundação Getúlio Vargas, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Rio de Janeiro, 2012.

MENEZES, Natália Aly. Desdobramentos contemporâneos do cinema experimental. **TECCOGS: Revista Digital de Tecnologias Cognitivas**, São Paulo, v. 1, n. 6, p. 60-92, 2012. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/teccogs/article/view/52878/34693>>. Acesso em: 30 set. 2023.

MITRY, Jean. **Historia del cine experimental**. Espanha: Editora Fernando Torres, 1974.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de cinema II: Gêneros Cinematográficos**. Covilhã: LabCom, 2010. Disponível em: <https://labcomca.ubi.pt/wp-content/uploads/2021/11/nogueira-manual_II_generos_cinematograficos.pdf>. Acesso em: 30 set. 2023.

PARENTE, André. Cinema de vanguarda, cinema experimental, cinema do dispositivo. In: Cocchiarale, Fernando (org.). **Filme de artista (1965-1980)**. Rio de Janeiro: ContraCapa, 2008.

PRADO, Luiz. Cinema experimental no Brasil rachou estéticas, formas e conteúdos. **Jornal da USP**, 2021. Disponível em: <<https://jornal.usp.br/cultura/cinema-experimental-no-brasil-rachou-esteticas-formas-e-conteudos/>>. Acesso em: 30 set. 2023.

PUPPO, Eugênio. **Horror no Cinema Brasileiro**. Centro Cultural Banco do Brasil, 2012.

PRIMATI, Carlos. O horror não-horrível do cinema udigrúdi. **Revista Acrobata**, 2019. Disponível em: <<https://revistaacrobata.com.br/acrobata/artigo/o-horror-nao-horrivel-do-cinema-udigrudi/>>. Acesso em: 30 set. 2023.

REIS FILHO, Lucio; SCHVARZMAN, Sheila. A insólita presença de Lovecraft no cinema brasileiro: apropriações expressivas nos anos 1970 e 2010. **Galáxia** (São Paulo, Online) v. 47, p.1-21, 2022. Disponível em <<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/54508>>. Acesso em: 3 out. 2023.

ROCHA, Remier Lion. **Ivan Cardoso: o mestre do terror**. São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2008.

ROSA, Carlos Adriano Jerônimo de; CASTRO FILHO, Cláudio Marcondes de Castro. Cinema experimental e informação: desafios para o entendimento. **Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v.

19, n. 2, p. 14-37, 2016. Disponível em: <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/4114/3099>. Acesso em: 3 out. 2023.

ROSE, Gillian. **Visual methodologies: an introduction to the interpretation of visual materials**. London: Sage, 2001.

SILVA, Iomana Rocha de Araújo. **Cinema experimental brasileiro: Poesia, ousadia e desconstrução em Limite, O bandido da luz vermelha e Cosmococas**. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009.

TUOTO, Arthur. O que é um filme experimental?. **Arthur Tuoto**, 2021. Disponível em: <<https://arthurtuoto.com/2021/02/22/o-que-e-um-filme-experimental/>>. Acesso em: 29 set. 2023.

WILLIAMS, Raymond. **La larga revolución**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

FILMOGRAFIA

A COR QUE CAIU DO ESPAÇO. Direção e produção: Peter Baiestorf. Canibal Filmes, 2016. 7 min.

SOBRE O AUTOR

Lucas Bitencourt Fortes é Doutorando e Mestre em Educação pela Universidade Luterana do Brasil (ULBRA). Possui formação nas áreas de administração, história e artes visuais. Tem como foco pesquisas em torno do cinema do gênero de horror, a partir do campo dos Estudos Culturais. E-mail: lucasfortes@rede.ulbra.br

O DISTANCIAMENTO DE BRECHT EM *TUDO VAI BEM* (*TOUT VA BIEN*, 1972)

BRECHT'S DISTANCING EFFECT IN *TOUT VA BIEN* (1972)

Murilo Bronzeri
PPGCOM-UAM

Resumo

O Grupo Dziga Vertov foi um coletivo de cineastas criado, em 1968, por Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin, então editor cultural do *Le Monde*, e que se dissolveu em 1972. O coletivo também surge logo após os eventos do Maio de 68 na França, um marco na política mundial. Os filmes do Grupo Dziga Vertov tiveram muitos temas políticos e que dialogavam com a esquerda francesa da época. A pesquisa tem como objetivo geral analisar o filme *Tudo vai bem*, buscando aproximações com o "distanciamento" de Bertolt Brecht. A relação entre o filme e Brecht já é conhecida e já foi anteriormente citada por Gorin, mas a pesquisa busca aprofundar o entendimento dessa relação e contribuir com as análises já existentes do filme. Para isso, fez-se um levantamento bibliográfico conceitual sobre os assuntos tratados e uma análise do filme citado seguindo a metodologia de análise fílmica proposta de Manuela Penafria. Em seus resultados, a pesquisa conclui que as aproximações entre Brecht e *Tudo vai bem* aparecem no *travelling* que mostra os vários cenários simultaneamente, no humor de algumas cenas, nas quebras da quarta parede e até no trecho inicial com os cheques. E, embora essa relação já fosse conhecida, acredita-se que o artigo atingiu seu objetivo ao aprofundar o entendimento dela e demonstrar como ela ocorre em trechos ainda não comentados como quando o patrão quer ir ao banheiro.

Palavras-chave:

Grupo Dziga Vertov; Jean-Luc Godard; análise fílmica.

Abstract

*The Dziga Vertov Group was a collective of filmmakers created in 1968 by Jean-Luc Godard and Jean-Pierre Gorin, who was the cultural editor of Le Monde at the time, and which dissolved in 1972. The collective emerged shortly after the events of May 1968 in France, a landmark in world politics. The films of the Dziga Vertov Group tackled many political themes and engaged in dialogue with the leftist movement in France during that period. The overarching goal of the research is to analyze the film *Tout va bien* seeking connections with Bertolt Brecht's concept of "distancing effect." The relationship between the film and Brecht is already known and has been previously mentioned by Gorin, but the research aims to deepen the understanding of this relationship and contribute to the existing analyses of the film. To achieve this, a conceptual bibliographic survey was conducted on the relevant topics, followed by an analysis of the mentioned film using the film analysis methodology proposed by Manuela Penafria. In its findings, the research concludes that the connections between Brecht and *Tout va bien* appear in the tracking shot that simultaneously shows various scenes, the humor in certain scenes, the breaking of the fourth wall, and even in the initial segment involving the checks. Although this relationship was already known, it is believed that the article has achieved its objective by delving deeper into the understanding of it and demonstrating how it manifests in previously unexplored scenes, such as when the boss wants to go to the bathroom.*

Keywords:

Dziga Vertov Group; Jean-Luc Godard; film analysis.

INTRODUÇÃO

O Grupo Dziga Vertov foi um coletivo de cineastas criado, em 1968, por Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin, então editor cultural do *Le Monde*, e que se dissolveu em 1972. O nome do coletivo homenageia o cineasta soviético Dziga Vertov, um pioneiro do gênero do documentário. Vertov pregou o fim da direção cinematográfica, estúdios e atores, pregou a realidade existente sendo a da câmera. Godard une as ideias de Vertov com a “crise da autoria”, para criar um coletivo militante e que reflete sobre os limites do cinema político. O coletivo ainda surge logo após os eventos do Maio de 68 na França, um marco na política mundial. Os filmes do Grupo Dziga Vertov, então, tiveram muitos temas políticos e que dialogavam com a esquerda francesa da época, fortemente influenciada pelo maoísmo, uma corrente do comunismo baseada nos ensinamentos de Mao Tsé-Tung.

Há seis filmes assinados pelo Grupo Dziga Vertov: *Um filme como os outros* (*Un film comme les autres*, 1968), *Sons britânicos* (*British sounds*, 1969), *Pravda* (*Pravda*, 1969), *Vento do leste* (*Vent d'est*, 1970), *Lutas na Itália* (*Lotte in Itália*, 1970), e *Vladimir e Rosa* (*Vladimir et Rosa*, 1971). Além de dois assinados por Godard e Gorin: *Tudo vai bem* (*Tout va bien*, 1972) e *Carta para Jane* (*Letter to Jane*, 1972). E um assinado por Godard e Anne-Marie Miéville: *Aqui e acolá* (*Ici et ailleurs*, 1976), sendo este último feito com materiais gravados para o filme *Até a vitória* (*Jusqu'à la victoire*), inacabado após a morte de alguns sujeitos do filme.

A pesquisa, então, pretende analisar o filme *Tudo vai bem*, uma colaboração com a atriz Jane Fonda que conta a história de uma greve em uma fábrica de linguças, em relação ao seu conteúdo político e sua estética, e encontrar aproximações entre o filme e a técnica do distanciamento de Brecht (1978). A metodologia de análise fílmica da pesquisa segue a abordagem definida por Manuela Penafria (2009), que se baseia em Jacques Aumont e Michel Marie, e Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété. Aumont e Marie (2013) dizem que não há um método universal para analisar filmes, e que há três tipos de instrumentos para a análise do filme:

a) instrumentos descritivos, destinados a atenuar a dificuldade, a que já aludimos, de apreensão

e memorização do filme. [...] b) instrumentos citacionais, que desempenham um pouco a mesma função que os anteriores (=realizar um estado intermediário entre o filme projetado e o seu exame analítico minucioso), mas conservando-se mais próximos da “letra” do filme; c) por fim, instrumentos documentais, que se distinguem dos precedentes por não descrever ou citar o próprio filme, mas juntar ao seu tema informações provenientes de formas exteriores a ele (Aumont; Marie, 2013, p. 45-46).

Já Vanoye e Goliot-Lété (1994) definem um método de análise em duas partes: primeiro a decomposição, ou seja, descrever, e depois a compreensão das relações entre esses elementos, ou seja, interpretar. Os autores ainda dizem que “analisar um filme é também situá-lo num contexto, numa história. E, se considerarmos o cinema como arte, é situar o filme em uma história das formas fílmicas” (Goliot-Lété; Vanoye, 1994, p. 23). Na senda destes autores, Penafria (2009), então, propõe sua abordagem metodológica de análise fílmica. A autora vai definir que “a análise de filmes deverá ser realizada tendo em conta objetivos estabelecidos a priori e que se trata de uma atividade que exige uma observação rigorosa, atenta e detalhada a, pelo menos, alguns planos de um determinado filme” (Penafria, 2009, p. 4).

A análise para Penafria (2009), em geral, também deve pensar em passos para a análise de um filme: 1) informações: título, ano, país, gênero, duração, ficha técnica, sinopse etc.; 2) dinâmica da narrativa: fazer a decomposição do filme por partes (sequências e/ou por cenas); 3) pontos de vistas: entre as abordagens possíveis, pode-se verificar qual a posição/ideologia/mensagem do filme/realizador em relação ao tema(s) do filme, ou fazer uma análise do filme nos seus aspectos visuais e sonoros; 4) cena principal do filme: decomposição da cena principal do filme; 5) conclusões: elaboração de um texto no qual se apresentem as características do filme analisado e identificar o grau de envolvimento que um filme permite ao seu espectador. A conclusão também é uma oportunidade para uma qualificação do realizador ou do filme analisado.

Para este trabalho, também deve-se esclarecer que, devido à dificuldade de encontrar a cena considerada como “cena principal” do filme, serão analisados os trechos que permitirem a explicação mais elucidativa dos conceitos

com os quais os filmes serão comparados. Ou seja, foram escolhidos os trechos que melhor esclarecem as perguntas que a pesquisa pretende responder. Importante lembrar, também, que essa dificuldade de encontrar a cena principal se deu, principalmente, por ser um filme que foge do comum, do ordinário.

O Grupo Dziga Vertov e Godard já foram estudados por outros autores, como Dubois (2004), Emmelhainz (2019), MacCabe (1980), e Walsh (1981), sendo que os últimos três, inclusive, já comentaram sobre proximidades das obras do grupo com Débord, Althusser e Brecht, respectivamente. Porém, estudar o Grupo Dziga Vertov é uma oportunidade de compreender melhor o trabalho de Jean-Luc Godard e de colaborar com os estudos já existentes sobre o Grupo Dziga Vertov e os estudos em torno da análise de filmes experimentais, avançando nos métodos de análise e estudando a relação existente entre cinema e política. E, mesmo que os filmes tenham sido lançados há meio século, eles ainda são relevantes. Como disse MacCabe (2005):

A separação que Godard efetivou em 1968 nunca foi renunciada; mas sim ampliada e intensificada. Seus filmes não geram muito prazer, mas qualquer pessoa que queira fazer um documentário, conscientemente ou inconscientemente, vai utilizar técnicas, estratégias e procedimentos que foram analisados brilhantemente nas obras do Grupo Dziga Vertov (MacCabe, 2005, p. 33).

Além disso, os filmes do Grupo Dziga Vertov são obras que demoraram para chegar ao Brasil. Foi só em 2005, com uma mostra no Centro Cultural Banco do Brasil, que os filmes foram exibidos pela primeira vez no país (Almeida, 2005, p. 6). E o estudo do Grupo Dziga Vertov, ao permitir uma compreensão maior de filmes que desafiam as formas narrativas e estéticas tradicionais, pode inspirar cineastas a explorar novas formas de expressão cinematográfica ao abordar questões pertinentes à realidade brasileira e também fomentar discussões sobre filmes que vêm sendo feitos com temas políticos e que, mais especificamente no Brasil, têm retratado acontecimentos e debates recentes da política brasileira, como os protestos de Junho de 2013, a retirada de Dilma da presidência, a prisão e liberdade de Lula, o Governo Bolsonaro, entre outras questões sociais como racismo, machismo, preconceito com pessoas fora do padrão heteronormativo, apologias à ditadura militar etc.

BRECHT E O DISTANCIAMENTO

Bertolt Brecht foi um famoso dramaturgo e poeta alemão, que viveu entre os anos de 1898 e 1956. Embora seja mais lembrado por seus trabalhos no teatro e na literatura, Brecht também teve suas contribuições para o cinema. A pesquisadora Maria Alguzir Gutierrez é uma das pessoas que mais a fundo estudaram sobre essas contribuições. Como a autora aponta, apesar de muitas tentativas, poucas vezes Brecht conseguiu concluir suas experiências no cinema. Entre elas, destacam-se o curta-metragem *Os mistérios de uma barbearia* (*Mysterien eines Frisiersalons*, Bertolt Brecht, Erich Engel e Karl Valentin, 1923), o filme *Kuhle Wampe* (*Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt*, Slatan Dudow, 1932), e a escrita do argumento e de boa parte do roteiro de *Os carrascos também morrem* (*Hangmen also die*, Fritz Lang, 1943). E, entre as propostas que não foram finalizadas, há diversos argumentos elaborados durante sua juventude e durante o exílio – em 1933, Brecht fugiu da Alemanha Nazista – e uma série de debates sobre uma adaptação para o cinema da sua peça *Mãe Coragem e seus filhos*, durante seu período na Alemanha Oriental (Gutierrez, 2021, p. 145-146).

Em Hollywood, Brecht se destacou pelas biografias de cientistas e propostas ligadas a acontecimentos políticos contemporâneos, como a luta antifascista. Em 1945, Brecht, que participava do *Council for a Democratic Germany*, planejou realizar filmes que conscientizassem os alemães prisioneiros de guerra nos EUA. Percebe-se que Brecht buscava fazer com que seus filmes intervissem em questões políticas urgentes, aproveitando possíveis brechas, como a tendência ao antifascismo de Hollywood na época (Gutierrez, 2021, p. 146-147).

É fato que, de início, Brecht não estava encantado pelo cinema. Para ele, o espectador de cinema não iria além do acompanhamento do enredo, e por isso o cinema estaria destinado aos tolos. Por outro lado, no teatro, o espectador se interessaria mais pelo modo como a história é contada. Gutierrez analisa que Brecht não rejeitava o cinema da mesma forma que parte da inteligência alemã, pois, enquanto estes recusavam o “comercialismo” do cinema, Brecht observava o seu caráter alienante (Gutierrez, 2021, p. 150). Apesar desse caráter,

Brecht ainda enxergava uma potencialidade revolucionária no cinema. Em um texto elaborado a pedido de Adorno e Eisler, nos anos 1940, Brecht propôs a separação dos elementos que compõem o filme, provavelmente repercutindo as ideias que Eisenstein e outros cineastas soviéticos já haviam relatado (*Ibid.*, 2021, p. 150).

O cinema também vai ter um importante papel no desenvolvimento do teatro épico de Brecht. Do mesmo jeito que a fotografia impulsionou a pintura a ser liberta da função mimética, o cinema liberaria o teatro. Nesse novo teatro, o ator retornaria a estar no centro, a cena retoma o caráter de citação de algo passado e o espectador volta a ser interpelado. Em outras palavras, a possibilidade ilusionista do cinema fez Brecht recuperar um teatro sem ilusionismo (*Ibid.*, p. 152). Entre as influências para esse novo teatro estão o teatro popular de Karl Valentin, o circo e o próprio cinema. Mas não o cinema da época, e sim o silencioso cinema dos primórdios. Para Brecht, esse cinema primordial tinha um foco nas ações, uma tipificação das personagens e interpretação gestual, que o admiravam muito. Além disso, no cinema havia a técnica da montagem, que embora não fosse anterior ao cinema, é nele que ela ganha mais relevância e evidência (*Ibid.*, p. 153).

O cinema ainda vai ter outro uso para Brecht dentro do teatro, que é o uso do filme em si como material documental incorporado à peça (Gutierrez, 2021, p. 153-154). Gutierrez (2022, p. 159) relata um exemplo de uso de projeções cinematográficas em peças de Brecht, que são as duas montagens de *A Mãe*, em 1932 e em 1951, que traziam um filme com função propagandística no final. E outro aspecto que Brecht toma emprestado do cinema silencioso é o uso de intertítulos (*Ibid.*, p. 160).

Por fim, vale também comentar sobre outras duas críticas que Brecht fez ao cinema: o uso dos atores e o uso da música nos filmes. Sobre o uso dos atores, Brecht critica tanto o *star system*, quanto a escolha de atores pela fisionomia ou a escolha por “não-atores”, que daria mais “autenticidade” ao filme. Em vez de “autenticidade”, o que Brecht valorizava era o trabalho inteligente do ator, que não precisava de um transe inspirado para entrar no personagem e, sim, um método de composição racional a partir de três elementos: dos gestos, da observação distanciada e crítica da personagem

pelo ator, e da separação entre ator e personagem (Gutierrez, 2022, p. 175-176). Quanto ao uso da música pelos filmes, Brecht pontua que elas servem para mascarar arbitrariedades, saltos e incongruências da ação. Indo na contramão disso, Brecht e Eisler até experimentaram, em *Kuhle Wampe*, uma música como contraponto à imagem, interrupção de episódios e até de condução de algumas sequências (*Ibid.*, p. 177).

O TEATRO ÉPICO

Esse novo teatro criado por Brecht, o “teatro épico”, é algo que se desenvolve mais consistentemente em 1926, quando Brecht escreve *Homem é homem*, mesmo que traços épicos já pudessem ser encontrados em *Baal* (1918). Um exemplo de traço épico na peça *Homem é homem* é o seu entreato, no qual um poema é declamado pela viúva Leokadja. Esse momento, diferente de um prólogo ou epílogo, é um comentário dirigido ao público que está no meio da peça e interrompe a ação (Rosenfeld, 1985, p. 146-147).

Em 1948, Brecht escreve um trabalho teórico chamado *Um pequeno Organon para o Teatro*, que ajuda a entender sua proposta. Nessa obra, ele analisa, primeiramente, o que era o teatro. Segundo ele, consistia em “uma viva representação de fatos acontecidos ou inventados entre seres humanos e fazendo com a perspectiva da diversão”, e que se utilizava da ilusão para contar suas histórias. O autor, porém, questiona mais à frente: “se constatamos a capacidade de nos deleitarmos com reproduções provenientes de épocas diversas [...], não deveríamos, então, suspeitar que nos falta ainda descobrir o prazer específico, a diversão própria de nossa época?” (Brecht, 1948). E, ele mesmo responde depois, dizendo que: “ao perguntarmos ao nosso teatro que espécie de diversão (direta), que prazer amplo e constante ele poderia nos proporcionar com suas reproduções do convívio humano, não devemos esquecer que somos filhos de uma Era Científica” (*Ibid.*).

Embora essa resposta pareça levar a nenhum lugar, Brecht segue argumentando que essa Era Científica não alcançava a todos, pois a burguesia impedia que a ciência fosse proveitosa às massas. Poucos lucravam com a exploração da natureza e o que poderia ser o progresso de todos era apenas o lucro de alguns. E a saída para esse problema

estaria em uma nova ciência, fundada há cerca de um século antes do momento em que ele escrevia - fazendo clara referência a dialética materialista de Marx e Engels -, que mergulha nas raízes da luta entre os dominados e os dominadores.

É a partir dessa nova ciência que Brecht formula o que deveria ser um novo teatro e seus objetivos. Na leitura do crítico literário e teórico do teatro Anatol Rosenfeld (1985, p. 147-148), seriam dois os principais motivos que levam Brecht a desenvolver o teatro épico. O primeiro é um desejo de não apenas apresentar relações humanas, mas também as determinantes sociais dessas relações. Brecht pretendia seguir a concepção marxista de que um ser humano devia ser entendido como um conjunto de todas as relações sociais do qual ele faz parte. Com isso, Brecht busca combater a concepção fatalista da tragédia. Rosenfeld (1985) explica que, no teatro épico:

O homem não é exposto como ser fixo, como "natureza humana" definitiva, mas como ser em processo capaz de transformar-se e transformar o mundo. [...] O homem não é regido por forças insondáveis que para sempre lhe determinam a situação metafísica. Depende, ao contrário, da situação histórica que, por sua vez, pode ser transformada. O fito principal do teatro épico é a "desmistificação", a revelação de que as desgraças do homem não são eternas e sim históricas, podendo por isso ser superadas (Rosenfeld, 1985, p. 150).

O segundo é uma intenção de ser didático e apresentar um palco científico, que fosse capaz de suscitar no público uma ação transformadora. Como explica Leandro Konder (1967):

Brecht sempre considerou que uma das principais obrigações do dramaturgo em relação ao público popular era a de jamais subestimar a inteligência deste e procurar estimular-lhe a reflexão crítica. Há que mostrar ao espectador as contradições de seu mundo e ajudá-lo a equacioná-las de modo justo (sem confusão artificial e sem esquematismo) para que o espectador se disponha a superá-las em termos corretos (Konder, 1967, p. 133).

E, para esse didatismo ocorrer, era necessário que fosse eliminado o ilusionismo do teatro burguês, pois o ilusionismo causaria conformidade e passividade, que seriam incapazes de gerar uma ideia rebelde. Brecht explica esse ilusionismo muito bem em *Um pequeno Organon para o Teatro*:

Entremos numa costureira sala de teatro e observemos o efeito causado pelo teatro no público. [...] Têm os olhos evidentemente abertos, mas não

veem, não fitam e tampouco ouvem. Olham como que fascinados a cena, cuja forma de expressão embebe suas raízes na Idade Média, época de feiteiras e clérigos. Ver e ouvir são atos que causam, por vezes, prazer; essas pessoas porém, parecem-nos bem longe de qualquer atividade, parecem-nos objetos passivos de um processo qualquer que está se desenrolando. O estado de enlevo em que se encontram e em que parecem entregues a sensações indefinidas, mas intensas é tanto mais profundo quanto melhor trabalharem os atores, por isso desejaríamos, visto que tal estado hipnótico nos agrada que os atores fossem tão maus quanto possível (Brecht, 1948).

Entretanto, deve-se entender que o teatro épico não é contra as emoções, pois o que ele faz é examiná-las e não ficar satisfeito com a simples produção de sentimentos. O teatro épico busca elevar a emoção à razão. Assim, o espectador não era convidado a ser arrastado pela ação representada, mas, sim, a observar as condições históricas e refletir sobre elas.

Outro autor brasileiro que pode ajudar a entender o teatro épico de Brecht é Sérgio de Carvalho, fundador da Companhia do Latão, grupo teatral paulista. Carvalho (2020) sinala que as formas dominantes de uma época são as formas da classe dominante e que "na indústria cultural o espectador está acostumado a consumir imagens prontas. Ele tem explicação para a imagem, ela já vem com legenda moral. Ele já conhece sua resolução, já sabe o desejo que vai nela projetar". Portanto, a tarefa de um artista marxista seria "desmontar a ideologia dominante tal qual ela aparece e se esconde nas formas" (*Ibid.*). E, para alcançar esse objetivo, Carvalho (2020) vê as propostas de Brecht como uma ferramenta fundamental: "sua crítica não incide só sobre os assuntos, mas sobre a própria representação. É um artista que une coisas difíceis de juntar: interesse social, político e experimentação formal". Além disso, para o crítico - assim como para Rosenfeld - o teatro épico não endossa o fatalismo e, portanto, sobre o teatro épico, ele diz:

Ele não endossa a ideia de que não existe transformação possível. Ao contrário, ele é um teatro que trabalha para a transformação. Assim, o teatro épico não se dá no plano formal apenas, ele trabalha fora da arte na construção de uma atitude material que se dialetiza com a história presente e com o refluxo da luta (Carvalho, 2020).

Desse modo, ficam bem claros os motivos que levaram Brecht a desenvolver o teatro épico.

Porém, como isso impactou formalmente no teatro? Através de que técnica, pôde Brecht alcançar seus objetivos? A resposta está no chamado “efeito de distanciamento”.

O EFEITO DE DISTANCIAMENTO

O “efeito de distanciamento” é por vezes também traduzido, do original *Verfremdungseffekt*, como estranhamento ou alienação. O efeito de distanciamento consiste em, basicamente, fazer o espectador, ao começar a estranhar coisas que lhe eram habituais e familiares, e, portanto, naturais e imutáveis, se convencer da necessidade da mudança. Brecht entende que:

O que permanece inalterado há muito tempo, parece ser incapaz de ser transformado. Por toda a parte, as coisas que aparecem são de uma evidência de si tão grande que não precisamos fazer esforço para sua compreensão. Os homens encaram tudo o que vive entre si como um dado humano preestabelecido. [...] O Teatro, com suas reproduções do convívio humano, [...] tem de fazer com que o público fique assombrado, o que conseguirá, se utilizar uma técnica que o distancie de tudo que é familiar (Brecht, 1948).

Assim, o objetivo da técnica, segundo o próprio Brecht (1978, p. 79), é “conferir ao espectador uma atitude analítica e crítica perante o desenrolar dos acontecimentos.” Uma peça, então, que caracteriza a situação, época e sociedade atual com o devido distanciamento mostrará que as condições sociais atuais não são fixas (Rosenfeld, 1985, p. 151). Ou, como o próprio Brecht explica:

Um dos prazeres específicos da nossa época, que tantas e tão variadas modificações efetuou no domínio da Natureza, consiste em compreender as coisas de modo que nelas possamos intervir. Há muito de aproveitável no homem, dizemos nós, poder-se-á fazer muito dele. No estado em que se encontra, é que não pode ficar, o homem tem de ser encarado não só como é, mas também como poderia ser. Não se deve partir dele mas, sim, tê-lo como objetivo. [...] É esse o motivo que o teatro tem de distanciar tudo o que apresenta (Brecht, 1948).

Diversas técnicas foram usadas por Brecht para causar o efeito de distanciamento. Entre elas, há: a ironia; paródia, pela inadequação entre forma e conteúdo; o cômico, muitas vezes conduzido ao paradoxal; e o uso de cartazes, títulos e projeções, que comentam a ação ocorrida na peça (Rosenfeld, 1985, p. 156-158). A noção de quarta parede, que separa o público do palco, também deveria ser rejeitada, permitindo que os

atores se voltassem para o público (Brecht, 1978, p. 79-80). E, além disso, os acontecimentos da trama deveriam se encadear, mas com os elos desse encadeamento permanecendo bem visíveis (Konder, 1967, p. 138).

Porém, o principal para o funcionamento do efeito de distanciamento é que não se produza nenhuma atmosfera mágica ou “campo de hipnose” no palco, que fizesse o espectador se sentir como se assistisse a um acontecimento real e não uma peça ensaiada. Isso é importante para que o público goze de completa liberdade em seu raciocínio crítico, diferentemente do teatro burguês, no qual o sentimento do personagem se torna o sentimento do público. Assim, Brecht fazia com que os atores de suas peças, em tudo que mostrassem ao público, ficasse nítido o gesto de mostrar. Como Brecht (1948) escreveu: “o ator deve mostrar apenas a sua personagem, ou melhor, não deve vivê-la”.

Embora esse modo de atuar seja diametralmente oposto ao modo que busca a produzir o efeito de empatia, o ator não deveria renunciar a empatia totalmente. A empatia ainda seria útil para representar outras pessoas e mostrar seus comportamentos, assim como, em diversas ocasiões, vê-se pessoas demonstrarem o comportamento de outras pessoas no dia a dia, como, por exemplo, testemunhas de um acidente que demonstram o comportamento do acidentado; ou um brincalhão que imita um amigo. Essas demonstrações não buscam criar uma ilusão de realidade nos espectadores, mas ainda se utilizam de empatia para se apropriar de particularidades das pessoas representadas (Brecht, 1978, p. 80).

Brecht também dá mais um exemplo de representação sem metamorfose absoluta: quando um ator mostra a um colega como deve fazer determinado trecho da peça. Como não é seu papel, o ator não se metamorfoseia completamente para essa representação, mas enfatiza aspectos técnicos e mantém uma atitude simples de quem faz uma proposta (*Ibid.*, p. 81-82). A renúncia a metamorfose absoluta faz com que o texto seja dado pelo ator como uma citação, não como uma improvisação, e para elucidar mais ainda esse caráter citacional, Brecht cita três recursos que podem ser utilizados: primeiro é a recorrência

à terceira pessoa; segundo a recorrência ao passado; e, por último, a intromissão de indicações sobre a encenação e de comentários (*Ibid.*, p. 82).

Vale ainda lembrar que Brecht desenvolveu o efeito de distanciamento a partir de suas observações de outros teatros. Segundo ele, o teatro chinês, por exemplo, já obtinha o distanciamento através da quebra da quarta parede, da recusa a metamorfose completa e ao transe, e da auto-observação praticada pelo artista - o artista chinês era um espectador de si mesmo (Brecht, 1978, p. 56-61). Em *Um pequeno Organon para o Teatro*, Brecht (1948) também comenta sobre o Teatro de Schifbauerdamm de Berlim, que no período entreguerras experimentou uma forma de representação baseada no efeito de distanciamento, e sobre o Teatro Antigo e o Teatro Medieval, que distanciava suas personagens por meio do uso de máscaras para as representações. Para concluir, pode-se retomar uma fala de Carvalho sobre a importância do teatro épico e do distanciamento:

Os temas dominantes da representação têm um conteúdo de classe muito forte. Para mim, a simples presença de um tema novo, de um lugar e um tempo social com os quais o espectador não está habituado, já estimula um prazer diferente. Depois, a forma: o espectador tem prazer em encontrar jeitos diferentes de ouvir e ver histórias ou pedaços de história. Quando mostramos não ser preciso sempre criar a emoção convencional, o medo exagerado ou o desejo sexualizado para se despertar interesse pelo que está sendo visto, o espectador participa daquela construção formal. Ele deixa de ter uma relação passiva com a arte. Eu sinto que o trabalho formal tem de ser renovador a ponto de, inclusive, deixar espaço para o espectador trabalhar. O espectador precisa se sentir produtivo dentro das obras, ser corresponsável pela narrativa. A boa história não vem pronta para ele. Ele precisa participar da sua construção, desconfiar daquela narrativa, atuar sobre os materiais, trabalhar seus sentidos (Carvalho, 2020).

Em outras palavras, o que Carvalho mostra é como a quebra da passividade - que é alcançada através do distanciamento - e a introdução de novos temas podem ser interessantes e prazerosas ao espectador da peça, além de fazê-lo refletir sobre o tipo dominante de representação e seu conteúdo de classe, chegando assim aos objetivos de Brecht: analisar as relações humanas e criar um teatro capaz de suscitar ações transformadoras.

TUDO VAI BEM

Tudo vai bem é um filme lançado no ano de 1972, colorido, com 95 minutos de duração e gravado em 35mm. A obra foi gravada no estúdio Epinay entre os dias 1 e 23 de fevereiro de 1972 e nos arredores de Paris entre os dias 17 e 31 de janeiro e entre 24 de fevereiro e 6 de março do mesmo ano. A direção da obra ficou por conta de Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin, que também assinam o roteiro; a montagem é creditada a Kenout Peltier e Claudine Merlin; a fotografia a Armand Marco, Yves Agostini e Edouard Burgess, sendo esses dois últimos os operadores de câmera; os assistentes de direção foram Isabelle Pons e Jean-Hughes Nelkene; a direção de arte ficou a cargo de Jacques Dugied, Olivier Girard e Jean-Luc Dugied; os efeitos especiais, a cargo de Jean-Claude Dolbert, Paul Trielli, Roger Jumeau e Marcel Vantieghem; o som, Bernard Orthion, Gilles Orthion e Armand Bonfati; a música, Eric Charden, Thomas Rivat e Paul Beuscher; a mixagem de som, Antoine Bonfanti; o *still*, Alain Miéville e Anne-Marie Michel (Miéville);¹ a produção, Alain Coiffier, J.P. Rassam e o próprio Jean-Luc Godard, sendo que Rassam foi o produtor executivo (Almeida, 2005, p. 111-112). O filme ainda usa a música *Il y a du soleil sur la France*, da dupla francesa Stone e Charden, que havia sido lançada também em 1972.

O elenco do filme conta com Yves Montand, Jane Fonda, Vittorio Caprioli, Jean Pignol, Pierre Oudry, Elisabeth Chauvin, Anne Wiazemsky, Marcel Gssouk, Didier Gaudron, Michel Marot, Huguette Miéville, Luce Marnaux, Natalie Simon, Eric Chartier, Bugette, Castel Casti, Jean-René Defleurieu, Louise Rioton e Ibrahim Seck (Almeida, 2005, p. 112). Entre esses nomes, destacam-se os nomes de Yves Montand e Jane Fonda, duas grandes estrelas da indústria cinematográfica. Fonda, inclusive, viria a ganhar no dia 10 de abril de 1972 seu primeiro Oscar, pela sua atuação no filme *Klute - o passado condena* (*Klute*, Alan J. Pakula, 1971), depois de ter concorrido e perdido em 1970 pela sua atuação em *A noite dos desesperados* (*They shoot horses, don't they?*, Sydney Pollack, 1969). Além disso, ambos os atores tinham proximidades com movimentos de esquerda. Jane Fonda, por exemplo, ainda em 1972 iria a Hanói, no Vietnã, para expor os horrores causados pelos EUA no país e se solidarizar com o fim da guerra.² E, segundo MacCabe (2005, p. 28-29), Godard



Figura 1 – Mão assinando cheques.
Fonte: Captura de tela.

tinha um nome tão forte que fez esses dois atores aceitarem trabalhar no filme sem adiantamento de cachê, apenas com participação nos lucros.

MacCabe (2005, p. 29) também conta que foi Gorin quem convenceu Jane Fonda a continuar no projeto, pois ela não queria trabalhar com homens. Isso ainda ocorreu após um acidente de moto, em junho de 1971, envolvendo Godard e Christine Aya, no qual a montadora sofreu lesões graves e o diretor quebrou a bacia, fraturou o crânio, além de outros ferimentos pelo corpo. Godard só recuperou a consciência seis dias após o acidente. Esse episódio também faz com que se questionem até mesmo se é possível considerar *Tudo vai bem* como parte da filmografia de Godard, já que ele estimou sua contribuição para o filme em cerca de 5-6%, enquanto Gorin foi o grande responsável pela escrita e direção (Fairfax, 2021, p. 306).

O filme é a produção mais cara do Grupo Dziga Vertov (Maria, 2010, p. 70). Custou 1,2 milhão de dólares para ser produzido e foi, em parte, financiado pela Gaumont, que foi a responsável pelo pagamento de Jane Fonda e Yves Montand (Almeida, 2005, p. 113). Apesar do custo, o filme não conseguiu ser um sucesso comercial nem

de crítica (MacCabe, 2005, p. 30). A divisão do dinheiro recebido pelo filme ainda foi motivo de briga entre Gorin e Godard, pois eles haviam estipulado um acordo de dividir os ganhos meio a meio, após os descontos para pagar impostos atrasados de Godard, mas quando Gorin, algum tempo depois, ao saber que o filme havia sido transmitido na televisão francesa, telefonou para Godard para pedir sua parte do dinheiro, houve um bate-boca feroz e Gorin acabou desligando o telefone (*Ibid.*, p. 34).

A história contada pelo filme é a de um casal, formado por um diretor de filmes e jornalista de rádio, que vão até um frigorífico em greve, mas acabam sendo aprisionados pelos trabalhadores junto ao diretor da empresa. O filme ainda traz, mais ao final, uma resolução para a história do casal e uma cena na qual clientes de um mercado, depois de questionar um homem que discursava sobre alguns livros dentro do mercado, se rebelam e tentam sair sem pagar pelos produtos, mas que acaba com a polícia chegando e agredindo a todos. Porém, antes de apresentar essa história, o filme, ao final de seu segundo minuto, começa a mostrar uma mão assinando cheques para pagar a equipe que realizou o filme (Figura 1), enquanto isso,

uma voz masculina diz que quer fazer um filme e outra feminina responde dizendo que é necessário dinheiro para isso.

Um pouco mais à frente, ainda durante a assinatura dos cheques, a voz feminina diz que se usarem estrelas do cinema, as pessoas darão o dinheiro, e a voz masculina concorda. A voz feminina ainda pergunta o que dirão a Yves Montand e Jane Fonda, já que os atores querem ver boas histórias antes de aceitar participar de um filme, e quando a voz masculina pergunta se precisam de uma história, ela diz que geralmente é uma história de amor.

A partir daí, o filme começa a mostrar o casal caminhando enquanto se ouve eles dizendo o que amam um no outro. A voz masculina, depois, diz que eles devem ter algum problema no relacionamento e é mostrado uma discussão do casal, até que a voz feminina diz que são necessários mais detalhes sobre as personagens, como onde vivem, quando e o que comem. A voz masculina, assim, começa a narrar os detalhes e a imagem o acompanha. Haveria um país, com uma cidade, e uma casa na cidade onde estaria o homem. E, em outra dessas casas, estaria a mulher. Porém, a voz feminina diz que ainda está muito vago. Então a voz masculina volta a narrar mais detalhes. Dessa vez, as vozes acrescentam os trabalhadores, fazendeiros, pequenos burgueses e grandes burgueses, cada grupo fazendo as funções que lhes são esperadas pela sua classe. No entanto, a voz masculina diz que algo ainda deve ser acrescentado: uma mudança. Logo, são apresentadas algumas imagens de grevistas e as vozes dizem que o casal também está mudando. Eles são mostrados em seus empregos e, depois, o filme já começa a mostrar a greve no frigorífico e a chegada do casal no local.

Esse início do filme é interessante pois simula a construção do filme, evidenciando que se trata de um filme e o diferenciando do ilusionismo burguês. O trecho ainda mostra como, por um lado, o filme subverte a lógica dos clássicos romances sobre um casal apaixonado ao submetê-los a uma situação de greve, e, por outro, também mostra como ele se aproveita dessa mesma lógica, já que o filme conta com duas estrelas do cinema que estão fazendo um casal romântico, mesmo que sob outras condições.

Durante o retrato da greve, há ainda um trecho muito interessante que também serve para demonstrar como o filme busca se distanciar do cinema hollywoodiano. Há um travelling lateral que mostra diversos cenários do filme ao mesmo tempo (Figura 2). O trecho é antecedido por uma conversa entre o casal e o diretor da fábrica, dentro do escritório onde estão presos e se inicia ainda mostrando o fim dessa conversa, repetindo a última frase da fala do diretor. Nota-se também que a câmera, ao passar para o enquadramento que mostra os vários cenários, também quebra com a regra dos 180°, que na decupagem clássica é usada para impedir que haja inversão na ordem de posicionamento das personagens na tela (Figura 3).

Tanto a quebra da regra dos 180°, quanto a repetição da última frase e a revelação do cenário são elementos que causam estranheza ao espectador. E mais do que apenas uma estranheza, esses elementos têm um propósito brechtiano, assim como Brecht havia um propósito para o uso do distanciamento. A repetição, por exemplo, pode ser vista como uma forma de evidenciar que a cena foi gravada várias vezes, filmada e refilmada, além de ensaiada pela equipe, ajudando, assim, a não tornar o filme uma ilusão de realidade. E a revelação do cenário, seguindo a mesma lógica, evidencia que o filme é, de fato, um filme.

Como explica Leonardo Gomes Esteves (2017, p. 189) sobre esse trecho: "o *travelling* enquanto prática significativa é responsável por acionar um mecanismo brechtiano que desconstrói o reflexo ilusionista, realista, remetendo sua *mise-en-scène* à própria realidade do filme. No qual o cenário não equivale ao mundo real, mas à realidade do processo fílmico." O autor ainda afirma que o trecho estimula a quebra da passividade do olhar do espectador ao permitir que ele construa seu próprio sentido de olhar, já que vários cenários com ações diversas são mostrados simultaneamente (*Ibid.*, p. 190).

Em entrevista com Martin Walsh, Gorin (1981, p. 118, tradução nossa) até comenta que *Tudo vai bem* "é um filme que tenta fazer as pessoas perceberem que estão em uma sala de cinema, com seus traseiros em tal ou qual assento e olhando o filme pelo qual pagaram. Elas estão trocando um dólar ou dois dólares por um sonho

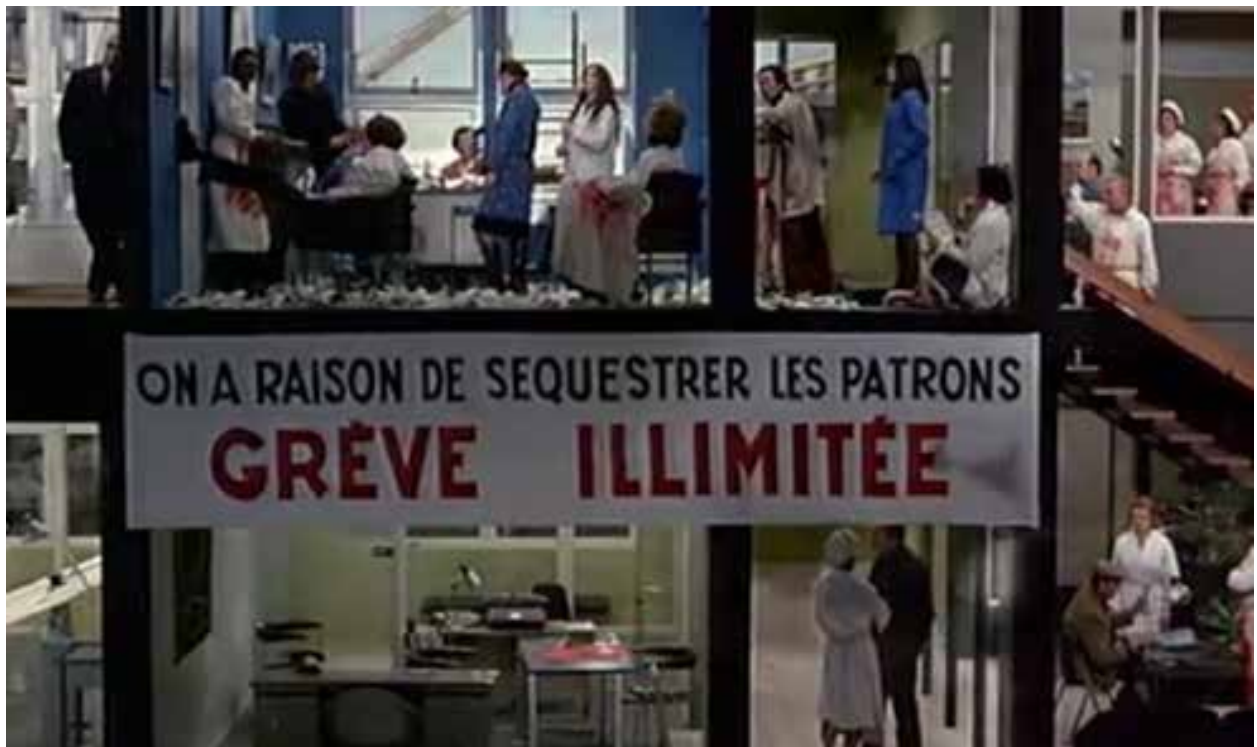


Figura 2 – *Travelling* mostrando os cenários.
Fonte: Captura de tela.



Figura 3 – *Trecho* anterior à quebra da regra dos 180°.
Fonte: Captura de tela.

de um quarto de milhão de dólares, que é o truque básico no cinema”.³ Na mesma entrevista, Walsh ainda chega a afirmar que Gorin e Godard situavam, firmemente, *Tudo vai bem* dentro da tradição brechtiana, na época do lançamento, e pergunta se Gorin ainda o via da mesma forma cerca de dois anos depois, quando a entrevista ocorreu, mas Gorin responde que ele não era mais brechtiano, pois considerava ultrapassado tentar pensar através das lentes de um cara dos anos 1930, e que mal se considerava mais um marxista (Gorin, 1981, p. 117).

O aspecto brechtiano de *Tudo vai bem* também foi comentado pela *Cahiers du Cinéma*. A revista considerou que, diferentemente dos filmes marxistas-leninistas anteriores, *Tudo vai bem*, com seu orçamento maior, uma narrativa mais reconhecível e a presença de duas estrelas no elenco, seria uma espécie de filme “nacional-democrata”, envolvendo um uso consciente de artifícios dramáticos brechtianos e uma estratégia direcionada a uma audiência mais ampla (Fairfax, 2021, p. 306).

Mesmo sem considerar o filme como parte de uma prática marxista-leninista, a *Cahiers* não deixou de defendê-lo. *Tudo vai bem* foi comparado com o filme *Golpe por golpe* (*Coup pour coup*, 1972) de Marin Karmitz, que havia sido lançado dois meses antes de *Tudo vai bem*, em fevereiro de 1972. E, como ambos os filmes tratam de uma greve de trabalhadores que sequestram o patrão, além de serem feitos por diretores que se identificavam com o maoísmo, *Tudo vai bem* foi acusado de plagiar o filme de Karmitz (Fairfax, 2021, p. 311).

A *Cahiers* defendeu o filme de Gorin e Godard a partir de uma distinção feita pela revista quanto às questões da performance e da estética nos filmes. Enquanto Karmitz usou atores não profissionais, que vinham da classe trabalhadora, para alcançar um maior naturalismo no estilo de atuação, Gorin e Godard usaram duas estrelas e deram os outros papéis a atores e atrizes que estavam desempregados.⁴ Além disso, o estilo de Karmitz estava mais próximo do *kitchen sink realism*, movimento britânico que incluía diretores como Tony Richardson, e Gorin e Godard, por outro lado, mais próximos da prática do distanciamento brechtiano (Fairfax, 2021, p. 311-312).

Outros dois aspectos brechtianos de *Tudo vai bem* são: o cômico, como elemento para causar o distanciamento, e a quebra da quarta parede. O filme traz alguns monólogos, através de personagens que fazem parte da greve, que são inspirados em textos e discursos reais, como o livro *Vive la société de consommation*, de Jean Saint-Goeurs (1971), que inspira o monólogo do patrão, e depoimentos publicados no jornal *La cause du peuple*, que inspira um dos monólogos dos trabalhadores (Almeida, 2005, p. 111). Atentando-se a esses monólogos, percebe-se que eles são feitos com os atores, ou atrizes, voltados diretamente para a câmera, falando como se falassem diretamente ao público que os assiste. Dessa forma, a quarta parede é quebrada e o filme também demonstra a consciência que ele tem de estar sendo assistido por alguém.

Quanto ao lado cômico, é mais fácil perceber esse aspecto no monólogo do diretor da fábrica (Figura 4), que ocorre entre os minutos quatorze e dezoito. Como aponta Jaudon (2017, p. 5, tradução nossa), o objetivo desse monólogo “é demonstrar que um discurso sobre a classe trabalhadora produzido por um patrão burguês que a desconhece profundamente, se não for intencionalmente mentiroso, poderia sempre ser interpretado como uma piada”.⁵ Além disso, também é “permitir que o discurso patronal produza o seu próprio descrédito”⁶ (Jaudon, 2017, p. 5, tradução nossa). Mas ele opera também como um fator para o distanciamento pois:

Ao fazer de conta que leva a sério os problemas políticos apresentados pela situação, o espectador seria abruptamente trazido de volta à realidade de uma luta que às vezes precisa lidar com a absurdidade do sistema capitalista, não apenas com a lógica racional da dominação e dos interesses. Ao rir diante da angústia do patrão, ele poderia sentir desconforto ao perceber que essa situação constitui a realidade tragicamente cotidiana da classe trabalhadora (Jaudon, 2017, p. 4, tradução nossa).⁷

Essa mesma lógica explicada por Jaudon ainda pode ser pensada para outro trecho do filme, que se inicia aos trinta e três minutos: quando o diretor, ainda preso pelos grevistas, deseja ir ao banheiro. Como os trabalhadores tinham, durante seus horários de trabalho, apenas duas pausas de 5 minutos para ir ao banheiro, que ficava a cinco minutos do local onde trabalhavam, eles sempre



Figura 4 – Monólogo do diretor da fábrica.
Fonte: Captura de tela.



Figura 5 – Diretor chegando atrasado ao banheiro.
Fonte: Captura de tela.



Figura 5 – Diretor urinando através de janela quebrada.
Fonte: Captura de tela.

eram punidos. Assim, alguns grevistas decidem que o diretor teria apenas três minutos para ir ao banheiro e voltar. Como ele não consegue, acaba não usando o banheiro (Figura 5).

O trecho acaba com o diretor, depois de voltar ao escritório onde estava preso, quebrando uma janela e urinando através dela (Figura 6). Todo esse trecho faz com que o patrão passe por um sofrimento que é dos próprios trabalhadores. Portanto, mais uma vez, ao rir do diretor, o público toma consciência do trágico cotidiano da classe trabalhadora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse artigo teve como objetivo geral analisar o filme *Tudo vai bem*, procurando aproximações com o “distanciamento” de Bertolt Brecht. Como visto, a relação entre o filme e Brecht já era conhecida e fora anteriormente citada por Gorin, mas a pesquisa buscou aprofundar o entendimento dessa relação e contribuir com os comentários já existentes do filme.

Após a análise feita, fica evidente, então, a aproximação do filme *Tudo vai bem* com o distanciamento de Brecht. Essa aproximação

aparece não só no *travelling* que mostra os vários cenários simultaneamente, mas também no humor de algumas cenas, nas quebras da quarta parede e até no início com os cheques. O efeito de distanciamento ocorre ainda em trechos não comentados por outros autores, como quando o patrão quer ir ao banheiro.

Quanto à intenção em usar esse efeito, o Grupo Dziga Vertov aparenta estar de acordo com o uso proposto por Brecht. O humor de muitas cenas é uma ferramenta que possibilita a tomada de consciência por parte de um espectador que pertença à classe trabalhadora. E as quebras de convenções cinematográficas, relacionadas principalmente à composição da mise-en-scène em algumas cenas mas também presente no trecho inicial do filme no qual há uma simulação da construção da obra, impedem a criação de uma ilusão de realidade.

Por último, espera-se, também, que essa pesquisa alcance seu objetivo de inspirar cineastas e pesquisadores, a explorar novas formas de expressão cinematográfica e discutir sobre os filmes que vêm sendo feitos com temas políticos.

NOTAS

01. Tudo vai bem é um marco da presença de Anne-Marie Miéville nos filmes do Grupo Dziga Vertov. A parceria entre Godard e Miéville, iniciada ali, durou por muitos anos.

02. Em Hanói, Jane Fonda faz um discurso histórico pelo rádio. O discurso foi traduzido para o português e publicado recentemente na revista Jacobin.

03. No original: *"[...] it's a film which tries to make people aware that they are in a movie theatre, with their ass on such and such a piece of material and looking at the movie they have paid for. You are exchanging one dollar or two dollars for a quarter million dollar dream, which is the basic trick in movies"*.

04. Segundo Colin McCabe (2005, p. 30), houve mais um motivo pelo qual Gorin e Godard usaram atores e atrizes profissionais. Eles achavam que atores não profissionais poderiam ficar intimidados pelos astros Jane Fonda e Yves Montand, atrapalhando, assim, o filme.

05. No original: *"L'objectif étant de démontrer qu'un discours sur la classe ouvrière produit par un patron bourgeois qui la méconnaît profondément, s'il n'est pas volontairement mensonger, pourrait toujours être lu à la manière d'une blague"*.

06. No original: *"[...] est donc de laisser le discours patronal produire son propre discrédit"*.

07. No original: *"Qu'il fasse mine de prendre au premier degré les problèmes politiques posés par la situation, et le spectateur serait brutalement ramené à la réalité d'une lutte qui doit parfois composer avec l'absurdité du système capitaliste, et non plus seulement avec la logique rationnelle de la domination et des intérêts. Qu'il se mette à rire devant la détresse du patron, il pourrait éprouver une gêne au moment de comprendre que cette situation constitue la réalité tragiquement quotidienne de la classe ouvrière"*.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Jane de. **Grupo Dziga Vertov**. 1. ed. São Paulo: Witz, 2005.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A Análise do Filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2013.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BRECHT, Bertolt. Um pequeno Organon para o Teatro. Tradução de Reinaldo Pedreira Cerqueira da Silva. **Arquivo Marxista na Internet**, 1948. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/brecht/1948/mes/organon.htm>>. Acesso em: 22 jun. 2023.

CARVALHO, Sérgio. Brecht: interesse social, político e experimentação formal. **Site Sérgio de Carvalho**, 3 de abril de 2020. Entrevista realizada por Ana Cristina Petta e publicada originalmente na revista Princípios 87, p. 37-43, out./nov., 2006. Disponível em: <<https://sergiodecarvalho.com/2020/04/03/brecht-interesse-social-politico-e-experimentacao-formal/>>. Acesso em: 16 abr. 2023.

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

EMMELHAINZ, Irmgard. **Jean-Luc Godard's political filmmaking**. 1. ed. Londres: Palgrave Macmillan, 2019.

ESTEVES, Leonardo Gomes. **Dialéticas da desconstrução: Maio de 68 e o cinema.** Tese (Doutorado em Comunicação Social), Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

FAIRFAX, Daniel. **The red years of Cahiers du Cinéma (1968-1973):** volume I: ideology and politics. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2021.

FONDA, Jane. Jane Fonda e a solidariedade internacional. Tradução de GUILHERME ZIGGY E HUGO ALBUQUERQUE. **Jacobina**, 2021. Disponível em: <<https://jacobin.com.br/2021/02/jane-fonda-e-a-solidariedade-internacional/>>. Acesso em: 25 jul. 2023.

GOLIOT-LÉTÉ, Anne; VANOYE, Francis. **Ensaio sobre a análise fílmica.** São Paulo: Papyrus, 1994.

GORIN, Jean-Pierre. Godard and me: Jean-Pierre Gorin talks. In: WALSH, Martin. **The Brechtian Aspect of Radical Cinema.** Londres: BFI, 1981.

GUTIERREZ, Maria Alzuguir. Brecht: teoria e prática crítica dos meios. **Imagofagia**, Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, n. 20, p. 143-166, 2021. Disponível em: <<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/108>>. Acesso em: 3 nov. 2022.

GUTIERREZ, Maria Alzuguir. Romper a superfície da imagem - reflexões de Brecht sobre o cinema e a fotografia. **Pandaemonium**, São Paulo, v.25, n.45, p. 157-186, jan.-abr. 2022. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/pg/article/view/191509/176495>>. Acesso em: 25 jul. 2023.

JAUDON, Raphaël. Godard et Gorin, marxistes "tendance Groucho". **Mise au point**, v.9, 2017. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/map/2323>>. Acesso em: 27 ago. 2021.

KONDER, Leandro. **Os marxistas e a arte:** breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista. Rio de Janeiro: Editora Civilização brasileira, 1967.

MACCABE, Colin. **Godard:** images, sounds, politics. 1. ed. Londres: The Macmillan Press, 1980.

MACCABE, Colin. O Grupo Dziga Vertov em Godard: A portrait of the artist at seventy. In: ALMEIDA,

Jane de. (Org.). **Grupo Dziga Vertov.** 1. ed. São Paulo: Witz, 2005, p.14-34.

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s). **Anais VI Congresso SOPCOM**, Lisboa, 2009.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico.** São Paulo: Perspectiva, 1985.

SOBRE O AUTOR

Murilo Bronzeri é Mestre em Comunicação Audiovisual pelo PPGCOM-UAM, com bolsa CAPES, sob orientação do Prof. Dr. Fábio Raddi Uchôa. Integrante do grupo de pesquisa CineArte - Cinema, análise fílmica e experiência intelectual. Graduado em Rádio, TV e Internet, com distinção acadêmica magna cum laude, pela Universidade Anhembi Morumbi (2020). E-mail: mubronzeri.mb@gmail.com

COSMOCOCAS - PROGRAMA IN PROGRESS: HÉLIO OITICICA E SEUS EXPERIMENTOS EXPANDIDOS NO CINEMA BRASILEIRO

COSMOCOCAS - PROGRAM IN PROGRESS: HÉLIO OITICICA AND HIS EXPANDED EXPERIMENTS IN BRAZILIAN CINEMA

Iomana Rocha
UFPE

Resumo

Diante do contexto de experimentação, transgressão e arte-vida, diretamente ligado às influências da arte participativa e à trajetória de Hélio Oiticica, nota-se o potencial das *Cosmococas*, obras de Hélio Oiticica e Neville de Almeida, como projeto experimental inovador e visionário. Trata-se de uma experiência híbrida, em que princípios teóricos e estéticos do cinema, artes plásticas, fotografia, performance e música se mesclam, gerando um programa de experiências que é, defende-se aqui, precursor, no Brasil, no que diz respeito às manifestações do que se conhece por cinema expandido.

Palavras-chave:

Cinema expandido; Helio Oiticica; Cosmococas.

EXPERIMENTAR O EXPERIMENTAL

Primeiramente, se faz necessário entender o processo evolutivo das técnicas e obras desenvolvidas por Hélio Oiticica. Sua formação artística se deu junto ao movimento concretista, expresso na pintura com linhas e ângulos retos, e na utilização restrita das cores. Trata-se de um movimento que busca a síntese absoluta. As composições eram reduzidas ao mínimo e a superfície da obra não deveria, de forma alguma, deixar transparecer o trabalho do artista. O objetivo maior deste movimento era, assim, a busca pela construção de imagens nas quais prevalecessem a harmonia e a ordem.

Esses ideais muito rígidos do Concretismo logo foram abandonados e, no lugar deles, emergiram características que culminaram

Abstract

Given the context of experimentation, transgression and art-life, directly linked to the influences of participatory art and the trajectory of Hélio Oiticica, the potential of Cosmococas, works by Hélio Oiticica and Neville de Almeida, can be seen as an innovative and visionary experimental project. It is a hybrid experience, in which theoretical and aesthetic principles of cinema, visual arts, photography, performance and music merge, generating a program of experiences that is a precursor to expanded cinema in Brazil.

Keywords:

Expanded cinema; Hélio Oiticica; Cosmococas.

no surgimento do Movimento Neoconcreto, que revolucionou a pintura e colocou a arte brasileira entre as vanguardas mundiais. O Movimento Neoconcreto foi lançado em 1959, propondo o rompimento com a bidimensionalidade do quadro e sua nova colocação no espaço tridimensional, de modo que a experiência do espectador com a obra se tornasse mais ampla. Tem-se aqui uma nova preocupação com a forma como o artista, o espectador e a obra se relacionam.

O grupo neoconcreto teve um curto período de duração, entre 1959 e 1963. Entretanto, os artistas prosseguiram individualmente. Entre eles, Hélio Oiticica, Ligia Pape e Lygia Clark procuraram desenvolver formas cada vez mais radicais, por meio das quais os espectadores

pudessem participar da obra de forma ativa e criativa, desenvolvendo experiências amplamente sensoriais.

Buscando uma análise evolutiva, Favaretto (2000, p. 48) nos mostra que é possível identificar na obra de Oiticica duas fases, a visual e a sensorial. Na primeira estão incluídas desde as obras iniciais, ligadas à arte concreta (1954), os *Meta-esquemas*, *Invenções*, *Bilaterais*, *Relevos Espaciais*, *Núcleos*, *Penetráveis* e *Bóides*. Estes dois últimos já se colocam no limiar do sensorial (1963). A partir de então se inicia sua segunda fase, que se prolonga até sua morte, em 1980.

Na fase visual, nota-se a presença dos elementos modernos da percepção como processo de construção do visível, articulando signos da linguagem visual. Oiticica busca instaurar 'novas ordens' artísticas e novas concepções da arte, para isso, rompe com o espaço plástico, centrando-se no problema pictórico por excelência: a cor.

Oiticica investiga, nesta fase, a relação de cor e estrutura na superfície, propondo a ruptura com a bidimensionalidade. Favaretto (2000, p. 50) explica que Oiticica, ao retomar as pesquisas construtivistas, especialmente as de Malevitch e Mondrian, juntamente com Lygia Clark, torna efetiva possibilidades inibidas, ainda não exploradas, como o salto do plano da pintura para o espaço, além de buscar superar a Arte Concreta, que havia perdido sua força criadora.

A obra de Oiticica, deve-se esclarecer, constituía, como ele mesmo denominava, um programa de experiências, em que cada proposição implica a anterior. Oiticica sente necessidade de propiciar formas, por meio das quais outras pessoas pudessem vivenciar o que ele vinha experimentando ao longo dos anos. Desejava retirar o espectador de seu universo habitual, território seguro e coeso, convidando-o ao desconhecido, como forma de "despertar suas regiões sensoriais internas." Estende, portanto, o ato de criar ao espectador, o qual passa a ser visto como cocriador. O que de fato considerava importante era a relação que o criador deve estabelecer com o "lazer-prazer-fazer", como forma de priorizar as experiências em detrimento de uma crença cega na racionalidade distanciada das "sensações de vida".

Ligado diretamente a essa busca da relação entre a arte e suas vivências, bem como ao caráter de marginalidade associado a esse artista, está sua experiência com a escola de samba Mangueira, local que começou a frequentar a convite de Amílcar de Castro e Fernando Jackson Ribeiro, para que, juntos, trabalhassem na confecção de carros alegóricos e alegorias carnavalescas. Frequentar a Mangueira foi mais que uma incursão às fronteiras do mundo burguês e escolarizado. Foi lá que ele descobriu o corpo e a dança. Elementos que tiveram grande impacto em tudo que realizou posteriormente.

Influenciado pela sua ligação com o samba, desenvolve os *Parangolés*, que são capas de tecido para serem 'vestidas' e com as quais quem as vestem pode interagir. Seria algo como tirar as cores das telas e sólidos, e as colocar de forma fluida, dançante. Sobre os *Parangolés* Oiticica (1964, p. 01) destaca: "O espectador veste a capa, que se constitui de camadas de pano de cores que se revelam à medida que este se movimenta, correndo ou dançando". Nesses mesmos escritos Hélio Oiticica conceitua o *Parangolé* como desenvolvimento de sua experiência com a cor no espaço, e enfatiza o caráter ambiental do *Parangolé*, evidenciando o papel do espectador na "participação ambiental". Faz também uma associação entre o *Parangolé*, a arquitetura e a dança (1964).

Em sequência aos *Parangolés*, vieram os *penetráveis*, dentre os quais se destaca *Tropicália* (1964). Esta obra era um labirinto, construído com uma arquitetura improvisada, semelhante às favelas, um cenário tropical com plantas características e araras. O público caminhava descalço, pisando em areia, brita, água, experimentando sensações. No fim do percurso se defronta com um aparelho de TV ligado. Trata-se de um conjunto de elementos sonoros, táteis, visuais e semânticos descobertos a partir do envolvimento físico do espectador.

O conceito de *Tropicália* foi pensado por Oiticica com o intuito de desenvolver uma nova linguagem com elementos brasileiros, numa tentativa ambiciosa de criar uma linguagem nossa, que caracterizasse a produção local, e fizesse frente à imagética *Pop* e *Op* internacionais, na qual mergulhavam boa parte dos artistas brasileiros.

Esse conceito, por sua vez, influenciou a cultura nacional como um todo, levando a posterior formação do movimento tropicalista.

A *Tropicália* inventada por Hélio Oiticica não significava a criação do mito tropicalista de araras e bananeiras, como foi divulgado, mas uma posição crítica diante de problemas e impasses na arte, na cultura e na política, advindos do sentimento de culpa da vanguarda com a linguagem nacional e do regime político implantado no País a partir de 1964.

Em meados de 1968, Oiticica recebeu um convite para realizar uma exposição em Londres, numa importante galeria chamada *Whitechapel*. Oiticica passa um grande período em Londres e nos EUA, continuando a produzir dentro de sua poética, e buscando, como sempre, ultrapassar seus graus de experimentação. É em sua estada internacional que entra em contato com as possibilidades audiovisuais e desenvolve trabalhos ligados a estes suportes.

Oiticica desenvolveu algumas obras buscando experimentar com o cinema e com a imagem. Em 1972, desenvolve, em Nova York, *Agripina é Roma - Manhattan*, obra em super-8, inacabada, que faria parte de um projeto futuro. Em 1973, desenvolveu *Neyrotika*, também inacabada, em Nova York. Junto a essa obra, 'criou' o conceito de 'NÃO-NARRAÇÃO'. Nela é possível criar diferentes ritmos a partir da maior ou menor velocidade da projeção dos *slides* que a compõem.

A partir de 1973, também em Nova York, desenvolve as *Cosmococas*, em parceria com Neville D'Almeida. Com esta série inaugura o conceito de 'Quase-cinema'. Em 1975, desenvolveu *Helena inventa Ângela Maria*, uma obra, assim como as anteriores, que visa à experiência de quase-cinema. São 5 blocos-seções, com instruções que variam de acordo com cada apresentação.

Essa amostra acerca da arte e do pensamento de Oiticica, bem como do contexto cultural em que ele estava inserido, introduz e respalda o conjunto de obras que será o foco desta análise: *Cosmococa - Programa in progress*. Trata-se, ao todo, de nove blocos - experimentos elaborados de 13 de março de 1973 a 13 de março de 1974, em Nova York,

identificados pela abreviatura Cc, seguida de um número, que marca a sequência cronológica de sua criação.

Os cinco primeiros blocos são resultado da parceria entre Oiticica e o cineasta Neville d'Almeida, ligado ao cinema marginal. Oiticica credits a Neville o incentivo para o desenvolvimento deste projeto, que surgiu a partir de longas conversas e discussões acerca da linguagem limite criada por Neville em seu filme *Mangue - Banguê*, que, segundo Oiticica (1974b, p. 4) é um dos experimentos menos 'culturalistas' e mais inventivos no Brasil. Já as quatro últimas proposições das *Cosmococas* são esboços inacabados.

O QUASE-CINEMA

Nota-se, nas experiências de Neville e Oiticica, o descontentamento quanto à linguagem tradicional e estática do cinema. Oiticica (1974a) buscava transgredir os parâmetros das artes plásticas e se questionava por que uma arte como o cinema se punha tão inerte, tanto em sua relação com o espectador, como no não aproveitamento de suas potencialidades experimentais.

Tanto Oiticica como Neville se incomodavam com a narração no cinema e a busca naturalista de reproduzir eventos com veracidade. Não se interessavam pela representação do tempo pela imagem-movimento, numa linha evolutiva, com um antes e um depois. O que de fato queriam era realizar uma experiência de não-narração, de não-discurso, contrariando a expectativa de contar uma história, de fazer cinema (Carneiro, 2008, p.189-190). Sobre as *Cosmococas*, Oiticica coloca que:

Na verdade esses BLOCOS - EXP. São uma espécie de quase-cinema: um avanço estrutural na obra de NEVILLE e aventura incrível no meu afã de INVENTAR - de não me contentar com a 'linguagem-cinema' e de me inquietar com a relação (principalmente visual) espectador-espetáculo (mantida pelo cinema - desintegrada pela TV) e a não ventilação de tais discussões: uma espécie de quietismo quiescente na crença (ou nem isso) da imutabilidade da relação: mas a hipnotizante submissão do espectador frente à tela de super - definição visual e absoluta sempre me pareceu prolongar-se demais: era sempre a mesma coisa: porque? (Oiticica, 1974a, p. 2).

Um dos maiores objetivos das *Cosmococas* é exatamente questionar a linguagem

cinematográfica e sua razão de ser, visando primordialmente quebrar a passividade do espectador, de soltar este da 'cadeira-prisão' do cinema. As *Cosmococas* buscam superar a unilateralidade do cinema espetáculo, desafiando a passividade da plateia cinematográfica. E um dos conceitos que guiam essa experimentação é o de NÃONARRAÇÃO, desenvolvido no projeto *Neerotica*:

NÃO NARRAÇÃO nos ninhos ou fora NÃO NARRAÇÃO por que não é estorinha ou imagens de fotografia pura ou algo detestável como "audiovisual" porque NARRAÇÃO seria o q já foi e já não é mais há tempos: tudo o q de esteticamente retrógrado existe tende a reaver representação narrativa (como pintores que querem "salvar a pintura" ou cineastas q pensam q cinema é ficção narrativo-literária)

NÃO NARRAÇÃO é NÃO DISCURSO NÃO FOTOGRAFIA "ARTÍSTICA".

NÃO "AUDIOVISUAL": trilhas e som é continuidade pontuada de interferência acidental improvisada na estrutura gravada do rádio q é juntada à sequência projetada de slides de modo acidental e não como sublinhamento da mesma - é play-invenção.

NEYRÓTICA É NÃOSEXISTA

Uma noite sentei a Beleza sobre os meus joelhos. - e achei-a amarga - e praguejei contra ela.

NEYRÓTICA é o que é pleasurable (Oiticica, 1973f).

Segundo Oiticica, o espectador, cada vez mais impaciente dentro do contexto atual, imerso na dinâmica da TV e do Rock, estaria sendo alienado por esta passividade e inércia a que era submetido pela estrutura de exibição do cinema tradicional, e se perguntava "como soltar o CORPO no ROCK e depois prender-se à cadeira do numb-cinema?" (1974a, p. 4).

Desde sua época neoconcreta Oiticica defendia as possibilidades geradas pela arte. Colocava o objeto como probabilidade, não o resultado de uma probabilidade, mas a potencialidade para uma probabilidade, que pode ser inúmera. Segundo Oiticica "Cada possibilidade, dentro de outras, devem manifestar-se no tempo e no espaço, de um modo aberto" (Oiticica, s.d. p. 1).

Diante desse contexto de experimentação, transgressão e obra aberta, diretamente ligado a influências da arte participativa, nota-se o potencial das *Cosmococas* como projeto experimental inovador e visionário. Trata-se de uma experiência híbrida, em que princípios teóricos e estéticos do

cinema, artes plásticas, fotografia, performance e música se mesclam, gerando um programa de experiências que é, defende-se aqui, precursor, no Brasil, no que diz respeito às manifestações do que se conhece por cinema expandido. A primeira *Cosmococa* foi desenvolvida em 1973, em Nova York. Oiticica conta como ocorreu o processo:

EU e NEVILLE quase q mão a mão desviamos do projeto de mais um filme para o primeiro ccl: em BABYLONESTS nos confins do LOFT 4: quanta leveza e que força certa emana desse simples shift: não ater-se ao que se acha que deva ser e que não se quer fazer: nem querer audiovisual do ranço professoral: há vias diversas e uma porção de circunstâncias que vieram ocasionar que ccl se fizesse a 13 de março de 73 e q digo ser quase-cinema pondo de lado a unilateralidade do cinema espetáculo (Oiticica, 1974a, p. 4).

A parceria entre Oiticica e Neville se deu nos cinco primeiros desses 'blocos experiências'. Cada um tinha seus interesses específicos. No caso de Oiticica, o que lhe animava era "insuflar experimentalidade nas formas mais ESPETÁCULO-ESPECTADOR que continuam a permanecer virtualmente imutável" (*ibid.*, 1974a, p. 8). A Neville interessava "gadunhar a plasticidade sensorial do ambiente que quer como se fora 'artista plástico' (e o é mais que ninguém) INVENTAR" (*ibid.*).

Cada bloco-experimento é composto por uma série de *slides* em número e duração variáveis, produzidos especificamente para a *Cosmococa* em questão, que são projetados em uma ou diversas paredes, conforme forem as particularidades. Compõe-se também de uma trilha sonora, que deve se relacionar com estes *slides*; de textos; de uma proposta de performance individual ou coletiva, em ambiente determinado (interno ou externo); e um conjunto de fotos e *posters*, que poderiam ser comercializados separadamente.

Todo o processo de concepção das Ccs, bem como o posicionamento de Oiticica e Neville frente ao cinema, estão contidos em documento escrito (*BLOCO-EXPERIÊNCIAS in COSMOCOCA - programa in progress*, 1974). Nele, Oiticica expõe os processos de desenvolvimento, os conceitos utilizados e alguns pontos cruciais das Ccs, tais como: a apropriação de imagens, a presença da cocaína como uma forma de redesenhar as imagens apropriadas e a noção de sarcasmo. Descreve também a forma como as Ccs devem ser

montadas e discorre a respeito dos três elementos que compõem as séries: os *slides*, as trilhas sonoras e os jogos-performance.

A ideia de realizar um filme só com slides, creditada a Neville d'Almeida, baseia-se no fato primordial do cinema ser formado por imagens estáticas postas em movimento. A projeção de *slides*, como uma película fílmica vista quadro a quadro, revelaria esse segredo da magia do cinema e o arbitrário da construção da percepção do tempo.

Relacionado a essa proposição, Oiticica cria o conceito de 'Momentos-frame', significando a fragmentação das sequências cinematográficas em posições estáticas sucessivas. Aos *slides*, Oiticica confere o poder de apresentar imagens de forma não-narrativa. Pois, para ele, são momentos-frame não naturalistas nem miméticos, que se delineiam no teto ou nas paredes, fazendo com que não se trate de uma projeção propriamente dita, mas de um ambiente no qual os espectadores 'submergem' nas imagens apresentadas.

Para projetar esses momentos-frame os equipamentos utilizados eram vários projetores de *slides*. Nas Cc o projetor de *slides* pode ser visto como a "forma século 20 da lanterna mágica" (Adriano, 2003). A lanterna mágica era um instrumento de diversão e saber, ligada a pesquisas científicas e entretenimento popular, constituindo-se numa verdadeira mania no século 19, sendo considerada uma das matrizes dos primórdios do aparelho cinematográfico.

Neville e Oiticica se aperceberam que, no cinema, assim como afirma Raymond Bellour (1997), de um lado existe o movimento, a presença; do outro, a imobilidade e certa forma de ausência, que presumem o consentimento à ilusão, uma espécie de pacto de suspensão da descrença que anula a possibilidade de participação. Neste sentido, o espectador é um ser alienado de sua própria existência, ao mesmo tempo em que aprisionado nas vivências de outrem (Bellour, 1997, p. 84).

Bellour afirma que as imagens sequenciais do cinema possuem uma velocidade que se imprime na percepção. Para o autor, o espectador de cinema pode pensar que um determinado filme é lento, sem se aperceber do quanto seu olhar é apressado pela sequência de imagens que lhe são apresentadas. A ilusão temporal que ali se

estabelece esconde o fato de que não há tempo para se deter em uma situação ou outra, como o autor afirma, "diante da tela não sou livre para fechar os olhos, se não abri-los não encontrarei mais a mesma imagem" (*Ibid.*, 1997. p. 84).

Por outro lado, diante da fotografia há tempo para se fechar os olhos e, portanto, para ver e rever, para estabelecer relações, para refletir, passear pela imagem. Ao se observar uma fotografia, existe a possibilidade do eterno retorno e que, por meio de tal procedimento, o sujeito se situe em relação ao que observa.

Oiticica e Neville, em suas *Cosmococas*, acrescentam movimento à fotografia e imobilidade ao cinema. Fazem as imagens se sucederem umas às outras, sem uma ordem específica, num quase cinema que abrange movimento e fixidez espaço-temporal. A este, acrescentam música e performance, buscando gerar, no que se sugere a princípio como uma experiência quase cinematográfica, sensações não apenas visuais, mas multissensoriais.

Em relação a essa busca do multissensorial, a relação de Oiticica com a música se mostra um ponto extremamente relevante. Ele acreditava que o que fazia se aproximava da música, em função de seu interesse pelas possibilidades do corpo. Possibilidades estas que havia descoberto em seu contato com a Escola de Samba Mangueira. Foi ao se iniciar no samba que Oiticica tomou consciência de uma forma de arte não contemplativa (Trovão, 2006, p. 48). Tendo em vista que a preocupação dele era criar formas de fruição ativas. Assim, a presença da trilha sonora nas Cc pode ser compreendida como uma espécie de estímulo suprassensorial. A ele o que interessava era a possibilidade libertária que tais obras poderiam proporcionar.

Nas Ccs buscou construir espaços que privilegiassem o princípio do prazer em detrimento da simples suspensão da realidade, ou seja, que explorassem o poder da experiência. Neste sentido, os Blocos-experiência, *Cosmococa programa in progress*, podem ser compreendidos como um espaço libertário, uma espécie de zona livre na qual tudo é possível, e na qual a busca pelo prazer se dá através do ato criativo proposto pelo artista aos espectadores. Isso se relaciona ao conceito de *Crelazer*, criado por Oiticica.

Com este conceito de *crelazer*, afirma ser possível a eliminação da dicotomia lazer e trabalho. Para Oiticica, crer no lazer significa, acima de tudo, uma forma de comportamento ligado ao gozo. Portanto, o artista criativo é aquele que faz de seu trabalho não apenas a fonte de sua subsistência e de seu prazer, mas, também, seu momento de lazer (Oiticica, 1969).

Outra interferência proveniente de Neville refere-se às intervenções plásticas de carreiras de cocaína, denominadas 'Mancoquilagens', que 'maquiavam' as imagens de capas de discos, fotografias, pôsteres, capas de livros, num processo em que eram refotografadas com estas intervenções e transformadas em slides. As 'trilhas' de coca por vezes camuflam as imagens, enfatizam marcas faciais, remetem a peculiaridades do personagem da imagem, virando parte do desenho. Essa 'maquiagem' se mostra como forma de paródia, em que Oiticica e Neville levantam a discussão do 'plágio' e da 'autenticidade' da obra. Segundo Oiticica, "as intervenções de coca nos faz pensar, com sarcasmo duchampiano, quão longe e passado estão os conceitos que caracterizavam o caráter de autenticidade das obras" (Oiticica, 1974a, p.4).

Como exemplo dessa apropriação nas Ccs, na Cc1 *Trashiscapes* se utiliza tanto de uma edição do jornal *The New York Times* com a foto de Luis Buñuel estampada, quanto de capas de discos de Frank Zappa; em Cc2 *Onobjectc*, coloca lado a lado os livros *Grapefruit*, de Yoko Ono e *What is a Thing?*, de Heidegger; já em Cc5 *Hendrix-War*, toma a capa do disco de Hendrix como ponto de partida e a ela acrescenta fósforos, cocaína e um canivete.

Estas apropriações e intervenções seguem as proposições da arte conceitual, que visava romper com o tradicional objeto de arte, procurando enfatizar as ideias e proposições dos artistas. Por isso, consistiam em propostas escritas, fotografias, documentos, mapas, filmes e vídeos e o uso do corpo. Uma das grandes preocupações do fazer artístico conceitual era a recepção. Toda obra conceitual deveria ter um correlato linguístico exato, de forma que pudesse ser descrita com exatidão e assim poder ser repetida. Esse novo fazer exigia uma nova espécie de atenção e "participação mental" do espectador e rompia com o universo das galerias e museus.

Um dos aspectos mais relevantes das Ccs foi exatamente seguir a radicalização da ideia de ato criativo proposta por Marcel Duchamp, que nelas se tornou intrinsecamente relacionado à decisão singular e intelectual do sujeito criativo (Trovão, 2006, p. 88).

O nome *Cosmococa* relaciona-se ao material utilizado na obra. Cosmo, relacionado ao termo latino *Kosmos*, que significa o mundo como totalidade, universo. Trata-se de um termo estético, que pode ser encontrado também relacionado a outro grupo de significado, se referindo a ornamento, decoração, enfeites femininos, cosmética, acentuando o sentido sensorial e sensual da palavra (Carneiro, 2008, p. 191). A cocaína funciona como cosmético para a maquiagem, 'mancoquilagem' das imagens. Essa intervenção de cocaína permeia a sequência de blocos, mesmo que subjetivamente, virando 'cocaoculta' na Cc6. Sobre a presença da cocaína nas *Cosmococas*, Oiticica coloca que:

A PRESENÇA DA COCAINA como elemento-prop nas primeiras cc não significa q essa presença seja obrigatória ou q justifique a idéia-INVENÇÃO de COSMOCOCA - programa in progress: essa PRESENÇA é mais um lado de blague geral: why not?: se se usam tintas fedorentas e tudo q é merda nas "obras de artes (plásticas)" porque não a PRIMA tão branco-brilho e tão afim aos narizes gerais? (Oiticica, 1974a, p. 9).

No que diz respeito à ligação de Oiticica com o 'marginal', é preciso lembrar que ser marginal nestes anos possuía um duplo significado. Em comum as duas acepções: marginais eram todos os que não se adequavam ou renegavam a ordem social vigente, extrapolando os limites e entrando em conflito com os propósitos capitalistas da sociedade de consumo. Entretanto, se para alguns tal posição no interior da sociedade significava alguém desregrado, ligado a vagabundagem, por outro lado existiam os que teciam uma ode aos marginais, ressaltando e muitas vezes glamourizando o fato destes serem errantes, abertos às descobertas, sempre em busca de vivências que propiciassem um maior autoconhecimento, uma espécie de anti-herói (Trovão, 2006, p. 51).

As *Cosmococas* inicialmente se mostram como projeto, existindo apenas enquanto esquema, expressas formalmente nas fichas descritivas.

Wally Salomão afirma que, enquanto vivo, Oiticica exibiu as *Cosmococas* apenas para algumas pessoas, em geral amigos, que o visitavam em Nova York. Oiticica pressentia que estava a ponto de criar algo realmente novo e bombástico, não apenas pelo uso da cocaína, mas pela proposição aberta que se anunciava. Afirmava sentir-se sentado sobre um barril de pólvora (Salomão, 2003, p. 103).

Apenas em 2003 ocorreu, na Pinacoteca de São Paulo, uma mostra mais completa das *Cosmococas*. Nesta ocasião, foi feita a primeira exibição no Brasil de Cc1 "Trashscapes", a primeira exibição mundial de CC2 "Onobject", a primeira exibição paulista de CC3 "Maileryn" e a segunda exibição nacional de CC5 "Hendrix-war", exibida anteriormente, em maio de 1994, na Galeria São Paulo (Adriano, 2003).

Mostras anteriores também foram incompletas, como a retrospectiva HO, que desde 1992 circulou por Roterdã (*Witte de With*), Paris (*Jeu de Paume*) e Barcelona (*Fundación Tàpies*), onde foram exibidas apenas duas Ccs. Em 2001, três Ccs saíram de Ohio (*Wexner Center*), passaram por Colônia (*Kunstverein*) e Londres (*WhiteChapel Gallery*), local da primeira plataforma internacional de Oiticica, até chegarem, em junho de 2002, a Nova York (New Museum), cidade onde as CCs foram concebidas.

Esse cosmo, criado por Neville e Oiticica, se insere no espaço da indefinição: não é exatamente cinema, não é exclusivamente fotografia, nem é apenas performance, porém, ao mesmo tempo, não deixa de conter características inerentes a todas essas formas de expressão. Portanto, se configura como um espaço mais que aberto, que nasce sob a égide libertária de base anarquista enquanto prática de vida, mas que contém regras bastante específicas, forjadas pela capacidade reflexiva e sistemática do artista.

AS COSMOCOCAS

Como já foi dito, as *Cosmococas* se concretizam, a princípio, a partir de detalhadas descrições escritas por Oiticica sobre suas especificações técnicas. Nelas são dadas informações acerca dos *slides* (número, duração), da trilha sonora, do conteúdo das imagens, e as instruções para performances públicas e privadas (aqui serão

analisadas as performances públicas apenas). As Ccs serão descritas aqui de acordo com as fichas desenvolvidas por Hélio Oiticica. A essas informações se acrescentam referências bibliográficas sobre as *Cosmococas*. As *Cosmococas*, como também já foi dito, são reconhecidas por sua numeração: Cc1 a Cc9. Aqui serão analisadas da Cc1 à Cc5, que são exatamente as desenvolvidas por Oiticica em parceria com Neville D'Almeida.

Segundo a ficha descritiva, a Cc1 *Trashscapes*¹⁷ tem 32 slides, projetados sem tempo determinado (normalmente determinado aleatoriamente pelo responsável pela projeção). As fotos foram feitas por Oiticica, e as 'mancoquilagens' por Neville. A trilha sonora determina a montagem de uma música popular nordestina, com os seguintes elementos: dissonâncias ao estilo de Stockhausen, música de Hendrix, sons ambiente da *2nd Avenue*, voz masculina lendo texto inventado. Quanto ao conteúdo das imagens, estas deviam incluir: Um exemplar do New York Times com foto de Buñuel, pôster de Luiz Fernando Guimarães vestindo Parangolé (Cape 23 P30) em Nova York, capa do disco *Weasels ripped my flesh* de Frank Zappa e *The mothers of invention*, cocaína, objetos diversos relacionados ao uso de cocaína que se encontram em *Babylonest*¹⁸. A performance pública indica que os slides devem ser projetados simultaneamente, em duas paredes opostas, com tempo livre. Os participantes se deitam em colchões dispostos no chão e manuseiam lixas de unha fornecidas a estes (Oiticica, 1973a, p. 188).

Na Cc1 observa-se, dentre os *slides*, a imagem de Luis Buñuel, na capa do *The New York Magazine* maquiada de cocaína, com uma navalha sobreposta à linha branca que corta seu olho, em referência à cena inicial de seu filme *Un Chien Andalou*, em que uma nuvem corta a lua cheia, e posteriormente um olho é cortado por uma navalha. Essa imagem é vista em múltiplas projeções. Os espectadores são convidados a deitar e lixar suas unhas. Vários sons são ouvidos, dentre eles música popular nordestina.

Nesta primeira *Cosmococa*, foi introduzida uma discussão acerca da desmistificação da mágica do cinema (24 imagens estáticas que, aceleradas, dão ilusão de movimento). Brinca-se com as imagens e com o fato delas existirem por si só,

independentemente de sua inter-relação, ou interdependência, desvinculando-se assim dos princípios de edição do cinema, em especial da montagem intelectual.

Discute-se nesta *Cosmococa* também a questão do corte, elemento primordial da linguagem cinematográfica. Associa-se o corte do olho da cena do filme de Buñuel à navalha e à performance dos espectadores, que, enquanto 'assistem' às imagens, 'cortam' suas unhas. Nesta, assim como em todas as *Cosmococas*, observa-se a interação das imagens com instrumentos utilizados no processo de quebrar os cristais de cocaína, preparando-a para o consumo. Associam-se estes com o ato de corte no cinema, e de fragmentação do cinetismo. Ao se referir aos *slides*, Oiticica coloca a questão do corte e da autonomia das imagens. Segundo ele:

São MOMENTOS-FRAMES: fragmentação do cinetismo: a mão que faz a rastrococa - maquiagem move-se gilete/lâmina/faca ou o q seja sobre imagem-flat- acabada: filme-se ou fotografe-se não importa - o cinetismo do 'fazer o rastro' e sua 'duração' no tempo resultam fragmentados em posições estáticas sucessivas como momentos-frames one-by-one q não resultam em algo mas já constituem momentos - algo em processo-MAQUILAR MANCOquilagem (Oiticica, 1974a).

Assim como acontecia em *Éden* e nos *Ninhos*, os espectadores da Cc1 se encontram confortavelmente instalados, relaxados e contemplativos. Entretanto, aqui eles não estão apenas submersos na obra, mas também nas imagens. Estão cercados pela projeção em uma atitude que, paradoxalmente, é passiva, posto que estão deitados, e ativa, já que estão livres para interagir, 'brincar' com a situação. Ademais, estes sujeitos estão no meio da tensão entre tempo e espaço proposta pelo artista, e em certa medida, é por isso que podem se dar ao luxo de imergir na fruição que Oiticica sugere, sem preocupação com os compromissos externos, podendo entregar-se inclusive à preguiça. Isso se dá devido ao conceito já exposto de *Crelazer*, que implica a dissolução das distâncias entre prazer, lazer, trabalho e criação.

Em *CC2 Onobject20*, os slides são numerados de 1 a 25, possuem duração livre, sendo determinado apenas que no ato de projeção se omita o *slide 5* e o *slide 6* (o que gera um intervalo na projeção). As fotos são feitas por

Oiticica (aqui ele especifica o filme que será utilizado - *ektachrome hi speed daylight film*), a 'mancoquilagem' por Neville. Quanto à trilha, deve ser uma montagem de gritos de Yoko Ono e elementos sonoros ocasionais gravados em *Babylonests*. As referências às imagens incluem: livros (*Grapefruit*, de Yoko Ono; *What is a thing?*, de Heidegger; *Your Children*, de Charles Manson); itens como faca, papel, canudo de prata; cocaína; objetos sortidos dispersos sobre uma superfície de trabalho, como cartão, lápis; mesa de desenho (Oiticica, 1973b, p. 110).

Nas instruções para a performance pública, Oiticica diz que esta deve ser bastante inovadora: "*SOMETHING NEW as Yoko herself*", diverso de tudo já feito até então. Deve ser um jogo ambiental, que interfira na situação, na relação objeto-função e na relação espectador - espetáculo. O participante será induzido a uma divertida e iluminada brincadeira do corpo e da dança, se esbaldando acima do chão. Os participantes sentam, reclinam, repousam, mas principalmente dançam, durante o tempo de projeção e no intervalo deste, sobre um chão completamente coberto de espuma branca emborrachada. Por fim, os slides são projetados em velocidade contrária, em dois vértices da sala e em duas paredes. Neste momento, os participantes ocupam as áreas intermediárias (sem projeção) e passam manualmente entre si os objetos que se encontram na sala (Oiticica, 1973b, p. 111).

Dentre as imagens projetadas, observa-se a do livro de Yoko Ono e a da capa do livro de Heidegger, relacionadas a objetos ligados ao consumo de cocaína, e maquiados com a droga. Ouvem-se sons da voz de Yoko Ono e de música 'cantada' por esta. Objetos geométricos de espuma são espalhados pela sala. Ocorrem projeções nas quatro paredes da sala. A instrução é "dançar" ao som da música irresistível cantada por Yoko, originária do disco *Fly* (1971), da Yoko Ono & *Plastic Ono Band*.

A Cc2 começa com a sala escura e o telefone tocando longamente. Uma voz atende e diz "*This is Yoko*" (trata-se da obra *Telephone piece* de Yoko), e pede em grito prolongado para tocá-la. Neste momento as telas se 'animam'. No fim de Cc2, ouve-se o som da cantora ensaiando uma música que pede: "*When do you touch me... do*

you reach my body full... sob a imagem do livro em ângulo enviesado, com três carreiras horizontais de cocaína (Maciel, 2008, p. 172).

No caso das projeções, C2 propõe algo de outra ordem. Ocorrem projeções que seguem uma ordem estrutural específica. Ao contrário das demais Ccs, nas quais ocorre um *loop* das imagens projetadas, e não se nota o ponto inicial e final das imagens-frame. Em Cc2 ao 'fim' do carrossel de slides, as projeções das paredes 1, 3 e 4 apagam-se consecutivamente até restar apenas o último plano projetado na parede 2. Após esta desaparecer, as imagens são projetadas em sentido contrário e ritmo acelerado.

Nota-se também que o 'recarregar' do carrossel de *slides* não é escondido, como o é nas demais Ccs. Carlos Adriano diz que o fato da projeção ao inverso não ser escondida, remete a forma circular da trilha de cocaína sobre o olho dos óculos escuros de Yoko. E, retroagindo tanto o próprio dispositivo como os objetos em jogo e a performance, acaba ecoando a indagação de Heidegger sobre o que é a coisa, a coisa conceitual de Ono e da Cc2 (2003).

Oiticica e Neville queriam, com a utilização das imagens desse livro de Heidegger, aproximar os processos conceituais do pensador e do artista. Já o livro de Yoko e os contornos de pó mostram a dessacralização do conhecimento por diferentes movimentos artísticos, indicando também uma questão comum à complexidade filosófica e sensorial da arte, questionando sobre 'o que é uma coisa:' 'é a coisa ou a representação da coisa:' (Maciel, 2008, p. 176).

Estes questionamentos, desde as vanguardas do início do século externados na obra surrealista de Magritte "*Isso não é um cachimbo*", podem ser associadas aos que são feitos acerca da realidade fílmica, da veracidade das imagens, da necessidade de se buscar filmar o real na concepção dos filmes tradicionais. E em um aspecto ainda mais abrangente pode-se dizer que, com a projeção de imagens estáticas, com a introdução de pausas durante a projeção e diante da despreocupação em esconder o aparato usado para a projeção de slides, Oiticica esteja questionando: o que é o cinema?

Na *Cc3 Maileryn25*, Oiticica não define o número de *slides* e o tempo de projeção é livre. As fotos são de Oiticica e a 'mancoquilagem' de Neville. A trilha sonora deve ser feita usando sugestões de Neville para músicas e sons relacionados a 'arquétipos sul-americanos'. Quanto às imagens, devem conter: foto de Marilyn Monroe tirada por Norman Mailer, embrulhada em papel celofane; cocaína e equipamento associado ao seu consumo; tesoura; ventilador elétrico; nota de 5 dólares; capa L4 P31 *Parangolé* - HO-NYC-1972; imagens diversas do seu apartamento (Oiticica, 1973c, p. 188).

Na performance pública, as referências são quanto ao chão do local de projeção, que deve ser coberto por vinil transparente e resistente sobre areia disposta em forma de dunas, de forma a deixar o chão cheio de ondulações. Oiticica indica que essa topografia é variável e deve ser improvisada de acordo com o local, de forma que fique inventivo e bem feito. Os participantes deverão estar descalços e retirar, antes de entrar na sala, qualquer coisa que possa vir a danificar o chão. As projeções são feitas nas quatro paredes e no teto, simultaneamente. O participante se deita no chão, rolando e rastejando por ele. Balões de ar serão distribuídos para serem enchidos e esvaziados (com barulho), pelos participantes (Oiticica, 1973c, p. 188).

O nome desta Cc deriva da junção entre o nome do famoso jornalista e crítico da sociedade americana Norman Mailer com o da atriz Marilyn Monroe. Apresenta *slides* com imagens de Marilyn Monroe, maquiadas com cocaína, em que são evidenciados os traços femininos da artista. Oiticica sobrepõe objetos a uma foto e refotografa as interferências de canivetes, faca, tesouras, dólar, papelote. Estes slides são projetados por cinco projetores em uma sala, o que resulta em projeções nas quatro paredes e no teto. As múltiplas projeções são ritmadas pela música, em um tempo fragmentado e entrecortado. O espectador fica imerso em meio às projeções que o envolvem, sentindo a textura do chão, rolando, arrastando-se e interagindo com as bolas espalhadas pela sala, que podem ser enchidas e esvaziadas.

Ícone do cinema americano e da beleza feminina, Marilyn tem sua imagem submetida a diversas intervenções, nas quais se pode

identificar a ação de ressignificação, comum aos trabalhos de Oiticica, e a utilização de ícones *pop* para desenvolver o deboche e o escracho, característica do movimento tropicalista. Esses desenhos não camuflam a atriz a ponto de torná-la irreconhecível, apenas ressaltam os elementos de feminilidade da fotografia utilizada como base.

A utilização de Marilyn remete também às obras do artista americano Andy Warhol, que criticou, através da *pop art*, a sociedade de consumo, realizando em 1967 uma série de retratos de Marilyn, marcada por chocantes variações cromáticas. A *pop art* influenciou de fato a obra de Oiticica, que estava inserido no contexto *pop* de Nova York, cidade em que residia e onde as *Cosmococas* foram pensadas.

Nota-se também ligações das Ccs com o Cinema Marginal, no que diz respeito à re-apropriação de elementos do cinema em suas obras, seja aproveitando-se da estética, seja para estabelecer uma maior proximidade com o público, seja como mote para escracho. Assim como é visto no Cinema Marginal, critica-se nas Ccs a imposição de conceitos e pontos de vista implementados pelo cinema clássico americano. Oiticica diz que: “E hoje nos faz rir a complacência da plateia macartista dos anos 50: e nos faz pensar com q efeito e unicidade certos conceitos e ‘pontos de vista’ se impunham: de como era ‘estrangeiro’ a ousadia de experimentar” (1974a, p. 8).

A referência a filmes e estilos cinematográficos, era, como visto, muito recorrente no Cinema Marginal e, no caso de Sganzerla mais especificamente, era notável sua admiração por Godard e Welles. Oiticica, por sua vez, demonstra essa mesma admiração no caso de Godard, como pode ser visto em seus escritos:

Como MONDRIAN pra PINTURA GODARD fundou o antes e o depois dele: como querer ignorar ou conjecturar sobre a ‘arte do cinema’ depois q GODARD questiona metalinguisticamente a própria razão de ser do fazer cinema?: em 10 anos ele levou a conseqüências-limite o q dificilmente outros cineastas fariam ou sequer teriam necessidade manifestada para tal (...) GODARD ao contrário do romântico naturalista q se volta ao q chamam cinema verité (como se cinema fosse ficção!) penetra todos os meandros possíveis do cinema: joyful pela libertação gradativa do espectador numbeizado²⁶ por absolutismos de linguagem e imagem (Oiticica, 1974a, p. 2-3).

Oiticica admirava figuras como Godard, principalmente pelas janelas que estes abrem frente à experimentação e transgressão da linguagem. Para Oiticica, o fenômeno da liberdade de invenção de Godard só é comparado aos fenômenos da TV e do rock. Diante de seu potencial experimental e de sua busca pela multissensorialidade, criticava o cinema brasileiro pela sua posição séria diante das possibilidades experimentais. Dizia que:

No BRASIL de experimentalidade quase q ao alcance da mão o pessoal foi ficando cada vez mais ‘sério’ e com obsessiva ‘preocupação quanto aos destinos do cinema brasileiro’, e a busca de ‘sentidos’ e ‘significados’ q pudessem justificar outra ambição maior: criar a indústria cinematográfica brasileira’: sempre a carroça na frente dos bois: excessivo concerne: muita busca: ser joy: com COCA: mergulhos nas coisas da terra (do útero): literatura obscura lado a lado com solturas altamente frescas e experimentais: mas é que GODARD já ia longe num passo q jamais seria possível aos q pensam demais ou se preocupam-se com destinos desconhecidos (q nem o deles é!) etc. etc. (Oiticica, 1974, p. 3).

Outra referência, no que diz respeito à relação da Cc3 com o Cinema Marginal e com as características tropicalistas, é a ênfase dada à posição latino-americana, colocada na CC3 através do elemento musical (sons-música com arquétipos sul-americanos), levantando discussões acerca do subdesenvolvimento, do submundo, do que está à margem do mundo capitalista. Outros elementos desta Cc que podem ser associados à brasilidade de Oiticica é a areia, a topografia acidentada remetendo a dunas, que leva o participante a sentir ‘sua terra’, a ficar à vontade nela, mesmo que esta esteja repleta de signos internacionais e imperialistas.

No caso da Cc4 *Nocagions*, Oiticica não determina o número de slides, mas indica que estes terão o tempo regulado. As fotos são de Oiticica e a mancoquilagem de Neville. Para a trilha sonora sugere convidar John Cage e propor que este desenvolva uma peça usando o jogo de slides como base para as notações. No que diz respeito às imagens, estas devem conter: o livro *Notations* de John Cage, com capa branca; canudo de prata da *Tiffany’s*; dois canivetes; meio cigarro de maconha queimado; cocaína; tecido azul em água do vaso sanitário.

Nesta Cc surge, nas fichas, uma nova referência - elementos de cenário, sendo proposto: uma piscina (tamanho ideal indicado no projeto, mas pode ser adaptado ao local); iluminação específica (luz verde difusa no fundo, e em alguns momentos, luz azul nas margens, além de uma luz verde em movimento, formando uma linha brilhante); participante- espectador (que deve escolher se irá nadar ou ficar parado 'vagabundando'); localização do projetor e da tela (dois projetores e duas telas um em oposição ao outro, em cada extremidade da piscina, nos quais as projeções se cruzam e se encontram no meio desta) (1973d, p. 112).

Quanto à performance pública, antes de começar a projeção, uma luz azul envolve toda a piscina, as pessoas nadam ou ficam nas bordas, onde há almofadas. Oiticica escreve sobre a sincronicidade e simultaneidade que devem ocorrer na projeção. São dadas as seguintes referências: projetor X e projetor Y, tela 2 e tela 1, carrossel X e carrossel Y. Ambos são idênticos em tempo e sequência, mas o jogo de slides X é um slide atrás do carrossel Y. Assim, Y projeta o primeiro slide, X espera, Y projeta o segundo, X projeta o primeiro, Y projeta o terceiro, X projeta o segundo, e assim por diante, até chegar ao último slide, momento em que a tela fica branca por alguns instantes e posteriormente fica preta. Ao fim da projeção, os espectadores nadadores e os que estavam parados (segundo escolha pessoal) são levados a interagir e se entreter entre si. Há também uma referência técnica ao som: Oiticica determina que quatro alto-falantes, nas bordas da piscina, tocarão uma peça de Cage, de forma extremamente barulhenta, durante a projeção (1973d, p. 113).

Observa-se, nesta Cc, slides com imagens da capa de John Cage *Notations*, maquiadas com fileiras de cocaína, assim como um canudo de prata da *Tiffany's* e outros materiais que remetem ao uso da droga, intervindo na imagem refotografada. No meio da sala onde ocorrem as projeções está a piscina. Os espectadores são convidados a ir de roupa de banho, para interagir com este espaço. A água constitui mais uma superfície passível de projeção, bem como de possibilidade de se imergir não apenas de forma sensorial, mas também física, na cor (pigmentação proporcionada pela incidência da luz colorida na água) e no som (proporcionado pelos alto-falantes localizados nas margens da

piscina). As carreiras de pó branco 'desenhadas' sobre o fundo branco do livro de Cage remetem diretamente aos conceitos artísticos de Malevitch, mais especificamente à sua obra *Branco sobre branco*. Oiticica retoma, nesta Cc, sua relação com as cores de forma mais direta, e o estudo plástico conceitual destas.

Nota-se, na utilização de objetos de luxo, como o canudo de prata da *Tiffany's*, a relação direta com a sociedade de consumo. Todavia, apesar de ser da marca *Tiffany's*, ligada a tradição da alta sociedade americana, é um produto utilizado para o consumo de droga ilícita - a cocaína. Oiticica ironiza, assim, a associação desta marca com o consumo de drogas ilegais, aproximando-a de um contexto de certa forma marginalizado, ao mesmo tempo em que ressalta a hipocrisia da alta sociedade.

A Cc5 *Hendrix-War*, por sua vez, contém 34 *slides* e o tempo de projeção é livre. As fotos são de Oiticica e a mancoquilagem de Neville. Para a trilha sonora, Oiticica recomenda qualquer música de Hendrix, para ser tocada antes, durante e depois da projeção de *slides*. Quanto às imagens, incluem: canivete; fósforos novos, em chamas, e usados; capa de *Parangolé* inacabado; capa do disco *War Heroes*, de Hendrix. Para a performance, as referências são para que os participantes ocupem as redes, que estão suspensas e dispostas por toda a sala. Projeções de slides serão realizadas nas quatro paredes-telas que definem o espaço da sala. Em cada quina dessas 'telas de projeção' haverá entradas abertas. Oiticica faz referência à necessidade de se incluir, na ficha, um esboço que determine a distribuição das redes, o tipo da superfície de projeção etc. (1973e, p.115).

Ao contrário do que possa parecer em um primeiro momento, o título desta Cc não faz alusão a uma guerra pessoal que o astro poderia ter travado contra as drogas, que acabaram por vitimá-lo. Não há uma crítica à cocaína, e sim uma referência ao disco *War Heros* de Hendrix, o que reafirma a importância da música na construção dos trabalhos de Oiticica. Trata-se de uma *Cosmococa* em homenagem a Hendrix (Trovão, 2006, p. 92).

Nesta Cc há slides da capa do citado disco de Jimmi Hendrix, em que sua foto é maquiada por carreiras de coca, evidenciando as linhas do rosto do astro. A todo momento ouve-se a música de Hendrix,

que constitui a trilha sonora. Na sala há várias redes penduradas, nas quais os espectadores se balançam enquanto ouvem a música e veem as imagens. A 'dança' das redes suspensas amplifica o movimento entre as imagens projetadas. Essas redes fazem referência ao que Oiticica dizia: "O samba prende o homem à terra enquanto o *rock* retira o homem da terra" (apud Maciel, 2008, p. 177). Esse balanço contribui para a fruição relaxada do espectador, possibilitando que este se sinta flutuando, embalado pela trilha de Hendrix. Ao mesmo tempo, o balançar constante das redes pode ser associado à fuga da posição estática das cadeiras das salas de cinema.

Nota-se aqui novamente um aspecto marcante do tropicalismo: a hibridização de elementos regionais com aspectos da cultura de massa e do contexto globalizado. A música americana, a figura de Hendrix, associada ao elemento nordestino da rede e à figura estereotipada da preguiça, são elementos que se fundem para compor a obra, dando-lhe uma peculiaridade estética e certa brasilidade. Esse relaxamento, proporcionado pelas redes e pelo ambiente imersivo, produz no espectador uma sensação relativa do tempo das projeções e do tempo que se passa imerso na obra. O tempo, enquanto elemento constitutivo do cinema, mas principalmente a sensação relativa do tempo, está presente em todas as *Cosmococas*.

Oiticica não trabalha o tempo no que diz respeito à duração e manipulação do movimento das imagens cinéticas, como o fizeram alguns gêneros do experimental, a exemplo da obra de Jean Epstein, e de Mario Peixoto em *Limite*. Não há sequer imagens em movimento nas Cc. Sua relação com o tempo se aproxima mais das experiências que Andy Worhol desenvolveu junto ao cinema estrutural, em que se enfatiza a sensação frente à longa duração das imagens e a sua escassez de movimento.

No tocante às influências observadas nas *Cosmococas* como um todo, é possível identificar, semelhante às relacionadas ao Cinema Marginal, a presença do tropicalismo, da contracultura, da arte participativa, do movimento *underground* americano, do cinema americano em si. Isso se dá obviamente devido ao contexto artístico, social, político e cultural da época. Todavia, essas influências se manifestam de forma diferente em cada objeto analisado.

O movimento *underground*, como foi mostrado, possui uma diversidade de subgêneros, bastante heterogêneos entre si, e ao mesmo tempo extremamente inventivos. Dentre as diversas facetas do *underground*, o que pode ser notado com maior força nas Ccs é a influência das experiências de cinema expandido, mas se nota também, com menos intensidade, referências ao cinema estrutural, mais especificamente nas experiências realizadas por Andy Worhol, dos filmes de flicagem e do estilo *found footage*.

Este último se caracteriza por trabalhar com reciclagem de imagens de arquivos e se reapropriar de artefatos históricos, dando-lhes outras configurações e sentidos. Este estilo tem como técnica reprocessar um material de arquivo já filmado, refilmando-o da tela ou por trucagem, como se procedesse a uma análise conceitual e sensorial da percepção. É o que ocorre no caso da 'Mancoquilagem'. Neville desenha com cocaína sobre imagens preexistentes de ícones pop como Marilyn Monroe e Jimmy Hendrix, e Oiticica as refotografa. Com essa intervenção e a inserção desta nova foto no contexto da *Cosmococa*, ele as ressignifica.

O filme de flicagem se pauta em dois princípios básicos: o cinema não é movimento, é a projeção de imagens estáticas num ritmo determinado de impulsos luminosos; e o cinema se faz a cada fotograma. Neste estilo, extremamente métrico, é entre os fotogramas que o cinema se manifesta. Os filmes de flicagem, especialmente os realizados por Peter Kubelka, negam qualquer naturalismo e valorizam o material concreto do cinema: a película. O envolvimento entre o espectador e aquilo que é projetado nunca é psicológico, como em um filme 'encenado', tem-se sempre a consciência de estar, antes de tudo, presenciando uma película que corre dentro de um projetor. Como se fosse impossível ignorar, mesmo por instantes, que um filme é nada além de 24 fotogramas projetados a cada segundo sobre uma superfície branca (Adriano, 2006).

Nesse ponto se associa a intenção de Neville e Oiticica de desconstruir a 'ilusão' do cinema e trabalhar com slides estáticos independentes entre si, em que o som do 'carrossel' de slides, ao mesmo tempo que não camufla sua presença, completa a função de manter no espectador a consciência

de que ele está diante de uma projeção. Além disso, os dois trabalham ritmicamente tanto com a projeção como com seus intervalos (Cc2).

Dentro das experiências audiovisuais de Andy Warhol, associado comumente ao cinema estrutural e considerado um dos precursores do cinema expandido, ele desenvolve experiências com múltiplas projeções e manipula o tempo em filmes como *Sleep* (1963; 6 horas do rosto de um homem dormindo), *Eat* (1963; 45 minutos de uma boca comendo cogumelo), *Blow Job* (1964; 35 minutos do efeito felativo), *Empire* (1964; 8 horas do prédio, da noite à aurora), em que a referência temporal e a atenção do espectador é discutida. Warhol mantém, em seus filmes, sua poética de confundir estatutos *pop* e conceituais, elementos da alta cultura e da cultura popular dentro da sociedade industrial contemporânea, além de, devido à sua ligação ao underground, focar grupos excluídos, temas sexuais e a alienação da sociedade *mainstream*.

Como já mostrado, essas experiências enfatizam a fruição do espectador e a sua relação com o tempo de exibição, e com o tempo em si. Nas *Cosmococas*, por sua vez, uma série de *slides* são apresentados em *loop*, o que faz com que o espectador determine o tempo que deseja passar diante deles e, nesse período, o grau de atenção que deseja direcionar, sendo proposto inclusive a possibilidade de dispersar sua atenção interagindo com objetos (balões, lixas de unha, etc.), ou se entregando à 'preguiça' nos colchões, redes, piscinas.

No caso do cinema expandido, sua influência nas Ccs, ocorre de forma mais direta, a partir da inspiração de Oiticica nas obras (performances multimídias) de Andy Warhol e Jack Smith. Ao descrever como seriam suas experiências, Oiticica afirma: "Jack Smith com seus slides fez algo q muito tem a ver com o q almejo com isso: do seu cinema extraiu - em vez de visão naturalista imitativa da aparência - um sentido de não-fluir não-narrativo" (Oiticica, 1974b, p. 8).

Jack Smith é um dos pioneiros do cinema underground e um dos fundadores da arte performática americana. Também é um dos primeiros a se utilizar da estética conhecida como *camp*, além de elementos ligados ao *kitsch* e à estética *queer*. Em seus filmes, objetivou

quebrar os limites do meio cinematográfico, experimentando com películas fora da validade e recursos esparsos. Sua maior experimentação, todavia, diz respeito à inter-relação entre seus filmes e suas performances.

Smith passou a incorporar trechos de seus filmes e slides em suas performances, criando efeitos visuais com o rearranjo aleatório de imagens. Ele editava e reeditava as imagens no decorrer da performance ao vivo. Devido ao método utilizado, era criada uma única versão do filme para cada performance. Oiticica presenciou tais experiências e as reconheceu como experiência de quase cinema, bem como viu em Jack Smith um artista visionário, como mostra seu relato:

Fui a uma projeção de slides com trilha sonora, uma espécie de Quase cinema, que foi incrível; Warhol aprendeu muito com ele, quando começou, e tomou certas coisas que levou a um nível diferente, é claro; Jack Smith é uma espécie de Artaud do cinema; seria o objetivo de defini-lo; o lugar onde ele mora são dois andares de loft, um labirinto de coisas inacreditáveis, que parecem os filmes, e tudo o que acontece é como se tivesse acontecendo num tempo de filme[...] (Oiticica, 1971).

O conceito de 'Cinema Expandido', foi criado por Gene Youngblood, em seu livro *Expanded Cinema* (1970). Este conceito designa exatamente obras como as performances multimídias de Jack Smith, bem como as *Cosmococas* de Oiticica e Neville. O advento deste conceito está associado ao contexto do surgimento e difusão do vídeo, da TV, da interatividade, da fluidez da modernidade, ao aspecto de convergência das mídias.

O 'cinema expandido' é um fenômeno que resulta na explosão do frame nas formas interconectadas de cultura e no contexto emergente de interatividade. Trata-se do cinema, que se desvincula de sua forma tradicional de espetáculo, se colocando na fronteira das mídias interativas, performáticas e em rede (Marchssault; Lord, 2008, p.10). Trata-se da expansão do conceito do que se entende por cinema (em especial o cinema dito clássico) e, ao mesmo tempo, de uma hibridização entre as estéticas e tecnologias do cinema com outras estéticas e novas tecnologias.

É a busca pela participação consciente do espectador (não apenas física, mas mental e sensorial), que é forçado a criar, a interpretar de forma autônoma suas impressões, a imergir

nas projeções. Distanciando-se assim do cinema comercial, que perpetua um sistema de respostas condicionadas a fórmulas, manipula o espectador para que sua atenção siga caminhos e sentidos predeterminados, destrói a habilidade do espectador de apreciar e participar no processo criativo da obra cinematográfica. Youngblood explica ainda que essa expansão não se refere apenas a 'filmes computadorizados', luzes atômicas ou projeções esféricas, mas à 'consciência' acerca do que se vê (Youngblood, 1970, p. 72).

O Cinema Expandido, segundo Youngblood, é um cinema sinestésico, em que as imagens formam um espaço-tempo *continuum* e se busca a ênfase na experiência do espectador. Ocorre, nesse cinema sinestésico, a busca da multissensorialidade. Para tanto, há um uso recorrente de ambientes imersivos, bem como de interatividade e fluidez das telas (*Ibid.*, 1970, p. 71).

Muito interessado em tecnologia e ciência, Youngblood acreditava que a arte não é verdadeiramente contemporânea até se relacionar com o mundo da cibernética, teoria do jogo, molécula de DNA, teorias da antimatéria, transistorização, entre outras (1970, p. 68). Considera-se o cinema expandido um desenvolvimento gradual da linguagem cinematográfica e sua adequação ao contexto e características da sociedade contemporânea. Trata-se da assimilação, pelo cinema, dos novos elementos artísticos e cinematográficos, tais como a arte participativa que surge em meados dos anos 60, a tecnologia do vídeo, a linguagem da TV e seus primórdios interativos por meio do controle remoto.

Janine Marchessault (2008, p. 15) considera que, no contexto desse conceito, a palavra 'cinema' se refere não ao filme como uma tecnologia, mas a uma rede de tecnologias de imagem-movimento que se baseiam na fenomenologia do cinema. Pode-se dizer, diante disso, que as *Cosmococas* constituem uma das primeiras e mais relevantes experiências do que se entende por cinema expandido, dentro do contexto nacional, representando assim uma grande contribuição para a cinematografia brasileira e para a experimentação cinematográfica.

Nesse conjunto de obras *in progress* podemos observar elementos como o ambiente imersivo,

as performances interativas, o caráter sinestésico multissensorial, a intermedialidade, a hibridização e convergência de mídias. Trata-se de um cinema que busca expandir-se das amarras do modo institucionalizado e direcionador do cinema 'de espetáculo', moldando-se ao novo contexto social e artístico.

Isso se dá, como já visto, a partir da exploração de elementos primordiais da tecnologia do cinema e principalmente utilizando-se de elementos constitutivos deste, como o tempo e o espaço. Ocorre nas Ccs como que uma retomada do caráter estético e experimental presente no cinema inicial das vanguardas artísticas, em que havia uma busca pela potencialização da forma e experimentação da imagem. O que se acrescenta nesse momento experimental do cinema é a ativação sensorial como prioridade. Trata-se não apenas da ativação primordialmente visual e complementarmente sonora, mas busca-se a ativação multissensorial do espectador e uma imersão deste no contexto fílmico.

Assim, observa-se que Oiticica e Neville, no afã de questionar e criticar a linguagem clássica do cinema e principalmente quebrar a relação estática espectador-espetáculo, utilizam-se de técnicas que desmascaram o princípio primordial do cinema - a persistência retiniana - e retomam princípios dos aparatos da arqueologia do cinema - a lanterna mágica - adicionando ainda elementos táteis e de performance, para desenvolver uma precursora experiência ligada a conceitos inovadores e visionários - o cinema expandido.

Pode-se dizer que as *Cosmococas* são obras ainda atuais, pois muito do que foi questionado, no que diz respeito à 'cadeira-prisão' e ao hábito de tendenciar o olhar do espectador, continuam sendo criticados ainda hoje no 'cinema espetáculo' tradicional. Bem como experiências com o cinema expandido, cinema participativo, hibridização de mídias, mídias interativas, são tendências do contexto digital-tecnológico contemporâneo.

Desta forma, o *Bloco-Experiência in Cosmococa - programa in progress* é uma reflexão acerca dos questionamentos presentes na contracultura dos anos 60 e 70 e nos conceitos artísticos que eram reconhecidos por Oiticica como opressores, inclusive no que concerne à linguagem cinematográfica em si e ao próprio cinema brasileiro.

REFERÊNCIAS

ADRIANO, Carlos. Os quase-filmes de Oiticica. **Revista Trópico**, São Paulo, 2003. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1640,1.shl>>. Acesso em: 10 set. 2007.

BELLOUR, Raymond. **Entre imagens**. Campinas. São Paulo: Papyrus, 1997.

CANONGIA, Ligia. **Quase cinema - cinema de artista no Brasil, 1970/80**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

CARNEIRO, Beatriz Scigliano. Cosmococa - Programa in Progress: Heterotopia de Guerra. In: BRAGA, Paula (Org.). **Fios Soltos: A arte de Hélio Oiticica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: EDUSP, 2000.

FAVARETTO, Celso. Inconformismo Estético, Inconformismo Social, Hélio Oiticica. In: BRAGA, Paula (Org.). **Fios Soltos: A arte de Hélio Oiticica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália, alegoria, alegria**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

MACIEL, Kátia. "O Cinema Tem que Virar Instrumento": As experiências quase-cinemas de Hélio Oiticica e Neville d'Almeida. In: Braga, Paula (Org.). **Fios Soltos: A arte de Hélio Oiticica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MARCHESSAULT, Janine; LORD, Susan. **Fluid Screens, Expanded Cinema**. Toronto: University of Toronto Press, 2008.

OITICICA, Hélio. Tropicália, 1964. In: **Hélio Oiticica** - exhibition catalogue, Witte de With, center for contemporary art, Rotterdam, Galerie nationale Jeu de Paume, Paris. 1992, p. 124-126.

OITICICA, Hélio. Bases fundamentais para uma definição do "Parangolé", 1964. In: **Hélio Oiticica** - exhibition catalogue, Witte de With, center for contemporary art, Rotterdam, Galerie nationale Jeu de Paume, Paris, 1992, p. 85-88.

OITICICA, Hélio. As possibilidades do crelazer. In: **Hélio Oiticica** - exhibition catalogue, Witte de With,

center for contemporary art, Rotterdam, Galerie nationale Jeu de Paume, Paris, 1992, p. 136-138.

OITICICA, Hélio. **Carta para Waly Salomão**, 25/04/71, arquivo projeto HO.

OITICICA, Hélio. "NEYRÓTIKA", 1973. In: **HÉLIO OITICICA: quase-cinemas**. Exhibition catalogue Kölnischer Kunstverein, New Museum of Contemporary Art, 2002, p. 125-127.

OITICICA, Hélio. Cc1. 1973a. In: **Hélio Oiticica** - exhibition catalogue, Witte de With, center for contemporary art, Rotterdam, Galerie nationale Jeu de Paume, Paris, 1992, p. 188.

OITICICA, Hélio. Cc2. 1973b. In: **HÉLIO OITICICA: quase-cinemas**. Exhibition catalogue Kölnischer Kunstverein, New Museum of Contemporary Art, 2002, p. 110-111.

OITICICA, Hélio. Cc3. 1973c. In: **Hélio Oiticica** - exhibition catalogue, Witte de With, center for contemporary art, Rotterdam, Galerie nationale Jeu de Paume, Paris, 1992, p. 188-189.

OITICICA, Hélio. Cc4. 1973d. In: **HÉLIO OITICICA: quase-cinemas**. Exhibition catalogue Kölnischer Kunstverein, New Museum of Contemporary Art, 2002, p. 112-114.

OITICICA, Hélio. Cc5. 1973e. In: **HÉLIO OITICICA: quase-cinemas**. Exhibition catalogue Kölnischer Kunstverein, New Museum of Contemporary Art, 2002, p. 115-120.

OITICICA, Hélio. "MANGUE BANGUE", de Neville d'Almeida. 1973f. In: **HÉLIO OITICICA: quase-cinemas**. Exhibition catalogue Kölnischer Kunstverein, New Museum of Contemporary Art, 2002, p. 89-95.

OITICICA, Hélio. BLOCO-EXPERIÊNCIAS in COSMOCOCA - programa in progress, 1974a, arquivo projeto HO.

OITICICA, Hélio. MANGUE BANGUE de NEVILLE D'ALMEIDA 1974b. **Itaú Cultural**. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4355&cod=441&tipo=2>. Acesso em: 10 out. 2018.

REES, Alan Leonard. **A History of experimental film and video**. London: BFI Publishing, 2005.

TROVÃO. Ana Carolina Rubini. **Cosmococa: anarquismo, liberdade e experimentalismo na**

obra de Hélio Oiticica. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Departamento de Ciências Sociais, Setor de Ciências Humanas Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, 2006.

YOUNGBLOOD, Gene. **Expanded Cinema**. New York: A Dutton Paperback, 1970.

SOBRE A AUTORA

Iomana Rocha é Professora Adjunta da Universidade Federal de Pernambuco/CAA. Membro do Programa de Pós-Graduação em Comunicação- PósCom (UFPE/CAA). Formada em Arte e Mídia (UFCG), mestrado e doutorado em Comunicação (UFPE). Pesquisa experimentalidades e hibridações entre cinema brasileiro e arte contemporânea. E-mail: iomana.rocha@gmail.com

NO PRINCÍPIO ERA O CÍRCULO: O CINEMA EXPERIMENTAL DE ROBERTO EVANGELISTA

IN THE BEGINNING WAS THE CIRCLE:
ROBERTO EVANGELISTA'S EXPERIMENTAL CINEMA

Paola Haber Maués
PPGARTES-UFPA

Resumo

O objetivo deste artigo é refletir sobre aspectos relevantes para o processo de musealização da obra de cinema experimental 'Mater dolorosa' - *in memoriam II (da criação e sobrevivência das formas)*, de autoria de Roberto Evangelista. São analisados aspectos conceituais e do contexto de produção e circulação da obra, que tem origem como documentário televisivo para circulação regional, mas logo se projeta nacional e internacionalmente, permeando ainda o campo das artes visuais, sendo exibida em museus e exposições, e mais recentemente adquirida por uma coleção de arte universitária. Essa pesquisa contribui para os campos de estudos em artes visuais e cinema.

Palavras-chave:

Amazônia; artes visuais; cinema experimental.

PRINCÍPIO

O projeto *Documentos da Amazônia* foi uma série televisiva produzida pela TV Educativa do Amazonas no final dos anos 1970, que consiste em um conjunto de documentários sobre aspectos socioculturais da região, idealizada e produzida por artistas interessados nos movimentos vanguardistas, com o intuito de retratar a Amazônia a partir de imagens não estereotipadas, e que revela aspectos de sua sociedade e cultura pouco abordados pelo cinema e televisão no geral. De acordo com Gonçalves (2009), a série

Abstract

The objective of this article is to reflect on aspects relevant to the musealization process of the experimental film 'Mater dolorosa' - in memoriam II (da criação e sobrevivência das formas) by Roberto Evangelista. Conceptual aspects and the context of production and circulation of the work are analyzed, which originated as a television documentary for regional circulation, but soon spread nationally and internationally, also permeating the field of visual arts, being shown in museums and exhibitions, and more recently acquired by a university art collection. This research contributes to the fields of studies in visual arts and cinema.

Keywords:

Amazon; visual arts; experimental cinema.

contempla os filmes: *Viagem filosófica*, Ernesto Renan Freitas Pinto; *Zuazo e Rita - Duas artistas amazonenses*, Ernesto Renan Freitas Pinto; *Palco verde*, Maurício Pollari; *O porto*, Márcio Souza; *Sol de feira*, Ernesto Renan Freitas Pinto (inconcluso); e *'Mater dolorosa' - in memoriam II (da criação e sobrevivência das formas)*, Roberto Evangelista.

Neste artigo irei focar a obra *'Mater dolorosa' - in memoriam II (da criação e sobrevivência das formas)*,¹ de autoria de Roberto Evangelista, que foi adquirida por meio de doação do próprio artista, no

ano de 2011, pela Coleção Amazoniana de Arte da Universidade Federal do Pará, integrando a Seção Artes Visuais. Pretendo refletir sobre aspectos conceituais e do contexto de produção da obra, que tem origem como documentário televisivo para circulação regional, mas logo é projetada nacional e internacionalmente, permeando ainda o campo das artes visuais, sendo exibida em museus e exposições, e mais recentemente adquirida por uma coleção de arte universitária.

ARTE, CINEMA

Indo na contramão da programação televisiva para onde foi originalmente produzida, *'Mater dolorosa' - in memoriam II (da criação e sobrevivência das formas)* pode ser lida como uma obra do cinema experimental, por sua origem, modo de produção e realização, porém ela se situa no limítrofe entre o experimentalismo no cinema e a videoarte, na sua relação com a videoinstalação, como reconhecido pelo próprio autor em depoimento no documentário *A Amazônia segundo Evangelista* (26 min, 2011):

No *'Mater dolorosa' II* eu usei o cinema como suporte do meu trabalho. Eu não tinha a pretensão de fazer cinema. Apesar de que alguns consideram como cinema experimental, e tudo mais. Mas hoje, ela se situaria muito bem no que está se chamando de videoinstalação. E é isso: *'Mater dolorosa' II* em 1979-80 era uma videoinstalação, só que o próprio suporte é a instalação (Evangelista, in: *A Amazônia* [transcrição da autora]).

No entrelugar dos universos do cinema e das artes, existe o campo do cinema experimental e da videoarte que, de acordo com Dubois (2009), atuam como verdadeiros mediadores entre os dois domínios, mas, apesar disso, ambos têm trajetórias distintas e autonomia. De acordo com o autor, foi o cinema experimental, desde os anos 1920, mas principalmente na década de 1950, que inaugurou a instalação como outra forma de existência do cinema, para além da projeção clássica na sala. Já em relação à videoarte, é atribuída a função definitiva de introduzir a grande imagem-movimento no mundo dos museus e exposições de arte. De uma sala de cinema comunitária, escura e em posição imóvel, o espectador passa ao ambiente iluminado das exposições de arte, com a postura móvel e ereta de visitante, em uma situação em que a experiência é individualizada e é privilegiada a autonomia.

Proposto por Youngblood, na década de 1970, o termo cinema expandido expressa esse alargamento da concepção de cinema, migrando para novos cenários e ampliando sua abrangência para além das salas tradicionais de exibição. A expansão do cinema para o espaço faz com que a obra se torne um processo vivido por cada indivíduo que a experimenta de forma diferente, se desenrolando em um ambiente de fruição onde o espectador pode construir a sua própria experiência cinematográfica. Tentando responder à questão de Dubois (2009, p. 182) - *O que vemos nas exposições (ainda) é 'cinema'?* -, podemos pensar assim como Machado (2011), que busca a etimologia da palavra, do grego (*kínema-éματος + gráphein*) 'escrita do movimento', chegando à conclusão de que o cinema, num sentido expandido, está se adaptando ao mundo contemporâneo, revelando a sua vitalidade e resiliência, que são fatores que podem garantir a sua permanência e grande influência em todo o campo da arte e cultura.

Nesse movimento, é difícil dizer se as artes visuais entram no cinema ou o cinema que entra nas artes visuais - parece mais uma simbiose, uma íntima associação entre dois campos correlacionados, mas que apresentam peculiaridades. O 'efeito cinema' nas artes visuais, como nomeia Dubois (2009), traz novas perspectivas e possibilidades para ambos os campos, tornando a linguagem cinematográfica matéria, meio, forma, dispositivo e ideia de produções artísticas, e vice-versa. A obra *'Mater dolorosa' - in memoriam II (da criação e sobrevivência das formas)* passeia por diversos ambientes,² sendo exibida primeiramente na televisão, para então participar de exposições e mostras de cinema experimental, até o seu uso mais atual em curadorias de artes visuais, sendo exposta em galerias e museus nos mais variados suportes e tamanhos, se revelando como um exemplo da instabilidade das categorias de 'cinema' e 'arte'.

DA CRIAÇÃO E SOBREVIVÊNCIA DAS FORMAS (DE EXISTÊNCIA)

Roberto Evangelista (1946 - 2019) nasceu em Cruzeiro do Sul (AC), porém viveu e atuou principalmente em Manaus (AM). É formado em filosofia pela Universidade Federal do Amazonas e um dos pioneiros da União do Vegetal em Manaus



Figura 1 – Roberto Evangelista (1946–2019).
Foto: Site da UDV-AM.⁵

(UDV-AM),³ ocupando um dos lugares mais altos da hierarquia da religião. De acordo com matéria divulgada no site da instituição, Evangelista ficou sabendo da existência da *ayahuasca* por meio da leitura de um livro,⁴ e em 1970 foi apresentado à UDV-AM. Como disse o artista: “Eu tinha essa sensação de que a Amazônia guardava algo muito importante para a humanidade, mas nunca imaginei que fosse uma bebida, um chá” (Evangelista *apud* União Vegetal, 2016).

Seguindo um caminho ‘mítico/místico’, Roberto reconhece a imensa relação de sua arte com o universo do transcendental (Evangelista, 2013), que é uma importante categoria tanto para o âmbito religioso quanto para a filosofia, desde a Grécia Antiga.⁶ O artista afirma que o uso de substâncias psicotrópicas, como a *ayahuasca*, está na raiz das religiões e da arte, e são profundamente incorporadas em práticas xamânicas com o intuito de estabelecer o contato com planos mais elevados de consciência, ou

espiritualidade, que se relacionam com a busca ou resgate da transcendência (Evangelista, 2013).

Nessa imersão, na busca desse, na busca do suporte, do não suporte da arte conceitual, eu mergulhei também no universo do sagrado, que é a natureza também. Tanto que o ‘*Mater dolorosa*’, primeiro e mais o segundo, foi a partir de uma imersão no pensamento indígena e de uma experiência que eu tive com *ayahuasca*, e com um Pajé de nome Bibiano Costa [...], filho de Pira-tapuias e Tucanos lá do Alto Rio Negro, que veio pra Manaus e situou-se, localizou-se ali na, situou-se na residência no Largo do Arara, umas duas horas aqui no Alto Rio Negro. **E essa imersão no sagrado [...] que me gerou também toda uma nova conceituação da arte em si, né.** Acho que a partir daí a arte teria também uma leitura transcendental por excelência, né. E, apesar de os elementos naturais, apesar de serem elementos da, do dia a dia do nosso povo, eles estavam também propondo uma leitura transcendental, uma leitura além da física (Evangelista in: A Amazônia [transcrição e grifo nosso]).

Na obra ‘*Mater dolorosa*’ - *in memoriam II (da criação e sobrevivência das formas)*, o artista aborda a questão da criação na natureza, o



Figura 2 – Em linha, os remanescentes.

Fonte: Frame de '*Mater dolorosa – in memoriam II (da criação e sobrevivência das formas)*', 1978.

surgimento de tudo a partir das formas simples - uma espécie de cosmogonia -, acabando assim por falar também sobre o próprio processo de criação em arte, nos remetendo aos elementos da linguagem visual. Primeiramente a linha, como o registro mais simples:

Em linha horizontal os remanescentes. Pai, depois do massacre só restaram os restos, os riscos e restos da memória. Aí onde guardamos as falas dos velhos, para não esquecer do início. De boca ao ouvido, durante muitas luas, as linhas foram passadas, as informações das linhas, as formações das linhas, as linhas. Com elas, sem que eles soubessem, redesenhamos a vida e sobrevivemos (transcrição de trecho da narração de '*Mater dolorosa - in memoriam II (da criação e sobrevivência das formas)*', 1978).

Para Evangelista, o círculo, representado pela cuia, é a forma originária, prototípica, que gera todas as outras. O quadrado é formado quando se dá o cruzamento das varas para construção do abrigo: "Coisa da terra. Coisa do homem"

(Mater, 1979). O triângulo estaria entre o círculo e o quadrado, entre o transcendental e as coisas terrenas, sugerindo a representação do espírito, o próprio pensamento em sua existência na vida.

A partir do momento em que eu utilizo a cuia como um elemento que compõe a minha instalação, ela não só compõe, ela é também uma essência, por que ela **contém a forma original, ela contém o círculo, né, que eu costumo dizer que é a mãe, a mãe de todas as formas**. Ela gerou todas as formas, o círculo gerou todas as formas. Então, é a natureza, mas mostrando não só a sua naturalidade, mas aquilo que nós temos como uma primeira tomada racional do mundo, não é? De um círculo ali presente, de uma figura ali presente, geométrica, né, que já deixa de ser tão simplesmente natural para ser lógica também. Então eu acho que é nesse gancho que acontece essa simbiose da questão da natureza em si com a coisa formal, já de um trabalho que é proposto, claro, com fundamentos lógicos, conceituais, seja o que for, um pensamento já agindo em cima da natureza, quer dizer uma reflexão da natureza, mas a natureza em si ela já contém a essência da minha reflexão (Evangelista in: A Amazônia [transcrição e grifo nosso]).



Figuras 3, 4 e 5 - O círculo, representado pela cuia, pelo olho, pelo umbigo, é a forma originária, prototípica, que gera todas as outras.

Fonte: Frames de *'Mater dolorosa – in memoriam II (da criação e sobrevivência das formas)'*, 1978.



Figuras 6, 7 e 8 - O quadrado é formado quando se dá o cruzamento das varas para construção do abrigo.

Fonte: Frames de *'Mater dolorosa – in memoriam II (da criação e sobrevivência das formas)'*, 1978.



Figuras 9, 10, 11 - O triângulo estaria entre o círculo e o quadrado, entre o transcendental e as coisas terrenas.

Fonte: Frames de *'Mater dolorosa – in memoriam II (da criação e sobrevivência das formas)'*, 1978.

As cuias são elementos orgânicos esféricos, originadas do corte transversal do que é conhecido como cabaça, que seria um fruto seco, obtido de diferentes plantas. Assim como é um utensílio importante no dia a dia dos povos indígenas da Amazônia, é reconhecida também a centralidade deste elemento em toda a trajetória artística de Evangelista, que “[...]”

também materializariam [as cuias] o conceito de ‘formas prototípicas’, indícios de possibilidade de resgate cultural dos povos originários da Amazônia segundo a poética do artista” (Maneschy; Stoco, 2020).

O meu trabalho como resistência, né, [...] resistência de alguém que está sofrendo um terrível processo de violentação, não é? Eu vejo assim, que a Amazônia,

literalmente invadida por uma linguagem que não nos pertence, sendo corrompida por, não só pelas multinacionais da vida, né, mas toda a sua cultura está sendo corrompida, entende? E, esta, eu faço uma analogia com os próprios, as nossas gerações tribais, né, sendo dizimadas, tal como a natureza. E a minha obra sempre se propôs, desde o início, a ser assim uma trincheira de resistência, de resistência a esta invasão, a toda essa avalanche de novos signos de novos códigos, né. **E eu proponho sempre, meu trabalho, no 'Mater dolorosa' isso é muito explícito, de que essas formas prototípicas - quadrado, círculo, triângulo - são as formas primeiras e, portanto, as últimas da resistência também, com relação a essa invasão. São formas que poderiam reconstruir toda uma estrutura que foi demolida, [...] que foi derrubada** (Evangelista in: A Amazônia [transcrição e grifo nosso]).

É muito debatido no meio acadêmico a forma exotizante como a Amazônia historicamente é traduzida em textos e imagens ao resto do mundo, porém Evangelista pertence a um grupo de artistas e intelectuais que se posiciona arduamente de forma a romper com essa narrativa, desenvolvendo obras que refletem as questões sociopolíticas latentes à região, diferente do olhar estereotipado estrangeiro.

Ando pelo meu trabalho como se andasse pelo fio de uma navalha, não é? Entende? **Como se fosse assim uma lâmina muito, muito realmente, muito apurada, muito amolada, que eu não posso deixar, não posso escapar para não ser exótico, entende?** A visão, o universo Amazônico, o artista que entra aí, tá correndo muito o risco de sua obra ser exótica [...] (Evangelista in: A Amazônia [transcrição e grifo nosso]).

É explícito no início do audiovisual *'Mater dolorosa' - in memoriam II (da criação e sobrevivência das formas)* a alusão ao *'Manifesto antropófago'*, escrito por Oswald de Andrade em 1928, que é reconhecido como principal agitador do modernismo brasileiro e do movimento antropofágico. Os intelectuais e artistas que aderiram a esse movimento eram críticos à dependência cultural às ideias e pensamentos estrangeiros, e estavam em busca de um pensamento autônomo, que deslocasse a arte brasileira do lugar do exótico e excêntrico, mas buscasse uma identidade nacional criativa e miscigenada - "Contra todos os importadores de consciência enlatada" (Andrade, 1928, p. 3). Mais tarde, as décadas de 1960 e 70 foram circunscritas por contextos artísticos, ambientais, políticos e sociais que também influenciaram a

geração do jovem Evangelista. Esse período é marcado pelo governo ditatorial militar no Brasil, que realizou obras de alto impacto ambiental e social, modificando drasticamente a paisagem da Amazônia brasileira, parte de políticas para o desenvolvimento e integração da região, que era vista pelo capital apenas como uma faixa de terra a ser populada e explorada.

Evangelista circula pelos meios intelectuais tanto em Manaus quanto em Brasília, cidade em que residiu durante certo período, e assim participa dos debates sobre o Cinema Novo no curso de audiovisual da Universidade de Brasília - movimento cinematográfico brasileiro que tem ascensão neste período, marcado pela crítica social e em oposição ao cinema ao estilo *hollywoodiano* (Maneschy *et al.*, 2019). Relacionado a todo esse contexto, no cinema brasileiro, de forma geral, percebemos obras sendo produzidas com engajamento político e social, revelando também um processo de busca de uma identidade nacional (Gonçalves, 2019). A obra *'Mater dolorosa' - in memoriam II (da criação e sobrevivência das formas)* é criada, então, partindo de princípios de crítica ambiental e social dos processos que acontecem na região Amazônica, em diálogo com um contexto maior, na qual o artista utiliza as formas prototípicas, por meio da linguagem audiovisual, de forma a criar o que poderíamos chamar de uma espécie de manifesto, uma declaração da insistência da permanência: proclamando que, apesar de todo o processo de violência e aculturação, enquanto houver uma linha, um risco, um resto, uma memória, a vida será redesenhada pelos remanescentes, e será assim garantida a sobrevivência da cultura dos povos originários da Amazônia, num movimento circular incessante, criativo e, por isso, artístico.

Originalmente, todas as obras da série *'Documentos da Amazônia'* foram captadas em formato 16 mm, porém, com a popularização do vídeo e dos formatos digitais nas últimas décadas, a obra *'Mater dolorosa' - in memoriam II (da criação e sobrevivência das formas)* vem circulando, mais efetivamente desde os anos 2009, nos mais diversos espaços de arte e cinema no Brasil e exterior, como podemos verificar na tabela 1 a seguir.

Em 2011 a obra é doada por Roberto Evangelista ao acervo da Coleção Amazoniana de Arte⁸

CRONOLOGIA DA OBRA
'MATER DOLOROSA - IN MEMORIAM II (DA CRIAÇÃO E SOBREVIVÊNCIA DAS FORMAS)'

1979-80	Manaus, AM, Brasil	Evangelista realiza a obra para a série 'Documentos da Amazônia', da TV Educativa do Amazonas.
data desconhecida	Curitiba, PR, Brasil	Melhor montagem do I Festival de Filmes para TV da Secretaria de Cultura do Paraná.
1982	Rio de Janeiro, RJ, Brasil	V Salão de Artes Plásticas da FUNARTE.
1982	Rio de Janeiro, RJ, Brasil	Prêmio de Viagem ao País, V Salão de Artes Plásticas da FUNARTE.
1988	São Paulo, SP, Brasil	Mostra 'Civildades da selva: mitos e iconografia indígena', de Regina Vater.
1988	São Paulo, SP, Brasil	Museu de Arte Contemporânea, Ibirapuera, curadoria de Cassandra Cintrão.
1998	Los Angeles, CA, Estados Unidos da América	Museum of Contemporary Art. Out of actions - between performance and the object - 1949/1979, curadoria de Paul Shimmel.
2009	Stuttgart, BW, Alemanha	Mostra 'Subversive practices - art in conditions of political repression 60s-80s (South America/Europe)'. Württembergischer Kunstverein Stuttgart.
2009	São Paulo, SP, Brasil	Instituto Tomie Ohtake. Arte como questão - anos 70 e meio século de arte brasileira 2, curadoria de Glória Ferreira.
2010	Belém, PA, Brasil	Arte Pará, curadoria de Orlando Maneschky.
2010-2011	Vila Velha, ES, Brasil Belo Horizonte, BH, Brasil	Museu Vale. Mostra 'Amazônia - a arte', curadoria de Orlando Maneschky.
2011	Belém, PA, Brasil	Aquisição por doação pela Coleção Amazoniana de Arte da Universidade Federal do Pará. Curadoria de Orlando Maneschky.
2012	Rio de Janeiro, RJ, Brasil	Centro Cultural do Banco do Brasil. Mostra 'Amazônia - ciclos de modernidade', curadoria de Paulo Herkenhoff.
2012-13	Belo Horizonte, MG, Brasil Belém, PA, Brasil Manaus, AM, Brasil	FUNARTE e Banco da Amazônia. Exposição 'Amazônia, esfinge', curadoria de Sávio Stoco.
2013	Londres, EN, Reino Unido	Galery Maddox Arts. Mostra 'A séance of geometry'.

2013	Manaus, AM, Brasil	Museu Amazônico e UFAM. Mostra de filmes-documentários 'Amazônia - cidadania violentada', curadoria de Renan Pinto e James Araújo.
2013	Rio de Janeiro, RJ, Brasil	Museu de Arte do Rio. Mostra 'Amazônia - ciclos de modernidade', curadoria de Paulo Herkenhoff.
2013	Rio de Janeiro, RJ, Brasil	Museu de Arte do Rio. Mostra 'Vídeos da coleção MAR', curadoria de Paulo Herkenhoff.
2013	Manaus, AM, Brasil	Seminário de Artes Visuais. Secretaria de Cultura do Estado.
2014	Manaus, AM, Brasil	Fundação Municipal de Cultura, Turismo e Eventos da Prefeitura de Manaus. Exposição permanente no Paço da Liberdade, curadoria de Óscar Ramos.
2014	Manaus, AM, Brasil	Palácio da Justiça - sala 'Indígenas'. Mostra 'Amazônia - ciclos de modernidade', curadoria de Paulo Herkenhoff. Petrobrás e Secretaria de Cultura do Estado.
2016	Manaus, AM, Brasil	Palestra Panorama Visual da região Norte. LABVERDE - Programa de Imersão artística na Amazônia. Manifesta Arte e Cultura. Curadoria de Lilian Fraiji.
2016	Piracicaba, SP, Brasil	13ª Bienal Naífs do Brasil. 'Todo mundo é, exceto quem não é'. Sesc Piracicaba. Curadoria de Clarissa Diniz, Claudinei da Silva e Sandra Leibovici.
2019	Belém, PA, Brasil	Museu Histórico do Estado do Pará. 38º Arte Pará, exposição 'Deslendario Amazônico'. Curadoria de Orlando Maneschy e Keyla Sobral.
2020	Manaus, AM, Brasil	Galeria do Lago. Exposição '05ReferênciasAmazônidas', curadoria de Cristóvão Coutinho.
2023	Belém, PA, Brasil	Museu da Imagem e do Som do Pará. Mostra de audiovisual experimental 'Debaixo D'Água Flutuamos entre Musgos', curadoria de Danilo Baraúna e Orlando Maneschy.

Tabela 1 - Cronologia da obra 'Mater Dolorosa – In Memoriam II (Da Criação E Sobrevivência Das Formas)'.
Elaboração da autora.

da Universidade Federal do Pará, acervo idealizado e coordenado até o momento pelo Prof. Orlando Maneschy, sendo reconhecido institucionalmente seu valor artístico e museológico, o que possibilita a documentação adequada para fins de memória, preservação e difusão, auxiliando assim ainda mais o seu adentramento nos mais diversos ambientes de educação, memória e cultura.

CONSUMAÇÃO

Mãe Terra, eu te decifro, eles te devoram
Mãe Terra, eu te decifro, te devoro e a ti devolvo
Até a consumação dos círculos
Até a consumação dos círculos
Até a consumação dos círculos
(Evangelista, trecho de 'Mater dolorosa' - in memoriam II [...]', 1979).

Na tragédia grega 'Édipo Rei', Sófocles conta sobre uma esfinge que guarda a entrada da cidade de



Figuras 12, 13 e 14 - Partilha e consumação do círculo

Fonte: Frames de *'Mater dolorosa – in memoriam II (da criação e sobrevivência das formas)'*, 1978.

Tebas, permitindo apenas a passagem de viajantes que consigam responder seu enigma, que envolve jogos de palavras e associações ambíguas e paradoxais. Aqueles incapazes de responder eram devorados pela criatura: 'decifra-me ou te devoro'. Realizando um jogo de palavras com a famosa frase do enigma da esfinge, Evangelista finaliza *'Mater dolorosa' - in memoriam II (da criação e sobrevivência das formas)* nos remetendo ao movimento antropofágico, citado anteriormente: devorar, deglutir a arte e intelectualidade estrangeira com o intuito de absorvê-la, subtrair da matéria bruta aquilo que é interessante e subverter, como estratégia de construção de uma identidade cultural brasileira. Esse movimento de 'deglutição' nos revela o impacto dos processos colonizadores na formação da identidade brasileira, nos levando a realizar um diálogo com as discussões acerca da dependência cultural que áreas periféricas do Norte do país sofrem em relação às regiões tidas como centrais do poder cultural e ideológico - "Mas, cá nos trópicos, qual é mesmo o enigma, e quem é a esfinge?" (Evangelista, 2013, p. 149).

Originada da palavra grega *'oikos'* (que significa 'lar'), a ecologia é o estudo das relações que interligam todos os membros do grande lar Mãe Terra. O entendimento de sistemas vivos como redes nos leva ao paradigma sistêmico, a perspectiva da 'teia da vida', que remete à antigos pensamentos de poetas, filósofos, míticos e místicos ao longo dos tempos, de entrelaçamento e interdependência entre todos os fenômenos: "Na natureza, não há 'acima' ou 'abaixo', e não há hierarquias. Há somente redes aninhadas dentro de outras redes" (Capra, 1999, p. 45). 'Decifro, devoro, devolvo': a circularidade dos processos ambientais (e artísticos) garante a sua

permanência - se a lógica é apenas predadora, o sistema é desigual. O movimento receber e dar implica não somente em uma troca de dádivas, mas também em uma troca espiritual, uma comunicação entre almas (Mauss, 2013).

Como sabido, a colonialidade supera o colonialismo, estabelecendo um vínculo entre passado e presente, que é reconhecida em várias práticas sociais, políticas, econômicas, culturais e artísticas do nosso cotidiano, o que demonstra um projeto ideológico intenso e violento que supera a independência e/ou descolonização das regiões afetadas, naturalizando e hierarquizando certas relações. Portanto, nos resta a pergunta: é possível falarmos de arte autônoma sob a égide do colonialismo? Não é possível respondermos ao certo, mas o que podemos afirmar é que a luta dos movimentos identitários são importantes na geração de resistência aos processos coloniais, gerando crise e instabilidade à certas categorias normatizadas, como as raciais, culturais, territoriais, de gênero, epistêmicas, e também dos campos da arte e cinema, que são importantes meios com os quais se pode imaginar outros mundos possíveis.

A constituição e institucionalização de acervos de arte em regiões não privilegiadas pelo sistema de arte hegemônico, assim como a Coleção Amazoniana de Arte, é imprescindível para a salvaguarda das manifestações artísticas locais e sua devida documentação para fins de pesquisa e difusão. Neste artigo foi realizado o esforço de revelar a riqueza do pensamento de Roberto Evangelista em relação a sua visão de Arte, que busca inspiração nas formas e experiências amazônicas para construção de um pensamento decolonial e vanguardista. Como percebemos, a

sua circulação é de extrema potência, porém muito ainda vinculada a arte regional, com pouco fluxo em grandes exposições ou panoramas de artistas brasileiros. Espera-se que esse escrito inspire novas pesquisas sobre Evangelista, mas também sobre artistas do Norte do Brasil, considerando que essas ausências e apagamentos se constituem ainda como atos colonialistas.

NOTAS

01. Criação/roteiro/texto/loc. off: Roberto Evangelista. Roteiro e fotografia: Isaac Amorim. Música: fragmentos de cânticos ritualísticos das etnias Pira-tapuias e Tucanos, gravados pelas missões salesiana do alto rio Negro (1950-60). Registros gentilmente cedidos pelo Acervo do Conservatório de Música do Amazonas, sob a direção do maestro Nivaldo Santiago. Edição da trilha: Lurdemil Uchoa. 16mm. Duração: 12 min. Locação: Lago do Arara, alto rio Negro, Amazonas, 1979 (Araújo *et al.*, 2017, p. 48).

02. Vide a cronologia da obra ao final deste artigo.

03. “O Centro Espírita Beneficente União do Vegetal é uma religião de fundamentação cristã e reencarnacionista que usa em seu ritual o Chá Hoasca (também conhecido como ayahuasca), preparado a partir de duas plantas amazônicas, o cipó Mariri (*Banisteriopsis caapi*), e as folhas da árvore Chacrona (*Psicotria viridis*). Na União do Vegetal (UDV), o Chá Hoasca é também chamado de Vegetal e seus discípulos o bebem, durante as sessões, para efeito de concentração mental” (Quem, s/d, s/p).

04. O livro seria *O despertar dos mágicos*, de autoria de Jacques Bergier e Louis Pauwels (União do Vegetal, 2016).

05. Disponível em: <<https://udv.org.br/blog/mestres-da-origem/mestre-roberto-evangelista-faz-71-anos/>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

06. Para Platão, pode ser entendido grosso modo, em oposição à ideia de imanência, como aquilo que tem uma causa maior e exterior a si mesmo; já no contexto religioso de tradição judaico-cristã e islâmica, o Deus transcendente é a entidade primeira e separada da matéria, responsável pela sua criação.

07. Desenvolvida a partir do livro ‘Ritos: Roberto Evangelista’ (Araújo *et al.*, 2017).

08. Em formato digital, a cópia de 16mm infelizmente encontra-se perdida.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald. Manifesto antropófago. **Revista de Antropofagia**, v.1, n.1. São Paulo, mai. 1928.

ARAÚJO, James; GOMES, Verônica; PINTO, Renan (Org). **Ritos: Roberto Evangelista**. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2017.

CAPRA, Fritjof. **A teia da vida: uma nova compreensão científica dos sistemas vivos**. Tradução de Newton Roberval Eichenberg. São Paulo: Cultrix, 1999.

DUBOIS, Philippe. Um ‘efeito cinema’ na arte contemporânea. In: COSTA, Luiz Cláudio da (org.). **Dispositivos de registro na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Contra capa/FAPERJ, 2009.

EVANGELISTA, Roberto. Carta à Orlando. In: MANESCHY, Orlando (Org). **Amazônia, lugar da experiência**. Belém: EDUFPA, 2013.

GONÇALVES, Gustavo. **Território imaginado: imagens da Amazônia no cinema**. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia), Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2009.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. São Paulo: Papirus, 2011.

MACHADO, Arlindo. Pioneiros do vídeo e do cinema experimental na América Latina. **Significação: revista de cultura audiovisual**, São Paulo, v.37, n.33, p. 21-40, 2010. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/68102>>. Acesso em: 20 nov. 2023.

MANESCHY, Orlando; STOCO, Sávio. A arte de Roberto Evangelista: uma ritualística na Floresta Amazônica. **Revista Estúdio, artistas sobre outras obras**, v.10, n.28, p. 64-72, out-dez, 2019. Disponível em: <https://estudio.belasartes.ulisboa.pt/E_v10_iss28.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2023.

MAUSS, Marcel. **Ensaio sobre a dádiva**. São Paulo: Cosac Naif, 2013.

MESTRE Roberto Evangelista conta a sua história. Centro Espírita Beneficente União do Vegetal, 8 de outubro de 2016. Disponível em: <<https://udv.org.br/blog/mestres-da-origem/mestre-roberto-evangelista-conta-sua-historia/>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

QUEM somos. Centro Espírita Beneficente União do Vegetal, s/d. Disponível em: <<https://udv.org.br/a-uniao-do-vegetal/>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

STOCO, Sávio; MANESCHY, Orlando; RIBEIRO, Ricardo. Crítica ambiental e existencial: a cuia na obra multimídia de Roberto Evangelista e a influência do pintor Hahnemann Bacelar. In: **História, desigualdades & diferenças. Anais do XXV encontro estadual de história da ANPUH-SP.** São Paulo: ANPUH, 2020. Disponível em: <https://www.encontro2020.sp.anpuh.org/resources/anais/14/anpuh-sp-erh2020/1597803655_A_RQUIVO_431617ce6553d3b326ab9d7be3fa0597.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2023.

VÍDEOS

A AMAZÔNIA segundo Evangelista. Direção: Gustavo Soranz. Manaus: Rizoma Audiovisual, 2011. Vídeo (27 min), son., color. Português.

MATER Dolorosa, in memoriam II (da criação e sobrevivência das formas). Roberto Evangelista. Acervo: Coleção Amazoniana de Arte da UFPA. Manaus: TV Educativa do Amazonas, 1979. 1 vídeo (12 min).

SOBRE A AUTORA

Paola Haber Maués é museóloga na Universidade Federal do Pará (UFPA), onde atua na Galeria de Arte e gestão do acervo da Coleção Amazoniana de Arte. Doutoranda em Artes no PPGArtes/UFPA, desenvolvendo pesquisa na temática dos estudos de gênero em coleções de arte. É mestre em Museologia e Patrimônio pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2014), e licenciada e bacharel em Artes Visuais pela Universidade da Amazônia (2010). E-mail: paolamaues@ufpa.br

DA ARTE URBANA A VIDEOARTE “COMO(VER) A CIDADE”: REGISTRO DA EXPERIMENTAÇÃO DO LAMBE-LAMBE E DO AUDIOVISUAL

FROM URBAN ART TO VIDEOART “HOW TO SEE THE CITY”:
RECORD OF THE LAMBE-LAMBE AND AUDIOVISUAL EXPERIMENTATION

Rafael Pereira Pinto
PPGEDUC-UFRR
Leila Adriana Baptaglin
UFRR
Luís Müller Posca
UFRR

Resumo

Neste artigo, delineamos os passos e desafios enfrentados ao fazer a transição da experimentação inicial com lambe-lambe para o cenário da videoarte. Destacamos as estratégias adotadas para capturar as múltiplas facetas autênticas da cidade. A metodologia, que abrangeu um processo criativo, combinou elementos da pesquisa artística com o lambe-lambe e a experimentação audiovisual. O resultado disto foi a videoarte intitulada *Como(ver) a cidade*, que convida o espectador a refletir não apenas sobre a forma convencional de enxergar a cidade, mas, também, sobre como diferentes perspectivas, experiências e abordagens sensoriais podem influenciar nossa percepção.

Palavras-chave:

Lambe-lambe; videoarte; pesquisa em arte.

INTRODUÇÃO

Nos contextos em que Arte e urbanidade se entrelaçam, surgem oportunidades de explorar as complexas relações entre a sociedade e o espaço urbano. Neste sentido, explorar produções artísticas que se desenvolvem no contexto da cidade move significados e sensações que vão

Abstract

*In this article, we outline the phases and challenges faced when transitioning from initial experimentation with lambe-lambe to the audiovisual scene. We highlight the strategies adopted to capture the multiple authentic facets of the city. The methodology, which encompassed a creative process, combined elements of artistic research with lambe-lambe and audiovisual experimentation. The result of this was the video art entitled *Como(ver) a cidade*, which invites the viewer to reflect not only on the conventional way of seeing the city, but also on how different perspectives, experiences and sensory approaches can influence our perception.*

Keywords:

Wheatpaste art; video art; art research.

além do território dos museus e das galerias. Adentram o cotidiano das ruas. Uma cidade não pode se resumir à topografia: ela é também utopia e delírio, uma soma de opções de espaços que percorrem tanto os aspectos físicos, abstratos e figurativos, quanto os *espaços imaginários*. Fazemos a cidade enquanto a percorremos durante o dia, mas também à noite, desde que dentro de

certos cuidados e emoções. Cidade, portanto, é o limite até onde podemos chegar, mas, também, é a abertura por onde adentramos (Silva, 2001).

Diante disso, o presente artigo busca apresentar um relato de experiência do processo de pesquisa em Arte que envolve a transformação de uma experimentação inicial com lambe-lambe em uma videoarte. A obra resultante, intitulada *Como(ver) a Cidade*, surgiu de um convite do curador da exposição temática *Boa Vista Imaginada*, realizada no Serviço Social do Comércio - Sesc Roraima, no período de 14 de abril a 14 de julho de 2023. Dentro desse contexto, um dos autores foi selecionado como um dos artistas convidados, incumbido da tarefa de conceber uma proposta artística com experimentação audiovisual que mergulhasse nas profundezas da imagem da cidade de Boa Vista/RR, tal como percebida por seus habitantes. A missão comissionada pelo curador revelou-se como uma exploração dos imaginários urbanos, conduzindo-o a investigar as diversas camadas de representações que moldam a identidade dessa cidade em constante mudança.

Neste estudo, abordamos a jornada desde a concepção do projeto até a materialização da videoarte *Como(ver) a Cidade* (2023). Essa obra aspirou funcionar como uma síntese do amplo espectro de narrativas e perspectivas reunidas no âmbito do projeto *Boa Vista Imaginada*. Assim, essa videoarte buscou transcender as fronteiras tradicionais da expressão artística, fundindo imagens, sons urbanos e relatos dos próprios habitantes da cidade, compreendidos como coautores da obra. Dessa forma, o cerne da pesquisa e da narrativa construída residiu na exploração da pergunta central que orientou todo o processo investigativo e criativo: Qual é a imagem da cidade de Boa Vista/RR que paira no imaginário social de seus habitantes?

Com base nessa insígnia, ao longo deste artigo, buscamos delinear os passos e desafios enfrentados na transição da experimentação inicial com lambe-lambe para o cenário da videoarte, destacando as estratégias adotadas para capturar as múltiplas facetas da cidade em sua autenticidade coadunando, assim, com o pensamento de Santos (2017, p. 45), de que “é superficial pesquisar as linguagens da cidade sem traçar relações inter e transdisciplinares,

pois o estudo das linguagens presentes na cidade demanda conhecimentos de muitas áreas”, para além da geografia e o urbanismo.

PERCURSO METODOLÓGICO

A metodologia empregada neste estudo envolveu um processo criativo estruturado em uma pesquisa em Arte. A pesquisa foi dividida em etapas, começando com as investigações, discussões e reflexões sobre a cidade e seus habitantes, durante as reuniões de curadoria. Em seguida, houve o planejamento da obra, o processo de entrevistas, eventuais replanejamentos, a criação das ilustrações e lambe-lambe, a experimentação da colagem dos lambe-lambe e, finalmente, a produção da videoarte intitulada *Como(ver) a Cidade*. A abordagem metodológica combina elementos da pesquisa artística realizada com o lambe-lambe e da experimentação audiovisual.

Para definir a abordagem conceitual, o artista internalizou a proposta curatorial, assimilando também alguns questionamentos que desempenharam um papel fundamental durante o processo de pesquisa, como: A Boa Vista/RR que percebo é a mesma que você enxerga? Quais imaginários tecem as narrativas do local onde residimos? Onde a cidade provoca feridas e onde oferece cura? O que instiga uma sensação de vitalidade neste ambiente? O que ancora a sua permanência aqui? No decorrer dessa fase de investigação, o artista adentrou em teorias que versam sobre a identidade urbana, o direito à cidade, a experiência sensorial e as representações imaginárias da cidade.

Com o intuito de fornecer alicerces à criação da videoarte, ainda nos contextos de investigação e coleta de dados, foram conduzidas entrevistas junto às pessoas que dão vida à cidade. As entrevistas foram realizadas de forma individual, com ênfase na inclusão de moradores da periferia urbana de Boa Vista/RR, priorizando a representação feminina, majoritária nas entrevistas. A escolha de priorizar a representação feminina e moradores da periferia urbana de Boa Vista/RR é uma estratégia metodológica que visa não apenas assumir um lugar de escuta a comunidades frequentemente marginalizadas ou sub-representadas, mas também explorar as complexas interações entre gênero, localização geográfica e experiência urbana.

Com relação à experimentação com lambe-lambe, foram criadas intervenções visuais efêmeras nas ruas da cidade a partir das falas dos entrevistados. As obras foram instaladas nas proximidades das residências dos entrevistados, como também em espaços no Centro da cidade que possui grandes fluxos de pedestres e automóveis, utilizando essa técnica para provocar reflexões sobre as identidades urbanas. Além disso, o artista efetuou a captação de imagens e sons da cidade e dos momentos de colagem dos lambes. Esses materiais constituíram a base da narrativa audiovisual, conferindo-lhe autenticidade por meio das vozes e percepções intrínsecas ao local. Assim, com a vasta gama de materiais coletados, estes foram cuidadosamente analisados e selecionados para melhor representar a diversidade da cidade. Na escolha das imagens, sons e relatos levou-se em consideração a representatividade e a capacidade de transmitir uma cartografia da cidade que habita o imaginário dos moradores.

Quando nos remetemos à ideia de mapa e de croqui estamos nos referindo a uma maneira de representação de um território, seja enquanto uma marca pessoal ou grupal, sendo algo que pode ser nomeado e percorrido tanto de maneira física como mental. O entendimento que fazemos de croqui para este artigo, pode ser compreendido como um tipo de desenho realizado em tempo real, caracterizado por traços rápidos de lápis ou pincel, com o objetivo de capturar os elementos essenciais do modelo ou cena, geralmente utilizado como um esboço (Croqui, 2023).

Assim, através desse primeiro entendimento, operações linguísticas e visuais tornam-se os seus principais apoios de representação. Nesse sentido, o território materializa-se em uma imagem aliada a um jogo de operações simbólicas que situa seus conteúdos e marca os seus limites. Esse é o princípio da cartografia física, que corresponde à criação de mapas oficiais pelo governo, feitos de maneira técnica em relação aos limites oficiais ou legais de uma determinada comunidade, país ou cidade. Paralelamente a isso, a cartografia simbólica, utilizada neste trabalho, se assemelha à cartografia física, mas se dedica ao levantamento dos croquis cidadãos (Silva, 2001).

Entendidos como os mapas dos afetos dos cidadãos, dos croquis emergem as formas de

viver a cidade alojadas nas mentes de seus habitantes (urbanismo cidadão), segundo, é claro, os pontos de vista dos cidadãos. Diferentemente dos emblemas urbanos, que trazem à tona os lugares de identificação de uma coletividade, os croquis referem-se a situações de especial carga imaginária para diversas comunidades dentro de uma coletividade cidadã, em que, mais do que a identificação em si, se destacam os afetos. Em outras palavras, os croquis referem-se aos caminhos de afeto e convivência que sobressaem às rotas ou vias oficiais de uma urbe, assim como há lugares amados ou odiados perante as memórias sociais de uma coletividade cidadã e que marcam os usos e evocações na cidade (Silva, 2014).

Entre a exploração dos croquis como mapas dos afetos urbanos e a construção da estrutura narrativa da videoarte, existe uma ligação fundamental que se traduz na expressão das experiências dos cidadãos através da arte. Os croquis, revelando caminhos de afeto e convivência, são uma manifestação do urbanismo cidadão que diverge dos emblemas urbanos tradicionais. Compreender essa perspectiva nos levou a desenvolver um roteiro que orientasse a apresentação dessas narrativas, garantindo que as vozes da cidade fluíssem de maneira coesa e impactante na videoarte.

Nesse contexto, a estrutura narrativa da videoarte foi construída com base nos elementos coletados e na abordagem conceitual. Criamos um roteiro que guiasse a sequência das imagens, os momentos sonoros e a narração, garantindo fluidez. Por meio dessa metodologia híbrida, que perpassou a pesquisa artística e produção audiovisual, conseguimos traduzir um emaranhado de percepções urbanas de Boa Vista/RR em uma videoarte que convida os espectadores a contemplar a cidade sob múltiplas perspectivas. Redefinindo, assim, a maneira como percebemos e interagimos com os espaços urbanos. Essa perspectiva de vivência da cidade, através dos afetos e representações individuais e coletivas, estabelece a base para a pesquisa em Arte destacada neste trabalho, cujos fundamentos são apresentados na próxima seção.

CIDADE, ARTE URBANA/LAMBE-LAMBE E AUDIOVISUAL

Quando falamos sobre Cidade, pensamos em definições voltadas para a área urbanizada e a

população. Ou, em termos mais técnicos, designa uma dada entidade político-administrativa urbanizada que concentra ofertas de serviços culturais, religiosos, de infraestrutura ou consumo e que reúne os mais diversos fluxos e atividades humanas (Posca, 2023). É fato que a cidade contemporânea é palco de diversas transformações, tanto físicas como sociais, em um sistema complexo de alterações, trocas, apagamentos e construções sociais da realidade, em que o ser humano é o personagem central dessa trama que se conecta a este espaço transformando em realidade os seus sonhos do que é viver. Esta trama urbana vai sendo configurada através de processos culturais - e o fator *tempo* é tão importante quanto *sujeito e cidade* ao tratarmos do espaço urbano, pois, para olhar, enxergar e captar essa cidade sem as lentes opacas que a vida contemporânea nos impõe, é preciso contextualizar o tempo nos estudos de uma urbe. Logo, as rotinas cidadãs e os ritmos acabam nos condicionando a um olhar efêmero, fugaz, que cada vez mais afeta nossos modos de se relacionar com o espaço urbano e, conseqüentemente, nossa vida em sociedade (Posca, 2023).

Nós, enquanto parte desse sistema complexo de relações, possuímos o direito de conjecturarmos novas possibilidades. O direito de “outro espaço”, transcende esta perspectiva estruturada e organizada, o que significa reconstruir relações no espaço e no tempo, que decorrem de recursos de comunicação e regras territoriais. Esse tempo é o grande narrador histórico e geopolítico. Desta forma, ao compreendermos uma outra urbanidade, na qual se concretizam várias maneiras de ser cidadão, incluímos mais uma condição: a de mediação entre as experiências com o urbano por uma perspectiva cidadã. Em outras palavras:

Deveríamos, todos e cada um de nós, ter o direito de explorar de maneiras criativas a relação com a natureza e as possibilidades transformadoras inerentes ao ser de nossa espécie. Isso se traduz no direito de explorar a possibilidade de diferentes combinações dos itens de nosso repertório evolutivo - as capacidades de cooperação, de diversificação, de competição, a produção da natureza e das diferentes dimensionalidades do espaço e do tempo (Harvey, 2000, p. 332).

É com base nesse direito de atuar como agente transformador do espaço que adentrarmos no campo da Arte Urbana, pois, temos clareza

que ela é delineada pelo direito, pelo tempo e pela mediação. Essa constatação chega tendo em vista que uma das funções da arte é, também, a de construir imagens da cidade que sejam novas e que passem a fazer parte da própria paisagem urbana. Quando parecíamos condenados às imagens típicas da mídia atual, uniformemente aceleradas, sem espessura, fragmentadas, cujo caos predomina de maneira avassaladora, fez-se necessário reinventar a localização e a permanência, defrontando o desmedido das metrópoles, e, assim, (re)elaborar como uma nova experiência das escalas, da distância e do tempo. Ou seja, através da arte, olhar para as paisagens urbanas e redescobrir a cidade (Peixoto, 1996). Assim, a Arte Urbana se estrutura, na inconstância e na efemeridade dos materiais, dos símbolos, das identidades, como assevera Pallamin (2000) ao dizer:

Sob o ponto de vista processual, a relação entre arte pública e espaço urbano não é de justaposição, nem a inserção neste, de “objetos ilustrativos” de valores culturais. Evita-se a noção de acomodação ou “adequação” da arte. Antes, sua inscrição aí se dá no rolar das transformações do urbano, alterando sua amplitude qualitativamente. Não se trata, pois, de se concentrar no aspecto “fotogênico” do lugar, mas de buscar uma inovação na sua dimensão artística. Longe de serem maquiagem funcionalista, certas obras ou intervenções artísticas instauradas no urbano recentemente são iniciativas de conseqüências e efeitos complexos. Algumas se presentificam em concordância com seu contexto, aflorando-lhe novas orientações, caracterizando-o diferencialmente em sua materialização espacial. Há, porém, situações de confronto entre um e outro, ainda que não permanente, chegando-se a extremos de destruição da própria obra (Pallamin, 2000, p. 18).

Nesse sentido, Ferrara (2000) aponta que, ao ser proposto um estudo dos espaços urbanos, entendendo-se a cidade como veículo de informação “produtora e participante de textos não-verbais”, superamos a mera compreensão das organizações físicas dessa cidade. Segundo essa autora (2000, p. 118), tanto o termo “imagem da cidade” quanto o termo “imaginário urbano” são categorias de análise perceptivas não só “na cidade” como “da cidade”, visto que a qualificam.

Logo, imagem da cidade e imaginário urbano podem se relacionar à capacidade cognitiva da pessoa apreender, refletir e produzir informação (em todas as suas relações de interação e inter-relação) na cidade e sobre a cidade (Grossi; Braida;

Abdalla, 2020). Nessa conjuntura, a imagem da cidade faria referência a alguma informação de significado único que expressa algo construído e concreto na cidade, ou seja, a imagem é palpável, identificável, descritiva e reconhecida.

Com relação ao imaginário da cidade, Ferrara (2000) aponta que ele corresponde à necessidade de os seres humanos produzirem conhecimentos por meio da multiplicação dos significados, atribuindo, portanto, significados aos significados, ou seja, a capacidade associativa de produzir diversas imagens a partir de uma imagem concreta. A Arte Urbana, neste viés, beneficia-se do acesso público como forma de ampliar sua recepção. No cenário atual, essa aparece “[...] não somente como uma arte, no caso de maneira conceitual, mas também como uma nova maneira de se expressar e comunicar” (Baccile, 2015, p. 01). A Arte Urbana, a partir da modificação/reorganização do espaço urbano propõe uma estruturação crítica do pensar do espectador sendo ela utilizada a partir de diferentes técnicas e linguagens:

Assim, tais práticas artísticas podem contribuir para a compreensão de alterações que ocorrem no urbano, assim como podem também rever seus próprios papéis diante de tais transformações: quais espaços e representações modelam ou ajudam a modelar, quais balizas utilizam em suas atuações nesse processo de construção social (Pallamin, 2000, p. 19).

A Arte Urbana passa, assim, a integrar o espaço urbano envolvendo a subjetividade do espectador e intervindo em seu lugar-comum de forma artística. Desta forma, essa modalidade, em um campo de produção artística contemporânea, proporciona a reflexão sobre o que Cauquelin (2005) nos mostra ao referir-se ao processo comunicacional. Passamos a vivenciar uma inevitável mistura de papéis: produtor/artista, distribuidor/comunicador e consumidor/espectador. Estes sujeitos, antes com características e funções delimitadas, não mais possuem atividades específicas e, este é um dos grandes desafios a serem consolidados para uma melhor compreensão da Arte Urbana.

O trabalho com o lambe-lambe adentra claramente essa perspectiva tendo em vista sua referência ao campo comunicacional e aqui, ao campo comunicacional da cidade. A proposta artística do lambe-lambe surge com a existência dos cartazes

impressos que passam a ser transfigurados para a produção armados de expressões comunicacionais/artísticas que retratam o contexto em que são inseridos. Segundo Silva (2015, p. 52), “os lambe-lambe, de certa forma, carregam a bagagem histórica das primeiras manifestações dos cartazes de rua, que eram produtos de um caráter libertário e transgressor dos artistas em relação aos padrões socioculturais estabelecidos na época”. Estruturados em uma perspectiva de vinculação da arte e comunicação, no lambe-lambe “[...] os efeitos de sentido que buscam produzir são, na grande maioria, desvios das formas discursivas dominantes” (Silva, 2015, p. 72). É nessa perspectiva, então, que o contato com o público urbano e a comunicação que aí se estabelece são bem mais amplos e diversos tendo em vista que os sujeitos que circulam e acessam o lambe-lambe são também bastante diversos.

Adjunto a essa perspectiva do lambe-lambe, temos a produção audiovisual que surge no contexto contemporâneo mediado pelas tecnologias e que passa a fazer parte intensamente do cenário artístico a partir de produções de videoarte, videoinstalação, ou ainda arte digital:

Cabe agora esclarecer que estas tecnologias, no caso da arte, não surgem de uma necessidade, mas são utilizadas pelos artistas porque estão disponíveis. Se um dia, os artistas o experimentaram como um novo suporte para as artes plásticas, depois como uma nova possibilidade dentro dos meios de comunicação, parece-me que, só então, alcançou o amadurecimento como suporte para expressão da arte do seu tempo (Cruz, 2009, p. 04).

A produção audiovisual decorrente desta investigação pautou-se na prerrogativa de uma videoarte entendendo que essa produção:

[...] se opõe, certamente, ao filme comercial, como já o fez o filme de artista e ocupa o seu lugar, talvez, primeiro por seu baixo custo em relação ao filme de película e, também, devido às suas características. Se opõe ainda à TV comercial, na qual há a necessidade da criação e estabelecimento de uma linguagem, o artista, por outro lado, trabalha no limite, para fora, opondo-se a qualquer linguagem, a qualquer disciplina desta, então, nova possibilidade tecnológica (no caso, veículo): como o cinema, o vídeo, o computador, as próteses e as diversas formas de exames que vasculham o interior dos corpos, etc. (Cruz, 2009, p. 04).

Podemos compreender, portanto, que a videoarte constitui uma linguagem dentro do campo audiovisual que desempenha um papel

fundamental na introdução de novas formas de experiência sensorial e utilização técnica dos sistemas de produção e transmissão de imagens e áudio em movimento. Isso se dá, especialmente, por meio de sua estética diversificada e multifacetada, que é composta por fragmentos, partes, detalhes, recortes, sobreposições, incrustações, espessuras, transparências e imagens mosaicas e caleidoscópicas. Essa estética é construída a partir das tensões e interações entre os diversos campos da comunicação audiovisual, resultando na expansão das fronteiras tradicionais entre o cinema e o vídeo (Ribeiro, 2013).

O uso de linguagens como o lambe-lambe e a videoarte são propostas de alcance amplo e de comunicação para distintos sujeitos que fazem parte do contexto investigado. Assim, entendemos que a prerrogativa básica é que o acesso à arte seja o mais disseminado possível para o espaço da cidade.

FUNDAMENTOS E PRINCÍPIOS DA PESQUISA EM ARTE

A pesquisa em Arte utilizada neste estudo se refere ao trabalho de investigação e criação artística, realizado por artistas com o objetivo de gerar, como produto, a obra de Arte. Dessa maneira, o artista também assume o papel de pesquisador e, assim, evoca o objetivo de criar trabalhos artísticos como resultado de suas investigações (Zamboni, 2006). Percebemos que, historicamente, artistas têm produzido obras de Arte fora dos ambientes acadêmicos. Geralmente, eles passam por processos formativos em ambientes de conservatórios e ateliês onde a prática das artes é o foco. No ambiente profissional, os artistas utilizam diversos recursos como o som, movimento, imagem, e outros elementos, para desenvolverem um processo criativo e produzir obras de Arte que serão interpretadas de maneiras distintas pelos expectadores (Fortin; Gosselin, 2014; Rey, 1996). Dessa forma, Fortin e Gosselin (2014) complementam afirmando que o trabalho de Arte é polissêmico, uma vez que assume significados distintos para pessoas diferentes, neste caso, a compreensão e interpretação da obra podem variar amplamente de acordo com a perspectiva individual.

Por outro lado, é comum que professores universitários utilizem dados discursivos, palavras

e/ou números obtidos por meio da razão, em vez de dependerem exclusivamente da intuição, ainda que se deva considerar que essa dinâmica não pode ser encarada de forma tão dicotômica. Esses dados discursivos são utilizados no processo de pesquisa, resultando em um trabalho baseado em texto que é publicado e que implica em um significado mais ou menos convergente para os leitores (Fortin; Gosselin, 2014). Em sentido complementar, Rey (1996) nos informa que a pesquisa em Arte é um campo relativamente novo no mundo acadêmico, iniciando-se na Universidade de Paris I, ainda no início da década de 1980. Rey (1996) reitera, ainda, que ao menos desde a produção de Leonardo da Vinci, a obra de Arte tem tido duas vias de acesso complementares: uma, visual e outra ligada a tudo que se possa perpassar pela linguagem.

Para Coessens (2014), o principal desafio da pesquisa em Arte reside na construção de uma cultura de pesquisa que tenha reverberações significativas tanto para o campo da pesquisa, como na sociedade de modo geral. Isso implica participar do campo mais amplo da pesquisa, enquanto se mantém uma perspectiva própria. Por um lado, resistindo à competitividade econômica que, muitas vezes, permeia o campo da Arte, e por outro lado, representando um valor para o desenvolvimento da cultura e da educação.

A pesquisa em Arte, dessa forma, implicaria em desbravar um campo até então pouco explorado, ou pelo menos não devidamente expresso, o que significa questionar as condições que moldam esse campo em si, incluindo o seu conteúdo e significado. Guimarães (2015) corrobora com essa reflexão, acrescentando que à medida que nos aventuramos em investigações mais aprofundadas, surge um crescente interesse na qualificação de artistas e professores por meio da pós-graduação, o que leva a pesquisa em Artes a adotar parâmetros da produção científica, incluindo métodos, procedimentos, vocabulários e concepções provenientes das chamadas “ciências duras”.

Essas reflexões são fundamentais para compreendermos o papel e a importância dessa área no contexto acadêmico e na sociedade em geral. Afinal, construir uma cultura de pesquisa que tenha impacto significativo requer uma participação ativa no campo mais

amplo da pesquisa, enquanto se mantém uma perspectiva própria, específica da Arte. A adoção de parâmetros da produção científica pode proporcionar rigor metodológico e embasamento teórico, contribuindo para a valorização da pesquisa em Arte e seu diálogo com outras áreas do conhecimento. No entanto, é importante refletir sobre os desafios e limitações desse processo, considerando a sua natureza singular e a necessidade de preservar sua expressividade, subjetividade e potencial inovador.

Ademais, a pesquisa em Arte possui ênfase em Poéticas Visuais, em que o artista-pesquisador é delimitado pela intersecção entre o processo de criação de sua obra plástica e as questões teóricas e poéticas suscitadas por sua prática. Assim, o artista-pesquisador explora tanto o processo de criação de seu trabalho, quanto às questões teóricas e poéticas que permeiam esse processo (Rey, 1996). Essa abordagem é utilizada a fim de contribuir para que o artista aprofunde sua compreensão sobre sua própria prática e colabora para o avanço do conhecimento no campo das Artes. Além do fato de que:

[...] diferencia-se das pesquisas em outras áreas das Ciências Humanas na medida em que seu objeto não pode ser definido a priori, ele está em vir-a-ser e se construirá simultaneamente à elaboração metodológica. Nesse sentido, ela talvez esteja mais próxima de certos ramos avançados da Física, nos quais o objeto vai sendo conhecido, descoberto, à medida que o estudo avança, o que faz com que as hipóteses sejam constantemente revistas e reavaliadas. Em arte, mais do que as hipóteses, o que conta em termos metodológicos são os objetivos. Desde a modernidade, com a perda dos parâmetros em arte- ou seja, o artista pode figurar o que quiser, como quiser, sobre que suporte quiser - ele começou a fixar-se objetivos arbitrários, que tenta seguir, como fazia Klee, por exemplo, decidindo (como consignou em seu diário) "hoje vou pintar um xadrez para ver o que surge a partir dele". Assim agindo, dava margem ao surgimento de uma produção marcada pelo acaso. Os objetivos do artista, portanto, não são limitadores, restritivos, mas, ao contrário, propiciam o surgimento do novo, do diferente (Cattani, 2002, p. 40-41).

A partir disso, é possível compreender que, assim como a produção artística, a pesquisa em Arte envolve imersão ativa e experimentação a partir dos objetivos. Ela requer uma sensibilidade aguçada do olhar, permitindo que o artista-pesquisador tenha autonomia para visitar e reavaliar suas hipóteses. Contudo, o artista-pesquisador, muitas

vezes, se depara com a difícil posição de ter que lidar com o desafio de conciliar a necessidade de apresentar sua trajetória artística de forma autêntica e alinhada ao seu trabalho criativo, com as exigências e imposições acadêmicas que, de modo frequente, podem parecer destoantes ou distantes desse contexto.

Dessa forma, podemos entender que esse dilema envolve encontrar um delicado equilíbrio entre expressão artística e produção de conhecimento acadêmico. Assim, o artista-pesquisador é desafiado a traduzir em palavras os elementos subjetivos, intuitivos e estéticos presentes em sua prática artística, para garantir que sua escrita seja uma expressão verdadeira e significativa de seu processo criativo, ao mesmo tempo que deve obedecer a requisitos acadêmicos, incorporando referências teóricas, métodos de pesquisa e estruturas formais em sua escrita. Esta complexa tarefa exige uma reflexão profunda sobre a intersecção entre Arte e academia, buscando uma abordagem que se aplique tanto ao desenvolvimento do trabalho quanto ao discurso acadêmico.

Nesse sentido, a abordagem selecionada pelo artista-pesquisador emerge como um elemento crucial na edificação de significados e na comunicação de sua obra com o público. Dentro deste contexto, as artes urbanas e o audiovisual, escolhidos nesta pesquisa como suportes para criação artística, têm a capacidade de interagir de maneira sinérgica, complementando-se e ampliando suas possibilidades de expressão e comunicação.

O PROCESSO CRIATIVO DE CONSTRUÇÃO DA OBRA COMO(VER) A CIDADE

Desde o início, o processo criativo de construção da obra *Como(ver) a Cidade* foi marcado por reuniões e diálogos com a curadoria. Inicialmente, a ideia era produzir uma experimentação audiovisual com resultado em uma videoarte que funcionasse como uma cartografia de Boa Vista/RR, um mapa ilustrado que revelasse a cidade a partir das perspectivas e visões dos moradores. Nessa fase inicial, o projeto ainda não tinha um título definido.

Na etapa de pesquisa e coleta de dados para a criação da obra, o artista realizou entrevistas gravadas com os moradores, com o objetivo de capturar suas vozes e experiências com a cidade. Nesse momento, não havia uma ideia

concreta do que poderia ser feito com essas entrevistas, mas acreditávamos no potencial desse registro. Durante as entrevistas, os entrevistados foram encorajados a compartilhar a imagem que tinham da cidade, baseada em sua relação pessoal com ela. O objetivo era criar representações da cidade a partir dessas narrativas com ilustrações, revelando uma Boa Vista imaginada, que muitas vezes diverge da cidade em sua forma física, mas que é capaz de expressar a cidade através de uma ótica afetiva e subjetiva.

O processo de escutar as pessoas durante essas entrevistas nos levou a refletir sobre diversas questões relacionadas à cidade. Isso incluiu temas como acesso e mobilidade urbana, a divisão entre bairros, que reflete uma divisão de classes sociais, bem como a solidão das pessoas que migraram para a cidade em busca de uma vida melhor, mas que se veem solitárias no meio do caos urbano. Assim, buscamos entender o processo de transformação do estereótipo de uma cidade amazônica em sua versão mais real e vivenciada, levando em consideração o fato de tratar-se de uma cidade com uma grande população indígena e riquezas naturais, mas ainda situada em um projeto urbano e civilizatório de herança colonial (Baptaglin, 2020).

Esse processo de coleta de histórias e experiências pessoais dos moradores não apenas enriqueceu nossa compreensão da cidade, mas também permitiu explorar as complexidades e nuances que moldam Boa Vista/RR. Foi nessa fase que houve a percepção de que, além da criação dessas imagens, o que mais importava nesse processo eram as vozes das pessoas. De maneira poética, elas narravam a cidade, compartilhavam suas experiências com ela e expressavam suas reivindicações.

As vozes dos moradores se tornaram o coração pulsante da obra. Suas palavras, cheias de poesia e autenticidade, ofereceram um retrato vívido da cidade que transcendeu as fronteiras físicas e se aventurou pelos recantos emocionais. Fomos levados a uma jornada pelas histórias de vida, pelos sonhos e desafios enfrentados por aqueles que habitam Boa Vista/RR. Cada entrevista revelou camadas profundas da cidade e de seus

moradores, construindo um mosaico único de narrativas que ecoam as realidades diversas que compõem a cidade.

Nesse processo, as palavras das pessoas não apenas iluminaram as questões de acesso, mobilidade urbana e divisão social, mas também trouxeram à tona as emoções, aspirações e identidades que dão vida à cidade. Elas nos mostraram que Boa Vista/RR é mais do que seus aspectos físicos e geográficos; é uma tapeçaria de vidas entrelaçadas, cada uma contribuindo para a riqueza da cidade.

À medida que a obra se desenvolvia, as palavras dos moradores passaram a ser um veículo para reivindicações e propostas de mudança. Elas ecoavam a esperança de uma cidade mais inclusiva, justa e acolhedora. Assim, *Como(ver) a Cidade* não se limitou a retratar a cidade, mas também se tornou uma plataforma de escuta para a comunidade amplificar suas preocupações e aspirações. A conclusão chegada foi de que, para além de um trabalho a ser exposto na galeria em formato de vídeo, essas vozes também deveriam ecoar pelas ruas da cidade. Foi nesse momento que concebemos a ideia de criar lambe-lambes. Todo o material coletado durante as entrevistas foi minuciosamente revisado, resultando em 20 obras de lambe-lambe. Além de destacar trechos das falas dos entrevistados, ilustrações foram desenvolvidas que dialogavam com essas palavras.

Para a confecção dos lambe-lambes, a estética das placas verdes de sinalização serviu de inspiração, como pode ser observado na Figura 1. Essas placas são utilizadas para indicar saídas para outras cidades, distâncias até destinos, e outras informações úteis. Essa escolha estética se deu com o propósito de criar uma conexão visual imediata com o ambiente urbano e a experiência cotidiana dos moradores. As placas de sinalização são elementos familiares e comuns nas ruas da cidade, e, ao incorporar essa estética aos lambe-lambes, buscamos fazer com que as vozes e as narrativas dos moradores se tornassem parte integrante da paisagem urbana.

Assim, esses lambe-lambes não apenas funcionaram como obras de arte, mas também como pontos de referência simbólicos e comunicadores de histórias e experiências. Eles se tornaram uma maneira de visibilizar as vozes



Figura 1 – Impressão dos lambe-lambes. Fotografia de Rafael Pinto.
Fonte: Arquivo pessoal dos autores.

da comunidade e de convidar os habitantes da cidade a refletir sobre sua identidade, história e o potencial de transformação coletiva. Ao fazer isso, a obra transcendeu as paredes da galeria e se tornou uma intervenção artística que permeou o tecido da própria cidade, conectando-se à vida e à cultura locais.

Antes de imprimir os lambe-lambes, uma equipe de produção audiovisual foi montada, esta composta por uma operadora de câmera, um editor e um auxiliar de produção. Juntos, estabelecemos os critérios e referências para as imagens que seriam criadas, elaboramos um roteiro tanto para a instalação dos lambe-lambes quanto para o vídeo. Foi nesse momento que compreendemos que a obra se tratava de uma videoarte, na qual capturaríamos o momento da colagem dos lambe-lambes e as interações das pessoas que transitavam pelas ruas. O recurso sonoro da videoarte seria composto pelos sons da cidade e pelas vozes das pessoas entrevistadas, que coassinaram as obras.

O processo de colagem dos lambe-lambes ocorreu em diversos espaços públicos e privados da cidade. Conforme planejado no roteiro, priorizamos a

instalação de pelo menos uma obra nos respectivos bairros dos moradores que colaboraram com o projeto. Além disso, selecionamos outros locais de grande movimentação na cidade, como a Avenida Venezuela e o Centro. A experiência de colar os lambe-lambes nas ruas, conforme pode ser observada nas Figuras 2 e 3, proporcionou diversas interações com as pessoas e com a própria cidade. Boa Vista/RR é conhecida por ser uma cidade conservadora, onde não existe um circuito de arte estabelecido (Baptaglin, 2020). Nesse contexto, as expressões urbanas muitas vezes são marginalizadas, apesar de representarem uma das poucas formas de acesso à arte para um público amplo que possui difícil acesso a espaços institucionalizados da arte.

A primeira sensação que experimentamos foi o medo. Estar nas ruas para colar os lambe-lambes, inicialmente, gerou uma sensação de apreensão, levando em consideração os aspectos micropolíticos da cidade e a falta de incentivo e abertura para expressões artísticas urbanas. Boa Vista/RR, como muitas outras cidades brasileiras, possui seus próprios códigos e dinâmicas, e introduzir formas de arte menos



Figura 2 – Frame da videoarte *Como(ver) a cidade* (2023). Fotografia de Edson Leite.
Fonte: Arquivo pessoal dos autores.



Figura 3 – Registro da colagem dos lambes. Fotografia de Edson Leite.
Fonte: Arquivo pessoal dos autores.

convencionais pode ser desafiador. No entanto, esse medo inicial logo se transformou em uma sensação de empoderamento, à medida que fomos abraçados por membros da comunidade que valorizavam nossa iniciativa e começaram a se envolver afetivamente no processo de colagem nas ruas. Isso demonstra como a Arte Urbana pode, de fato, atuar como um agente de mudança e inclusão em espaços muitas vezes esquecidos ou marginalizados.

Ao levarmos as obras de lambe-lambe para as ruas, conseguimos romper algumas barreiras e criar um espaço de expressão artística mais acessível e inclusivo. As reações das pessoas que encontravam as obras durante a colagem variavam de surpresa e admiração a discussões sobre as mensagens transmitidas pelos lambe-lambes. Isso demonstrou que a Arte Urbana pode desempenhar um papel fundamental na democratização da cultura, estimulando o diálogo e a reflexão na comunidade.

A empatia e identificação das pessoas que se aproximavam das obras e perguntavam sobre o seu significado foram aspectos marcantes dessa experiência. Muitos se interessavam pelo que representavam os lambe-lambes. Por exemplo, quando uma mulher em situação de rua se emocionou ao ler a obra e depois compartilhou conosco sua história de vida. Isso aconteceu durante a colagem de uma obra, dia 06 de abril de 2023, que dizia “Nem sempre a palavra é necessária para você entender que está sendo discriminada”. Tal momento ocorreu nos arredores da Feira do Produtor, um espaço que reúne diversos trabalhadores brasileiros, venezuelanos, haitianos e guianenses, gerando uma grande comoção. Definitivamente, foi um momento profundo e tocante e revelador a respeito da poderosa conexão que a arte pode estabelecer com as pessoas.

Na mesma Feira do Produtor, durante a colagem da obra que dizia “É difícil formar um laço num lugar onde não se conhece ninguém”, enfrentamos dificuldades para concluir a instalação, até que uma senhora haitiana, vendedora ambulante, ofereceu ajuda e até mesmo um banco para que a obra pudesse ser colada. Ela expressou a importância de a mensagem ser ainda mais visível, sugerindo que o artista utilizasse um spray de tinta para

ampliar a obra. O gesto de solidariedade ressaltou a capacidade da arte de transcender barreiras culturais e linguísticas.

No momento de colar a obra que dizia “Passei seis meses pagando aluguel com medo de morar no bairro porque falavam muito mal”, no Residencial Vila Jardim, um conjunto habitacional na periferia, fomos surpreendidos pela presença da polícia montada a cavalo entre os prédios. Isso nos remeteu a cenas comuns durante o período da Ditadura militar, no Brasil, pesquisadas por Jordan e Casadei (2018), quando a cavalaria da polícia militar era, frequentemente, utilizada com violência contra cidadãos descontentes com o regime. Esse momento evidenciou como a história e o presente podem se entrelaçar em uma obra de arte, estimulando discussões sobre a evolução da sociedade e da política.

Essa obra, além de ser uma expressão artística, tornou-se um veículo para promover o acesso à arte e para destacar as vozes daqueles que muitas vezes são negligenciados nos circuitos tradicionais. Ao levar a arte para as ruas de Boa Vista/RR, buscamos quebrar barreiras culturais e abrir espaço para a diversidade de perspectivas e experiências que compõem a rica tapeçaria da cidade.

A edição da videoarte resultante do projeto foi feita com cuidado, levando em consideração a preservação da privacidade e a não fragilização das pessoas em situação de rua que interagiram com as obras durante a colagem. Tratou-se de uma produção artística de caráter experimental com uma duração de 5 minutos e 47 segundos. A obra mesclou imagens explícitas da cidade enquanto se desenvolve através da exploração da materialidade das imagens que residem no imaginário das pessoas.

As falas foram transcritas, ilustradas e afixadas na cidade na forma de lambe-lambe. Os registros da experiência de colagem das obras pelas ruas de Boa Vista/RR são acompanhados pelas vozes dos moradores, juntamente com uma paisagem sonora produzida pela cidade, efeitos sonoros e uma trilha sonora original. A combinação de imagens e sons por meio da montagem cria ambientes de pertencimento, tranquilidade, momentos de tensão, momentos de preocupação, momentos de desabafo e reivindicação na narrativa audiovisual.



Figura 4 – Inauguração da exposição. Fotografia de Edson Leite.
Fonte: Arquivo pessoal dos autores.

A exposição das obras, posteriormente, foi inaugurada e reuniu diversas pessoas, como pode ser observado na Figura 4.

O último corte da videoarte ganhou legenda e uma janela de tradução para a Língua Brasileira de Sinais - Libras, com o objetivo de tornar a obra mais inclusiva e acessível a um público diversificado. A exposição “Boa Vista Imaginada” foi inaugurada e reuniu diversas pessoas, como pode ser observado na Figura 4. Essa diversidade de público refletiu a missão da exposição de criar um espaço de encontro e diálogo cultural, onde diferentes comunidades puderam compartilhar suas perspectivas e experiências em torno da cidade, enriquecendo ainda mais a experiência artística e fortalecendo os laços dentro da comunidade local. A inclusão de legendas e tradução para Libras também desempenhou um papel importante na garantia de que a exposição fosse acessível ao maior número de pessoas possível, independentemente de suas necessidades de comunicação. Isso reforça o compromisso de tornar a arte uma ferramenta de conexão e compreensão em uma sociedade diversificada.

Vale destacar que a obra e a exposição já haviam sido antecedidas por um impacto significativo nas ruas da cidade, onde as obras começaram a ganhar vida e a dialogar com a comunidade local. À medida que os lambe-lambes eram afixados nas paredes e locais públicos, eles se tornaram pontos de encontro e discussão, inspirando conversas e reflexões sobre temas variados, desde questões urbanas até expressões culturais únicas da região. Essa interação direta com a comunidade acrescentou camadas de significado à obra, transformando-a em uma colaboração viva entre o artista e as pessoas que vivem e respiram a cidade todos os dias. A obra transcendeu as fronteiras de uma exposição tradicional, enriquecendo a experiência artística e enfatizando ainda mais a importância de incorporar a arte ao tecido urbano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta investigação, buscamos compreender a imagem da cidade de Boa Vista/RR que paira no imaginário social de seus habitantes. A partir do processo, a videoarte produzida recebeu o título de *Como(ver) a cidade*, na tentativa de

convidar o espectador a pensar não apenas sobre a maneira convencional de ver a cidade, mas também sobre como nossa percepção pode ser influenciada por diferentes perspectivas, experiências e abordagens sensoriais. Pode ser uma exploração artística das múltiplas camadas de significado, história e interações que compõem a vida urbana.

A combinação de elementos no título sugere que a obra aborda não apenas a experiência visual da cidade, mas também como essa experiência pode impactar emocionalmente as pessoas que a habitam ou a visitam. Pode remeter o espectador a pensar como a conexão entre as pessoas e a cidade, como as histórias e as vidas das pessoas se entrelaçam com o tecido urbano e como as cidades podem evocar uma ampla gama de emoções, desde a admiração e a alegria até a tristeza, a melancolia e a solidão. Em resumo, o título e o percurso investigativo evocam a ideia de que “ver” uma cidade vai além da simples observação visual, envolvendo também uma conexão afetiva com o ambiente urbano.

Para estender o alcance da obra e permitir que um público ainda mais amplo tenha acesso a ela, a videoarte *Como(ver) a cidade* (2023) está disponível para visita virtual.¹ Essa acessibilidade online não apenas amplia o impacto da obra além das fronteiras físicas da exposição, mas também oferece a oportunidade de apreciar e refletir sobre a cidade de Boa Vista-RR a partir de qualquer lugar do mundo. Nesse contexto o audiovisual e a tecnologia moderna permitem que a arte transcenda barreiras geográficas, promovendo a conexão global por meio da expressão artística.

Por fim, é relevante destacar que a obra foi premiada e está passando por uma adaptação para ser exibida no projeto *Ocupa CCVM - Amazônia em Foco*, promovido pelo Centro Cultural Vale do Maranhão por meio de uma chamada aberta para artistas e fazedores culturais dos estados que compõem a Amazônia Legal. Este reconhecimento ressalta a importância da obra como uma reflexão significativa sobre as complexidades que envolvem a maior floresta tropical do mundo.

NOTA

01. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=G1vOM5rBow>>.

REFERÊNCIAS

BACCILE, Claudia Vasconcelos. Intervenções Urbanas: a convergência da arte e comunicação em ambientes espaciais e culturais, sob um olhar estético e de significação. **Anais XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste - Campo Grande: Intercom**, 2015. p. 1-11. Disponível em: <<https://portalintercom.org.br/anais/centrooeste2015/resumos/R46-0068-1.pdf>>. Acesso em: 28 maio 2024.

BAPTAGLIN, Leila Adriana. Arte Urbana no Contexto Amazônico: propostas educacionais nas produções artísticas de Roraima/Brasil e Venezuela. **Humanidades & Inovação**, v. 7, n. 15, p. 336-351, 2020. Disponível em: <<https://revista.unitins.br/index.php/humanidadeseinovacao/article/view/2257>>. Acesso em: 23 ago. 2023.

CATTANI, Icleia Maria Borsa. O meio como ponto zero. In: CATTANI, Icleia Maria Borsa. **Arte contemporânea: o lugar da pesquisa**. Porto Alegre: Ufrgs, 2002.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COESSENS, Kathleen. A arte da pesquisa em artes-traçando práxis e reflexão. **ARJ-Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes**, v. 1, n. 2, p. 1-20, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5423/4421>>.

CROQUI. In: **DICIO**, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2023. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/croqui/>>. Acesso em: 27 ago. 2023.

CRUZ, Jorge Luiz. Videoarte, video-instalação, vídeo e cinema. **Revista Vozes em Diálogo** (CEH/UERJ), v. 2, n. 4, 2009. Disponível em: <<http://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/vozesemdialogo/article/view/942>>. Acesso em: 30 jul. 2023.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. **Os significados urbanos**. São Paulo: Edusp, 2000.

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. Considerações

metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **ARJ-Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes**, v. 1, n. 1, p. 1-17, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5256/4314>>. Acesso em: 23 ago. 2023.

GUIMARÃES, Leda. Aqui só se desenha quando tem evento? Pesquisas e Metodologias em Artes Visuais. In: COSTA, Robson Xavier da; SILVA, Maria Betania e; CARVALHO, Lívia Marques (Org.). **Pesquisas e Metodologias em Artes Visuais**, v. 1 ed. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2015.

GROSSI, Virgínia Campos; BRAIDA, Frederico; ABDALLA, José Gustavo Francis. Percepção urbana: entrelaçamentos entre o pensamento de Lucrécia Ferrara e de Armando Silva. In: **Anais do Simpósio brasileiro online de Gestão urbana**, 2020. [Online]. Disponível em: <<https://www.eventoanap.org.br/eventos/paginas/evento/21/pagina/anais>>. Acesso em: 09 ago. 2023.

HARVEY, David. **Espaços da esperança**. Edimburgo: Editora da Universidade de Edimburgo, 2000.

JORDAN, Dara; CASADEI, Eliza Bachega. A Fotografia no Período da Ditadura Militar e os Mecanismos de Produção de Sentido na Imagem. **Anais do VII Seminário de Iniciação Científica da ESPM**. São Paulo, 2018, 11p. Disponível em: <<https://acervo-digital.espm.br/Semin%C3%A1rio%20Inicia%C3%A7%C3%A3o%20Cient%C3%ADfica%20ESPM/2018/379425.pdf>>. Acesso em: 23 ago. 2023.

PALLAMIN, V. M. **Arte urbana**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2000.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Senac São Paulo/Marca D'água, 1996.

POSCA, Luís Müller. **Boa Vista Imaginada**: representação da cidade pela arte e imagem mediada pelos olhares cidadãos. 2023. 335 p. Tese (Doutorado em Artes Visuais), Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2023. Disponível em: <<https://repositorio.unb.br/jspui/handle/10482/48794>>.

REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. **Porto Arte: Revista de Artes Visuais**,

v. 7, n. 13, p. 81-95, 1996. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27713/16324>>. Acesso em: 23 ago. 2023.

RIBEIRO, Regilene A. Sarzi. Entre cinema e vídeo-tensões e interações na videoarte brasileira. In: **XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, Bauru - SP**, 2013. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/sudeste2013/resumos/R38-0265-1.pdf>>. Acesso em: 24 de ago. de 2023.

SANTOS, Fátima Aparecida dos. Comunicação visual e design como índice da complexidade semiótica do espaço urbano. In: CÂMARA, Rogério; SANTOS, Fátima Aparecida dos (Org.). **Urbanidades: Mediações**. Brasília: Estereográfica, 2017.

SILVA, Hertha Tatiely. **Desvios**: cartaz lambe-lambe, comunicação visual e arte nos espaços de trânsito. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Faculdade de Informação e Comunicação, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

SILVA, Armando. **Imaginários Urbanos**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

SILVA, Armando. **Imaginários: Estranhamentos urbanos**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

ZAMBONI, Silvio. **A Pesquisa em Arte**: um Paralelo entre Arte e Ciência. 3a ed. Autores Associados. São Paulo, Brasil, 2022.

SOBRE OS AUTORES

Rafael Pereira Pinto é Artista Visual, Doutorando em Educação na Amazônia, Professor de Arte do ensino básico, Realizador Audiovisual, Curador, Produtor Cultural e Arte Educador, Rafael Pinto/ Pérola desenvolve exposições de artes visuais, mostras de cinema, projetos curatoriais e educativos nas linguagens de artes visuais e audiovisual, e publicações vinculadas à instituições culturais públicas e privadas em Roraima. Tem interesse nas seguintes áreas de investigação: artes visuais, arte urbana, audiovisual, arte e tecnologias, educação em ambientes formais e não formais, arte educação e seus desdobramentos, tais como: contracolonialidade, decolonialidade,

interculturalidade, diversidade cultural, cultura e relações étnico raciais. E-mail: rafaelpereirapinto7@gmail.com

Leila Adriana Baptaglin tem Pós-Doutorado em Filosofia e Ciências Humanas em Nuestra América na Universidad Nacional Experimental Simón Rodríguez, UNESR, Venezuela (2018-2019). Doutora em Educação pela Universidade Federal de Santa Maria- UFSM (2011-2014). Mestre em Educação e, Mestre em Patrimônio Cultural ambos pela UFSM (2008-2010). Especialista em Gestão Educacional-UFSM (2007-2008). Graduada em Desenho e Plásticas- Bacharelado pela Universidade Federal de Santa Maria (2006), Graduada em Desenho e Plásticas-Licenciatura pela Universidade Federal de Santa Maria (2007). Professora/pesquisadora do Curso de Artes Visuais/Licenciatura da UFRR. Professora dos programas de Mestrado PPGCOM/UFRR (colaboradora) e do PPGE/UFRR (permanente). Professora do doutorado em Educação PGEDA (permanente). Coordenadora do Grupo de estudos e pesquisas em Patrimônio, Arte e Cultura na Amazônia (GPAC). Tem atuado nos temas: Arte Urbana, Saberes Amazônicos, Circuito da Arte, Estudos Culturais, Educomunicação e Ensino de Artes. E-mail: lab251084@gmail.com

Luís Müller Posca é doutor em Artes Visuais pela Universidade de Brasília -UNB, DF (2019), mestre em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia - UFU, MG (2017), especialista em Arte e Educação pelo Claretiano, SP (2012) e licenciado em Artes Visuais pelo Centro Universitário Moura Lacerda - CUML, SP (2009). Atua como Professor efetivo no curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal de Roraima - UFRR trabalhando nas frentes de Escultura, Tridimensionalidade, Ensino de Arte e Criatividade. Como artista, atualmente tem realizado investigações na linguagem tridimensional. Possui experiência em Artes Visuais e Arte Educação. Trouxe para o ensino superior a experiência adquirida em quase dez anos de atuação no Ensino de Arte em todos os seguimentos da Educação Básica, coordenou a versão do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência - PIBID Artes Visuais da UFRR nos anos de 2018-2019. Atualmente, desenvolve pesquisas na linha de Imagens, Visualidades e Urbanidades, especificamente sobre os

imaginários urbanos nas cidades de Boa Vista-RR e Brasília-DF. Desenvolveu também trabalhos sobre o Ensino de Arte, Formação de Professores e o uso das tecnologias para a Inclusão nas Artes Visuais. E-mail: luis.posca@ufrr.br

VIDEOARTE E REPETIÇÃO: ANÁLISE DA OBRA PASSAGENS I ORIENTADA PELO CONCEITO DO INFAMILIAR

VIDEO ART AND REPETITION: ANALYSIS OF THE WORK PASSAGENS I GUIDED BY THE CONCEPT OF THE UNCANNY

Antenor Ferreira Corrêa
UNB
Maiara Martins Gomes
PPGAV-UNB

Resumo

No presente artigo, tomamos a obra *Passagens I* (1974), de Anna Bella Geiger, com o objetivo de realizar uma análise psicanaliticamente orientada. Para tanto, nos valem do conceito de infamiliar proposto por Freud em 1919 em seu artigo *Das Unheimlich*. Iniciamos com uma apresentação sintética desse conceito para servir de base para a interpretação da obra realizada na terceira parte do artigo. A guisa de conclusão, observamos a possibilidade de orientar psicanaliticamente a análise artística que, no lugar de psicologizar o artista enfatiza atributos psicológicos possíveis da obra em si.

Palavras-chave:

Infamiliar; videoarte; Passagens I; repetição; arte análise.

INTRODUÇÃO: APROXIMAÇÕES ENTRE ARTE E PSICANÁLISE

O diálogo entre as artes e a psicanálise não é inédito, Sigmund Freud, fundador da psicanálise, havia se dedicado a refletir as possíveis articulações entre esses domínios em textos nos quais levava em consideração não somente a obra de arte, mas também o estatuto psicológico do artista. Nessa abordagem, seus escritos partiam do efeito da obra de arte no espectador, da intenção do artista e do conceito de sublimação – um mecanismo de defesa que desloca os impulsos básicos dos sujeitos, desejos inconscientes e/ou

Abstract

In this article, we take the work Passagens I (1974), by Anna Bella Geiger, with the aim of carrying out a psychoanalytically oriented analysis. To this end, we use Freud's concept of the uncanny proposed in 1919 in his article Das Unheimlich. We begin with a synthetic presentation of this concept to serve as a basis for the artwork interpretation carried out in the third part of the article. By way of conclusion, we observe the possibility of psychoanalytically guiding artistic analysis which, instead of psychologizing the artist, put emphasis on the possible psychological attributes of the work itself.

Keywords:

Uncanny; vídeo art; Passagens I; repetition; art analysis.

indesejáveis, transformando-os em expressões aceitáveis na sociedade (Freud, 2014).¹ Os ensaios de obras plásticas realizados por Freud, *Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância* (1910) e *O Moisés de Michelangelo* (1914), põem em questão o vínculo entre o criador e sua obra, na tentativa de desvelar questões inconscientes dos artistas.

Não obstante, para além dos conceitos de sublimação e dos vínculos egóicos inconscientes existentes entre artista e sua obra, há outras maneiras por meio das quais trabalhos artísticos podem ser considerados apoiados em conceitos psicanalíticos. Uma dessas possibilidades é

direcionar a análise para os conteúdos presentes na obra em si. Isso, todavia, não implica em descartar aspectos relevantes do subconsciente do artista caso esses aspectos sejam pertinentes para o entendimento de sua produção. Há, entretanto, menos a intenção de psicologizar o artista e colocá-lo em um divã juntamente com sua criação, mas um maior interesse em ressaltar as potencialidades contidas nas próprias obras. Tratar-se-ia, portanto, de uma análise que se desenvolve com auxílio da psicanálise de forma “implicada” e não aplicada nas artes, como sugere o psicanalista brasileiro João Frayze-Pereira (2011).

O exercício da análise de obras é, por natureza, incompleto. Nenhuma ferramenta analítica poderia dar conta da totalidade de um trabalho e das impressões dos fruidores a respeito deste, isso porque uma obra não é redutível a uma única explicação e nem permite uma compreensão exclusiva e extensiva a todos aqueles que a experimentam esteticamente. Do mesmo modo, uma análise como decomposição das partes de uma obra de arte, embora possa oferecer excelentes *insights* sobre suas possíveis interpretações, demanda uma fase posterior de síntese desses elementos, pois o impacto estético de um trabalho artístico ocorre na percepção primeira dessa obra em sua totalidade. Assim, impressões como estranhamento e novidade, são fenômenos intrínsecos à primeiridade que é, per se, indecomponível.

Todavia, no intuito de possibilitar diálogos entre os domínios da arte e da psicanálise, a psicanalista Tânia Rivera observou que, desde inícios do século XX, ambos os campos não pararam de distanciar-se, esbarrar-se e atrair-se (Rivera, 2002). A aproximação da psicanálise com a arte seria um desafio de interpenetração, na tentativa de abordar as provocações que a arte externaliza.

Em obras visuais, o modernismo marca uma perceptível mudança de panorama tanto para o público que se vê diante da obra, quanto para o fazer artístico como ferramenta de criação (Arnason *et al.*, 1998). Junto com o nascimento da psicanálise, da virada do século XX até os dias atuais, os trabalhos artísticos passam a não buscar uma arte considerada bela e sublime, mas também trouxeram como intenção interrogar as

noções estabelecidas pela tradição ocidental, colocando em xeque o próprio conceito de arte e, conseqüentemente, questionando suas formas de produção (matérias, conteúdos e métodos) e as sensações esperadas durante sua fruição (Arnason *et al.*, 1998; Everdell, 1997; Read, 1957). Obviamente, novos modelos de interpretação dessas novas formas artísticas tiveram que ser criados, e a psicanálise surgiu então, neste contexto, como uma maneira nova e potente na busca de significados.

Os avanços tecnológicos, sobretudo a partir do início do século XX, impulsionaram transformações nos paradigmas artísticos arraigados. A pintura e escultura, por exemplo, foram fortemente impactadas com a invenção da câmera fotográfica (Font-Réaulx, 2012; Pinson, 2012). Logo após, a popularização do cinema modificou comportamentos sociais (Rivera, 2002). A forte urbanização e industrialização viria inclusive a servir de base para o manifesto futurista em 1913 (Arnason *et al.*, 1998). As novas tecnologias continuam a surgir ao longo do século, performance, *body art*, arte conceitual no geral trazem imagens fugidias e que têm o caráter de impermanência. Na década de 1940, o gravador de fio magnético impactaria as artes musicais, dando origem à música concreta de Pierre Schaeffer e à música eletrônica de Karlheinz Stockhausen (Corrêa, 2022). A seguir, a câmera de vídeo popularizada na década de 1960 propiciou o surgimento da videoarte. Neste cenário de inovações e transformações, de experimentações e fluidez, cunhou-se a denominação arte contemporânea na tentativa de distinguir estéticas e processos, termo usado até hoje.

Para a pesquisadora em arte e psicanálise, Daniela Canguçu, a arte contemporânea incita o pensamento sobre ela mesma e expõe seu processo, apresentando-se, muitas vezes, como efêmera e derivando de incertezas e do hiato dos discursos - o que aproxima a experiência estética da psicanalítica (Canguçu, 2012). Ainda, como havia observado Tania Rivera, o inconsciente na psicanálise e a arte contemporânea deslocam o humano do centro de si mesmo (Rivera, 2013, p. 13). Ambos os discursos se amalgamam e interferem um no outro, como o tema dos sonhos e do inconsciente com os surrealistas e a análise de artistas e obras por vias das pulsões e seus destinos com Freud.

Considerando o repertório da videoarte, Rosalind Kraus (2008) havia sugerido analisar diversos trabalhos à luz do conceito psicanalítico do narcisismo, estabelecendo, assim, uma das primeiras articulações entre videoarte e psicanálise. Krauss, considerando alguns trabalhos de videoarte do final da década de 1960 e da década de 1970, observara um comportamento generalizado dos artistas ao lidarem com a linguagem do vídeo em seus trabalhos originais. A similaridade entre várias obras se dava pela característica técnica intrínseca do vídeo por viabilizar a captura, projeção e recepção da própria imagem do artista nos monitores gerando, assim, uma espécie de circuito fechado do artista em si mesmo. Para a autora, a imagem do artista refletida no monitor torna os videoartistas atuantes do auto-encapsulamento. Por conseguinte, o espelhamento de si seria o motor principal da videoarte, cuja característica intrínseca é não passar por qualquer alteridade, ou objeto externo (Krauss, 2008).

Interessantemente, ao expressar sua opinião sobre os trabalhos em videoarte dos artistas brasileiros, incluindo *Passagens I* (obra analisada neste texto), o jornalista Roberto Pontual (em matéria publicada no Jornal do Brasil de 07/01/1975) criticava essa produção baseado no mesmo critério que usaria Rosalind Krauss. Segundo Pontual, os videoartistas nacionais faziam dos equipamentos “meros espelhos para o exercício de um registro impressionista da realidade ou para um ato narcisista gratificante a quem o pratica, porém vazio da substância cultural” (Pontual, apud De Laurentiis, 2022, p. 247).

As propostas desses autores mencionados já apontam que as articulações entre arte e psicanálise constituem um campo fértil nos âmbitos poético e estético. Partindo dessa premissa, propomos aqui uma abordagem possível para a interpenetração entre essas áreas motivada pelo conceito de infamiliaridade que traz implícitos percepções e sensações de estranhamento e inquietação suscitadas pela obra artística. O texto freudiano *Das Unheimlich* (1919) é uma fonte ampla e com várias possibilidades de aproximações para quem toma a arte como objeto de investigação. No que segue, consideramos, de modo sintético, esse conceito para embasar a análise apresentada na terceira parte deste texto.

O INFAMILIAR

Freud, no ano de 1919, em seu artigo intitulado *Das Unheimliche*, nomeou de infamiliar a sensação de angústia, terror e dúvida experienciadas perante um acontecimento. À época em que o psicanalista austríaco levantou esta possibilidade estética, pouco havia sido pesquisado no campo da estética que não estivesse ligado ao estudo do belo e do sublime. Paralelamente, as pesquisas em psicologia e psiquiatria eram incipientes, sendo, portanto, um desafio para a área da psicanálise desenvolver um pensamento fundamentado sobre este tema, originalmente do campo da filosofia (Freud, 2019, p. 19) e utilizado para dar conta do entendimento das percepções nas artes.

Das Unheimliche é um termo complexo, antinômico e antitético. Alguns apontamentos sobre a sua tradução para outros idiomas apresentam-no como “intraduzível”, mas que não cessa de se desdobrar em outras traduções. Intrinsecamente, é a união de dois polos opostos, sobrepondo-se para gerar um significado único. Os termos que se unem para formar este conceito são o prefixo de negação “Un” e a palavra alemã “heimlich” que denota algo conhecido, íntimo e familiar. Na primeira parte de seu texto, Freud faz um apanhado em dicionários e em outras pesquisas da área da psiquiatria onde estudiosos utilizaram este termo, expondo contextos de uso, contradições e desdobrando suas várias alternâncias.

No Brasil, o texto freudiano recebeu algumas traduções na tentativa de abarcar toda sua complexidade e melhor descrevê-la. “Estranho”, “inquietante”, “estranho-familiar”, “inquietante-estranheza” e em 2019, comemorando os 100 anos da publicação original de Freud, foi lançado como “infamiliar”. Acompanhamos aqui os tradutores Romero Freitas, Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares ao justificarem que “apesar de seu aparente neologismo, ‘infamiliar’ é a palavra em português que melhor expressa, tanto do ponto de vista semântico quanto morfológico, o que está em jogo na palavra-conceito *Unheimlich* em seus usos por Freud” (Iannini & Tavares, 2019, p. 9). Essa escolha de tradução parte da união, assim como no idioma original do texto, entre o prefixo de negação “in” e do vocábulo “familiar”. Vale enfatizar que, como apontam os tradutores, a própria noção de familiar traz em si seu inverso,

ou seja, o desconhecido. Neste sentido, são comuns no dia-a-dia frases como “sua aparência me é familiar”, não havendo, entretanto, a certeza da proveniência dessa suposta familiaridade. É familiar porque foi visto em uma fotografia, em uma manchete de jornal, ou por que lembra alguém do passado daquele que identifica a semelhança? Assim, o *infamiliar* traz para o discurso o caráter do duplo no encontro entre ideias opostas. Esse tipo de antinomia acontece em outras palavras. Por exemplo, inato é definido como aquilo que nasce com uma pessoa (ou seja, congênito) e também com o não nascido (já que o prefixo “in” é prefixo de negação, como em inativo ou infiel, por exemplo). Em teologia é comum a compreensão de que Deus é inato, significando que Ele não teve princípio.

Para Freud, o infamiliar “nos adverte de que nunca somos tão iguais a nós mesmos quanto pretendemos nem tão diversos daqueles que tomamos por distantes/estrangeiros” (Freud, 2019, p. 17). Um dos caminhos para se capturar um entendimento sobre a sensação do infamiliar é descrever e apontar situações em que esta pode ocorrer. Para tal, Freud busca em obras de ficção, situações cotidianas e exemplos experimentados por ele do que é e de que forma ocorre a imersão nesta percepção, que é, inevitavelmente, da ordem do “sentir”. Em consonância com essa visão, a filósofa e psicanalista Julia Kristeva traz em seu livro *O Estrangeiro* (1994) que somos estrangeiros a nós mesmos, pois a relação estreita entre a angústia e o sobrenatural, um choque próprio do *infamiliar*, leva o sujeito a um certo nível de despersonalização (Kristeva, 1994). Essa estranheza de si mesmo poderia ser desdobrada para o momento da experiência estética. Uma vez que o passado se projeta ao presente, a sensibilidade de e para a fruição estética ocorreria, conseqüentemente, em diferentes graus nas pessoas, dependendo do que elas já tenham vivido e de reações particulares diante daquilo que aconteceu.

O infamiliar aparece como uma abertura para entender manifestações artísticas pós século XX, que, por desafiarem a estética do belo, encontram-se naquilo que Freud procurou esmiuçar. Segundo o esteta Georges Didi-Huberman (2010), uma característica trazida pelo *infamiliar* em uma obra de arte refere-se à desorientação, na qual não

sabemos mais o que está ou não diante de nós: esta sensação seria sempre algo que nos desloca de nós mesmos, produzindo uma impressão de inquietante estranheza. Esse entendimento parece mesmo estar presente na acepção buscada por Freud, fazendo com que os tradutores de *Das Unheimlich* justificassem a escolha do neologismo de modo a explicitar a dicotomia do conceito:

O *unheimlich* é uma negação que se sobrepõe ao *heimlich* apreendido tanto positiva quanto negativamente: é, portanto, uma reduplicação dessa negação, que acentua seu caráter angustiante e assustador. A palavra em português que melhor desempenha esse aspecto parece ser “infamiliar”: do mesmo modo, ela acrescenta uma negação a uma palavra que abriga tanto o sentido positivo de algo que conhecemos e reconhecemos quanto o sentido negativo de algo que desconhecemos. É claro que o original alemão guarda um núcleo angustiante e aterrorizante que “familiar” não abriga, pelo menos em seu uso cotidiano (Iannini & Tavares, 2019, p. 10).

Os exemplos trazidos por Freud, passam pelo duplo, repetição e suas angústias: aquilo que se repete, mas não é exatamente o que já ocorreu. Assim, o *doppelgänger*³, o autômato (que se assemelha a um humano), números repetidos, superstições e uma série de experiências nas quais há repetição involuntária, aparentemente inofensiva e “por acaso”, podem impor a ideia de fatídico e de inescapável com o retorno do que deveria permanecer oculto (Freud, 2019). Diversas destas experiências abordadas pelo autor passaram, na contemporaneidade, a ser utilizadas com frequência na área das Artes, especialmente o procedimento da repetição.

Os primeiros esboços do *infamiliar* aparecem quando Freud escreve sobre pulsão de morte e compulsão à repetição. Sobre pulsão,⁴ desde o início de seus escritos, Freud desenvolve teorias pulsionais, passando pela pulsão sexual e de autopreservação, até chegar à pulsão de vida e pulsão de morte. Esta foi concebida de forma gradual, como tendência a livrar-se de um movimento, que é a pulsão de vida (Freud, 2014). Neste sentido, podemos compreender que enquanto a pulsão de vida tende à preservação e ao estabelecimento de articulações entre o indivíduo e o meio, a pulsão de morte tende ao seu oposto, isto é, ao rompimento dos elos sociais e à destruição do organismo. A associação entre o fenômeno da repetição, pulsão de

morte e estranhamento foi tecida ao longo da obra freudiana, algo que ele nomeou, em seu texto *Recordar, Repetir e Elaborar* de 1914, de compulsão à repetição. Posteriormente, em 1919, Freud retoma:

(...) é possível reconhecer, na mente inconsciente, a predominância de uma 'compulsão à repetição', procedente dos impulsos instintuais (pulsionais) e provavelmente inerente à própria natureza dos instintos (das pulsões) – uma compulsão poderosa o bastante para prevalecer sobre o princípio de prazer, emprestando a determinados aspectos da mente o seu caráter demoníaco, e ainda muito claramente expressa nos impulsos das crianças pequenas; uma compulsão que é responsável, também, por uma parte do rumo tomado pelas análises de pacientes neuróticos. Todas essas considerações preparamos para a descoberta de que o que quer que nos lembre esta íntima 'compulsão à repetição' é percebido como estranho (Freud, 2019, p. 256).

Percebe-se, portanto, as articulações estabelecidas por Freud entre os conceitos de pulsão, repetição e estranhamento, conexões estas que permanecem presenças constantes em sua produção. A esse respeito, o psicanalista Luiz Alfredo Garcia-Roza (em *Acaso e repetição em psicanálise*, 1999), afirma que o *Unheimlich* só ocorre caso haja repetição, pois o *infamiliar* é algo que retorna, portanto, se repete, mas ao mesmo tempo insurge como algo diferente do que já foi nunca conseguindo retornar de fato. Portanto, apesar da repetição não ser sempre infamiliar, o infamiliar é indissociável da repetição.

Já nas artes visuais, a repetição ocorre de outras maneiras: retomando um mesmo tema ou elemento de forma cíclica ao longo do eixo temporal, por meio de estratificação ou justaposição, entre outras. Essas repetições podem ocorrer em padrões visuais, sonoros, rítmicos, variação de uma mesma unidade e de outras maneiras. Este tipo de repetição nas artes não necessariamente leva à infamiliaridade, pois para que esta ocorra certas condições são necessárias. No infamiliar, a repetição difere-se da reprodução, pois aquilo que retorna já não é como surgiu na primeira vez. A repetição já vem carregada de outros sentidos e, ainda, pode também tratar-se de uma repetição com certas características que permitem o reconhecimento de um elemento à qual foi impingido alguma variação. Tendo como espécie de pano de fundo o contexto psicanalítico descrito, propomos, a seguir, uma análise da

obra de videoarte *Passagens I* orientada pelos conceitos de infamiliar e repetição.

VIDEOARTE E CONSIDERAÇÕES PSICANALITICAMENTE ORIENTADAS

Apesar da distância temporal entre cinema e vídeo, de épocas “aparentemente contraditórias”, Arlindo Machado (2011) percebeu um movimento simultâneo em direção ao passado e ao futuro. Para Machado, tanto as antigas formas mágicas quanto as formas contemporâneas do vídeo seriam “muito mais cinematográficas, no sentido etimológico do termo (do grego *kínema-éματος* + *gráphein*, “escrita do movimento”) do que a performance cinematográfica (Machado, 2011, p.7). Machado baseava-se na observação de os trabalhos de videoarte distinguirem-se dos filmes por centrarem foco na eloquência do movimento e no trabalho modelador do tempo. Embora haja uma diferença considerável no tratamento do tempo nos filmes norte-americanos quando comparados às obras de videoarte, é curioso notar que o cineasta russo Andrei Tarkovski (1998) já havia afirmado que o cinema era a arte de “esculpir o tempo”, mostrando que possuía intenções diferentes daquelas em voga no cinema de Hollywood. Tarkovski, escrevendo sobre o cinema, pode também dar uma pista para corroborar a observação de Arlindo Machado. Tarkovski compreendia que o público geral ficava frustrado ao assistir seus filmes pois estava “habitado ao fato de que cinema é sempre história, ação, personagens, e o costureiro *happy end*” (1998, p. 4), e o desapontamento decorre do fato de estes aspectos não estarem presentes nos filmes do cineasta russo. O mesmo também pode ser verificado em diversas obras de videoarte, nas quais as intenções e manifestos estéticos são distintos das formas convencionais do cinema comercial.

É interessante enfatizar, como também o fez Arlindo Machado, que o cinema nasceu praticamente ao mesmo tempo em que a psicanálise: no mesmo ano em que o pioneiro do cinema, Georges Méliés lança o filme “*Cendrillon*”, o fundador da psicanálise, Sigmund Freud publica a *Interpretação dos sonhos* – onde investiga a pertinência dos sonhos para a sua teoria do Inconsciente, ambos em 1900 (Machado, 2011). E em relação aos possíveis elos entre as imagens

em movimento e a psicanálise, Arlindo Machado também já havia observado que a videoarte traz em si características que suscitam o duplo e o fantasmagórico (Machado, 2011). Similarmente, comentando sobre esta qualidade do vídeo, Phillipe Dubois compreende que, por se tratar de uma imagem virtual e imaterial, o fantasmagórico é considerado quanto ao seu fenômeno estético de “forma opaca, dupla, natureza mista, um fenômeno transitório” (Dubois, 2004, p.78), o que permite refletir sobre as aproximações ou entrecruzamentos da estética da videoarte e do conceito *infamiliar* freudiano:

A identidade e a especificidade do vídeo costumavam aparecer mais como um fantasma ou um desejo do que como uma realidade (mesmo construída). No momento em que se tentava apreendê-lo ou construí-lo, o vídeo escapava por entre os dedos, como a areia, o vento ou a água (Dubois, 2004, p. 98).

Em posse desses conceitos, seguimos considerando a obra de videoarte intentando uma análise orientada por essas noções psicanalíticas.

PASSAGENS I

Anna Bella Geiger participou da exposição *Video Art* ocorrida no Instituto de Arte Contemporânea da Pensilvânia e organizada por Suzanna Delehanty em 1975 (De Laurentiis, 2022, p. 239). Anna Bella Geiger, juntamente com Jom Tob Azulay, realiza o trabalho *Passagens I* (1974), criação que compõe o grupo de trabalhos seminais dos experimentos de videoarte no Brasil. Este trabalho integra, juntamente com *Passagens II* a série chamada “Passagens”. *Passagens I* tem duração de cerca de nove minutos e *Passagens II* possui duração de 5 minutos e 50 segundos. Em 2016 foi criada *Passagens III* (duração de 3 minutos) que é uma releitura em cores dos dois trabalhos anteriores.

Passagens I possui três partes, cada uma destas filmada em locais distintos, respectivamente: (1) um prédio no Jardim Botânico, (2) na escadaria situada à Rua Santo Amaro no.29 (bairro da Glória) e (3) na escadaria do Instituto Benjamim Constant, na Avenida Pasteur, 350 (bairro da Urca), todos esses locais estão situados na cidade do Rio de Janeiro (De Laurentiis, 2022, p. 237).

Passagens I inicia-se em plano baixo com a câmera enquadrando o degrau de uma escada. Neste lê-se “Bella Geiger e Azulay”, ou seja,

os parceiros na produção do vídeo. O início da subida da escada se dá, então, no interior desse prédio. Há uma insinuação de que se sai de um apartamento ou escritório e se inicia a subida aos andares superiores deste mesmo edifício. Essa insinuação se dá pois há um tapete no limiar desses dois espaços, neste capacho está escrito o título da obra. Marcando também os dois ambientes há a diferença evidente entre os pisos desses dois espaços, sendo um destes branco e outro ornamentado. O retorno desses pisos com figuras (Figura 1) traz a sensação de que se está no mesmo lugar, porém, a diferença de iluminação e outros elementos que compõe os distintos momentos dessa escalada (como janelas e o topo de árvores possíveis de serem visualizadas através destas) indica que não se está no mesmo lugar. Dessa maneira, instaura-se a primeira fricção entre o conhecido, repetido, mas ao mesmo tempo novo, estranho. A subida vai no sentido leste-oeste, isto é, da direita para esquerda. As sonoridades provêm de ruídos do trânsito (motores dos carros que passam e buzinas) e dos passos da mulher que sobe. Como não há tratamento de edição dos cortes da imagem, tampouco uma tentativa de disfarçar as mudanças com uso da técnica de plano sequência, notam-se bruscos cortes no vídeo. Assim, a narrativa é truncada, pois a imagem salta de um momento para outro como se a subida tivesse sido interrompida e recomeçado. Esse recomeço, todavia, poderia ser no mesmo lugar ou num ponto mais adiante. Desse modo, a percepção de quem assiste refaz a continuidade sem, no entanto, ter a certeza se de fato a mulher sobe as escadas ou se só estamos revendo a mesma sequência do vídeo (como um tipo de *looping*). Assim, o corte seco também é causa do estranhamento instaurado. Entretanto, durante os cortes, o ambiente sonoro, muitas vezes, permanece o mesmo, causando, assim, outra estranheza, isto é, da continuidade sonora contrastada com o corte súbito no vídeo.

Nessa primeira parte do vídeo, o ato contínuo, repetitivo, do subir também engendra o estranhamento pelo fato de não se chegar a lugar algum. A repetição da subida é confrontada com o fato de não se estar mais subindo no mesmo local, já que as escadas vão mudando, mas o final não

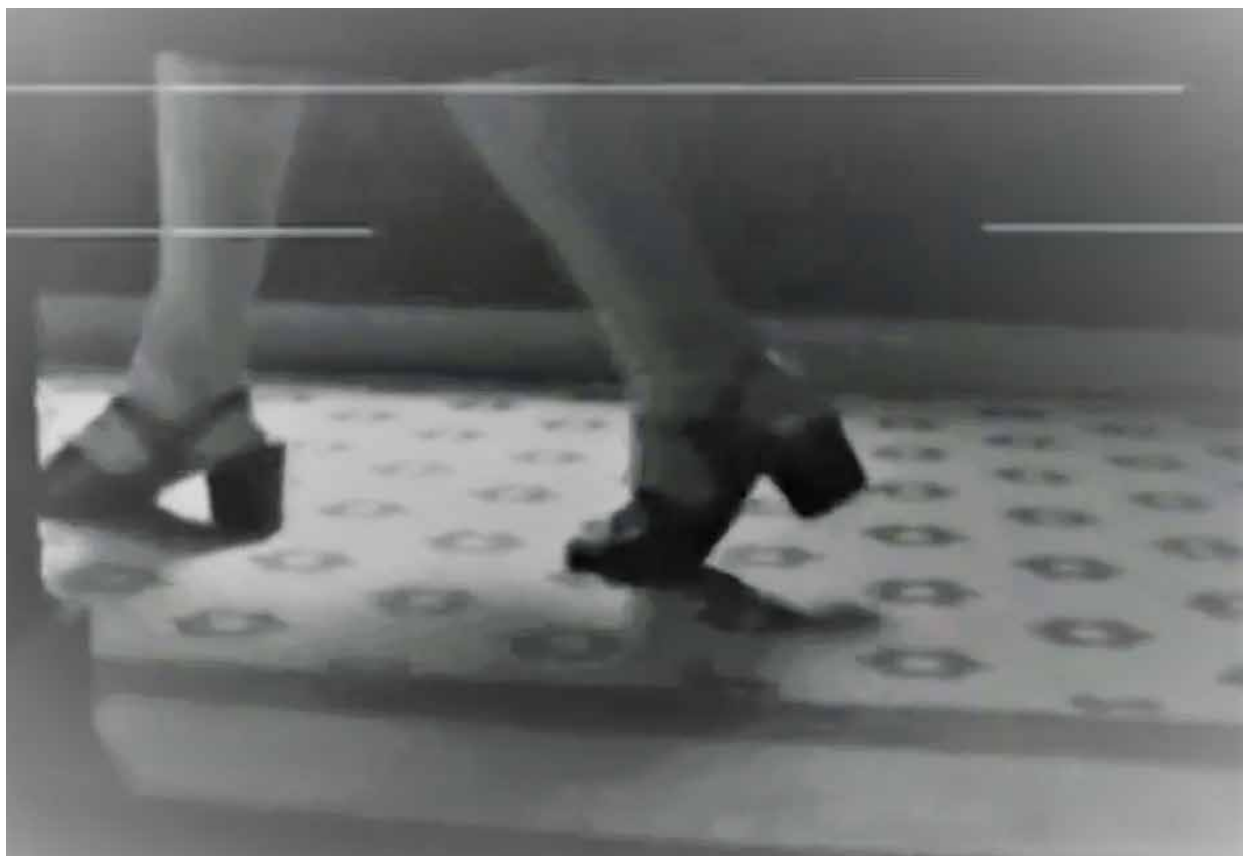


Figura 1 – Captura de tela de *Passagens 1* de Anna Bella Geiger. Ambiente interno.
Fonte: Plataforma Vimeo.⁵

chega. É como se a artista estivesse interrogando (ou brincando com) o senso comum de que em uma escada se vai a algum lugar, mas nessa obra, se vai a lugar algum. Em alguns momentos, os contrastes de luz nas escadas interiores ajudam a disfarçar os cortes. Desse modo, a percepção é “iludida” pela dicotomia instaurada pela continuidade da subida, da mudança truncada dos locais e pela sensação de moto contínuo ascendente causado pelo fato de a escada não ter fim.

Aproximadamente em 2'55" há um corte para uma outra escadaria, esta situada externamente, marcando assim a segunda parte da obra (Figura 2). O ângulo de filmagem continua sendo de baixo para cima, porém o plano é mais aberto e pode-se visualizar todo o corpo da mulher que sobe as escadas. A passagem do interno para o externo poderia ser pensada como a saída do privado para o público. Enquanto a subida interna possui cortes bruscos e óbvios, a subida externa ocorre sem cortes, em plano sequência. A imagem instável da câmera acompanha os passos instáveis da mulher nessa nova escadaria.

A escadaria externa, no espaço público, é mais vertical, e a diagonal leste-oeste é modificada para o sentido setentrional (sul-norte). Do lado de fora é possível ouvir um outro ambiente sonoro. Além dos ruídos do trânsito, ouve-se também latidos de cachorros, crianças gritando, assovios e pessoas falando. Entretanto, o som dos passos é subsumido pelos ruídos ambientes. O que não ocorrera internamente, pois a escadaria dentro do edifício se dá de modo solitário e os ruídos externos não impediam a percepção dos sons dos sapatos batendo nos degraus. Contrapondo-se ao fato de a escadaria interna no prédio não chegar a lugar algum, a subida externa atinge um patamar final no topo da escadaria. E, exatamente quando a mulher chega ao fim da escada externa, há um corte súbito para a terceira escadaria mostrada no vídeo.

Em 6'28", a subida feita pela mulher na terceira escadaria é filmada à distância, em um plano aberto e a câmera permanece estática, isto é, não mais na mão da pessoa que filma. Há uma mudança explícita do movimento de subida,



Figura 2 – Captura de tela de *Passagens 1* de Anna Bella Geiger. Ambiente externo.
Fonte: Plataforma Vimeo.⁶

que neste ponto vai da esquerda para a direita, ou seja, sentido oeste-leste. Após 33 segundos de subida a mulher chega ao último degrau. Há um corte súbito e a mulher aparece novamente no primeiro degrau, mas do lado direito da escada. A subida recomeça então no sentido leste-oeste. Estas alternâncias de sentidos leste oeste serão repetidas como a demarcar um X no chão. Por fim, na última subida leste oeste, a mulher avança até o último degrau e continua a caminhar, desaparecendo da cena. Esse efeito de desaparecimento, embora simples, acontece pelo fato de a câmera possuir um enquadramento fixo. Assim, ao sair do enquadramento a mulher evanesce da cena quebrando a “quarta parede” cênica. O vídeo termina com a imagem solitária da escadaria.

As três partes de *Passagens 1* demarcam, assim, o contraste entre um ambiente confinado e claustrofóbico interno que, interrompido, segue para um espaço externo mais largo e iluminado, porém ainda limitado pelos muros que servem de fronteiras nessa escadaria. A chegada ao topo dessa segunda escada é seguida de um outro corte



Figura 3 – Captura de tela de *Passagens 1* de Anna Bella Geiger. Terceira parte.
Fonte: Plataforma Vimeo.⁷

abrupto para a terceira escadaria, esta situada em um ambiente muito mais amplo e iluminado. Nessa última escada a subida ultrapassa os limites do enquadramento do vídeo, constituindo assim uma narrativa que vai do ambiente cerceado no interior do prédio, passando por um espaço um pouco menos restrito, para a posterior quebra de limiões. Neste percurso triádico, a mulher no

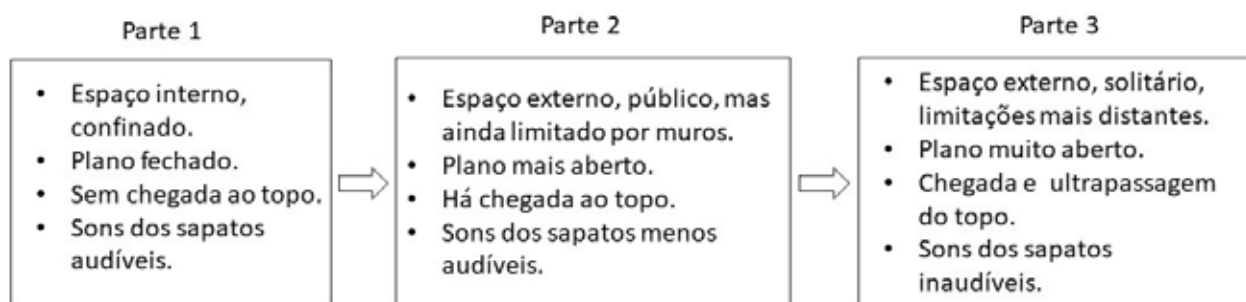


Figura 4 – Possível narrativa das três partes de *Passagens I*, indo do mais ao menos subjetivo.

vídeo só é vista por traz e não muda de roupas e, desse modo, é sempre percebida como a mesma pessoa, estabelecendo a relação de familiaridade. Todavia, como a mesma pessoa pratica o ato contínuo do subir em ambientes distintos, engendra a estranheza e instaura o infamiliar.

Não se pode esquecer do simbolismo intrínseco e histórico que escadarias possuem. Simbolicamente, escadas podem significar passagem, jornada, mudança hierárquica, ligação entre dois planos (geográficos ou mesmo espirituais). Similarmente, representam ascensão ou declínio, dependendo se a escalada se dá para cima ou para baixo. Em vista disto, já que a artista define escadas como “passagens”, fica a pergunta: passagem para onde? Se na primeira escadaria não há fim, estaria a mulher tentando atingir o inatingível? A segunda escadaria poderia representar a tentativa de ascender em posição social? A terceira escada é o fim da vida?

Escalada pode, metaforicamente, também significar o crescimento individual. Os filósofos gregos já há tempos cunharam a expressão *ascese* ao saber. O conhecimento é, assim, algo que demanda esforço para ser conquistado. Atingir o cume de uma escadaria é adquirir novas perspectivas cognitivas, uma vez que o topo possibilita uma visão mais ampla da paisagem. Nesse sentido, a escada que une dois planos (inferior e superior) pode ser compreendida como a passagem para a união de ideias. Do mesmo modo, *Passagens I* pode ser interpretada como a metáfora do trabalho do indivíduo no mundo capitalista. Por mais que se caminhe, e mesmo que alguns até atinjam um patamar pouco mais elevado, ao final, o que resta é a escadaria, ou seja, a estrutura estabelecida previamente,

antes da chegada do indivíduo neste mundo. O ambiente sonoro de *Passagens I* também está em sintonia com essa interpretação. No ambiente restritivo interno do edifício os sons dos passos podem ser ouvidos. Ao se variar para o segundo espaço, externo, os sons dos passos são menos frequentes, mas ainda passíveis de serem ouvidos. Já na terceira escadaria, os sons dos passos estão completamente silenciados. À medida que o indivíduo pode ganhar destaque ao atingir o topo de uma escada social, pode também perder contato com sua própria essência; assim, adquirir uma perspectiva mais ampla levaria à perda de conexão com si mesmo. Esse percurso do subjetivo (*close up*) à despersonalização (plano aberto distante) é exemplificado na Figura 4.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Freud escreveu que o infamiliar seria algo que deveria permanecer escondido, mas que acaba surgindo. É interessante notar que vários comentadores de Freud, por exemplo, Canguçu (2012) e Martins (2011) restringem-se a citar essa frase sem, no entanto, interrogarem os motivos inerentes à mesma: por que o infamiliar deve permanecer oculto? Para responder, é preciso compreender que o familiar é, sobretudo, aquilo intrínseco ao “lar”, ou seja, da ordem do caseiro, doméstico, informal e íntimo. Em diversos idiomas é comum a expressão “sentir-se em casa” para indicar situações nas quais a pessoa se sente confortável e confiante em fazer algo, como por exemplo, “ele está em casa falando sobre física quântica”. Nesse sentido, o doméstico é condição para o familiar, para aquilo que se tem intimidade. E é principalmente nessa acepção da intimidade que o familiar deveria permanecer oculto, pois é no lar onde a privacidade é estabelecida, em

oposição ao público, que por sua vez, é da ordem do geral. A esse respeito, a legislação dos Estados Unidos estabelece inclusive a garantia de confidencialidade entre as conversas entre marido e mulher que ocorrem no âmbito do lar, chamada informalmente de “conversa de (ou no) travesseiro” [pillow talk]. Portanto, a razão de certa coisa não dever ser revelada se justifica pela necessidade da privacidade do lar. Contudo, quando o privado é revelado, o infamiliar se apresenta.

Intencionalmente ou não, em Passagens I, entre controles e acasos, somos deslocados, sem cessar, para um local de incerteza e angústias. A percepção busca a continuidade, a previsão para aquilo que irá suceder-se, mas é confrontada com algo que foge a ideais e direcionamentos pré-concebidos, frustrando, assim, as expectativas pelo aspecto paradoxal que se apresenta. Compreendemos, assim, que o estranhamento é causado por um distúrbio no familiar. Em Passagens 1 esses “distúrbios” são provados por aspectos técnicos da videoarte, como os cortes abruptos, por quebra de expectativas (o moto contínuo do subir) e pela ruptura com as fronteiras do enquadramento. Cada um desses “distúrbios” pode ser interpretado simbolicamente e, também, orientado psicanaliticamente, como objetivamos neste texto ao propor o conceito freudiano do infamiliar.

A proposta de orientar a análise da obra no conceito do infamiliar obviamente deixa de lado outras abordagens. Aproximações igualmente interessantes seriam possíveis, como por exemplo, observar a obra pelo viés intertextual. Intertextualmente, Passagens I dialoga com outras escadarias famosas, como por exemplo, a cena de Odessa, no filme O Encouraçado Potemkin (1925) de Sergei Eisenstein, mostrando o massacre das pessoas pelos cossacos russos após a revolta dos marinheiros. O romance Mrs. Dalloway (1925) de Virginia Woolf, no qual a escada simboliza a jornada de vida da personagem principal. Além do uso nos suspenses psicológicos de Alfred Hitchcock, como Vertigo (1958) e Psycho (1960). Entretanto, apesar de reconhecermos a relevância da abordagem intertextual para análise de obras de videoarte, esse procedimento escapa o escopo deste artigo, ficando aberto a futuras pesquisas na busca dessas interrelações.

NOTAS

01. Ao longo do texto, as citações dos textos de Freud serão referenciadas pelo ano da publicação das respectivas obras no Brasil. Por exemplo, *Triebe und Triebchicksale* original de 1915, será datada como 2014, ano da publicação bilingue alemão/português traduzida como *As Pulsões e seus Destinos*.

02. Adotamos aqui a tradução de *Unheimlich* como “infamiliar” proposta por Romero Freitas, Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares.

03. O fenômeno do duplo (*Doppelgänger*) havia sido investigado em sua relação com a imagem especular e também com as sombras, inspirando a discussão apresentada no artigo freudiano de 1919. No entanto Freud considera que nada do que foi tratado sobre o duplo poderia aproximar-se da magnitude da estranheza (*Unheimlichkeit*) que lhe é intrínseca (Vorsatz & Martins, 2019, s.p.).

04. Freud aqui define essa “força” como algo que *leva, transforma, conduz*, o próprio termo combustível automotivo em alemão deriva de *Trieb*, conceito original alemão (Freud, 2014).

05. Disponível em: <<https://vimeo.com/114812789>>.

06. Disponível em: <<https://vimeo.com/114812789>>.

07. Disponível em: <<https://vimeo.com/114812789>>.

08. No inglês é bem comum o uso da expressão “at home” com a mesma acepção de familiaridade e confiança, por exemplo, “I do not feel at home in this country” ou “the professor is equally at home in politics and history”.

09. Interessante notar os tipos de situações nas quais as comunicações são protegidas por lei, e não podem ser reveladas sem a prévia autorização das partes envolvidas. Estas incluem conversas entre: advogado e cliente, doutor e paciente, clérigo e penitente e cônjuges e parceiros domésticos [*domestic partners*], independentemente dessa união estar ou não legalizada em cartório. Informação disponível em: <<https://www.carmichaelclark.com/news/litigation/protected-conversations/>>.

REFERÊNCIAS

ARNASON, H. Harvard; PRATHER, Marla, F.; WHEELER, Daniel. **History of Modern Art: painting, sculpture, architecture, photography**. 4a. ed. New York: Harry N. Abrams, inc., 1998.

CANGUÇU, Daniela Figueiredo. **Arte e vida: ambientações clínicas e estéticas da existência**. Dissertação (Mestrado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

CORRÊA, A. F. Abstracionismo na produção áudio-visual. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 6, n. 3, p. 56-91, 2022. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8668646>>. Acesso em: 12 out. 2023.

DE LAURENTIIS, Gabriela Barzaghi. **Espacializações de Anna Bella Geiger: a imaginação não é um ato de liberdade**. Tese (Doutorado e Arquitetura e Urbanismo), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

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

EVERDELL, William R. **The first moderns: profiles in the origins of twentieth-century thought**. Chicago: University of Chicago Press, 1997.

FREUD, Sigmund. **O infamiliar [Das Unheimliche] - Edição comemorativa bilíngue (1919-2019)**. Tradução de Romero Freitas, Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte / São Paulo: Autêntica Editora, 2019.

FREUD, Sigmund. As pulsões e seus destinos. Trad. Pedro Heliodoro Tavares. In: **Obras Incompletas de Sigmund Freud**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

FONT-RÉAULX, D. de. **Painting and Photography: 1839-1914**. California: Random House Inc., 2012.

FRAYZE-PEREIRA, João. **Arte, dor: inquietudes entre estética e psicanálise**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

IANNINI, Gilson; TAVARES, Pedro Heliodoro. "Freud e o Infamiliar". In: FREUD, Sigmund. **O infamiliar [Das Unheimliche] - Edição comemorativa**

bilíngue (1919-2019). Tradução de Romero Freitas, Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte / São Paulo: Autêntica Editora, 2019.

KRAUSS, Rosalind. Vídeo: a estética do narcisismo. Tradução: Rodrigo Krul e Thais Medeiros. **Arte e Ensaios**, vol. 16, n.16, p.144-157, 2008. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/51653>>. Acesso em: 12 out. 2023.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1994.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & Pós-cinemas**. Campinas: Ed. Papirus, 2011.

MARTINS, Júlia. Estudos do Estranho: o fator da repetição. **Anuário de Literatura**, vol. 16, n. 1, 2011, p. 207-218.

PINSON, S. C. **Speculating Daguerre: Art and Enterprise in the Work of L. J. M. Daguerre**. Chicago: University of Chicago Press, 2012.

READ, Herbert. **The philosophy of modern art**. New York: Meridian books, 1957.

RIVERA, Tania. **O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

RIVERA, Tania. **Arte e psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar. 2002.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2-ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VORSATZ, Ingrid; MARTINS, Renata Dahwache. O poeta e o psicanalista: a inquietante estranheza do duplo. **Psicologia em Revista**. Belo Horizonte, v. 25, n. 3, pp. 979-999, 2019. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1677-11682019000300004&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 12 out. 2023.

SOBRE OS AUTORES

Antenor Ferreira Corrêa possui bolsa produtividade (PQ2) do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq. É compositor, percussionista e professor associado da Universidade de Brasília. Possui pós-doutorado pela Universidade da Califórnia,

Riverside (UCR) e pela Universidade de Granada (UGR). É coordenador do MediaLab, Laboratório de Pesquisas em Arte Computacional da UnB. E-mail: antenorferreira@yahoo.com.br

Maiara Martins Gomes é artista visual, possui graduação em Publicidade e Propaganda - Comunicação Social (2017) e em Artes Visuais - bacharelado (2023) pela Universidade de Brasília. Possui especialização em Teoria Psicanalítica (CEUB, 2022). Desenvolve pesquisa de mestrado em Artes Visuais investigando a videoarte atravessada pelos conceitos de infamiliar e do encarnado, buscando compreender poéticas da videoarte em diálogo com a Psicanálise. E-mail: maiaramartins@live.com

STEREOPSIS EXPERIMENTAL EM TEMPOS DIGITAIS

EXPERIMENTAL STEREOPSIS IN DIGITAL TIMES

Jane de Almeida
PUC-SP
Cicero Inacio da Silva
UNIFESP

Resumo

O presente artigo apresenta um relato reflexivo sobre a produção de três experimentos audiovisuais estereoscópicos: *Futebol 4K3D*, *EstereoEnsaio Rio de Janeiro* e *EstereoEnsaio São Paulo*, realizados pelos autores entre os anos 2010 e 2020. O artigo relata a pesquisa realizada sobre os primeiros cinemas, além de escritos sobre a estereoscopia de autores como Walter Benjamin e Franz Kafka que inspiraram as produções. Ao apresentar uma reflexão crítica sobre o processo de desenvolvimento da imagem fílmica estereoscópica, o artigo apresenta novas análises sobre o cinema 3D que o conectam com as genealogias do cinema e seus experimentos estereoscópicos.

Palavras-chave:

Estereoscopia; Filme 3D; cinema expandido.

INTRODUÇÃO: FILMES ESTEREOSCÓPICOS

O lado pedagógico do projeto: 'Educar em nós o medium criador de imagens para um olhar estereoscópico e dimensional para a profundidade das sombras históricas.

(Walter Benjamin em *Passagens*, citando Rudolf Borchardt).

A produção audiovisual de filmes estereoscópicos é marcada por ondas de grande fluxo e fruição pública, acompanhadas de declínios. O cinema estereoscópico já foi pensado como uma evolução do cinema tradicional pelo efeito de maior realismo da sua imagem, uma linha de pensamento evolutiva da tecnologia fílmica que inclui o som e a cor no

Abstract

This article presents a reflective report on the production of three stereoscopic audiovisual experiments: Futebol 4K3D, EstereoEnsaio Rio de Janeiro and EstereoEnsaio São Paulo, carried out by the authors between 2010 and 2020. The article reports on the research developed on the early cinemas, in addition to writings about stereoscopy by authors such as Walter Benjamin and Franz Kafka who inspired the productions. By presenting a critical reflection on the process of development of the stereoscopic filmic image, the article presents new analyzes on 3D cinema that connect it with the genealogies of cinema and its stereoscopic experiments.

Keywords:

Stereoscopy; 3D film; expanded cinema.

cinema. No entanto, essa linha de pensamento é vista com desconfiança pelos críticos e pela indústria que investe vigorosamente, assim como desinveste rapidamente. O início do século XXI viu esse fenômeno acontecer com uma profusão de lançamentos de filmes 3D e um recuo deles. Depois de 20 anos quase não se encontram mais filmes estereoscópicos nos circuitos comerciais e pouco se produziu em circuitos experimentais.

No Brasil, apesar dos encontros fortuitos entre a estereoscopia e a fotografia desde os seus primórdios (Adams, 2004, p. 24), a produção fílmica estereoscópica é quase inexistente (Maschio; Pinheiro, 2007, p. 3). Observa-se um

grande interesse pela holografia com produções artísticas significativas, no entanto, não é fácil encontrar filmes feitos estereoscopicamente no Brasil antes do digital. E, mesmo no contexto digital, os trabalhos estereoscópicos mais conhecidos são animações infantis ou obras que foram configurados como “realidade virtual e aumentada” para caves de laboratórios como o Centro de Pesquisas, Desenvolvimento e Inovação (CENPES) da Petrobrás ou a Caverna Digital da USP.

Foi a partir dessa solidão e com entusiasmo é que três obras fílmicas estereoscópicas foram realizadas e apresentadas em cinemas, museus e galerias de arte: *Futebol 4K3D* (2010, 9'38''),¹ *EstereoEnsaio Rio de Janeiro* (2011, 15'38'')² e *EstereoEnsaio São Paulo* (2018, 15'50'').³ Desde o princípio, as pesquisas para a realização dos filmes se posicionaram a respeito da estereoscopia como linguagem a ser explorada, e não como efeito apenas. As pesquisas eram anotadas em forma de diário em um blog⁴ disponível a todos os integrantes do grupo que era composto por roteiristas, fotógrafos, produtores, assistentes e estudantes interessados em participar. Sem a preocupação com o “realismo” imersivo das imagens ou a realização de um cinema mais avançado que o tradicional, o espírito que envolveu os trabalhos do grupo era o de “olhar novamente”, a partir da estereoscopia e seus elementos hápticos.

A produção da imagem estereoscópica em relevo é uma experiência *sui generis* do espectador. As crianças tentam tocar a imagem e os adultos experienciam um momento especial de espera para que a imagem se forme nos seus olhos. Talvez seja essa uma forma radical de conscientização de que o que se vê são imagens e que elas se formam no cérebro, mais que nos olhos. É quando a fisiologia do corpo humano se adianta ao realismo das imagens. Acreditando que esse efeito é parte ritualística da estética da estereoscopia, ele foi concebido como elemento de linguagem dos filmes realizados.

O maior interesse das pesquisas fílmicas era proveniente das conexões com as arqueologias dos primeiros cinemas, o chamado “cinema de atrações” (Gunning, 2006). Certamente com a inocente e ingênua esperança de ver algo

pela primeira vez ou resgatar um olhar perdido do século XIX, mesmo compreendendo, como Jonathan Crary diz a respeito da estereoscopia que “nunca saberemos realmente como era um estereoscópio para um observador do século XIX” (Crary, 1990, p. 9).⁵

A palavra *stereopsis* é proveniente do grego antigo *στερεός* (*stereós*) 'sólido', e *ὄψις* (*ópsis*) 'aparência, visão'. Ela desempenha um papel fundamental na nossa percepção de profundidade e é frequentemente relacionada em parceria com o conceito de Cyclopsis: a visão de um único olho dos Ciclopes, conhecidos personagens da mitologia grega. A câmera-olho do cinema foi muitas vezes mencionada a partir da sua propriedade escópica ciclópica, tanto do ponto de vista perceptivo, quanto do ideológico. Um exemplo brilhante dessa reflexão é o filme do cineasta grego Theo Angelopoulos, *Um Olhar a Cada Dia* (*Ulysses' Gaze*, 1995).

Jonathan Crary, ao analisar a emergência do campo visual na modernidade, afirma que o fenômeno da disparidade binocular, mesmo sendo conhecida pelos antigos, não tinha sido crucial aos cientistas como no século XIX, quando se preocuparam com a medição da disparidade angular de cada olho (Crary, 1988, p. 11). A *stereopsis* foi explicada pela primeira vez por Charles Wheatstone em 1838 que afirmava que “It being thus established that the mind perceives an object of three dimensions by means of the two dissimilar pictures projected by it on the two retinae” (Wheatstone, 1838, p. 2). O estereoscópio de Wheatstone foi uma invenção que precedeu a fotografia e que conquistou o público na sua versão com dupla fotografia, até cair em decadência sendo substituído pelas fotografias tradicionais. A London Stereoscopic Company, com o slogan: “No home without a stereoscope” (nenhum lar sem estereoscópio), chegou a vender mais de 500.000 aparelhos estereoscópicos (Colligan, 2008, p. 76). Recentemente o King's College de Londres exibiu as fotografias estereoscópicas de seu professor Wheatstone e o chamou de “pai da realidade virtual”, lembrando como a estereoscopia maravilhou multidões na era vitoriana.⁶

No cinema, a estereoscopia foi uma aspiração mesmo após a sua decadência no campo fotográfico. Pioneiros do cinema, os irmãos

Lumière refilmaram o famoso plano de chegada na estação em versão 3D (L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat). Há autores que afirmam que isso aconteceu logo no início do cinematógrafo, em 1902, na Exposição Universal de Paris.⁷ Certamente isso ocorreu mais tarde conforme folhetos e publicação de exibição fílmica estereoscópica em 1934. (Elsaesser, 2015, p. 69; Academie de science, 1935). Antes disso, no final da década de 1890, William Friese-Greene teria registrado uma patente para um processo de filme 3D que não funcionou devidamente pelo fato de ser necessário fazer funcionar mecanicamente dois projetores simultaneamente.⁸

Geralmente os autores que estudam a estereoscopia no cinema dividem os experimentos em fases, ou ondas. A primeira antecede o próprio cinema e vai até 1952, com o lançamento do filme *Bwana, O Demônio* (Bwana Devil, de Arch Oboler), um sucesso de público que propagava o efeito realista com o anúncio: “um leão no seu colo! Uma amante nos seus braços”. Essa segunda onda é considerada a era de ouro do 3D e envolve os estúdios da Disney com filmes de terror, comédias da Columbia Pictures, assim como o filme *widescreen Casa de Cera* (House of Wax, de Jaume Collet-Serra) da Warner Bros, provido de som estereofônico chamado *Warnerphonic*. Após um rápido declínio com um pequeno *revival* em 1969, o 3D adormeceu até uma outra pequena onda nos anos 1980. A onda mais recente de filmes estereoscópicos acontece no contexto digital, no século XXI, cujo lançamento mais comentado é *Avatar* (2009), de James Cameron. Há inúmeras razões tecnológicas e econômicas, além das perceptivas, apresentadas para o declínio, assim como para os vários ressurgimentos do 3D.

A IMAGEM SÓLIDA E SUAS LINGUAGENS

Os filmes realizados, no entanto, não tinham perspectiva de retorno econômico, mas a realização de uma experiência singular de recepção. Entre o momento inaugural e esperançoso, descrito anteriormente, e o lançamento do filme *Adeus à Linguagem* de Jean-Luc Godard, em 2014 - um experimento radical de filmagem e montagem do uso “impróprio do 3D”⁹ - os filmes foram compostos para serem exibidos como experiências expandidas de cinema, seja na tela fílmica tradicional, na galeria de arte, o

monitor de televisão 3D em *looping*. Cada filme era pensado para ser projetado em um espaço semelhante ao de uma câmera escura para obter o “clique” visual que une as duas imagens. Eles não foram pensados especialmente para o sistema cinematográfico tradicional como dispositivo.

Indiscutivelmente, o título do único filme 3D de Godard é muito instigante. *Adeus à Linguagem* inspirou críticas de importantes pensadores como David Bordwell,¹⁰ que pensa que *adieu*, em francês tem a dualidade de significar também *hello*. Uma despedida, mas também uma saudação a uma nova linguagem. Nesse sentido, o “adeus” como despedida poderia eventualmente se referir à linguagem como fluxo, que encontra na estereoscopia elementos sólidos das imagens, talvez mais ideogramáticas e menos alfabéticas. Ou seja, na conhecida linguagem deleuziana, a imagem-tempo e a imagem-movimento se renderiam a uma imagem-sólida para constituir uma nova dimensão de sentidos.

No caso dos filmes realizados pelos autores, o espectro do sólido claramente assombrou as montagens dos três filmes, uma vez que os movimentos tradicionais de câmera não conseguiriam obter os elementos esperados da linguagem cinematográfica. A câmera única de dois-olhos não produzia contra-campos, nem seus movimentos eram capazes de fornecer material para qualquer sequência tradicional de planos, o que resultava em um baixo efeito identificatório. No entanto, por outro lado, foram captadas imagens ostensivamente associadas aos cinemas de atrações, ou aos chamados pré-cinemas (Machado, 1997). Em primeiro lugar porque as condições fílmicas se assemelhavam aos dos pioneiros do cinema: um único par de câmeras, muito pesadas (naquela época duas câmeras Red em um *rig* (suporte) era uma enormidade, podendo chegar a pesar 120 kg), com controle estereoscópico manual (realizado pelo estereoscopista Keith Collea), pouco tempo de filmagem, devido ao orçamento escasso. O tempo de preparo das câmeras era maior que quatro horas e as diárias de aluguel do equipamento eram consumidas pela demorada performance do estereoscopista e seus assistentes.¹¹ Em segundo lugar porque o volume de dados era assustador e os computadores mal conseguiam domar os arquivos das imagens captadas. Em terceiro, pela



Figura 1 – Sequência de imagens da captação dos filmes, da esquerda superior para a direita: *Futebol 4K3D (2014k)*, *EstereoEnsaios Rio* e *EstereoEnsaios São Paulo*.

Fonte: Acervo pessoal dos autores e João Vargas.

própria natureza da filmagem estereoscópica que exige tempo para que cada plano seja visto e uma composição adequada de cena para se obter as camadas necessárias para alcançar o efeito tridimensional. Todos esses elementos foram encarados como desafio experimental: novos recursos para explorar uma linguagem.

Nos três filmes, a estereoscopia foi obtida por meio da captação nativa, a partir de duas câmeras 4K (geralmente da marca Red), ou seja, não foi obtida computacionalmente na pós-produção. Em 2010, o ajuste da paralaxe era manual e depois, mecânico. Desde o início, a traquitana que suportava as duas câmeras era bastante pesada, impedindo movimentos muito rápidos. O câmera "steady" conseguia percorrer um percurso pequeno em sua segway, pois, devido ao peso, não conseguia carregar o equipamento por muito tempo. Essa traquitana foi montada em helicóptero, carro e barco - em uma verdadeira aventura do esforço das equipes fotográficas que tinham, eles mesmos, enorme curiosidade com o resultado das imagens.

Futebol 4K3D foi realizado para ser uma demonstração de projeto de transmissão de imagens de super-alta definição por redes fotônicas da Copa do Mundo que seria realizada no Brasil em 2014. Apresentado na Casa Brasil em Johannesburgo, África do Sul, a trilha sonora foi composta para sincronizar o sucesso do futebol com o sucesso do projeto tecnológico. Considerando que é o primeiro registro de futebol brasileiro em 3D, o filme encantou espectadores céticos - talvez por ter sido a primeira experiência deles com uma imagem estereoscópica de definição tão alta. Apesar do sucesso do filme *Avatar* no ano anterior, *Futebol 4K3D* apresentava o aspecto documental não encenado do jogo de futebol, agregando o maravilhamento e promessa de futuro do cinema de atrações à tradição do futebol feito para cinema que lembrava o saudoso Canal 100.

Explorando os estereótipos da cultura brasileira, como o futebol e o carnaval, os filmes *Futebol 4k3D* e *Estereoensaio Rio de Janeiro* se



Figura 2 – Exibições dos filmes, da esquerda superior para a direita *Futebol 4k3d* (2014k) na Casa Brasil em Johannesburgo; *EstereoEnsaios Rio* no Cine Odeon no Rio de Janeiro e na Mostra Tecnofagias, no Instituto Tomie Ohtake em São Paulo; e *EstereoEnsaios São Paulo* no Cinesesc.

Fonte: Acervo pessoal dos autores.



Figura 3 – *EstereoEnsaios Rio de Janeiro* exibido como instalação na mostra Tecnofagias no Instituto Tomie Ohtake, 2012.

Fonte: Acervo pessoal dos autores.

beneficiaram da solidez do conceito que significa “uma impressão sólida” (stereo + tipo). O próprio título do filme *Estereoensaios Rio de Janeiro*, que inicialmente tinha o subtítulo *Cinco ou seis ensaios estereoscópicos à procura de uma narrativa*, demonstra a resistência ao processo de fluxo do cinema ao ser dividido em capítulos como recurso para lidar com a “sólidez” dos planos.

Os dois filmes nasceram de um grupo de pesquisa sobre videocolaboração da RNP (Rede Nacional de Ensino e Pesquisa) que envolvia de um lado pesquisadores de computação e de outro, estudantes de artes visuais, professores e profissionais de cinema. Como foi dito anteriormente, desde o início foi estabelecido um diário de pesquisa articulando elementos da estereoscopia e o cinema brasileiro.

Historicamente, a primeira filmagem brasileira, *Uma vista da Baía de Guanabara*, teria sido realizada em 1898 pelos irmãos Segreto. Nos mesmos moldes do projeto de conquista dos irmãos Lumière, que enviaram câmeras para capturar vistas ao redor do mundo, as imagens da baía da Guanabara foram obtidas por Afonso Segreto ao retornar da Europa no navio Brésil com a sua nova aquisição. Seus irmãos, Paschoal e Conrado estavam envolvidos com as primeiras exposições públicas de filmes no “Salão de Novidades Paris”, no Rio de Janeiro desde 1897. Infelizmente, essa “vista” foi perdida e não existe mais acesso ao olhar inaugural do nosso cinema.

Dessa forma, a opção por construir uma narrativa “de vistas”, que integrava o projeto inicial e visava pensar em quadros fílmicos experimentais, acabou por construir um “vivarium” de seres e objetos solidificados na caixa estereoscópica. O aspecto voyeurista do filme foi imediatamente observado pelo músico Lívio Tragtenberg, que desenvolveu uma composição sonora contrapontista, contribuindo para o estranhamento das vistas. Afinal, não é mais possível obter o olhar originário da Baía da Guanabara.

Estereoensaios Rio de Janeiro teve sua primeira exibição no cine Odeon, no Rio de Janeiro, na forma tradicional de cinema. Mas foi também exibido como instalação em *looping* na Mostra Tecnofagias, curada por Giselle Beiguelman, no Instituto Tomie Ohtake e no MAM (Museu de Arte Moderna) do Rio de Janeiro. Posteriormente,

foi exibido com um projetor 3D de pequena dimensão na *Maison de l’Amérique Latine*, em Paris. Selecionado para mostra de filmes de artes do Cinesesc, o filme foi projetado em sua versão nativa, o 4k e 3D de forma excepcional, perfazendo um percurso bastante satisfatório do cinema expandido.

BENJAMIN, KAFKA E A DIALÉTICA ESTEREOSCÓPICA

Os escritos de Walter Benjamin e Franz Kafka sobre a estereoscopia no início do século XX serviram de referências na realização dos filmes e principalmente para o próximo filme, pois justamente refletiam sobre os sentidos da estereoscopia no início do século XX, quando a imagem fotográfica já dominava o setor fílmico, mas convivia com a multidão como atração. Desde o início, foram observadas as formas como os dois autores descreveram o deslumbramento dos sujeitos urbanos com os dispositivos ópticos no início do século XX. Mais especificamente, ambos os autores especularam sobre estereoscopia como uma nova forma de visualidade, sugerindo também uma nova dimensão de conhecimento.

O Kaiserpanorama ou Panorama Imperial é motivo de reflexão dos dois autores. Benjamin anota suas impressões sobre o deslumbramento do cidadão berlinense com a magia das vistas e cenas mostradas pelo dispositivo. Ele relata o fervor do público e também seu declínio de recinto vazio, mesmo sem descrever o efeito da estereoscopia daquelas cenas (Elsaesser, 2013). *Kaiserpanorama* é o título de uma seção de sua obra *Infância em Berlim por volta de 1900*, escrita em 1932, mas é usada mais para falar da Alemanha na época do que para comentar sobre o aparelho. Kaiserpanorama é um aparelho giratório com cerca de 25 estações com cadeiras e visores para vistas estereoscópicas que maravilhou as cidades europeias no fim do século XIX e início do XX. Uma espécie de *peep-show* estereoscópico com a participação de grupos de pessoas. Mais tarde, em nota de rodapé de *A Obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* (escrita em 1936 e publicada em 1955), Benjamin lembra que os Kaiserpanoramas, com suas imagens estereoscópicas, já tinham público antes mesmo dos cinemas, mesmo que as

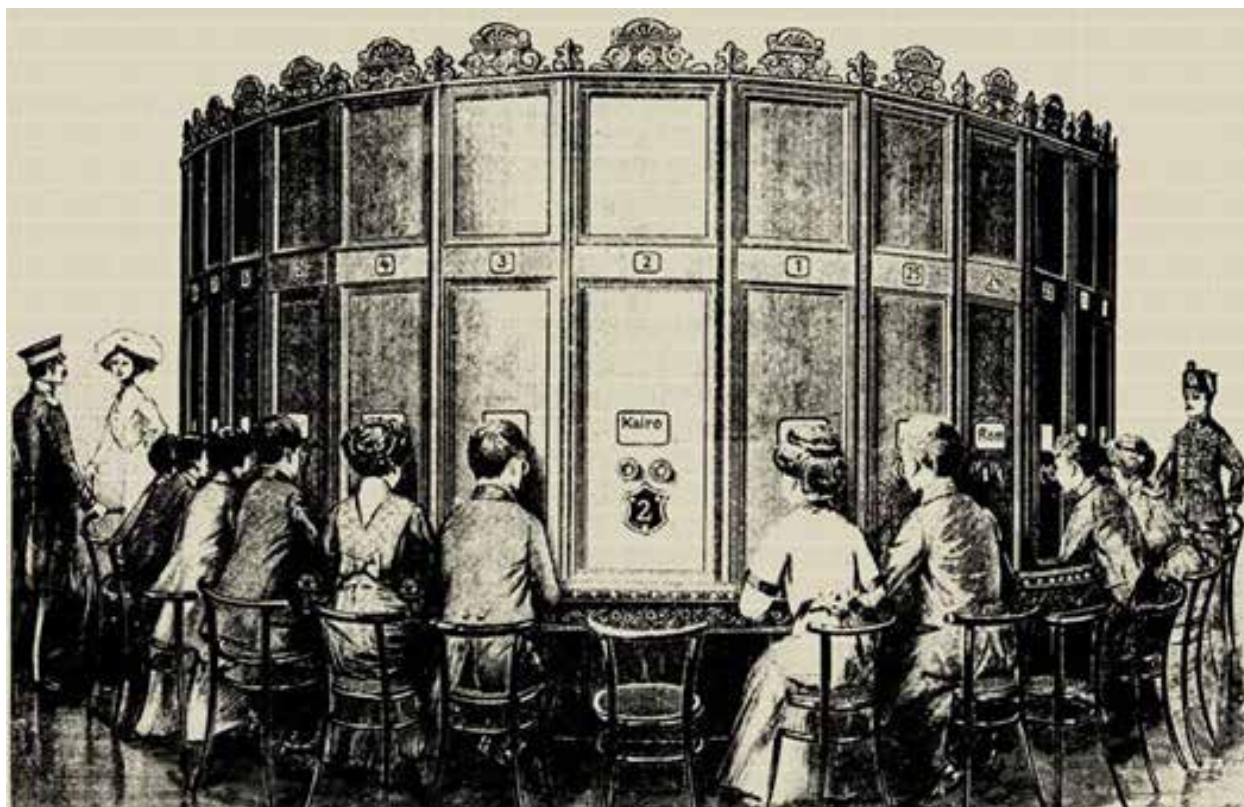


Figura 4 – Kaiserpanorama de August Fuhrmann (1880)
Fonte: Wikipedia.¹²

imagens mostradas ainda não configurassem um evento coletivo, como acontece com o cinema (Benjamin, 1992, p. 105).

O escritor tcheco Franz Kafka também registrou suas impressões sobre o kaiserpanorama, de acordo com seus diários de viagem.

Kaiserpanorama. Única diversão em Friedland. Não me senti propriamente à vontade, pois não esperava uma instalação tão bonita quanto a que encontrei; entrei com as botas sujas de neve e, assim, sentado diante do visor, mal encostava no carpete com as pontas dos pés. (...) Bréscia, Cremona, Verona. Lá dentro pessoas parecidas com bonecos de cera, com as solas dos pés fincadas no chão da calçada. Monumentos fúnebres: uma mulher, com uma cauda que se arrastava por uma escadinha, entreabria uma porta enquanto olhava para trás. Uma família, tendo um jovem lendo em primeiro plano, com uma das mãos na têmpora, e um menino à direita, esticando um arco sem corda. Monumento do herói Tito Speri: desleixada e animadamente a roupa tremula sobre o corpo. Blusa, chapéu de aba larga (Kafka, 2014, p.16).

Kafka conclui suas impressões das cenas, comparando as imagens estereoscópicas com as do cinema: “Imagens mais vivas do que no

cinematógrafo, por darem ao olhar a calma da realidade. O cinematógrafo dá ao observado a agitação de seu movimento; a calma do olhar parece mais importante”. E logo adiante arrisca: “Por que não há uma união entre cinema e estereoscópio dessa forma?” (Kafka, 2014, p. 16).

No entanto, a passagem que mais inspirou nossas pesquisas, foi *Estereoscópio*, uma subseção de *Rua de Mão Única (1928)* de Walter Benjamin. Após convocar os vários dispositivos de natureza óptica nos títulos das seções como *Panorama Imperial* (novamente), *Ampliações*, *Ajuda Técnica* ou *A caminho do Planetário*, Benjamin apresenta uma descrição da vida cotidiana da cidade de Riga: o mercado, os barcos a vapor, os comerciantes, as donas de casa, as maçãs. Benjamin também descreve lojas e suas mercadorias como espartilhos, artigos de couro, carvão, açúcar, sapatos e ferragens. Ele observa como os letreiros e paredes são pintados com imagens dos produtos em grandes dimensões. Acrescenta que uma lanterna sobre o vidro produz o mesmo efeito, concluindo que a fachada acaba por se assemelhar a “um bordel de fantasia” (Benjamin, 1992, p.



Figura 5 – Filmagem na Rua 25 de Março, em São Paulo, capital. Foto: Amanda Areias.
Fonte: Acervo pessoal dos autores.

52). Assim, a estereoscopia sugerida pelo título emerge na visão de sobreposições entre passado e presente que Benjamin introduz na última linha da seção: “De tais imagens a cidade está repleta: dispostas como se saíssem de gavetas. Entre elas, porém, destacam-se muitos edifícios altos, semelhantes a fortificações, mortalmente tristes, que despertam todos os terrores do czarismo” (Benjamin, 1992, p. 52).

A descrição do movimento de emersão das imagens urbanas que se pronunciam na direção da visão sugere a estereoscopia também como uma metáfora para uma nova visualidade¹³ e uma nova forma de pensá-la: uma dialética estereoscópica.

Não é difícil seguir as descrições dos autores sobre os espectadores do início do século XX, pois eles mesmos, os autores, retratam deslumbrados a imagem tecnológica e seu apelo de atração pela novidade. Também não é difícil perceber a forma de anotações em tópicos, como um diário com frases curtas apenas apontando descrições de elementos soltos na cidade - aquilo que o olho vê - que se assemelham aos filmes de sinfonia de cidades. Ao ler esses trechos sobre estereoscopia entre outros, era como se a montagem desse tipo de filme estivesse ali indicada:

Uma outra casa, igualmente não longe do porto, tem sacos de açúcar e carvão cinza e negro plasticamente sobre a parede cinza. Sapatos, em outro lugar qualquer, chovem como cornucópias. Ferragens estão pintadas até às particularidades, martelos, rodas dentadas, tenazes e parafusinhos mínimos, sobre uma tabuleta que parece um modelo extraído de envelhecidos livros de pintura para crianças (Benjamin, 1992, p. 52).

Logo depois, quase como um plano geral, Benjamin (1992, p. 53) diz: “De tais imagens a cidade está repleta” . Da nossa perspectiva do século XXI, sujeitos afogados em imagens, as imagens do 3D em super-alta definição da época nos conduziam ao efeito de “ver novamente” ou de forma ainda mais otimista, a esperança de *poder enxergar as imagens que vemos*.

ILUSIONISMO E ANTI-DIEGESE: O MARAVILHAMENTO

Embora os filmes 3D tenham sido vistos com muita desconfiança pela crítica cultural e pela arte contemporânea, alguns intelectuais pensadores dos primeiros cinemas, como Tom Gunning e Thomas Elsaesser, se mostraram intrigados com a produção estereoscópica no contexto digital e refletiram sobre seus distintos aspectos. O artigo de Thomas Elsaesser *O ‘retorno’ do 3D: sobre*

algumas das lógicas e genealogias da imagem no século XXI foi publicado em 2013 e o de Tom Gunning, *3-D: Realistic illusion or perception confusion? The technological image as a space for play*, em 2021.

Escrito para a *Critical Inquiry* em 2013, Thomas Elsaesser inicia seu artigo afirmando que as genealogias do 3D que omitiram os usos das imagens estereoscópicas para “propósitos científicos, militares, de segurança e médicos (ultrassom) no passado e no presente” (Elsaesser, 2013, p. 58) agora podem perceber que o 3D nunca teria ido embora realmente, pois está presente no desenvolvimento dos novos sistemas de visão e projeção de espaço. No entanto, o seu retorno como entretenimento configuraria uma condição de “retorno do reprimido”, uma vez que a estereoscopia é parte integrante de qualquer genealogia do cinema. Mostrando que o 3D poderia ser visto em muitos elementos visuais, Elsaesser traça uma genealogia alternativa do 3D, considerando a pintura e escultura como parâmetros, e incluindo os filmes estereoscópicos de Ken Jacobs, as luzes sólidas do artista Anthony McCall, além dos experimentos de Marcel Duchamp. Segundo ele, os movimentos de vanguarda antiburgueses como o Surrealismo e o Dadaísmo estavam mais interessados em manifestações plebeias como o 3D, daí o interesse de Duchamp ao produzir ilusões de profundidade com os *rotoreliefs*. Essa genealogia teria a mesma linhagem dos *vaudevilles* com suas lanternas mágicas e câmeras escuras. Mas ele acredita em uma terceira narrativa “contraintuitiva” que considera que a imagem 3D (mecânica), uma antecessora da imagem 2D e que teria sido recalçada por ela ao ser a vencedora da batalha dos padrões com a fotografia, anuncia agora “que o controle que a fotografia manteve sobre a ontologia do cinema (talvez) esteja ruindo” (Elsaesser, 2013, p. 88). Hoje, 20 anos depois, sabemos que isso não aconteceu e que se a ontologia do cinema estiver sendo ameaçada será devido ao evento do *streaming* e não ao 3D que é quase inexistente. Mesmo que a previsão não se tenha cumprido, o artigo aponta o incômodo causado pelo 3D em termos histórico-filosóficos, lembrando ao leitor que ele é precursor das novas mídias como a realidade virtual e aumentada, por exemplo.

Tom Gunning já havia apontado o efeito do maravilhamento das tecnologias no homem do fim do século XIX, argumentando sobre a promessa de futuro que elas engendravam. No artigo de 2021 o historiador inicia com a pergunta sobre que tipo de imagem é a imagem 3D, imediatamente respondendo: “a imagem 3D é uma imagem tecnológica” (Gunning, 2021, p. 4). Ao longo do artigo, Gunning parece concordar com certa divulgação sobre a singularidade da imagem 3D. Raciocina então que se a imagem 3D é diferente das outras imagens, seria diferente de que forma? Ele responde da seguinte forma: “talvez, muito significativamente, a imagem 3D seja uma imagem virtual” (*Ibid.*, p. 6).

Tanto para explicar sua afirmação sobre a imagem tecnológica, quanto sobre a imagem virtual - características que atribui ao 3D, no artigo Gunning argumenta que a imagem formada pela estereoscopia depende do dispositivo que a produz, ou seja, a imagem é um efeito do dispositivo, do qual não podemos nos livrar. Ela não tem a autonomia da pintura ou da fotografia. O espectador deverá interagir com o dispositivo se quiser usufruir da imagem. Gunning, no mesmo artigo, apresenta grande entusiasmo com o 3D experimental de artistas. Para explicar seu atual ponto de vista, argumenta que o 3D pode ser pensado como proveniente de duas tradições: a ilusionista e a vanguardista, cuja exploração se dirigia mais para as falhas do 3D que para o realismo ilusionista. Pôde-se entender, por exemplo, que muitos procedimentos do filme de Godard se orientam na direção da vanguarda, desconstruindo a imagem 3D. No entanto, Gunning acredita no intercâmbio das duas tradições para se produzir um tipo diferente de cinema que não tem relação com a reprodução do mundo como nós o vemos.

Realizado de forma radical (seu exemplo são os filmes de Ken Jacobs), o filme 3D “offers us something else, another way of seeing, and exposes the possibility of a different world” (Gunning, 2021, p. 7). No caso dos experimentos fílmicos estereoscópicos de Jacobs, diferentemente de utilizar a técnica da paralaxe para obter o resultado da tridimensionalidade, o diretor utiliza o recurso da ilusão de profundidade ligado à temporalidade, ou seja, as imagens são separadas por tempo. A técnica consiste em utilizar duas imagens

diferentes para cada um dos olhos e depois pós-produzir, com recursos tecnológicos, um meio de recolocar as imagens fundidas novamente, aumentando a sensação de profundidade.

Gunning parece ter ficado bastante impressionado com o “efeito Pulfrich”, desenvolvido pelo médico alemão Carl Pulfrich em 1922 que funciona por meio de um olho coberto com um filtro observando imagens em movimento e o outro descoberto. Elsaesser lembra que a técnica “Pulfrich, que envolve a colocação de lentes mais claras e escuras, sucessivamente, na frente do olho... foi inventada depois que Carl Pulfrich perdeu o uso de um olho durante a Primeira Guerra Mundial, e percebeu que atrasar o fluxo de luz para um dos olhos através de um filtro de cor produzia um resultado semelhante à visão estereoscópica. Pulfrich, assim como Duchamp - e mais ou menos na mesma época -, fez uso do atraso, ou seja, uma disparidade temporal, adicionando às imagens a quarta dimensão do tempo” (Elsaesser, 2013, p. 85). Quando as imagens visualizadas incorporam movimento horizontal e as diferentes imagens recebidas por um olho se unem para criar a sensação de profundidade. Um efeito que funciona sem o uso dos óculos e impressionou o historiador americano ao assistir a *Rehearsal for the Russian Revolution* de Jacobs, que usou o truque produzindo uma profundidade que Gunning considerou alucinatória e inesquecível. Gunning reconhece o poder do 3D quando ele permanece no campo da percepção, mais que aquele que busca a ilusão de realismo, pois explora os limites do campo visual ao problematizar a “relação com os efeitos de profundidade e solidez” com uma imagem que nos afeta visceralmente (Gunning, 2021, p. 8).

Se o primeiro artigo foi publicado depois do segundo filme que realizamos, o último só nos chega agora, depois do terceiro filme. No entanto, obras anteriores dos dois autores eram referências bibliográficas de nossas pesquisas. Os dois artigos recentes, por tratarem explicitamente do 3D, enumeram muitos pontos em comum com as reflexões e decisões tomadas na realização dos três filmes. Antes de tudo, ao abordarem o 3D, ambos se posicionam sobre o paralelismo entre a tradição de desconstrução da linguagem fílmica, como um procedimento de certa linhagem da produção fílmica e a linha tradicional de um

cinema comprometido com a ilusão realista. Esse paralelismo também permeou nossas produções de forma fantasmática. Como a proposta dos nossos filmes não era a de produzir uma obra realista e também não era a de alcançar algum grau de reflexividade com elementos anti-diegéticos, as produções dos três filmes foram acompanhadas por três tipos de tensão. Tensão dentro dos grupos de profissionais e pesquisadores que de um lado achavam que os filmes seriam muito pouco persuasivos e, de outro, muito pueris. Tensão a respeito da narrativa pouco explícita para uns e, explícita demais, para outros. E, finalmente, a tensão sobre a busca do maravilhamento depois de 100 anos de imagem em movimento, uma busca fadada ao fracasso.

O mesmo pode ser observado no campo da recepção. A dualidade do entusiasmo e desprezo pelo 3D foi muito presente durante as duas primeiras exposições, em 2010 e 2012-13. Na terceira, em 2018, o desprezo pareceu aumentar, mas por outro lado, a compreensão crítica se tornou mais presente, com fotógrafos, arquitetos, músicos e outros profissionais muito interessados na visualidade de tradição estereoscópica do filme *EstereoEnsaio São Paulo*.

O roteiro de *EstereoEnsaio São Paulo*, escrito por Jane de Almeida e Alfredo Suppia, foi registrado na Biblioteca Nacional em 2012, mas só foi iniciada a operação de captação financeira em 2016, sendo filmado em 2017. Sua première aconteceu no Cinesesc em janeiro de 2018, em um evento de homenagem à cidade de São Paulo, com orquestra de imigrantes ao vivo, conduzida por Lívio Tragtenberg.¹⁴ Seguindo o projeto inicial, a ideia foi produzir um filme-ensaio em sincronia com o filme sinfonia *São Paulo, Sinfonia da Metrópole* de Adalberto Kemeny e Rudolf Lustig, realizado em 1929. Os filmes sinfonias de cidades foram muito comuns no início do século XX, sucedendo às vistas filmadas. Além de São Paulo, cidades como Manhattan, Berlim e Paris ganharam seus filmes-sinfonias, além de outras muitas versões como a Nice de Jean Vigo e Boris Kauffmann ou a União Soviética de Dziga Vertov - a mais comentada obra de filme-sinfonia.

São Paulo: Sinfonia da Metrópole (1929), mais conhecido como um “documentário”, é um filme-sinfonia ou *City Symphony* que retrata a cidade de

São Paulo no final da década de vinte. Semelhante ao filme do alemão Walter Ruttmann *Berlim: Sinfonia da Grande Cidade* (1927), as imagens se entrelaçam em uma narrativa de culto à modernidade e ao progresso, mostrando a cidade de São Paulo como uma grande metrópole. Trata-se de um filme conflituoso, pois apresenta um olhar sobre o homem comum que transita pela cidade, intercalando imagens muito conservadoras com imagens muito ousadas. O filme ficou relegado a certo desprezo durante muitos anos e só foi realmente adotado como um clássico do cinema brasileiro, depois de sua restauração pela Cinemateca Brasileira em 1997. Antes de ser considerado uma “cópia” de *Berlim, Sinfonia da Grande Cidade* ou um filme realizado “por técnicos de cinema” (Lustig e Kemeny), o filme se une a uma linhagem de clássicos sinfônicos realizados no mundo todo com uma imagem ímpar da cidade de São Paulo.

Reconhecendo uma lógica experimental que inicia nas “vistas” dos primeiros cinemas e se estende a *São Paulo, Sinfonia da Metrópole* (e os filme-sinfonias em geral) como um resgate delas já de forma integrada aos aspectos da câmera, as sinfonias de cidades dos anos 1920 se mostraram bastante apropriados aos estudos do 3D em alta definição. Lembrando que as sinfonias de cidades, mais que apresentar alguma novidade em termos de montagem, apresentavam o cinema como uma arte moderna por meio da urbanidade da cidade (Graf, 2007). Assim, as vistas dos primeiros cinemas retornam, carregando novamente o espectador não mais com um cinema de atrações, mas desafiando seu olhar que acabava de se acostumar ao sistema fílmico narrativo.

No nosso caso, entendendo que haveria apenas um par de câmeras, que o tempo de montagem das câmeras é grande, não houve a menor intenção de obter imagens encenadas. Sem o propósito de imitar as mesmas cenas dos filmes antigos, foram escolhidas locações “postais” de São Paulo, além de locais de grande aglomeração e de elementos da cidade dos dias de hoje: motocicletas, trânsito, arquitetura. Como a lista era grande para o número reduzido de três diárias de filmagem, as locações ficaram reduzidas ao centro da cidade que passou a ser o ponto nodal de onde iniciaria uma odisseia estereoscópica de um dia. Dentro da perspectiva dos filmes-sinfonia,



Figura 6 – Cartaz de *EstereoEnsaios São Paulo*. Design: Marise De Chirico.

Fonte: Acervo pessoal dos autores.

a montagem deveria privilegiar os ritmos mais que os significados. Outro procedimento adotado era o de que não se pretendia divulgar ideologicamente a cidade, mas trazê-la em relevo estereoscópico como o documento de uma época. O filme foi dividido em quatro “ensaios estereoscópicos” chamados de blocos narrativos: [1] Fluxos, com o estudo do movimento na grande metrópole; [2] Arquitetura, concentrado no “design” da maior metrópole brasileira; [3] Pessoas, com o foco sobre o “elemento humano” na cidade; e [4] Imagens, com os aspectos imagéticos da grande metrópole, pontes, vistas aéreas dos prédios. A cidade de São Paulo evidentemente propicia imagens com incontáveis “camadas” com seus inúmeros edifícios, pessoas e carros que são essenciais para se explorar a linguagem 3D.

Lembrando que um filme-ensaio não é um documentário, nem uma ficção, nem um docudrama, mas “objetos não identificados” em termos de gênero cinematográfico. Com imagens documentais, mas sem compromisso documental, com imagens ficcionais, mas sem compromisso



Figuras 7 e 8 – Cenas da filmagem de *EstereoEnsaio* São Paulo na cidade de São Paulo. Fotos: Amanda Areias. Fonte: Acervo pessoal dos autores.

narrativo ficcional. Na época em que o filme foi realizado, muitas obras interessantes em 3D haviam surgido no meio de obras fantásticas de feição hollywoodiana e animações. Em 2011 Wim Wenders lança *Pina*, um documentário musical sobre a vida e obra de Pina Bausch e logo depois, em 2014, lança a série de seis episódios em 3D, chamada *Catedrais da Cultura* sobre a arquitetura de edifícios culturais. Werner Herzog realiza *A Caverna dos sonhos esquecidos*, em 2010 sobre Chauvet, caverna no sul da França, com antigas pinturas rupestres criadas pelo homem há cerca de 32.000 anos.

Apesar de serem obras em 3D lançadas com relativo sucesso e terem sido inspiradoras, não serviam como referências por terem sido realizadas em condições bastante protegidas ou mesmo encenadas, como é o caso de *Pina*. Com o filme de Herzog, filmado de forma mais solta, foi interessante perceber como o 3D em planos muito próximos não realiza seu efeito. No nosso caso, o desafio seria o de percorrer a cidade com um par de câmeras gigantes e tentar captar os movimentos. O filme procurou explorar a linguagem do gigantismo da cidade por coerência com a tecnologia que reflete mais de oito milhões de pixels por frame, mais uma vez suportadas e posicionadas pelo *rig* para produzir a estereoscopia. Desta forma, o filme foi realizado no limiar da tecnologia fílmica e, mais uma vez, em condições muito parecidas com a dos pré-cinemas ou do cinema silencioso. Porém, as câmeras deveriam estar aparentes (mesmo porque seria bem difícil escondê-las) e as pessoas seriam filmadas olhando para elas, quando fosse o caso.

Ao final, foram captadas imagens aéreas da cidade, imagens da Avenida Paulista, do rio Pinheiros, do metrô, da rua 23 de Março, do Viaduto do Chá e esquina da Santa Ifigênia, além do Ibirapuera, da Bienal de São Paulo e de uma casa noturna terminando a jornada de odisséia pela cidade de São Paulo. Muitas cenas programadas não funcionaram, como pessoas dormindo na rua, buracos no asfalto, objetos na calçada, pois eram baixos demais para as câmeras. Assim como imagens sem nenhum movimento. Apesar do compromisso de não encenar quadros, em duas oportunidades foram acatadas a artificialidade das encenações de um grupo de dançarinos de rua e uma caminhada com um telefone celular com imagens do filme *São Paulo, Sinfonia*. Em uma loja de esquina do centro da cidade, foi projetado o filme na vitrine com a frase de Benjamin sobre estereoscopia. Nesse caso, o fluxo da rua continuou sendo o foco do plano (figuras 7 e 8).

No entanto, com melhor controle de estereoscopia, o tempo de *setup* das câmeras era menor e o peso havia diminuído dando maior flexibilidade de filmagem. A edição foi feita por Luca Alverdi, um montador experiente e pesquisador de 3D que, surpreendentemente, nunca havia editado um filme estereoscópico. O desafio que estava à sua frente não era apenas editar um filme estereoscópico, mas também conseguir criar a edição com o filme *São Paulo, Sinfonia da Metrópole*, compondo um filme híbrido que até então não se tinha notícia de ter sido realizado.

Apesar dos evidentes sinais de declínio do 3D no momento das filmagens, a tensão não se fazia



Figura 9 - Cena do filme *EstereoEnsaíos São Paulo*.
Fonte: Acervo pessoal dos autores.

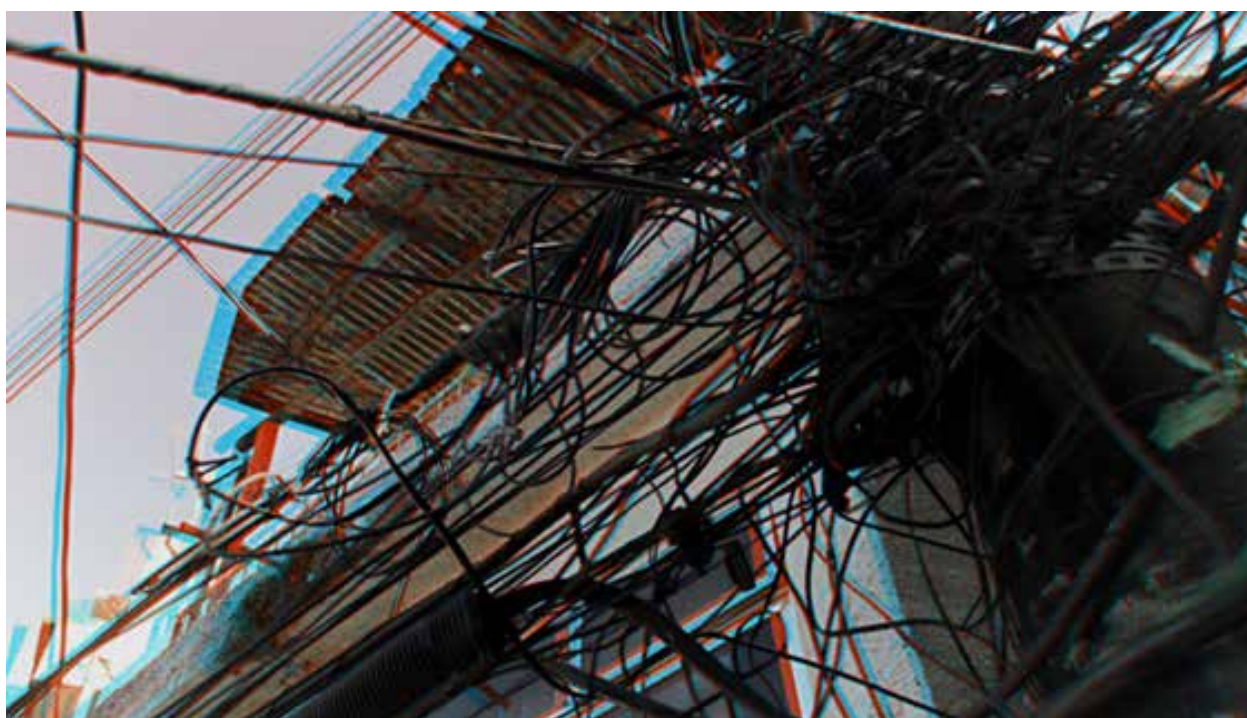


Figura 10 - Foto 3D de cena do filme *EstereoEnsaíos Rio de Janeiro*.
Fonte: Acervo pessoal dos autores.

sentir da mesma forma. Havia certo conforto proveniente das experiências adquiridas nos dez anos de 3D, mas também o fato de que todo o projeto envolvia uma experiência estereoscópica, pois o filme seria lançado com um livro 3D sobre a cidade de São Paulo, de autoria de Marcos Muzzi e Gavin Adams¹⁵, dois pesquisadores experientes e reconhecidos de fotografia estereográfica. Assim, desde o princípio, a experiência do efeito 3D não estava em pauta, pois deveria ser integrado da melhor forma possível. Ou talvez seja o resultado da tranquilidade da decadência. Depois de sua estreia no Cinesesc, com orquestra de 11 músicos, o filme não foi mais exibido. Todas as oportunidades que surgiram, dependiam da sua exibição em 2D, o que não seria o caso. Talvez ele esteja à espera da próxima onda.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há elementos importantes que não foram elaborados nesse artigo, mas que merecem menção. Os dois primeiros filmes foram realizados para serem transmitidos em rede fotônica como um experimento que envolvia a produção fílmica, engenheiros e cientistas da computação. Na época, a transmissão de milhares de pixels era um desafio que foi reconhecido pela Fapesp como uma grande realização já que a rede de internet do Brasil sofreu atualização para o evento, beneficiando várias outras instituições de pesquisa. Além do interessante comentário público de Hugo Fragnito, então diretor científico da Fapesp, de que quando as redes fotônicas acadêmicas foram construídas, a comunidade pensava em inúmeras aplicações como astronomia, física, mas nunca o cinema. Os filmes foram financiados por agências de pesquisa como a Finep, o CPqD de Campinas e a RNP (Rede Nacional de Ensino e Pesquisa), em uma parceria com poucos precedentes e que se assemelha ao cinema científico.

Os filmes envolveram equipes grandes, com muitos participantes em diferentes etapas tentando conciliar questões de pesquisa acadêmica com pesquisa tecnológica, com diferentes concepções sobre o cinema. Conflitos múltiplos se apresentaram de ordem estético-conceitual, mas também de ordem tecnológica, sobre que tipo de solução seria empregada para cada situação em diferentes níveis, uma vez que cada autor tecnológico estava efetivamente

experimentando pelas primeiras vezes, se não pela primeira, o seu instrumento. Na realização do primeiro filme, por exemplo, não havia nenhum estereoscopista no Brasil. Conceitualmente, há muito ainda a pesquisar. Uma linha interessante são as especulações sobre o 3D como “inconsciente ótico”. Afirmações, por exemplo, de que o “cinema 3D representa o desejo de exteriorizar o inconsciente do cinema” (Lippit, 1999) são bons motivos para avançar os estudos sobre a estereoscopia no cinema.

Algumas conclusões sobre a recepção dos filmes se solidificaram ao longo dessa trajetória: 1) a certeza de que os filmes 3D que realizamos não existem em 2D; 2) o tamanho da tela, apesar de influenciar na experiência visual, não é tão importante. Os filmes podem ser apreciados em pequenas telas, até em pequenas caixas estereoscópicas; 3) mesmo sendo filmes, antes de tudo, trata-se de experimentos estereoscópicos.

NOTAS

01. Ver em: <<https://youtu.be/tweVldIAK4w?si=5ppQOoC1dANLkKUR>>. Ficha técnica: direção: Jane de Almeida, produção executiva: Cicero Inacio da Silva, direção de fotografia: Renato Falcão, estereógrafo: Keith Collea, montagem: Dimitre Lucho, coordenação do projeto: Jane de Almeida e Thoroh de Souza, música original: Ricardo Reis (Effects Filmes) e Míriam Biderman (Effects Filmes), apoio: CPqD, FINEP e RNP.

02. Ver em: <https://www.youtube.com/watch?v=AJv9U_I7tMk>. Ficha técnica: direção: Jane de Almeida, direção de fotografia: Fábio Pestana, estereoscopia: Keith Collea, pesquisa e roteiro: Jane de Almeida, Cicero Inacio da Silva e Alfredo Suppia, produção executiva: Cicero Inacio da Silva, montagem: André Pupo e Alfredo Suppia, produção: Caru Schwingel, trilha sonora: Lívio Tragtenberg.

03. Ver em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oq3XbL4BkQM>>. Ficha técnica: direção: Jane de Almeida, roteiro: Alfredo Suppia e Jane de Almeida, produção executiva: Cicero Inacio da Silva, direção de fotografia: Patricia Gimenez, estereógrafo: José da Silva Neto (Chiquinho),

trilha sonora: Lívio Tragtenberg, montagem: Luca Alverdi, estereoscopia: José Francisco Neto, design de letreiros: Marise De Chirico.

04. Ver em: <<https://4k3d.wordpress.com/>>.

05. "We will never really know what the stereoscope looked like to a nineteenth-century viewer".

06. Ver em: <<https://www.kcl.ac.uk/charles-wheatstone-the-father-of-3d-and-virtual-reality-technology-2>>.

07. Não consta uma Exposição "Mundial" (sic) em Paris em 1902, mas a famosa Exposição Universal de Paris de 1900. Após essa, só aconteceria em Paris, nos mesmos moldes, a *Exposition Internationale des arts Décoratifs et Industriels Modernes*, em 1925. Ver em *International Exhibitions, Expositions Universelles and World's Fairs, 1851-2005: A Bibliography* de Alexander C.T. Geppert, Jean Coffey and Tammy Lau.

08. Ver em: <<https://www.bbc.co.uk/news/uk-england-bristol-57984681>>.

09. Jonathan Romney, do *Film Comment*, disse que "é a magia da câmera de uma safra de Méliès: um truque barato, mas brilhante e simplesmente realizado, encontrando um prazer até então insuspeitado em um simples uso 'impróprio' do 3-D". Ver em: <<https://www.filmcomment.com/blog/film-of-the-week-goodbye-to-language/>>.

10. Ver em *Say hello to Goodbye to Language*: <<http://www.davidbordwell.net/blog/2014/11/02/say-hello-to-goodby-to-language/>>.

11. Ver imagens em: <<https://photos.app.goo.gl/iDKD787PMFGS38NDA>>; <<https://goo.gl/photos/4j4nr2gLTSGrK6948>>; e <<https://photos.app.goo.gl/QChoTLcsRVjUDesb7>>.

12. Disponível em: <<https://en.wikipedia.org/wiki/Kaiserpanorama>>.

13. No caso dessa seção de Rua de mão única, Elsaesser considera que o estereoscópio seria uma "metáfora de efeito", "suficientemente lembrada e incorporada na cultura" (Elsaesser, 2017, p. 80).

14. Registro da transmissão da première do filme *EstereoEnsaio São Paulo* no Cinesesc em 2018: <<https://www.facebook.com/estereoensaios/>>.

15. Ver *Estéreofluxos: São Paulo* (2016), de autoria de Gavin Adams e Marcos Muzzi.

REFERÊNCIAS

ADAMS, Gavin; MUZZI, Marcos. **Estéreofluxos**: São Paulo. São Paulo: Pink produções, 2016.

ADAMS, Gavin. **A mirada estereoscópica e sua expressão no Brasil**. Tese (Doutorado em Comunicação e Estética do Audiovisual), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. Acesso em: 11 out. 2023.

BENJAMIN, Walter. **Rua de sentido único e infância em Berlim por volta de 1900**. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

CRARY, Jonathan. **Techniques of the Observer**: on Vision and Modernity in the Nineteenth Century. Cambridge, Massachusetts: MIT, 1990.

CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer*. **October**, Cambridge, v.45, p. 3-35, 1988.

ELSAESSER, Thomas. O "retorno" do 3D: sobre algumas das lógicas e genealogias da imagem no século XXI. **Cadernos de História da Ciência**, v.11, n.2, p. 58-104, 2015.

ELSAESSER, Thomas. The "Return" of 3-D: On Some of the Logics and Genealogies of the Image in the Twenty-First Century. *Critical Inquiry*, v.39, n.2, p. 217-246, 2013.

GRAF, Alexander. Paris - Berlin - Moscow: On the Montage Aesthetic in the City Symphony Films of the 1920s. **Avant Garde Critical Studies**, p. 77-91, 2007.

GUNNING, Tom. "The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde." In: **The Cinema of Attractions Reloaded**, edited by Wanda Strauven, 381-88. Amsterdam University Press, 2006.

GUNNING, Tom. 3-D: Realist Illusion or Perception Confusion? The Technological Image as a Space for Play. **International Journal on Stereo & Immersive Media**, v.5, n.1, p. 4-16, dec. 2021.

KAFKA, Franz. **Diários. Diários de viagem**. Lisboa, Relógio D'Água, 2014.

LIPPIT, Akira Mizuta. **Three Phantasies of Cinema**: Reproduction, Mimesis, Annihilation. Paragraph. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e Pós-cinemas.** São Paulo: Papirus, 1997.

MASCHIO, Alexandre Vieira; PINHEIRO, Olympio José. A produção de vídeos estereoscópicos no Brasil: ensino, arte e tecnologia. **Anais VII International Conference on Graphics Engineering for Arts and Design e XVIII Simpósio Nacional de Geometria Descritiva e Desenho Técnico,** Curitiba/UFPR, 2007.

PARENTE, André; PARENTE, Lucas. **Passagens Entre Fotografia e Cinema na Arte Brasileira.** Rio de Janeiro: +2 Editora, 2015.

WHEATSTONE, Charles. **Contributions to the Physiology of Vision. Part the First. On some remarkable, and hitherto unobserved, Phenomena of Binocular Vision.** King's College, London, June 21, 1838.

FILMOGRAFIA

A CHEGADA DO TREM À ESTAÇÃO (*L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*). Louis e Auguste Lumière, França, 1895.

ADEUS À LINGUAGEM (*Adieu au langage*), Jean-Luc Godard, França, 2014.

BERLIM, SINFONIA DA GRANDE CIDADE (*Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*). Walter Ruttmann, Alemanha, 1927.

BWANA, O DEMÔNIO (*Bwana Devil*). Arch Oboler, Estados Unidos, 1952.

UM OLHAR A CADA DIA (*To vlemma tou Odyssea*), Theo Angelopoulos. Grécia, 1995.

SÃO PAULO, SINFONIA DA METRÓPOLE. Adalberto Kemeny e Rudolf Lustig, Brasil, 1929,

PINA, Wim Wenders, Alemanha, 2011,

CATEDRAIS DA CULTURA, (*Cathedrals of Culture*). Coordenação de Wim Wenders, Estados Unidos, 2014.

A CAVERNA DOS SONHOS ESQUECIDOS, (*Cave of Forgotten Dreams*). Werner Herzog, Alemanha, França, 2010.

SOBRE OS AUTORES

Jane de Almeida é professora e pesquisadora no departamento de Artes da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Foi Visiting Fellow no departamento de História da Arte na Harvard University e professora convidada no Depto. de Visual Arts na UCSD, nos anos de 2006, 2007, 2008 e 2018. Em 2018 foi artista em residência do Arthur C. Clarke Center for Human Imagination na UCSD e em 1999 foi professora convidada no Boston College. Publicou livros e artigos sobre arte, cinema e ciência. Foi curadora das exposições de artes visuais *Ordenação e Vertigem: Bispo do Rosário* (Centro Cultural Banco do Brasil), *Harun Farocki: Programando o Visível* (Paço das Artes) e *Ulla, Ulla, Ulla. Marcianos, intergalácticos e humanos* (Casanova), *Off-the-radar* (UCSD). Fez curadoria de filmes (*FILE Transcontinental*), das mostras *Metacinemas* (CCBB), *Grupo Dziga Vertov* (CCBB), *Alexander Kluge: o quinto ato* (CCBB), entre outras. Dirigiu os filmes *3D: Futebol 4K3D*, *Estereoensaios Rio de Janeiro* e *Estereoensaios São Paulo*, além de *Pixel Race*, *Loga Marte*, entre outros. Email: janedealmeida@pucsp.br

Cícero Inacio da Silva é professor associado no departamento de Design Educacional (TEDE) da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Coordena o Laboratório de Estudos do Software (www.softwarestudies.com.br) em parceria com a CUNY e a Universidade da Califórnia (UCSD) e é pesquisador do Cultural Analytics Lab da CUNY. Foi visiting Scholar na Universidade da Califórnia (entre 2006-2010/apoio CAPES), onde desenvolveu sua pesquisa de pós-doutorado sob orientação de Ted Nelson e Noah Wardrip-Fruin e na Brown University (2005/apoio CAPES), local no qual realizou parte de sua pesquisa de doutorado junto a pesquisadores como George Landow, Noah Wardrip-Fruin e Roberto Simanowski. Foi professor convidado no Center for Research in Computing and the Arts (CRCA) da Universidade da Califórnia entre 2008 e 2010. Foi curador do Fórum da Cultura Digital Brasileira (Ministério da Cultura/RNP), menção honrosa na área de Comunidades Digitais do Prêmio Ars Electronica de 2010. E-mail: ciceroinaciosilva@gmail.com

O DIÁLOGO DA PERFORMANCE AUDIOVISUAL CONTEMPORÂNEA COM O CINEMA EXPERIMENTAL E A PINTURA EM *SUSPENSÃO*, DE DUVA

THE DIALOGUE BETWEEN CONTEMPORARY AUDIOVISUAL PERFORMANCE AND EXPERIMENTAL CINEMA AND PAINTING IN DUVA'S "SUSPENSÃO"

**Marcus Vinicius Fainer Bastos
PUC-SP**

Resumo

O presente texto propõe uma análise da performance audiovisual contemporânea do artista paulista duVa. Mais que uma leitura crítica, o texto procura traçar relações com o cinema experimental e a pintura, elegendo procedimentos como o microcorte, o acúmulo e o pulso estroboscópico como aspectos da obra que permitem inserir *Suspensão* num repertório constituído por obras como *Le Ballet Mecanique*, *The Cut Ups*, *Arnulf Rainer* e *The Flickr*, além da pintura de Francis Bacon.

Palavras-chave:

Suspensão; duVa, microcorte; acúmulo; pulso estroboscópico.

O audiovisual contemporâneo inventa novas formas de filmagem e montagem, mas também ressignifica práticas anteriores. Na obra de duVa, as duas coisas se combinam para criar uma tessitura potente. Um aspecto de *Suspensão*, uma de suas performances mais importantes, é o recurso ao microcorte, algo que remete ao cinema experimental do início de meados do século XX. Outro aspecto é a montagem em tempo real, que remete aos programas de televisão transmitidos ao vivo. Também aparece a montagem espacial, que dialoga com o cinema expandido dos anos 1960 e 1970. Mesmo a configuração cênica, que

Abstract

*The present text proposes an analysis of the contemporary audiovisual performance by the artist from São Paulo duVa. More than a critical reading, the text seeks to trace relationships with experimental cinema and painting, choosing procedures such as micro-cutting, accumulation and the stroboscopic pulse as aspects of the work that allow *Suspensão* to be placed in a repertoire made up of works such as *Le Ballet Mecanique*, *The Cut Ups*, *Arnulf Rainer* and *The Flickr*, as well as Francis Bacon's painting.*

Keywords:

Suspensão; duVa; microcut; accumulation; stroboscopic pulse.

é mais particular da performance audiovisual contemporânea, dialoga em certo sentido com os shows de luz de Thomas Wilfred e Alexander Lászó. Até mesmo a sensação estroboscópica, algo sempre associado à pista de dança nos clubes noturnos contemporâneos, aparece em um filme como *The Cut Ups*, de William Burroughs e Antony Balch (ainda que na obra de duVa ela tenha um sentido diferente e mais contemporâneo, que é totalmente particular da performance audiovisual contemporânea). Além do novo sentido do pulso estroboscópico, outro elemento inovador de *Suspensão* é a montagem

em acúmulo, que será explicada em mais detalhe adiante. Neste artigo, vamos explorar o diálogo entre performance audiovisual contemporânea e cinema experimental, assim como os diálogos com a pintura na obra de duVa, mas também abordar estas duas práticas inovadoras.

O maior elo entre a obra de duVa e o cinema experimental é o microcorte. Neste caso, não seria melhor falar em *loop*? O *loop* é um procedimento típico da linguagem contemporânea e, no entender de Lev Manovich (2002, p. 265), aproxima o primeiro cinema das práticas em mídias digitais, como será detalhado abaixo. Mas os cortes rápidos na performance audiovisual contemporânea são de dois tipos: cenas muito curtas que retornam ao seu início e estabelecem um *loop*; cenas muito curtas que não retornam ao seu início. Por este motivo, é melhor generalizar a prática pelo termo microcorte, o que, além disso, tem a vantagem extra de estabelecer uma relação mais direta entre a prática e os formatos audiovisuais, na medida em que o *loop* é um procedimento mais associado ao universo da música (apesar de transitar pelos repertórios do audiovisual desde seus primórdios). Manovich elabora esta relação, em *The Language of New Media*:

Como já mencionado na seção prévia, todos os dispositivos pré-cinematográficos do século 19, até o Kinetoscope de Edison, eram baseados em *loops* curtos. Conforme a "sétima arte" começou a amadurecer, ela banuiu o *loop* para os domínios da arte-baixa do filme instrucional, do peep-show pornográfico e do desenho animado. Em contraste, o cinema narrativo evitava repetições; como as formas ficcionais modernas em geral, ele avançava uma noção de existência humana como progressão linear através de vários eventos únicos¹ (Manovich, 2022, p. 265).

Mesmo conforme o cinema vai desenvolvendo seus repertórios, o *loop* continua em uso. Mas o cinema narrativo não é o ambiente ideal para encontrar exemplos. O microcorte, retorne ele ou não para o início da cena, aparece no cinema experimental, que está mais preocupado com as qualidades plásticas e com as pulsações rítmicas da imagem do que com a narrativa de uma história. O problema é que estes cinemas experimentais ficaram à margem da história do cinema. Por isso, há uma impressão de que o microcorte desaparece da produção audiovisual conforme o cinema vai amadurecendo. Não se questiona o fato de que, para além dos formatos narrativos,

o cinema também amadurece outros tipos de filmagem e montagem, na obra de artistas e cineastas como Ferdinand Legér, Walter Ruttmann ou William Burroughs.

Vale a pena abordar alguns destes exemplos como forma de exemplificar as práticas de microcorte que vão ser um dos procedimentos centrais de *Suspensão*. Dois destes casos aparecem no filme *Le Ballet Mecanique* (1924), de Fernand Leger e Dudley Murphy (com ideias cinematográficas de Man Ray e trilha de George Antheil). O filme é uma experiência de desconstrução da linearidade do cinema, por meio de uma montagem que não estabelece um ponto central de atração, mas transita por vários motivos que aparecem, desaparecem e são retomados ao longo do filme, numa estrutura que dialoga com a música. Mas também poderia se pensar esta estrutura como um procedimento cinemático, em uma história alternativa do cinema que levasse em conta estes filmes do cinema experimental, que só são mencionados na literatura especializada no tema, nunca nos escritos mais gerais sobre cinema.

Le Ballet Mecanique antecipa muitas práticas de montagem marcantes no audiovisual contemporâneo, como o próprio microcorte, o uso de máscaras para criar composições complexas por meio da diagramação da tela, o espelhamento e o giro da imagem. Entre cenas que investigam o papel das tecnologias mecânicas na sensibilidade humana, o filme é marcado por um clima de circularidade, não só por causa das cenas que são retomadas, mas porque parte do material filmado são cenas com pêndulos, gravadores, carros de brinquedo de parques de diversão, ventiladores, roletas ou engrenagens de máquinas girando. Também há muitas cenas de objetos indo em direção à câmera e voltando, como pêndulos ou balanços. Em *Performance audiovisual: uma poética entremeios*, Patricia Moran se refere ao filme ao tratar da musicalidade na imagem:

A acepção musical da imagem teve algumas ocorrências nos anos 20 e nos anos 60/70². As vanguardas de 1920 desenvolveram alguns princípios de criação persistentes na era do computador, como o *loop*. Este era recorrente nos filmes, especialmente quando havia animações de objetos, muitas vezes representação do tempo a partir de operações mecânicas e situações de repetição, como o jardim balançando e a subida de escadas eterna, recursos correntes nas vanguardas

históricas dos anos 20 comum em filmes como *Ballet Mecanique* (1924) (Moran, 2020, p. 22).

Os cortes do filme são bastante ágeis, resultando em uma pulsação marcante, e duas cenas em especial resultam em uma situação em que há um retorno ao início, configurando o *loop*. Vale observar que os cortes destas cenas não são tão curtos quanto os de certos *loops* contemporâneos, mas há que se levar em conta a sensibilidade da época, ainda acostumada a montagens com cenas mais longas. A primeira delas é a cena com os já mencionados carros de brinquedo no parque de diversão. Ela mostra estes carros que giram a partir de um eixo e ficam dando a volta em um espaço circular. No filme, a trajetória é interrompida e a cena recomeça, com durações ligeiramente diferentes a cada repetição. Este sentido de retorno para a mesma cena gera tanto uma sensação de circularidade, quanto um prolongamento da ação, que parece insistir diante dos olhos de quem assiste o filme. Esta sequência apresenta uma dupla circularidade, na medida em que os objetos filmados giram diante da câmera e a estrutura de montagem propõe o retorno da cena sobre si mesma.

A segunda das cenas em *loop* é uma sequência em que uma mulher sobe uma escada. Esta cena é repetida várias vezes, com duração igual. Aqui existe uma multiplicidade de direções, com a imagem filmada sugerindo uma diagonal na tela e a montagem sugerindo a circularidade. Nas duas cenas há um sentido de repetição que, como em todo o filme, parece remeter ao universo das tecnologias mecânicas. O gesto repetitivo, que retorna sempre ao seu início, é o gesto do trabalhador da linha de montagem, que fica o dia todo ocupado com a mesma função, de forma seriada. Mas obviamente há um sentido mais direto, que emana da cena propriamente dita, no caráter lúdico da cena com os carros de brinquedo e no caráter rotineiro da cena com a mulher.

Mas o filme que talvez seja o exemplo mais complexo de uso dos microcortes é *The Cut Ups*, de William Burroughs e Antony Balch. O filme é um dos exemplos de cinema experimental mais conhecidos, certamente pelo envolvimento de Burroughs. Ele intercala cenas em Nova Iorque, Londres e Tangier, em cortes aleatórios, extremamente curtos e regulares. Há uma

estrutura quaternária: há sempre uma cena, uma segunda, uma terceira e uma quarta, até que o filme retorna sobre si próprio e exhibe um ponto um pouco adiante da mesma sequência. As cenas vão progredindo em saltos e o *loop* aparece no conjunto das quatro cenas.

O resultado leva a uma certa desorientação dos sentidos, em grande parte reforçada pelo som em que as frases “Yes, hello?”, “Look at this picture” e “Does it seem to be persisting?” são picotadas em fragmentos cada vez mais curtos e repetidas de forma circular. O som traz uma chave de leitura importante para o filme. A rapidez dos cortes faz com que o filme replique o fenômeno da persistência retiniana, ao avesso: é como se a imagem mal se fixasse na retina e já fosse substituída por outra, criando uma sensação de fratura do movimento. Tudo passa por uma desorientação da visão e da audição, como resultado da sensação estroboscópica que a velocidade das cenas provoca. É a alternância de imagens estáticas intercaladas por um momento curto de interrupção da luz que permite a percepção do movimento no cinema. *The Cut Ups*, de forma análoga, provoca o intercalamento de imagens que já estão em movimento e isso provoca uma sensação de trava de sua fluidez (como acontece quando alguém dança sob o efeito de uma luz estroboscópica e seus movimentos ficam “picados”).

Suspensão usa os dois recursos que aparecem nos filmes citados, os microcortes e o efeito estroboscópico. Na obra de duVa, há uma cena em que apenas *frames* brancos e pretos são intercalados rapidamente, produzindo o efeito estroboscópico. Ela aparece na maioria das vezes sobreposta a outras cenas e, portanto, corresponde a um procedimento diferente do adotado por Burroughs. Se em *The Cut Ups* o efeito estroboscópico é resultado dos cortes frenéticos em *Suspensão* ele é resultado da sobreposição entre duas cenas, uma delas com o intercalado rápido de claro e escuro.

Suspensão é uma composição audiovisual que mistura cenas pré-gravadas no mesmo teatro onde a performance foi apresentada e uma sequência de cenas gravadas ao vivo, diante do espectador, no início da performance. Estas cenas ao vivo podem ou não ser usadas. duVa dá

uma série de saltos no palco, que são gravados e armazenados no software de edição de imagens ao vivo Isadora. Esta mistura de temporalidades empresta um caráter de dupla condição ao vivo para a obra, na medida em que, além da edição em tempo real feita diante do público, o corpo do performer está em cena. Isto acentua a sensação de instabilidade, na medida em que todos os elementos da obra estão sujeitos aos riscos do momento, como na maior parte das performances audiovisuais contemporâneas que, mesmo quando não usam o recurso das câmeras abertas no palco ou diante do público, recorrem a material filmado anteriormente ou remontado a partir de bancos-de-dados como um ponto-de-partida para a montagem ao vivo.

Além deste duplo ao vivo, uma característica importante de *Suspensão* está relacionada à montagem espacial. As imagens se deslocam ligeiramente, para o lado, para cima, na transversal, e com isso criam um rastro. Este deslocamento acontece por meio de microcortes, em que a sucessão extremamente rápida de imagens faz com que seu deslocamento gere a sensação de um rastro ou acúmulo. Esta operação acontece como resultado do percurso pela imagem no espaço da tela, resultando em uma sinergia entre espaço e tempo, criando unidades indissociáveis de duração e deslocamento.

Este espaço que se dissipa pela tela dialoga com uma espacialização estruturante, resultante da presença de duas telas em cena. As duas telas provocam a duplicação das cenas e resultam em uma apresentação mais complexa do material apresentado ao público. A opção por duas ou mais telas rompe com o regime mais estabelecido de espetatorialidade, em que a tela única constitui um ponto-de-fuga para onde o olhar converge. Com duas telas, este ponto-de-fuga se dissolve e o olhar fica em trânsito, percorrendo de forma mais livre o ambiente constituído pelas duas telas.

Outro elemento importante, neste jogo de espacialização, é o corpo em cena. Uma decisão importante que percorre a história do audiovisual ao vivo é a opção por mostrar ou esconder os equipamentos e o corpo do artista que os utiliza. Muitas vezes MIDIS e VJs no palco funcionam como um elemento da composição, mas nem sempre se constituem como um elemento cênico

da performance. Muitas vezes os equipamentos e corpos em cena são uma circunstância da configuração da performance, gerando um elemento que obviamente se relaciona com a tela (a ponto de um coletivo como o Embolex explorar o videomapping como forma de projetar na bancada onde ficam os computadores dos artistas), mas não oferece corresponde a um aspecto da dramaturgia da obra.

Em *Suspensão*, o corpo em cena é um elemento da dramaturgia. O corpo nu do artista, como já foi dito, salta diante da câmera para gerar o motivo que será fio condutor da obra. E o corpo nu diante do MIDI e do laptop usados para controlar imagens e sons gera um elemento cênico que dialoga com a tela e remete às imagens que surgem conforme o artista segue a partitura audiovisual que organiza a performance. Este diálogo entre corpo, equipamento e tela acontece em consequência do fato do artista se manter nu, recuperando um elemento que serviu de ponto-de-partida para a performance e estabelece um elo imediato entre o corpo em cena e o corpo na tela.

Os rastros da imagem e a configuração em duas telas dialogam com a obra de Francis Bacon (algo que Christine Mello já havia mencionado em relação a *Retratos in Motion*, cf. Mello, 2015). O pintor representa as sensorialidades do corpo em suas obras que muitas vezes se configuram como dípticos e trípticos. O diálogo entre as obras de Bacon e duVa não acontecem apenas num plano formal, ainda que a semelhança visual seja significativa. Mais importante é a dimensão semântica, na forma de imprimir visualidade a fenômenos interiores do corpo, que Bacon explora com maestria e também acontece em *Suspensão*. Em *Francis Bacon: the logic of sensation*, Deleuze descreve os dípticos e trípticos em termos de ressonância:

É uma característica da sensação passar através de diferentes níveis devendo à ação das forças. Mas duas sensações, cada uma tendo seu próprio nível ou zona, também podem se confrontar e fazer seus respectivos níveis se comunicarem. Aqui nós não estamos mais no domínio da simples vibração, mas no da ressonância. Há, portanto, duas figuras agrupadas. Ou, ao contrário, o que é decisivo é o agrupamento de sensações: há uma e a mesma factualidade para duas Figuras, ou mesmo uma única figura acasalada para dois corpos (Deleuze, 2003, p. 65).

Esta ressonância, que resulta da tensão pictórica na obra de Bacon, ganha movimento em *Suspensão*. A performance de duVa explora esta dimensão da ressonância em um outro patamar, na medida em que vai além do movimento sugerido da pintura. Esta ressonância é resultado das duas espacialidades discutidas anteriormente, o acúmulo de imagens, que gera rastros, e a estrutura em duas telas, que gera um ambiente. Mais que um efeito plástico, esta solução aponta para esta estratégia de pulsar por meio de imagens, que propaga sensações conforme se desdobra no espaço e no tempo.

No livro sobre Bacon, o filósofo francês também discute como o anel é um elemento marcante na obra de Bacon. Este contorno circular representa uma quebra da moldura quadrada que costuma circunscrever as pinturas a um espaço delimitado. Esta suspensão do quadro também acontece na performance de duVa, o que empresta um segundo sentido ao seu título: não apenas a suspensão como salto do corpo no ar, e como uma montagem ao vivo que mantém este corpo em suspensão, há também uma suspensão do quadro, que é suprimido na medida em que a imagem recortada do corpo flutuante se espalha pela tela sem tocar as suas bordas e a performance se propaga sem o uso de imagens que preenchem a tela toda, o que ressalta a presença da moldura.

O prolongamento da suspensão, no sentido de salto do corpo no ar, é um dos principais fios condutores da obra. A duração estendida e a sequência reiterativa provocam esta sensação de duração expandida. É como se o tempo do salto inicial fosse desdobrado em seus micro intervalos de forma recursiva e o público diante das telas estivesse diante desta progressão especular do tempo. Neste sentido, a poética em tempo real a que as performances audiovisuais contemporâneas são associadas ganha outro sentido, pois não se trata mais de uma duração de coincidência entre acontecimento e narrativa, mas de uma temporalidade escandida, que se dobra sobre si mesma. Christine Mello explica esta temporalidade, em *Suspensão e corpo vibrátil: experiências audiovisual em Luiz duVa*:

A escolha de Luiz duVa remete ao fato de grande parte de seu projeto poético dizer respeito à redefinição dos limites de uma imagem por meio da percepção alterada de tempo e de diálogos

por ela promovidos entre corpo, audiovisual e espaço sensorio. Na busca pela redefinição de tais limites da imagem, duVa a afeta estruturalmente. Ele redimensiona a imagem pela lógica do processamento digital em contato com a lógica do acontecimento, do tempo ao vivo e da performance, criando nela uma espécie de fenda, achatamento ou deformação que apresenta a inscrição e o espiral de tempo (Mello, 2015, p. 52-3).

Esta dobra do tempo é resultado do uso de microcortes como elemento principal da montagem da obra. Se é que é possível falar em cenas no caso desta obra, elas se sucedem na forma de um empilhamento. A cena seguinte aparece rapidamente após a cena anterior, mas a duração desta cena anterior se prolonga, provocando o já mencionado acúmulo. Isto se repete ao longo do tempo, fazendo com que a composição de corpos que se apresenta na tela seja uma sobreposição de tempos que se faz visível pelo deslocamento no espaço. É o equivalente visual de um acorde: ao invés de sons que soam ao mesmo tempo, imagens que pulsam ao mesmo tempo.

Neste sentido, não há apenas um corte rápido, mas uma interrupção do que se vê em determinado intervalo de tempo pela sucessão rápida de cenas. A duração se prolonga. A sensação do microcorte se acentua como resultado do acúmulo. Esta operação que descrevemos anteriormente como um elo entre espaço e tempo é um procedimento de linguagem inovador, que não remete a nada existente anteriormente no audiovisual. Esta multiplicação por deslocamento é algo típico do pensamento computacional, expresso pelo conceito de iteração. Pode-se pensar as diferentes aparições do corpo saltando em *Suspensão* como iterações de um elemento que se propaga. Em *Performance Audiovisual: uma poética entremeios*, Patricia Moran aborda esta tensão entre o movimento e o fixo, na obra de duVa:

As combinações deste recurso explorado por Duva, assim como Marker, Sousa Dias e Oiticica, apontam para uma virtual arqueologia de poéticas calcadas na alteração de parâmetros da imagem e na utilização do frame – do instante como qualidade – originalmente imputada ao fotográfico, e comum no audiovisual experimental. Dziga Vertov, Jean Epstein e os surrealistas já haviam incluído frames em seus filmes. A performance audiovisual de Duva fornecerá uma amostra da miríade de variações entre movimento, fixidez e interrupção do fluxo do movimento da imagem pela inserção de *frames* negros e brancos, algumas vezes sobrepostos a curtos *flashes*. Busca-se contribuir, aqui, para um

panorama sobre como o movimento foi utilizado nas performances experimentais multimídia pelo realizador, de modo a retirar de seus atributos qualidades de ordem sensível e narrativa, imputando à materialidade desse elemento um estatuto visível da representação temporal. As performances de Duva se fazem desses atritos e choques, entre velocidades distintas do movimento das imagens e sua fixidez (Moran, 2020, p. 28).

Apesar desta tensão entre movimentos e diálogo entre fixo e estático ser passível de uma arqueologia, como feito por Moran, o efeito de acúmulo é algo inédito e próprio da obra de duVa. Diferente de *The Cut Ups*, em que o corte é preciso e seco, em *Suspensão* o corte é fluído. Isto é resultado do tratamento visual que duVa empresta às imagens. Explorando as possibilidades de alteração da imagem crua permitidas pelo software de edição de imagens ao vivo Isadora, o artista constrói uma visualidade que transforma o corpo filmado num semblante em alto contraste e com o brilho estourado. Isto gera uma cintilância, a imagem ganha uma potência gráfica que está além de seu registro figurativo. Este tratamento visual contribui para a sensação de suspensão, na medida em que sugere um corpo mais leve.

Outro aspecto deste tratamento visual é o rastro produzido quando a imagem se desloca. Esta memória da presença do corpo, que se faz em ato conforme ele desliza de uma direção a outra se contrapõe ao efeito de suspensão, sugerindo uma certa resistência ao movimento. Esta tensão entre impulso e resistência é outro dos fios condutores da obra. Esta tensão entre a imagem em movimento e a imagem fixa é outro dos elementos da performance audiovisual contemporânea que remete ao primeiro cinema, assim como Manovich já havia mencionado a respeito do *loop*. Em *Performance Audiovisual: uma poética entremeios*, Patricia Moran relaciona *Suspensão* à obra de Etienne Jules-Marey:

A composição visível das performances se situa entre a imagem em movimento e a imagem fixa, entre uma série de rastros; e entre o movimento em diversas velocidades e sua descontinuidade, quando se inserem imagens fixas e intervalos: ora negros, ora brancos. As variações e ritmos das imagens manipuladas ao vivo trazem materialmente intensidades e sua rarefação através de velocidades irregulares dos movimentos descontínuos e substituição das sequências, provocando rupturas visuais. Em outras ocasiões acontece o oposto, como coloca Didi-Huberman a propósito das fotografias de fumaça de Marey, que

estariam situadas “entre a imagem de fluxo e o fluxo da imagem”. O atributo de tempo e movimento relacionado à imagem se evidencia – algo próximo a expor a condição do movimento da imagem como qualidade, no sentido de proporcionar a emergência de situações-imagem (Moran, 2020, p. 26).

É este procedimento de tensão entre impulso e resistência que transforma a performance de duVa em uma experiência da sensação de suspensão e não de sua representação. Apesar de toda a obra ser constituída de imagens de saltos que vão se multiplicando, numa variabilidade insistente, que leva à uma sensação de infinito, não é o que se vê, mas o que se percebe que importa. Este modo de trabalhar é recorrente na obra do artista. Christine Mello já o havia identificado em *Retratos in Motion*:

De modo singular, Luiz duVa não nos oferece a interpretação de um beijo, mas a sua sensação. Faz-nos vivenciar certas forças e intensidades existentes num beijo. Para tanto, produz deslocamentos no plano tradicional da imagem, proporcionando-nos a dimensão de estarmos dentro do beijo, nesse provável chegar entre, reconhecível aqui como um movimento entre, como um movimento vibratório ou como uma duração intensiva de movimento (Mello, 2015, p. 54).

Isto que Mello chama de movimento vibratório é o que Deleuze denominou ressonância (optando por este termo ao invés de vibração). Para fins da análise crítica proposta neste artigo, o debate sobre a terminologia não é relevante. Mesmo assim, vale ressaltar que a ideia de ressonância permite uma leitura menos literal dos efeitos de sentido produzidos pela obra de duVa. A ideia de ressonância implica uma direção de ida e volta em direção ao corpo do público, algo que é bastante importante em *Suspensão*.

Este movimento de ida e volta da imagem ao público é acentuado pelos efeitos estroboscópicos de que o artista se vale. O rápido iluminar e escurecer que gera o pulso estroboscópico resulta em uma imagem háptica. Este toque de luz no corpo do público é outro dos diálogos da obra de duVa com o cinema experimental, no caso com os flicker films como *Arnulf Rainer* (1960), de Peter Kubelka, e *The Flicker* (1966), de Tony Conrad, e filmes de cortes frenéticos, como o já citado *The Cut Ups*. A rigor *Suspensão* está mais próximo do último, pois ele não explora o pulso estroboscópico abstrato, como acontece nas obras de Kubelka e Conrad.

Arnulf Rainer é uma das obras mais radicais da história do audiovisual. Composta pela alternância de frames brancos e negros e sequências de silêncio e ruído, nas várias combinações possíveis (branco/silêncio, branco/ruído, negro/silêncio, negro/ruído), assim como dessincronias que tornam a montagem ainda mais complexa, o filme é um bombardeio sensorial e háptico. Trata-se de um filme em que o ritmo é o principal elemento. Isto não é resultado apenas da trilha sonora, mas da pulsação de imagens que vão se alternando na tela. As diferentes durações e frases audiovisuais que vão sendo compostas produzem uma experiência de progressão difusa e milimetricamente calculada. O pulso estroboscópico resultante é irregular, o que torna seu efeito mais complexo.

Da mesma forma *The Flicker* também é feito pela alternância de frames brancos e negros. Apesar do procedimento semelhante, a obra é bastante diferente. Enquanto *Arnulf Rainer* transmite uma tensão que se acumula, *The Flicker* é mais suave, provavelmente pela ausência da banda sonora. O filme de Conrad é composto de apenas 5 frames, o que torna seu desenvolvimento mais circular e hipnótico. O filme é resultado de experiências de Conrad com os efeitos da estroboscopia, a partir de diagramas cuidadosamente planejados pelo artista.

O pulso estroboscópico na performance de duVa é associado à imagem figurativa (em que pese a já citada desmontagem do teor figurativo mais explícito produzido pelo tratamento de imagem proposto por duVa, que desloca a sua obra dos domínios da representação para os domínios da sensação). Este par resulta em uma decomposição do movimento, em efeito análogo ao descrito no filme *The Cut Ups*. Esta tensão entre movimento e fixidez que o efeito estroboscópico produz é outra dimensão da tensão entre deslocamento e resistência apontado anteriormente.

Mas o efeito estroboscópico também tem outro sentido, na obra de duVa. Ele remete à presença do corpo na pista de dança, ambiente em que o artista começou a sua produção, como VJ em casas noturnas. Esta referência à pista de dança gera um novo sentido para o pulso estroboscópico, para além da tradição do cinema experimental, em sintonia com uma sensibilidade mais contemporânea. Neste sentido, assim como no

caso do microcorte, há um elemento de linguagem típico da performance audiovisual contemporânea em *Suspensão*.

Entre diálogos com o cinema experimental e a pintura e procedimentos contemporâneos, *Suspensão* se constitui como uma das performances audiovisuais contemporâneas mais importantes. Sua construção, diferente da maioria das obras do tipo, é resultado de uma composição planejada em detalhes, a ponto de existir uma partitura para a obra. Da mesma forma que na música escrita em partitura, isto coloca a questão da interpretação. O próprio artista, ou outros artistas que performarem a obra tem que interpretar a partitura e optar por decisões de interpretação. No caso de *Suspensão*, estas escolhas são mais abertas, pois as composições audiovisuais não têm um sistema de notação tão fixado quanto o da música. Levando adiante elementos da poética de duVa e estabelecendo novos horizontes de pesquisa para o artista, a obra representa uma experiência complexa, na medida em que dialoga com tendências existentes do audiovisual e propõe novos rumos de linguagem.

NOTAS

01. "As already mentioned in the previous section, all nineteenth century procinematic [sic] devices, up to Edison's Kinetoscope, were based on short loops. As "the seventh art" began to mature, it banished the loop to the low-art realms of the instructional film, the pornographic peep-show and the animated cartoon. In contrast, narrative cinema has avoided repetitions; as modern Western fictional forms in general, it put forward a notion of human existence as a linear progression through numerous unique events". Optei por traduzir a palavra que aparece como "procinematic" no texto por "pre-cinematic" porque acredito que houve um erro de digitação, e Manovich se refere ao pré-cinema em sua comparação.

02. A autora se refere aos anos 1960/70.

REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: the logic of sensation**. Nova Iorque: Continuum, 2003.

MANOVICH, Lev. **The Language of New Media**. Cambridge (MA): MIT Press, 2002.

MELLO, Christine. "Suspensão e o corpo vibrátil: experiências audiovisuais em Luiz duVa". **ARS**, v.13, n. 25, jan./jun. 2015. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/105522>>.

MORAN, Patricia. **Performances audiovisuais: uma poética entremeios**. São Paulo: USP, 2020.

SOBRE O AUTOR

Marcus Vinicius Fainer Bastos é Livre Docente em Comunicação e Artes pela PUC-SP, onde é professor vinculado ao Departamento de Artes, desde 2003, e ao Programa de Pós-graduação em Tecnologias da Inteligência e Design Digital desde 2012. Tem experiência docente nas graduações em Comunicação e Multimeios, Arte: História, Crítica e Curadoria, Jornalismo, Publicidade e Propaganda, Tecnologias e Mídias Digitais. Também é professor da pós-graduação em Música e Imagem das Faculdades Santa Marcelina. E-mail: marcusbastos@pucsp.br

“PARA FABULAR O ATO DE VIVER”: CINEMA DE GRUPO COM PROFESSORES, EXPERIMENTAÇÕES E EMARANHAMENTOS POSSÍVEIS ENTRE ARTE, VIDA E EDUCAÇÃO

“TO FABULATE THE ACT OF LIVING”: GROUP CINEMA WITH TEACHERS, EXPERIMENTATIONS AND POSSIBLE ENTANGLEMENTS BETWEEN ART, LIFE AND EDUCATION

**Viviane de Carvalho Cid
Daniela Corrêa Siqueira
PPGCine - UFF**

Resumo

O presente texto se propõe a investigar a presença do cinema nas produções subjetivas dos professores que são atravessadas pela experiência de grupo desencadeada pela pedagogia do dispositivo. A partir dos relatos, buscamos compreender a potência das experimentações com dispositivos nas práticas do projeto de extensão chamado Cinema de Grupo do Laboratório Kumã (UFF). Buscamos alinhar uma aproximação do cinema com a prática clínica, devido às suas potencialidades de provocar deslocamentos experimentados em grupo que multiplicam o repertório de viver a educação, o que nos possibilita tecer olhares para educação que não a encarecem como temática.

Palavras-chave:

Cinema; educação; clínica; vida; arte.

Abstract

The following article aims to investigate the presence of cinema in the subjective productions of teachers who cross the group experience triggered by the pedagogy of the device. Based on the reports, we seek comprehend the power of experimenting with devices while in the practicing in the extension project called Kumã Laboratory (UFF). This work seeks to align cinema with clinical practice due to its potential to provoke displacements experienced in groups that multiply the repertoire of living education. What allows us to weave looks for education that does not turn it expensive as a theme.

Keywords:

Cinema; education; clinic; life; art.

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo trazer reflexões sobre outras formas de experimentar e vivenciar o audiovisual para além das percepções técnicas sobre imagem e som. Ele relata as experimentações com dispositivos nas práticas de Cinema de grupo com professores, do laboratório Kumã¹ - projeto de extensão do Laboratório de Pesquisa e Experimentação em Imagem e Som do

Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense (UFF),² coordenado pelos professores Cezar Migliorin e Douglas Resende. O Cinema de Grupo faz parte do projeto de extensão do Laboratório Kumã, que é alimentado por uma pesquisa coletiva, que ocorre desde 2018, e que, além de outras atividades, promove encontros semanais que envolvem práticas que embaralham as fronteiras entre cinema, clínica e educação. Os integrantes do Cinema de Grupo participam dos

processos criativos coletivos impulsionados pela *pedagogia do dispositivo*, que utiliza elementos do cinema (imagem, som, escrita, entre outros) como disparadores para experimentações criativas.

A pedagogia do dispositivo está sendo desenvolvida através de projetos que tem como base experiências coletivas dinamizadas por dispositivos - desafios com regras comuns pautadas em simples aspectos cinematográficos - que colocam sujeitos e o mundo em interação de construção a partir de atos inventivos e de sensibilização que fogem dos caminhos pré-estabelecidos (Migliorin; Pipano, 2019).

Na verdade, este artigo não busca se comprometer em detalhar modelos metodológicos ou expor dados de análise, uma vez que o Cinema de grupo é um processo em constante evolução subjetiva que envolve um "deixar fluir" e muita sensibilidade em suas experimentações. No nosso caso, na prática da experimentação com dispositivos cinematográficos, observa-se o surgimento de processos artísticos e subjetivos que rompem e desafiam o automatismo da vida. Ao considerar tais dispositivos como agentes provocadores de experiências, almeja-se refletir sobre sua operacionalidade em diferentes temporalidades que demandam dos participantes gestos criativos que agenciam acontecimentos singulares às vivências de grupo.

Entretanto, se formos falar de uma metodologia, podemos dizer que o percurso adotado consiste em realizar um mapeamento sensível, mantendo-se receptivo ao que ocorre e ao que pode ocorrer, com o intuito não apenas de acompanhar, mas também de não interromper os processos de grupo. É importante ressaltar que este projeto não requer uma expertise técnica em cinema, tampouco se propõe como um programa formativo, mas busca estabelecer um território propício para a criação por meio do encontro e das singularidades inerentes à prática cinematográfica, ou seja, ao fazer-cinema.³ Na verdade, nossa abordagem metodológica envolve o ato de cartografar como um método que nos sensibiliza, para acompanhar os processos criativos dos professores durante a experimentação do Cinema de grupo.

A cartografia como método de pesquisa-intervenção pressupõe uma orientação do trabalho do pesquisador que não se faz de modo prescritivo, por regras já prontas, nem com objetivos previamente estabelecidos. No entanto, não se trata de uma ação sem direção, já que a cartografia

reverte o sentido tradicional de método sem abrir mão da orientação do percurso da pesquisa (Passos; Barros, 2015, p. 17).

Cartografar exige outro modo de sensibilidade, tanto para se inserir na pesquisa, quanto para absorver os fluxos que influem na produção da subjetividade (Passos; Barros, 2015, p. 18). Os processos criativos desencadeados pelo Cinema de grupo são intangíveis, embora deixem vestígios visíveis, como os relatos por e-mail e as próprias produções em imagens, sons ou textos. Alguns desses vestígios constituem o "corpus" deste artigo, nos serve como base e nos orienta na compreensão dos trajetos emaranhados de experimentações coletivas dos grupos que nós mesmas vivenciamos.

Dois movimentos fundamentais impulsionam o Cinema de grupo: o ato de criar sem registrar a autoria, e a prática de assistir juntos às produções resultantes desse processo, igualmente sem mencionar quem fez o quê. Isto é o que chamamos de *fazer junto* e *ver juntos* o que foi feito de forma anônima. Como afirma Douglas Resende (2016):

ver juntos não significa todos olharem ao mesmo tempo para a mesma coisa porque ver juntos implica ver também o que não está visível - o que pode ser entendido como a dimensão subjetiva dos sujeitos que, com seus lugares singulares, suas memórias e temporalidades particulares, ocupam aquele espaço e produzem um movimento nele (Resende, 2016, p. 58-59).

Além disso, esse momento de assistir juntos às produções inéditas conduz o grupo a trocas que estimulam o próximo gesto criativo. Em outras palavras, os encontros do Cinema de grupo são desencadeados pela *pedagogia do dispositivo* que tem como caminho a proposição de *dispositivos* de imagens e sons como estímulos para encontros e criações. Um dispositivo consiste em um exercício pautado por regras básicas que mobilizam a linguagem cinematográfica mais simples, estabelecendo uma linha limite que permite que todos partam da mesma condição. Ao mesmo tempo, ele elimina a imposição autoral de controle, abrindo espaço para a afetação do encontro com o mundo (Migliorin, 2020).

Essa experimentação, mesmo guiada por "regras" delimitadas pelos dispositivos, desorganiza o sistema tradicional do fazer cinematográfico: ela não parte da escrita, isto é do roteiro; não há um

controle absoluto de quem opera a câmera, pois este está muito mais aberto ao acontecimento. Nas experimentações do Cinema de grupo, há um *dispositivo* que limita, mas que ao mesmo tempo provoca uma abertura. O que é fotografado, filmado ou gravado, como no caso do som, não é mediado pelo “cineasta”, e sim pelo dispositivo. A percepção do que se produz é alterada quando se entrega o que foi realizado ao grupo. A imagem produzida deixa de pertencer a quem a fez e passa a pertencer ao grupo, à percepção do grupo. Ou seja, não há o “cineasta herói” ou o detentor de uma verdade, o que por muitas vezes encontramos em documentários. A produção coletiva como modo de experimentação faz com que todos se apropriem ou abandonem o que foi criado.

O fazer cinematográfico leva quem filma a uma condição de vulnerabilidade diante do mundo, pois este precisa invadir a câmera para marcar a imagem. Face explícita nas experiências produzidas pelo filme documentário que só emergem ao se submeterem ao risco de não controlar o mundo. A não roteirização é o que permite que a camada, até então invisível, emergja na experiência acionada pela filmagem, Comolli, (2008). Esse descompasso entre a realidade e a imagem cinematográfica, exige um abrir-se para os acontecimentos que a realidade lhe entrega, mas que não se completa sem o ato inventivo, seja de quem filma ou do espectador. A imagem é um convite a uma postura ativa, mas não de total controle, por não estruturar todo o significado previamente. Sendo a imagem uma relação entre o que existe, contudo, que nunca está por completo, demanda o engajamento do outro e, assim, horizontaliza as próprias relações, seja entre o mundo e quem filma, ou deste com o espectador. Impossível dar passagem completa ao mundo, ou mesmo não desviar de si mesmo para se inclinar à imagem, pois o modo de interação que esta mobiliza é através da criação. Essa fenda não pode ser ocupada por nada dado. A lacuna convoca o excesso, ou seja, o surgimento de outros sentidos, vindo necessariamente do encontro, e implode a roteirização da vida Comolli, (2008).

Mais do lacunar, mais do que propriamente uma falta, a imagem tem em si uma dimensão excedente. (...) Nesse espaço de vacância, de continuidade e quebra, incompletude ou excesso entre mundo/imagem, as escolhas e as relações se efetivam

tocadas pelo visível e pelos atores discursivos e não discursivos que afetam as imagens. (...) As imagens estariam assim entre excesso e a carência em sua possibilidade de representação. Entre a construção e a carência de sentidos. É como se pudéssemos afirmar: na imagem o mundo está, mas falta (Migliorin; Pipano, 2019, p. 125-126).

O cinema de grupo acontece através dessa imagem que joga entre o “excesso e a carência”. Ao mesmo tempo, o grupo passa a territorializar uma certa defesa desta imagem, ou seja, a possibilidade de que esta possa também existir sem demandar ou ser demandada por nenhuma ordem, moral, técnica ou representação. Seguindo a *ética da aberrância* movimentada por Migliorin e Pipano (2019), esta imagem também não nos obriga a nada, não nos pede nada, não nos ensina nada. Apenas flutua, em devolutiva ao mundo, agenciando e podendo agenciar-se com qualquer um (sujeito, coisa, imagem, mundo etc.), seguindo ininterruptamente em seu fluxo de agenciamento e diferenciação. A devolutiva dessa imagem - que, ao mesmo tempo em que carrega algo do mundo, o cria - instaura a possibilidade de igualdade por onde o sensível pode ser partilhado sem nenhuma outra camada externa ou anterior Migliorin e Pipano (2019). Não conseguimos aprisionar essas imagens em finalidades quaisquer, seja de sujeitos, modelos ou institucionalidades.

Ao vermos as imagens sem individualizá-las, podemos falar de uma experiência, de um desacordo entre o que imaginei ao fotografar e o que o mundo vê; os efeitos que as imagens têm sobre o outro. Essa experiência evidencia a ausência de uma linha reta que vai do enunciado, da imagem, ao espectador. Experimentamos a fissura entre a minha expressão e o outro (Migliorin, 2020, p. 33).

Além disso, nas experimentações de Cinema de grupo, não há a imposição de um sentido, há um “jogo” entre a imagem e os participantes. Deixamo-nos levar pelas imagens e não pelo ímpeto de tentar entender o que foi produzido. Nos encontros, experimentamos o cinema, mas não seguimos a lógica narrativa típica de um filme, em que é necessário preservar uma sequência sensorial e motora que parte dos sujeitos. Sem necessariamente uma sequência coerente, criamos também histórias, que não são baseadas em enredos e sim em dispositivos. A experimentação com os dispositivos é mais que livre, é libertadora. É a partir dos dispositivos que criamos, e essa criação é contínua, pois

continuamos criando, fabulando ou “delirando” a partir daquilo que a imagem ou o som nos entrega. Lembrando que sempre partimos da *pedagogia do dispositivo* que consiste em:

1) Trabalhar com os gestos mínimos do cinema sem a necessidade de uma “cultura cinematográfica” - um dispositivo 2) ver juntos o que foi produzido por quem participa sem identificar quem fez cada imagem, 3) partir das imagens e dos sons e não do texto, 4) fazer do cinema um artifício relacional com o outro, com a cidade ou com a própria tecnologia, em diálogo com toda uma tradição do documentário, 5) filmar sem temas, mas com desafios formais e de relação, 6) estar aberto ao acaso (Migliorin, 2020, p. 152).

Explicando melhor, a cada semana os participantes são convidados a *fazer* um dispositivo seja de som ou imagem, pode ser algo simples como “três fotos sobre cores e texturas” ou “três fotos sobre o desvio”. O grupo assiste juntos às imagens sem saber quem fez qual imagem, posteriormente o grupo pode sugerir que cada um grave um som para uma sequência de fotos que não seja a sua. Dessa forma, os encontros prosseguem, encadeando gestos criativos sem sujeitos definidos. As fotos que no início eram de um autor anônimo, somado a um próximo gesto de criação já não se limitam por autoria.

A não autoria dissolve os sujeitos e ao mesmo tempo viabiliza a produção da singularidade de cada participante. Todavia, nesse processo não se trata da supremacia do coletivo em detrimento do sujeito. As dinâmicas de um grupo sem autor definido revelam, sobretudo, a liberação de cada indivíduo do temor do olhar alheio e até mesmo da própria autocobrança, possibilitando o acontecimento do inesperado, seja nas produções audiovisuais e textuais ou no que chamamos de desvio de nós mesmos.

Para uma compreensão mais aprofundada das questões relativas aos sujeitos e seus desvios dentro do Cinema de Grupo, o debate em torno do paradigma estético de Félix Guattari (2012) nos serve como pano de fundo para esta pesquisa, a qual entrelaça criação e vida, partindo do pressuposto que não é possível intervir no âmbito social sem promover alterações dos modos de subjetivação. No paradigma da criatividade existencial, a subjetividade é considerada um ato de produção maquínica, produzida ininterruptamente em agenciamento múltiplo com o mundo.

O mundo contemporâneo, distante dos territórios que tradicionalmente modelavam os processos subjetivos - a família, a religião, o trabalho - é atravessado por uma movimentação entre múltiplas naturezas de forças e energias, algumas mais territorializadas - a história de um país, suas tradições morais e religiosas, por exemplo, e outras mais fluidas, micropolíticas, afetivas, culturais, midiáticas, minoritárias. Esse caldo subjetivo, essa heterogeneidade por onde circula - ou se estanca - o desejo, onde o sujeito está produzindo e é produzido, é o que Guattari irá chamar de uma dimensão maquínica dos processos subjetivos. Trata-se da necessidade de pensarmos esses processos em uma relação estreita com o mundo que é - uma vez que somos parte de uma maquinaria significativa e a-significante - com poderes e tecnologias constituintes desses processos (Migliorin, 2020, p. 37).

Em outras palavras, a experimentação no Cinema de grupo consiste em um processo contínuo permeado pela alteridade, agenciado com tudo que o cerca, sejam seres humanos ou não, e que não toma como molde padrões externos ao encontro. Essa abordagem difere da concepção essencialista do sujeito baseada na lógica binária entre interior e exterior, que pressupõe que cada indivíduo possui algo definido e original a ser revelado ou expressado. A narrativa em torno dessa originalidade estabelece marcas identitárias que limitam o sujeito a reconhecer-se apenas naquilo que ele percebe como sendo de si próprio. Tudo que se difere dessa identidade do eu não seria o sujeito e ameaça sua estabilidade, uma vez que este se vê pronto e finalizado diante do mundo.

Uma das críticas de Deleuze e Guattari à psicanálise está justamente no seu caráter personológico, centrado no indivíduo e que retorna continuamente à unidade da pessoa, deixando escapar a circulação desses distintos fluxos, separando o humano do planeta. Separando a enunciação humana - fundada na linguagem - das enunciações maquínicas. Em *Caosmose* (2012), Guattari escreve que o inconsciente freudiano é inseparável de uma sociedade presa em seu passado, às suas tradições falocráticas, às suas invariantes subjetivas (Migliorin, 2020, p. 37).

Assim, se a subjetividade não está formada, é preciso produzi-la. Conforme Guattari (2012), modelos transcendentais de poder por meio da introjeção de valores, costumes, religião, tradição, cultura, família, economia etc., entram na produção desse sujeito, mas como controle social, o que condiciona o fluxo de sua produção para agenciamentos previamente desenhados,

homogeneizados e limitados. Ele afirma ainda que a subjetividade estanque, estável e individual é deslocada quando a necessidade de criação é instaurada. A criação é processual e produtora de diferença infinita, sendo viável apenas quando não está sujeita a regras, moldes, padrões e objetivos que a controlem, pois não se trata da reprodução de algo já existente. O movimento de fazer-se em abertura para a alteridade é geradora de estranhamentos de si mesmo, sendo que a imprevisibilidade é seu traço, o presente seu ato e a heterogeneidade seu caminho e efeito. Segundo Migliorin (2020, p. 37), “é dentro desse processo maquínico subjetivo que voltamos às imagens, sua circulação e, sobretudo, o lugar daqueles que em grupo produzem fora de relações profissionais, fora da cristalização representativa ou inscritos em uma “linguagem cinematográfica””.

A cada ano o Laboratório Kumã abre chamadas para a composição de diversos grupos tanto virtuais quanto presenciais, que se reúnem uma vez por semana, com encontros com uma duração média de uma hora e meia. Os grupos presenciais têm se reunido na sala do Laboratório Kumã na UFF (Niterói) e na Casa Jangada⁴ (Rio de Janeiro). Por outro lado, os virtuais acontecem pela Plataforma Google Meet - adaptação que foi implementada durante a pandemia de Covid-19, e que se mantém até hoje como um caminho de pesquisa, encontros e criações. O número de participantes varia entre cinco e quinze, dependendo do ano e dependendo do grupo. Quanto a quantidade de grupos abertos, isso depende dos interesses dos coordenadores, que geralmente varia entre três a seis grupos conforme o ano. Os coordenadores são participantes de grupos anteriores que têm interesse em permanecer e aprofundar sua participação no processo de grupo. Não é exigida nenhuma formação específica para coordenar, apenas sensibilidade em relação ao processo que a própria participação proporciona.

Após cada encontro temos um texto enviado por e-mail a que chamamos de *relato*. Ele não busca narrar tudo o que aconteceu de forma linear, mas destaca os gestos inventivos do grupo, as sutilezas que vão compondo e retecendo o grupo. Dessa forma, o relato ressoa de maneira diversa nos participantes e funciona como uma extensão do grupo para além dos encontros, servindo

como pontes para as experimentações. Através do relato, a cada encontro os participantes são alinhavados e uma certa *memória-repertório* do grupo é construída, indo além das impressões individuais. Isso permite engajamentos singulares ao processo, incluindo os participantes que não podem estar presentes em todos os encontros, mas acompanham e participam do processo a partir dos e-mails.

Os relatos são significativos, tanto para o processo do grupo, quanto para o da nossa pesquisa, sendo que, por muitas vezes, são utilizados como estratégia de aproximação entre todos que participam ou coordenam. Neste artigo, eles serão incorporados enquanto citação direta de fragmentos e até como compilação de vários trechos de encontros diversos dos grupos. Alguns dos relatos foram escritos pelos coordenadores responsáveis pela organização dos encontros, enquanto outros foram redigidos pelos próprios professores participantes. Todavia, em sua maioria os relatos possuem múltiplas autorias. Como, por exemplo, no encontro de final de um dos grupos, cujos relatos serviram como “corpus” desse trabalho -, esse relato foi produzido a partir de um dispositivo de escrita coletiva envolvendo a participação de todos como gesto de fechamento do ano do grupo.

Para esse texto escolhemos trazer algumas experiências marcantes do grupo que teve início em 2021, e se reunia virtualmente toda quarta-feira com participantes de todo o país, que vinham com trajetórias, em sua maioria, da educação, mas também do cinema e da saúde. Tal escolha deve-se ao fato de que nós, autoras, também fomos coordenadoras desse grupo, assim, pudemos acompanhá-lo desde seu início. Além disso, foi um grupo que se reuniu de 2021 até 2023, com diversos participantes entrando e saindo ao longo desse processo, e alguns permanecendo. O que levou esse grupo a construir vivências muito singulares que alimentou nossa análise enquanto pesquisadoras, nos levando a pescar conceitos em que são tanto repertório do grupo, quanto do processo da pesquisa, uma vez que ambos não se separam, tais como: *o delírio como passagem e o canteiro de obras do corpo-monstro; a metamorfose do corpo lagarta e a dimensão estamira*.

O DELÍRIO COMO PASSAGEM E O CANTEIRO DE OBRAS DO CORPO-MONSTRO

O nome “estamira” se refere ao documentário de Marcos Prado, de 2006, em que acompanhamos a loucura, poesia e filosofia que emerge de Estamira, catadora em um aterro sanitário, diagnosticada com transtorno mental. Falaremos mais à frente sobre a pista deixada pela expressão *dimensão estamira* nomeada por um professor durante um dos encontros do grupo de 2021, para desfiar possíveis aproximações do clínico enquanto prática de cinema.

Por enquanto, seguimos os passos de Tania Rivera (2020), quando ela nos traz um passeio pela produção artística de pacientes psiquiátricos no Brasil e sua recepção dentro do cenário da arte no período de 1920 até década de 1980. A autora nos chama atenção sobre o deslocamento da noção de arte produzida por esses pacientes que vai da pura expressão inconsciente dos indivíduos vistos como presos nessas instituições e em sua loucura, para uma noção em que o outro é parte ativa nesses processos artísticos. O crítico Mário Pedrosa (1950) se distancia da visão que pensa a loucura como isolada em seu próprio delírio e a vê como liberdade de criar mundos imaginários através do outro.

(...) a loucura toma o lugar da crítica à personalidade e ao subjetivismo, em prol da comunicação universal da forma, para além da figura e de qualquer narrativa. Revirando a posição de autista ou alienado (no sentido psiquiátrico e no sentido político), Pedrosa aposta no louco como modelo de sujeito aberto ao mundo e ao outro. Ele afirma portanto, de modo único e inovador, a loucura como posicionamento ético de abertura para *o outro em si mesmo* - em gesto crítico cuja incidência sobre a produção artística fornecerá as bases para o Neoconcretismo, movimento mais marcante e inovador da cena artística brasileira, cujas derivações nos anos 1960 e 1970 culminam nas obras de Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape, e ressoam ainda em artistas como Anna Maria Maiolino e Cildo Meireles (Rivera, 2020, p. 9).

O delírio como experiência psicótica é força estética e política na arte por disparar experiências alteritárias que não aconteceriam por outros caminhos. Arte deslocada de sua expressão individual hermética do sujeito autor, arte que foge de ser representação de qualquer narrativa, arte como possibilidade de se fazer ali naquele gesto atravessado de outro. Arte e delírio

em que o terapêutico é instaurado na abertura para o outro; que é caminho político para perfurar institucionalidade como em Nise da Silveira; que não são expressões apenas de delírio de um sujeito, mas do delírio enquanto possibilidade de se transfigurar realidades em que a relação com o outro é propulsora. Questionando a dicotomia entre loucos e normais, redimensionando para uma variação de grau, Nise da Silveira, segundo Rivera (2021), instaura uma questão ética por ser relacional e ir além da técnica terapêutica.

O artista seria um “ser extraordinário”, “insatisfeito e rebelde”, que seria capaz de se aventurar neste mundo arcaico e dele retornar de modo a compartilhar com o público suas aventuras, realizando assim aquilo que Freud propunha como o “caminho de volta que o conduz da fantasia à realidade”, cita a psiquiatra. Outros seres também entram em conflito com o mundo exterior e fogem para “reinos imaginários”, mas aí se perdem, na medida em que suas “produções da fantasia tornam-se mais vivas, mais poderosas que as coisas objetivas”, e eles não mais as distinguem “das experiências reais”. Daí decorre uma perturbação de suas relações sociais e sua etiquetagem como “loucos”. A distinção entre normais e psicóticos é, portanto, uma questão de diferença de “grau, de permanência ou de transitoriedade”, e disso daria provas a exposição de obras de seu ateliê (Rivera, 2020, p. 6).

Professores em delírio. Professores que se permitem *estar em delírio* ali juntos por algumas horas durante a semana enquanto fazem e se refazem em cinema. Professores que se percebem em delírio e o sustentam. Seria essa uma dimensão clínica do cinema de grupo, a possibilidade de passear pelas fantasias “dos reinos imaginários” sem habitá-los permanentemente? A possibilidade do delírio como passagem? O grupo seria ponte para essa transitoriedade?

Abandonar o delírio é uma renúncia à viagem, aos devires, às proliferações, às misturas dos ordens, aos universos longínquos, aos territórios estrangeiros. O eremita e o esquizofrênico, de um lado e do outro do desejo, querem experimentar essa expansão através de uma metamorfose. O corpo do delírio é justamente o corpo deles, sem órgãos, sem fronteiras, sem limites e sem mortes (Polack; Sivadon, 2013, p. 44).

O delírio é força estética que perfura a rotina do magistério e faz emergir um corpo-monstro. Podemos perceber esse desvio de si mesmo nos relatos que aproximam o que é vivido dentro do cinema de grupo com os efeitos sentidos ao se consumir algum tipo de substância capaz de

afetar o funcionamento racionalizado do corpo. Estes relatos permeiam o processo desde o seu início. No final do encontro 5 do grupo de 2021, um professor, que geralmente tecia pontes entre o grupo e a vivência que ele tinha em bares, compara o cinema de grupo com a possibilidade de ficar bêbado sem o efeito final no corpo, a ressaca. No encontro 32, uma participante recém-chegada descreve as experimentações dentro do cinema de grupo como a possibilidade de “viajar sóbria” e aproxima com a experiência das alucinações provocadas pelo LSD. Novamente um enfoque no corpo que delira sem sofrer certos efeitos colaterais. Ela ainda segue dizendo que nunca faria essas “viagens” sozinhas, o grupo daria coragem a ela para se entregar ao processo.

Não apenas o corpo sob efeito de alguma substância aparece nos relatos dos participantes. O corpo da criança também surge como diferença do corpo racionalizado. No encontro 6, uma professora nos compartilha em tom de surpresa que vivia no grupo uma experiência parecida com a que seu sobrinho a proporcionava: “pela primeira vez vivo isso com adultos”. Nos conta que enquanto ela procurava fotos antigas para trazer ao grupo - solicitação do dispositivo semanal -, seu sobrinho criava histórias para cada foto manuseada. O espanto da professora foi grande porque seu sobrinho havia antecipado a proposta do encontro sem saber o dispositivo que íamos propor. Neste encontro tínhamos pedido que cada participante trouxesse uma foto, sem revelar que faríamos o dispositivo *foto fabulada*. Na hora do encontro propomos que cada um se desapegasse da história “real” por trás da sua foto para fabularmos juntos outras histórias. Sem perceber ficamos vinte minutos improvisando histórias para as fotos.

As imagens escolhidas montaram a mesa com toalha florida, sentamos para prostrar sobre memórias não vividas. De quem é a foto? Descartamos o controle do verídico e nos jogamos no brincar da fabulação coletiva. Pudemos viver vários momentos juntos tal qual o sobrinho que naturalmente cresce detalhes as fotos que vão passando em sua frente. Quem disse que imagem não tem gosto? Voltamos assim a um tempo estendido da criação coletiva. Poderíamos ter ficado a noite toda neste tempo incontável, no entanto, saboreável. Será que esquecemos de criar? Ou será que foi de brincar? Ou mesmo

apenas de ter tempo para qualquer coisa “desimportante”? (Trecho do relato enviado por e-mail do encontro 6, 2021).

Antes de seguir, acrescentamos aqui o trecho de um relato escrito por um participante referente a um encontro em que trouxemos nossos corpos em vulnerabilidade para tela, em atos coletivos de improvisação a partir de um repertório criado por nós e composto de perguntas, objetos, imagens e sons - culminância de um processo de quatro encontros anteriores. Decidimos fabular um corpo para um personagem que foi aparecendo em nossos dispositivos. Montamos o dispositivo *um corpo para entrevista*, em que tínhamos que improvisar gestos, imagens e sons dentro do mosaico do Google Meet, a partir do que o outro fazia e disparados pela exibição de nosso próprio repertório construído ou trazido para o momento. Ficamos improvisando 46 minutos. Vale ressaltar que este encontro não foi coordenado pela coordenação habitual do grupo, e sim por um dos professores (não o mesmo que escreveu o relato).

(...) No último encontro realizamos uma entrevista-improvisação. Para isso, previamente, enviamos:

- uma foto de um espaço dessa personagem que buscamos (onde ela dá sua entrevista, de onde ela fala?);

- perguntas a serem feitas na entrevista;

Também escolhemos um objeto mobilizados pelo que estávamos construindo até então. Este objeto só surgiria no momento da improvisação, como partes desse personagem (o objeto que ele usa/objeto que o constitui)

No momento inicial, nos observamos em silêncio e buscamos imitar os detalhes, os pequenos gestos uns dos outros. Os movimentos reverberavam e é como se uma pequena dança fosse sendo criada sem que estivessemos propondo movimentos, estávamos apenas reagindo.

Depois desligamos as câmeras e as fotos enviadas foram compartilhadas na tela. Deveríamos abrir 3 câmeras no máximo. As câmeras abertas seriam o personagem coletivo sendo entrevistado, mobilizado pelas fotos, e o restante de grupo faria as perguntas.

Algumas câmeras mostraram rostos, outras objetos. Algumas responderam com palavras, outras com ruídos, outras com o silêncio, outras com o movimento. Neste movimento polifônico, quanto mais sabíamos sobre a personagem coletiva, mais complexa e misteriosa ela se tornava. (...)

O fabular ocorreu mobilizado pelos dispositivos (imagens, perguntas e objetos). Esse “corpo” escorregadio ganhou força através dos sons. Som esse ritmado, dissonante, melódico, emocionante e magnético. Foi ganhando forma ao caminhar o

meio do caminho, mesclando máscaras, revelando seus buracos com um aviso de NÃO ENTRE. Rastejante e sensível é capaz de navegar por entre pedras e mares afetando e sendo afetado em seus encontros. Traz mistério e ancestralidade. Assim é corpo compartilhado. Embriague-se (Trecho do relato enviado por e-mail do dispositivo “Um corpo para uma entrevista”, encontro 40, antepenúltimo encontro do ano, 2021).

Sons sem sentidos, imagens sem conexão, perguntas. Loucura? Foi por essa improvisação, via delírio, que conversamos com este personagem indefinido criado no ato do perguntar e que nos entregou a reflexão sobre qual é a imagem possível ao corpo-monstro: uma “imagem furada” para um “corpo vasado”, uma imagem que deixa passar. Destacamos abaixo fragmentos das nossas falas e dois fragmentos de imagens que compõem esta improvisação. Mas é preciso marcar que são palavras de múltiplas vozes e que as pinçamos de um processo intenso de improvisação que ressoa muitos outros atravessamentos de um grupo que já estava há quase um ano se reunindo. Além disso, não devemos esquecer que são falas entrecortadas por improvisações sonoras e imagéticas, cantos, instrumentos musicais, longos silêncios, interrupções e muito ruído.

Quem rasteja também cai...e de costas. Então são esses os ossos das costas que doem? Será que é assim que entraram as pedras no ouvido? Com esse monte de buraco! (...) Eu tenho valorizado a ideia da porosidade... do ser vazado, né. Corpo vazado. Então, eu tenho sido isso, tenho buscado isso e tenha falado muito sobre isso nos meus trabalhos mais recentes. Acho que a verdadeira imagem está ligada a esse emburacamento. Tem furo no corpo e passa pelo furo tudo. (...) Então, a gente vai tentando, buscando uma arte mais furada, furada pro nosso corpo...não só uma arte que fure, mas uma arte que seja furada. (...) Está com furo? (...) Então, você vê mas não tem olho. E o rastro? Que rastro levanta ao mover-se? (Trecho das falas da improvisação do dispositivo “Um corpo para uma entrevista” durante o encontro 40, antepenúltimo encontro do ano, 2021).

Um corpo que existe no delírio desestabiliza os significantes, provoca rupturas de ordens e cria uma “linguagem poética” autônoma e subversiva ao sentido usual (Polack; Sivadon, 2013). O delírio é território errante para tecer monstruosidades, este corpo que pode sustentar as afetações da multissemiótica. Quando lemos as palavras de Polack e Sivadon sobre o delírio e a monstruosidade nas vivências psicóticas, percebemos que o cinema de grupo pode esbarrar

em certa dimensão desviante. O cinema de grupo possibilita que algo aconteça que dispare a construção de um corpo que existe no ato de desviar-se e, por isso, produz qualquer coisa de inesperado. Corpo que, em gesto ininterrupto de inventividade, passeia pelos acúmulos que colocam em relação àquilo que nunca pertenceria a mesma categoria sem implodir a ordenação estabelecida. Vale aqui uma aproximação com o conceito de *Corpo Sem Órgãos*, de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012), pois tanto o corpo sem órgãos como a monstruosidade existem no ato de fabricar esse corpo capaz de sustentar os afetos e esbarrões com o mundo.

A possibilidade de construção de um corpo-monstro passa pela dissolução de um corpo-sujeito organizado e previamente edificado, enquanto dispare processos desviantes de si mesmo. O cinema de grupo demanda um corpo para o que não se sabe, não se prevê, para o que não se explica. O cinema pode aparecer como possibilidade de criação de um corpo capaz de sustentar as desestabilizações com o outro e se sensibilizar na prática processual do encontro, deixando passar algo que emerge na imprevisibilidade para que a prática clínica se dê enquanto acontecimento. A clínica-acontecimento, como abertura intensiva, instaura outra temporalidade e espacialidade por ser disruptiva e irruptiva, e, por cuja potência, acionar o processo de devir (Araújo, 2007). O cinema de grupo, viabilizado pelos dispositivos, possibilita o *onde* e o *como* das desestabilizações e irrupções dessas potencialidades.

O corpo-estruturado que chega pode se diluir através das monstruosidades que afloram na rede-repertório e nos desvios das criações individuais que se coletivizam no grupo. É na rede tecida pelo grupo que estão os “agentes de metamorfoses” que provocam os deslocamentos, deformações, desproporções desse corpo. É assim que podemos ser corpo-lagarta com estômago sedento por imagens, ouvidos minuciosos aos detalhes e com espinha dorsal de linha de edição. Como a monstruosidade é pausa passageira de um percurso errante, se faz ponto de partida para direções outras ao manter a abertura do canteiro de obras. Um cinema que possibilita que a imprevisibilidade adube o encontro, é por esta liberado para acontecer enquanto prática clínica.

Tendo esses movimentos próprios ao cinema de grupo, vale refletirmos sobre como a criação acontece e, assim, a própria vida. Ela não se faz como grande acontecimento, a descoberta da obra-prima ou vocação. Ter vocação é o chamado externo que nos dá a certeza de que estamos no lugar certo sabendo fazer algo com maestria - que sustenta o discurso do magistério e de tantas outras profissões. O que chamo de gesto criativo não se relaciona ao saber fazer. Quando um participante prende uma câmera a si mesmo e se move, recebe um trajeto do outro para filmar ou mesmo improvisa um corpo para dar vida à um personagem, estas são ações instauradoras de existência inacabadas. David Lapoujade (2017) nos empresta o conceito de instauração de Étienne Souriau para pensarmos que gestos são estes que compõe e são acionados pelo cinema de grupo:

O fundamento preexiste de direito ao ato que, no entanto, o coloca; ele é exterior ou superior àquilo que fundamenta, enquanto que a instauração é imanente àquilo que instaura. A instauração só se sustenta com seu próprio gesto, nada preexiste a ela - daí a filosofia dos "gestos" de Souriau. Ou seja, fundamentar é fazer preexistir, enquanto que instaurar é fazer existir, mas fazer existir de certa maneira - a cada vez (re)inventada (Lapoujade, 2017, p. 88-89).

Gestos instauradores que legitimam o direito dessas virtualidades estarem no mundo, gestos que deixam de ignorá-las ou desprezá-las, que apenas abrem a possibilidade de uma maneira inacabada de existir-ocupar um tempo-espaço. Essa legitimação de existências em virtualidades não vem de um sujeito, o Eu não fundamenta existências. Existir e fazer existir é um mútuo processo de instauração, que versa sobre lidarmos com a dúvida que priva a legitimidade de uma existência.

Fernand Deligny (2018) nos deixa também uma pista ao se debruçar nos trajetos sem planejamentos, sem finalidade e sem imposição do querer individuado de um sujeito. Um corpo, sem sujeito, que se impele a vagar, criando enquanto/porque vaga. O vagar implica em não antever o ponto de partida, trajeto e fim, por isso, é praticável com o acaso. Os movimentos provocados a partir do fazer e ver junto são impactos às intencionalidades dos sujeitos que chegam estruturados ao cinema de grupo. Assim, esses momentos não estão submetidos a lógica narrativa de fazer um filme, em que é

preciso preservar todo um desencadeamento sensório-motor que parte de sujeitos. O cinema aqui se aproxima do agir desinteressado e não-representacional, como traça Deligny, um gesto-camerar. O cinema como meio, intervenção, mediação.

Seria preciso até mudar o verbo "filmar" (...) Seria preciso "camerar" o que nos escapa, o que não se vê, as imagens perdidas, as que caem de uma câmera vesga, imagens que não se dirigem a ninguém, em vias de desaparecer... Imagens involuntárias (Pelbart, 2014, p. 253).

São esses gestos instaurados pelos dispositivos e sustentados pelo grupo, que impedem que as intenções programadas dos sujeitos tomem centralidade, possibilitando horizontalidades e um agenciar-se múltiplo. O gesto de criação mobilizado pela proposta de um dispositivo reverbera para além das materialidades - da foto, do vídeo, do som -, sedimentam vestígios que legitimam outras existências. Talvez o que um participante se autorize a realizar através do grupo só exista ali, ou até transborde de diferentes maneiras para além dos encontros. São gestos que fazem algo quase-acontecer, que produz um quase-corpo capaz de sustentar essas existências não ancoradas. Assim, sem querer, um professor que chega com ânsia em acumular metodologias para suas aulas, tope com modos inesperados de se estar no mundo. Ao entregar esses tropeços ao grupo, também acaba alimentando os tropeços de outros.

O artista trágico que relança os dados jogando com o caos e afirmando a própria vida como fenômeno estético, que Deleuze (2018) nos traz de Nietzsche (1883), pode nos ajudar a sentir o que são essas criações disparadas pelos dispositivos.

Quando os dados são lançados sobre a mesa da terra, esta "treme e se parte", pois o lance de dados é a afirmação múltipla, afirmação do múltiplo. Mas todos os membros, todos os fragmentos são jogados em um lance: todo acaso de uma vez. Essa potência, não de suprimir o múltiplo, mas de afirmá-lo de uma só vez, é como fogo: o fogo é o elemento que joga, o elemento das metamorfoses que não tem contrário. A terra que se parte sob os dados projeta então "rios de fogo". Como diz Zaratustra, o múltiplo, o acaso só são bons cozidos e fervidos. Fazer ferver, pôr no fogo, não significa abolir o acaso, nem encontrar um uno por trás do múltiplo. Ao contrário, a ebulição na panela é como o choque de dados na mão do jogador, o único meio de fazer do múltiplo ou do acaso uma afirmação (Deleuze, 2018, p. 43-44).

Os dispositivos no cinema de grupo devolvem os dados aos participantes e os convidam a jogar com acaso. Convocam a afirmar a própria vida, a levar a vida ao limite e atingir o invivível, movimento próprio ao devir, movimento aberrante que faz morrer o que não é necessário às potências da vida (Lapoujade, 2015). Movimento que não segue lógicas dadas, mas que é singular, esquizofrênico e não se faz sem risco suicida:

Há algo “forte demais” na vida, intenso demais, que só podemos viver no limite de nós mesmos. É como risco que faz com que já não nos atenhamos mais à nossa vida no que ela tem de pessoal, mas ao impessoal que ela permite tingir, ver, criar, sentir através dela (Lapoujade, 2015, p. 23).

Esses gestos de criação que afloram dentro do processo de cinema de grupo são gestos aberrantes, no sentido que nos traz Lapoujade (2015). Produzem um abalo ao redor; fissuras que nos arrancam de nós mesmos; liberam algo que escapa a nossa capacidade de compreender, sentir, de programar; extrapolam a vivência ordinária (Pelbart, 2019). Esses gestos aberrantes são excessos não domados que desfazem camadas já envelhecidas e seguem em movimento ininterrupto de invenção.

Nos aproximando do brincar em Brian Massumi (2017), podemos perceber que esse jogo, disparado pelos dispositivos, pode instaurar uma mudança qualitativa na natureza da situação enquanto passagem. O gesto performativo do brincar é imediato e efêmero, mas também se faz como inventividades. A força do gesto lúdico assinala uma diferença mínima e instaura uma zona de indiscernibilidade, ao reunir atos que nunca estariam juntos se não pelo ato de brincar. A partir de uma força instantânea, os envolvidos habitam certo paradoxo, improvisam outros sem deixar de ser; provocam uma mútua inclusão, pois se afetam, afetando a todos; e mobilizam o possível.

O excesso estilístico da brincadeira, sua -esquidade, não corresponde apenas a um detalhe que florea o gesto, mas a um poder de variação. A forma do gesto é deformada, de modo mais ou menos sutil, sob pressão do entusiasmo do corpo que o realiza. Na deformação, a forma análoga assume outra forma. A lacuna entre gesto lúdico e seu análogo cria uma margem de manobra: abre espaço para a improvisação. A brincadeira é a área de atividade dedicada à improvisação das formas gestuais, um verdadeiro laboratório de

formas de ação ao vivo. Aquilo de que se brinca é invenção (Massumi, 2017, p. 28).

O brincar, ao embebedar o corpo pela sua capacidade de improvisação espontânea, o faz sustentar um poder de variação sob certo território, provocando desterritorializações. O gesto do brincar suspende o corpo-docente, sem o negar ou destruir, ao mesmo tempo em que o convida a operar em fabulações. Esse gesto é possível, pois o grupo entrega um terreno comum, zona indiscernível, que reúne aquilo que foi suspenso e, ao mesmo tempo, convocado para que as brincadeiras aconteçam. A partir da convocatória do fazer, podemos perceber como a improvisação frente ao instituído a partir de um provocativo do brincar faz com que participantes lidem com um agir para além do que os parâmetros de normalidade e utilidade lhes entregam, provocando deformações nos seus modos de existências já está edificado. Em nenhum momento o já edificado é excluído do processo, ele é convocado e compõe a situação do brincar, por onde o gesto lúdico pode aflorar inventividades que ressoam o possível no já dado.

Pensando na cartografia monstruosa e delirante dos grupos apresentada aqui, as criações a partir de dispositivos de imagens e sons nos deram a possibilidade da montagem desses corpos-monstros que representam pausas/passagens para as possibilidades do próprio grupo. Brincar de construir corpos-monstros a partir de tudo que escapa a cada um e se emaranha na tecedura de uma rede que possibilita processos de singularizações onde não mais cabe o corpo estruturado e estruturante que chega ao cinema de grupo.

METAMORFOSE CORPO-LAGARTA E DIMENSÃO ESTAMIRA: UM CORPO PARA MONTAGEM COLETIVA

Não sendo de ninguém e ao mesmo tempo de todos, esse repertório de inventividades não nos permite mais saber se a imagem/som escolhido foi de fato algum dia de uma única pessoa apenas. Assim, nos perguntamos: é arte, é experimental, é político, é puro devaneio? É tudo isso que nos fez embarcar em uma dimensão *estamira* (Trecho do relato enviado por e-mail do encontro 26 do grupo de professores, 2021).

Final de agosto de 2021, era nossa vigésima sexta quarta-feira de encontros⁵ e estávamos vindo de

um processo de criação de imagens e sons que nos levou à *metamorfose da lagarta*. Anteriormente, nos sentimos desorientados com o assobio que nos fez desejar por um corpo para habitar a *encruzilhada-mundiada* que tínhamos composto. À medida que explorávamos novas experiências e territórios juntos, começávamos a habitar outros corpos. Com certo espanto pelo efeito que as experimentações estavam nos provocando, começamos a nos questionar: afinal, o que fazíamos ali? Nos perguntávamos sem qualquer tentativa de encontrar respostas. Sentíamos a necessidade de expressar em voz alta nossas dúvidas, pois percebíamos que havíamos tomado desvios que não estavam mais sendo difíceis de habitar. Nesse momento, um professor que estava ausente dos encontros há algumas semanas retorna. Ao se deparar com as imagens e sons que desencadearam os desvios em que entramos, ele sintetiza: é *dimensão estamira*.

Embora não tivéssemos uma compreensão precisa do que era a *dimensão estamira*, não buscamos classificá-la. Mas, aqui, podemos associá-la ao documentário *Estamira* (2006), dirigido por Marcos Prado, que relatava a vida de Estamira Gomes de Souza, uma mulher que trabalhou por muitos anos em um aterro sanitário, e apesar de sua condição social (cruel e injusta), a loucura, a poesia, a filosofia, além da força crítica emergiram dela, dessa potência que era Estamira. Talvez, para nós, essa *dimensão estamira* seria a insurgência do delírio constante na criação e a dimensão clínica do cinema de grupo. Nesta *dimensão estamira*, a lógica e a ordem que regem e regulam o mundo já construído são desafiadas. Algo emerge através das criações cinematográficas de grupo que não responde a nenhuma lógica narrativa e não segue nada que foi previamente "roteirizável".

Sentíamos que a habitávamos facilmente a cada encontro e sabíamos que chegamos até ela durante o ver junto e pelos rastros deixados pelas experimentações. Num instante, qualquer afetação das imagens ou sons era o suficiente para que o encontro tomasse um rumo inesperado, e um certo devaneio comum transbordava em nossas conversas, desviando-se de nós mesmos. Como de costume, continuávamos nossas experimentações sem nos apegar, ao que já havíamos feito. Após explorar várias experimentações em imagens e sons

relacionados à ideia de *mapa e cartografia*; passamos para a produção de um texto coletivo sobre a ideia mobilizadora de *engano geográfico* que, posteriormente, gravamos em leitura-improvisação. Esse texto foi produzido a partir de dois gestos criativos no ato do encontro: o dispositivo *blecaute* que consiste em apagarmos palavras de um texto já pré-existente, e depois reescrevemos o texto a partir das lacunas que nós mesmos criamos. Ao ouvirmos a gravação notamos um excesso de palavras na improvisação dessa leitura. Para resolver isso, decidimos criar o dispositivo *sons sem palavras*: que consiste em ouvir novamente o som da leitura-improvisação e gravarmos apenas os sons sem verbalização.

Antes de mencionarmos a *dimensão estamira* em nossos encontros, uma outra afirmação interessante surgiu a partir das observações de uma professora. Após várias semanas de ausência, ela retorna no encontro 24. Assim que chegou ao encontro, ela nos contou que havia retornado porque acompanhava as criações do grupo por e-mail e ficou profundamente afetada ao ponto de se sentir convocada a estar presente. Em um dado momento da conversa, enquanto ouvíamos juntos os *sons sem palavras*, ela foi afetada pelo som de um assobio e nos traz a lenda da Matinta Perera, que é caracterizada pelo assobio da desorientação. A professora também nos entrega a expressão "mundiada", que descreve a condição de alguém que perde o caminho de casa devido ao excesso de mundo.

Nesse momento, ganhamos ali, ou melhor dizendo, percebemos enquanto grupo, que tínhamos uma dimensão de desorientação presente em nós, vestígios dos encontros anteriores em que brincávamos de cartografar nosso quarteirão. E notamos que, mesmo que um participante não estivesse presente, ele ainda era afetado da mesma forma que aqueles que estavam nos encontros. Aquela professora que acompanhava de longe conseguiu expressar melhor que qualquer participante assíduo o que acontecera conosco nas últimas semanas. Resolvemos criar um dispositivo a partir dessa intervenção: saímos em busca de fazer um vídeo mobilizado pela ideia de *encruzilhada-mundiada*. Não precisávamos explicar essa ideia, pois já fazia parte do nosso repertório.

Podemos, assim, observar um movimento que faz parte do processo criativo do grupo. Começamos com dispositivos de imagens partindo de mapas, ruas e quarteirões, refizemos nossos caminhos a partir da intervenção do outro. O que nos levou a caminhar sob certa desorientação e sob diferentes velocidades, permitindo-nos vagar através das diferenças do caminho para encontrar o desconhecido. O desnorteamento que experimentamos ficou registrado nos sons que produzimos semanas depois. O assobio é um índice sonoro de nos perdermos de casa, mas nos permite habitar um excesso de mundo sem sucumbir ao desconhecido. Por isso, nos aproximamos do conceito de *ritornelo* de Deleuze e Guattari (1992, p. 246): “o grande ritornelo ergue-se à medida que nos afastamos de casa, mesmo que seja para ali voltar, uma vez que ninguém nos reconhecerá mais quando voltarmos”. Nossa experiência no grupo gerou variação, alterou os caminhos já familiares, fazendo com que adentrássemos um processo desterritorializante que só foi possível graças ao suporte oferecido pelo grupo para o experimentar. Ao mesmo tempo, é por meio do experimentar e de suas criações que o grupo se reterritorializa, tornando-se um suporte a cada novo encontro. Grupo é como terreno movediço, garantindo o fluxo contínuo de se manter entre as forças de território e deriva.

Tem vezes que o processo de experimentar é tão forte que perdemos as margens e apenas seguimos. No entanto, o assobio da Matinta Perera nos fez perceber que sim estamos desnorteados pelo transbordamento do mundo, mas ainda temos o vestígio daquele primeiro gesto de criação em torno do mapa. No fundo, o fato de não vermos as margens o tempo todo não quer dizer que só existam correntezas. Assim, bem da verdade, sempre continuamos aquele primeiro gesto de cartografar. Cartografar é criar juntos trajetos que façam sentido. Retraçar para poder sentir gera desnorte, mas também abre caminhos (Trecho do relato enviado por e-mail do encontro 24, 2021).

O encontro seguinte foi impulsionado pelos vídeos da *encruzilhada-mundiada*. Era o encontro 25, de repente, quando ninguém esperava, durante o momento de ver junto, a partir de uma imagem dos rastros de uma lagarta em uma folha, o *devir-lagarta* dominou toda a nossa conversa naquele dia, permeando todo o encontro e nos acompanhando até a nossa montagem coletiva semanas depois. A simples imagem de uma folha comida foi o suficiente para guiar nossos sentires e diálogos,

introduzindo uma nova camada ao grupo. Ao ver as imagens, decidimos nos debruçar em nosso próprio repertório de criações e experimentarmos gestos de montagens. Dessa forma, chegamos ao que chamamos de *metamorfose da lagarta*, um termo que se tornou novamente parte do nosso repertório de grupo. O que se seguiu a isso foram quatro encontros dedicados exclusivamente ao ato de montar juntos.

Novamente ao seguir nossas próprias imagens da encruzilhada-mundiada chegamos às experiências inesperadas. Qual o limite entre o predatório e o abrir caminho? A lagarta abre caminhos inesperados ao pregar, mas vai, aos poucos, ficando com um quê de folha. (...) Sem querer nos tornamos lagarta... colhemos imagens e sons ao intervir e interagir via mundo. Agora, vamos criar estômago para digerir tudo e depois criar outro corpo. Vamos voltar no que produzimos até aqui para selecionar o que queremos levar na nossa metamorfose. (Trecho do relato enviado por e-mail do encontro 25, 2021).

Desemaranhar apenas o suficiente para retecer a nós mesmos é tarefa delicada. Como se manter na dimensão estamira, mesmo na montagem? (Trecho do relato enviado por e-mail do encontro 26, 2021).

A montagem desmonta a própria ideia de imagem-fundamentada, de imagem como imagem do real. Na ilha o tempo é irreal mesmo, e, assim, a imagem se faz extremamente potente. Não sabíamos como ia ser nosso desafio de edição coletiva, mas o acaso chegou na frente e delineou um esboço, nos apresentando com um processo que já tem espinha dorsal (Trecho do relato enviado por e-mail do encontro 27, 2021).

Como caminho da montagem, enquanto compartilhávamos a tela de um programa de edição, decidíamos juntos as interferências nos materiais e aprendíamos a operação técnica do programa. Os saberes foram construídos durante o ato de montar, sem depender de conhecimentos técnicos pré-existentes no grupo e sem seres direcionados por ninguém. Isso é incomum em experiências de grupo que acompanhamos, já que os encontros não são planejados e não tem a finalidade de serem aulas expositivas e formativas. Não estava previsto, na verdade era um desafio para coordenação. No entanto, partiu de um processo de criação do grupo e que potencializou esse processo. O grupo tinha uma base sólida, isto é, corpo suficiente, construído por experimentações anteriores, para usar a montagem como propulsora de criações.

Após explorarmos nosso repertório, tomamos decisões sobre o que seria incluído ou descartado

na montagem. Utilizamos a gravação do som da leitura-improvisação como ponto de partida e realizamos duas rodadas de dispositivos de imagens a partir do material que estava surgindo. Cada participante escolhia 30 segundos do som norteador e produzia uma sequência de três fotos. Na hora do encontro é que descobríamos quais sequências se conectavam. A linha de edição do próprio programa nos permitia ter uma visão geral de como as imagens se esbarravam, de como elas ocupavam o mesmo espaço. Dessa forma, criamos uma situação em que o acaso interveio na montagem e exigia uma decisão coletiva na hora: tínhamos que escolher entre justapor duas imagens para criar uma terceira; ou ajustar a duração das imagens que se interligavam. Afetados pelos esbarrões das imagens, retomamos ao som, explorando ainda mais ao que tínhamos com silêncios ou trazendo fragmentos dos sons sem palavras dos encontros anteriores.

Dessa maneira, as criações de cada participante foram “bagunçadas” na montagem resultando em uma criação diferente do que o autor havia previsto. O acaso desempenha um papel indispensável em todo o processo de criação nos grupos. Os dispositivos criam brechas para essas surpresas, evitando que cada um de nós controle tudo. Foi necessário manter essas aberturas também na montagem, por meio dos dispositivos. Após um mês criando um *corpo-lagarta* para nossa montagem, nos desapegamos de tudo e seguimos novos caminhos de experimentações.⁶

A ausência de autoria e a não exigência técnica nos possibilitou a montagem por meio de gestos de esbarrão. Foi uma montagem sem a imposição da vontade de um indivíduo, sem centralidade de um saber, sem o peso da lógica de causa e efeito exigida pela autoridade discursiva e por qualquer síntese do real. Essa experiência nos aproxima do que Eliane Ivo Barroso e Cezar Migliorin (2016) chamam de *pedagogia da montagem*, caracterizada pela horizontalidade entre sujeitos, saberes, produção de sentidos e de mundos (2016, p. 26).

Ao refletimos sobre esse processo de montagem, podemos perceber que aqui o fazer, o ver e o montar se encontram no mesmo instante, longe de qualquer imposição para além do momento do encontro. Isso nos permite explorar a liberdade criativa e a

espontaneidade, fazendo com que a montagem se torne parte de um intrincado emaranhado de relações horizontais, tecendo elementos heterogêneos em um processo Maquímico que envolve sujeitos, mundos, câmeras, plataformas virtuais, imagens, sons, gestos, e o grupo como um todo. As imagens e sons, como puro movimento, sem conexão explícita ou planejada, é conectiva à múltiplas conexões imprevistas. Assim, as imagens e sons são atravessamentos do grupo e atravessam o grupo, possuindo valor próprio enquanto se chocam entre si gerando diferenciações. Estão distantes de qualquer gesto de montagem que aprisione as criações do grupo em uma busca por continuidade discursiva ou representacional. Isso garante e alimenta a abertura para o desvio, para o delírio e a criação de novos corpos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse artigo não é apenas um relato ou uma investigação sobre a presença do audiovisual nas produções subjetivas dos professores, que são atravessadas pelas experimentações e pela experiência de grupo desencadeada pela pedagogia do dispositivo. Ele é também um convite, uma aposta no cinema como gerador de experiências compartilhadas, construídas por meio de trocas múltiplas, podendo explorar diversas invenções de si e do mundo, acompanhando os movimentos que surgem das vivências de grupo possibilitadas pelo cinema. Elas nos permitem perceber as dinâmicas de forças micro e macropolíticas que permeiam nossas maneiras de viver.

A existência do grupo passa pela ausência do poder de demandar ou ser demandado por um tipo específico de imagem, ao mesmo tempo em que é o grupo que assegura o enfraquecimento desse poder e a produção dessas imagens. Nada precede as imagens, a não ser um fazer sem intencionalidade e sujeito, conforme apontado por Migliorin (2020) em seu *agir-imagem*, próprio da pedagogia do dispositivo dentro do cinema de grupo que engendra a prática de cuidado. As imagens estão abertas a agenciamentos, mas não conseguimos nos agenciar enquanto sujeitos identitários, ou a partir de qualquer finalidade ou sistema de valor, pois é necessário algum suporte que é fornecido pelo grupo através do seu fazer-cinema. Fazer imagens é fazer mundos e refazer regimes sensíveis.

A pedagogia do dispositivo tensiona a experiência que o magistério burocratizado entrega. Ao receber esses professores sem cartilhas do que ou como ensinar, este projeto se torna um pouso para que os docentes façam qualquer outra coisa, menos educação como temática. Liberando os professores da educação e vice-versa, a educação pode acontecer no limiar entregue pelo encontro e criação. Os professores chegam ao grupo por serem professores, se lançam no “fazer junto” por serem professores e, sem deixar de ser professores, provam e incorporam suas variações ao grupo. Raramente, a escola, a educação ou a docência são mencionadas nas regras dos dispositivos, e em nenhum deles convidamos os professores a representar a educação ou utilizá-la como tema. Vestígios desses terrenos da docência podem transbordar no grupo, não sendo ignorados, mas, a cada encontro, deixam de centralizar a atuação no grupo, e quando surgem são distorcidos pelos provocativos dos dispositivos.

A dimensão do fazer docente pode instaurar tanto territórios burocratizados que impedem qualquer possibilidade de acontecimentos, quanto abrir caminho para vivências que permitem o surgimento do inesperado. Nesse contexto, o fazer docente é atravessado pelo cinema, que permite a ocorrência da educação, pois qualquer um está autorizado a se apropriar e criar trajetórias múltiplas. Consideramos como condição do professor de educação básica o direito à apropriação e desapropriação, livre de qualquer sacralização de terrenos já estruturados do saber. Em suma, professor e o artista da prática coletiva e experimental (que se afasta da valorização autoral e de obras individuais concluídas) estão mais próximos do que se imagina. E a universidade, por meio de seus projetos de extensão e sua atuação nas “formações” docentes, pode desempenhar um papel facilitador desta liberdade de apropriação, criação e experimentação.

NOTAS

01. O nome Kumã, vem dos escritos do antropólogo Viveiros de Castro a partir dos indígenas Yawalapiti em que Kumã é um modificador, uma forma dentre muitas de colocar que as palavras não dão conta da realidade (Migliorin, 2015).

02. Desde 2011, o Laboratório existe como consequência de uma parceria entre a Escola Livre de Cinema de Nova Iguaçu e o Departamento de Cinema e Vídeo da UFF (Migliorin, 2015).

03. Para uma maior compreensão das bases teóricas desse artigo ver: Migliorin (2015).

04. Coletivo clínico formado por terapeutas, artistas e psiquiatras onde acontece o Cinema de Grupo chamado *Cinemar*, parceiro das atividades do Laboratório Kumã.

05. O grupo não é algo hermético. Por mais que a temporalidade do processo de criação do grupo seja singular e diferente da temporalidade cronológica, o grupo é atravessado pelo tempo anual. Este grupo que começou em 2021 decidiu continuar seu processo no ano seguinte, mas não podíamos ignorar o final do ano e suas festividades. Por isso, introduzimos uma pausa dos encontros. Como marco dessa pausa fizemos um dispositivo de escrita coletiva, além de proposições de dispositivos de imagens e sons. Assim, os encontros não aconteceram por algumas semanas, mas as criações coletivas continuaram acontecendo.

06. O resultado deste processo de montagem pode ser visto no link disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=khRpOQQyJGU>>.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Fábio. **Um passeio esquizo pelo acompanhamento terapêutico dos especialismos à política da amizade.** Niterói, RJ: AT, 2007.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder:** a inocência perdida, cinema, televisão, ficção e documentário. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia.** São Paulo: n-1, 2018.

DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Félix. 28 de novembro de 1947 - Como criar para si um Corpo sem Órgãos. In: **Mil Platôs:** Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 3. São Paulo: Edt. 34, 2012.

DELIGNY, Fernand. **O Aracniano e outros textos**. São Paulo: n-1, 2018.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. São Paulo: Ed. 34, 2012.

LAPOUJADE, D. **As existências mínimas**. São Paulo: n1, 2017.

LAPOUJADE, D. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. São Paulo: n1, 2015.

MIGLIORIN, Cezar. Cinema e clínica: notas com uma prática. **Revista Metamorfose**, v.4, n.4, p. 31- 46, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/metamorfose/article/view/34130/21349>>. Acesso em: 30 mai. 2024.

MIGLIORIN, Cezar. **Inevitavelmente Cinema**: educação, política e mafuá. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2015.

MIGLIORIN, Cezar; Pipano, Isaac. A ética da imagem. In: MIGLIORIN, Cezar; Pipano, Isaac. (Org.). **Cinema de Brincar**. Belo Horizonte: Relicário, 2019.

MIGLIORIN, Cezar; BARROSO, Elianne Ivo. Pedagogias do cinema: montagem. **Significação** - Revista De Cultura Audiovisual, Universidade de São Paulo, São Paulo, v. 43, n. 46, p. 15-28, 2016. Disponível em: <<https://revistas.usp.br/significacao/article/view/115323/121176>>. Acesso em: 30 mai. 2024.

MIGLIORIN, Cezar; RESENDE, Douglas; CID, Viviane; MEDRADO, Arthur. Cinema de grupo: notas de uma prática entre educação e cuidado. **Revista GEMINIS**, v.11, n.2, p.159-164, dez, 2020. Disponível em: <<https://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/546/385>>. Acesso em: 30 mai. 2024.

MASSUMI, Brian. **O que os animais nos ensinam sobre política**. São Paulo: n-1, 2017.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: PASSOS, Eduardo. et al. (Org.) **Pistas do método cartográfico**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015.

PEDROSA, Mário. Pintores de Arte Virgem. In: **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 19/03/1950, s./p.

PELBART, Peter Pál. **Ensaio do assombro**. São Paulo: n-1, 2019.

PELBART, Peter Pál. **Por uma arte de instaurar modos de existência que “não existem”**. In MAYO, Nuria Enguita e BELTRÁN, Erick (Org.). 31 Bienal de São Paulo, 2014.

POLACK, Jean-Claude e SIVADON, Danielle. **A íntima utopia**: trabalho analítico e processos psicóticos. São Paulo: n.1, 2013.

RIVERA, Tania. Loucura e arte no Brasil: da expressão ao delírio como política da singularidade. **Revista Convocarte**. n.11, Lisboa, p.146-161, Portugal, 2020. Disponível em: <http://convocarte.belasartes.ulisboa.pt/wp-content/uploads/2021/11/Convocarte_11_Arte-e-Loucura-Final.pdf>. Acesso em: 30 mai. 2024.

RESENDE, Douglas. **O espaço comum na prática do filme documentário**: memórias de uma comunidade de cinema. Tese (Doutorado em Artes), Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/BUBD-AMUPPW/1/tese_douglas_resende.pdf>. Acesso em: 30 mai. 2024.

SOBRE AS AUTORAS

Viviane de Carvalho Cidé doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual - PPGCine/ Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestre em Antropologia e Sociologia pelo Programa de Pós-graduação em Antropologia e Sociologia - PPGAS/UFRJ. Especialista em orientação educacional e gestão escolar com Pós-graduação Lato Sensu. Especialista em Supervisão Escolar pela Universidade Cândido Mendes - RJ. Bacharel e Licenciada em Ciências Sociais pela UFRJ. É colaboradora e pesquisadora no Laboratório Kumã/UFF.

E-mail: cid.viviane@gmail.com

Daniela Corrêa Siqueira é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual - PPGCine/Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestre em Letras, em Estudos de Literatura pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). É Bacharel e Licenciada em Letras Português/ Francês pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É colaboradora no Laboratório de Pesquisa e Experimentação em Imagem e Som Kumã/ UFF.

E-mail: dani_csiq@hotmail.com

DISCURSOS E TEMPORALIDADES DO HIV/AIDS NO AUDIOVISUAL BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

DISCOURSES AND TEMPORALITIES OF HIV/AIDS IN CONTEMPORARY BRAZILIAN AUDIOVISUAL

Ricardo Henrique Ayres Alves
UFPeI
Francine Becker da Costa
UFPeI

Resumo

Esta investigação apresenta um estudo comparativo entre quatro obras audiovisuais produzidas no Brasil que abordam o tema do HIV/aids: *Linda, uma história horrível* (2013), dirigida por Bruno Barreto; *Sinal de Alerta, Lory F.* (2021), dirigida por Frederico Restori; *A última ceia ou o beijo de Judas* (2021), de Órion Lalli; e *Poder Falar* (2022), dirigida por Evandro Manchini. A partir da análise baseada no método de Manuela Penafria (2009), que compreende a decomposição formal e a análise contextual das obras, foi possível identificar que, apesar de suas naturezas distintas, elas dialogam ao apresentar aspectos que atravessam diferentes temporalidades da enfermidade, discutindo a permanência de estigmas do passado e a importância do debate sobre o assunto na atualidade.

Palavras-chave:

HIV/aids; audiovisual brasileiro; discurso.

INTRODUÇÃO

Em *A Peste*, do franco-argelino Albert Camus, publicado originalmente no contexto do pós-guerra em 1947, narra-se a história de um médico diante das tentativas falhas de conter uma doença desconhecida em Orã, uma pequena cidade da Argélia. Alguns recursos discursivos utilizados pelo escritor saltam aos olhos, como o caráter alegórico do livro no que se refere à ocupação nazista na

Abstract

This investigation presents a comparative study between four audiovisual works produced in Brazil that address the topic of HIV/AIDS: Linda, uma História Horrível (2013), directed by Bruno Barreto; Sinal de Alerta: Lory F. (2021), directed by Frederico Restori; A última ceia ou o beijo de Judas (2021), by Orion Lalli; and Poder Falar (2022), directed by Evandro Manchini. From the analysis based on the method of Manuela Penafria (2009), which comprises the formal decomposition and contextual analysis of the works, it was possible to identify that, despite their different natures, the works dialogue with each other by presenting aspects that cross different temporalities of the illness, discussing the permanence of stigmas from the past and the importance of debate on the subject today.

Keywords:

HIV/AIDS; Brazilian audiovisual; speech.

França. Esta, conforme Savvas Karydakakis (2022) - responsável pela apresentação do livro - teria se espalhado como uma infecção. Além disso, o autor destaca o aspecto da resistência, pensado na obra a partir da analogia entre a enfermidade e a guerra.

Destaca-se a fala de um personagem, um padre que aponta a enfermidade como exemplo de castigo divino. Ele surge numa tentativa de

acalmar os cidadãos da pequena cidade diante da grave situação, narrando a história de outras doenças sob a ótica cristã, afirmando também a necessidade de aceitação da peste como um presente de Deus:

Passou o tempo em que os conselhos, uma mão fraterna eram os meios de vos guiar para o bem. Hoje, a verdade é uma ordem. E o caminho da salvação é uma lança vermelha que vos aponta e vos conduz. É aqui, meus irmãos, que se manifesta, enfim, a misericórdia divina, que colocou em todas as coisas o bem e o mal, a cólera e a piedade, a peste e a salvação. Este mesmo flagelo que vos aflige vos eleva e vos mostra o caminho (Camus, 2022, p. 95).

Segundo Susan Sontag (2007), que investiga as metáforas associadas ao câncer e à aids, a ideia da doença como um castigo é uma explicação antiga, falha e não comprovável, que simplifica as doenças, e dificulta a sua compreensão e o tratamento. Por essa razão, não surpreende que esse tópico seja abordado por Camus (2022), em seu romance produzido no século XX, após uma série de pandemias, mas anteriormente à crise do HIV/aids, responsável pelo retorno da noção punitiva em um momento no qual essa explicação parecia ultrapassada diante dos avanços da medicina.

A aids foi identificada em 1981 e, assim como ocorreu com outras epidemias, recebeu todo tipo de investimento metafórico (Sontag, 2007). Uma vez que os primeiros casos da doença foram identificados nos Estados Unidos em homens homossexuais, e um dos principais métodos de contágio estabelecido foi o sexo entre homens, a doença logo passou a ser interpretada por setores religiosos como uma punição. Desde os seus primórdios, carrega o estigma de ser um castigo divino enviado para dizimar pecadores sodomitas. Perante uma sociedade de moral cristã que pregava o controle do corpo, os discursos sobre o pecado e sua correspondente punição por meio da aids, apesar de não terem fundamento (visto que o vírus HIV não tem preferência sexual), foram bem-sucedidos. Termos como *câncer gay* e *peste rosa* (Perlongher, 1987, p. 8) passaram a ser utilizados para nomear a nova enfermidade, relacionando-a diretamente com esse grupo social. Assim, é possível afirmar que, na década de 1980, houve o retorno do termo peste, utilizado por Camus na metade do século.

No livro *Salão de Beleza* (2007), o mexicano Mario Bellatin, assim como Camus, fala de uma doença que não é nominada. A publicação original, em 1994, faz claras referências à epidemia de HIV/aids, narrando a história de um abrigo improvisado para enfermos, instalado em um salão de beleza, que funcionava como uma espécie de mortuário. Ao mesmo tempo que vão morrendo os hóspedes, vão morrendo os peixes do aquário do narrador.

Na ficção de Camus, ao acompanharmos a vida de um médico em período epidêmico, descobrimos as principais recomendações sanitárias naquele contexto. Segundo o personagem, os doentes esperavam que, ao se isolarem com suas famílias, haveria uma melhora, o que geralmente não ocorria. Então, os que apresentavam agravamento do quadro de saúde, eram transportados para hospitais improvisados. O principal deles funcionava em uma escola, uma vez que os tradicionais não comportavam a quantidade de doentes. Dessa forma, a doença se alastrou, tornando-se um problema de saúde pública: “[...] porque a peste se tornava assim o dever de alguns ela surgiu realmente como era, isto é, problema de todos” (Camus, 2022, p. 126).

Essas passagens exemplificam estratégias de enfrentamento de doenças que a medicina não consegue conter, algo que, na atualidade, nos remete ao episódio pandêmico mais recente, a covid-19, e permite a identificação de uma série de paralelos entre elas. Nesse sentido, ao aproximá-la da aids, também podem ser estabelecidas diferentes relações diante do desconhecido atreladas ao pensamento da época e às características de cada doença, que impactam a vida social, culminando em pânico e juízo de valor. Como exemplo, os recorrentes episódios de xenofobia em virtude da origem da covid-19.

A existência dessas enfermidades atravessa diferentes âmbitos da vida social, incluindo a arte. Nesta pesquisa, produzida após a epidemia de covid-19, serão analisadas obras audiovisuais recentes que discutem o tema do HIV/aids. Apesar da existência de uma relevante produção artística sobre tal assunto, é necessário pontuar que esta pode sofrer processos de “invisibilização”, dado o estigma que ainda existe (Alves, 2020), o que reafirma a pertinência de investigar tais obras.

Nesse sentido, o presente trabalho buscou, a partir de uma ampla compreensão das práticas audiovisuais na arte, interpretar e debater sobre quatro obras relacionadas ao HIV/aids, que transitam entre a ficção, o documentário, a videoperformance e a autoficção - *Linda, uma história horrível* (2013), de Bruno Barreto; *Sinal de Alerta, Lory F.* (2021), de Frederico Restori; *A última ceia ou o beijo de Judas* (2021), de Órion Lalli; e *Poder Falar* (2022), de Evandro Manchini -, a partir das quais construiu-se uma análise pautada no debate sobre a discursividade da arte e do audiovisual em relação à enfermidade.

Diante disso, ressaltam-se os fatores experimentais presentes nas obras analisadas, ou seja, os aspectos que colocam em xeque a linguagem cinematográfica tradicional. Elas possuem tipologias distintas, apresentando diferentes abordagens - como a autoficcionalização, a documentação, o registro de performance e a adaptação literária - combinadas com a experimentação de aspectos como a montagem, o som, a iluminação e a manipulação da imagem por meio de efeitos, como o ruído branco. Tais elementos são atravessados pela perspectiva *queer*, presente em todos os trabalhos, a qual produz uma dissonância em relação ao pensamento estigmatizante ainda presente no campo social a respeito do HIV/aids, questionando também o sistema de sexo/gênero e sua pretensa naturalidade (Rubin, 2017).

Para analisar essas obras, a análise crítica tem como referência metodológica a proposição de Manuela Penafria. Segundo a autora, "analisar um filme é sinônimo de decompor esse mesmo filme" (Penafria, 2009, p. 1). Sua perspectiva defende um olhar minucioso sobre a obra como primeiro passo para uma leitura crítica, voltando-se a princípio para a descrição dos elementos formais e, posteriormente, para um aprofundamento na discussão acerca dos aspectos de cada trabalho. Dessa forma, o exame dos filmes também perpassa o debate iconológico de Erwin Panofsky (1986), definido como uma racionalização da imagem, atribuindo valor interpretativo por meio da correlação entre o visível e o inteligível, a partir da identificação de configurações iconográficas e de seus debates. Nesse sentido,

cada filme será analisado profundamente em sua individualidade, para que seja possível estabelecer entre eles relações comparativas.

SOBRE O HIV/AIDS E A ARTE

No fim da década de 1980, o ativista Herbert Daniel (2018) escreveu sobre a aids com o propósito de romper com a ideia de morte premeditada a partir do diagnóstico do HIV. Sua atuação ativista, tanto na resistência à ditadura, quanto no movimento de resposta à aids nas décadas de 1980 e 1990 - participando inclusive da Associação Brasileira Interdisciplinar de AIDS (ABIA) -, resultou em importantes reflexões. O autor desenvolve o termo *morte civil* para nomear uma espécie de "morte em vida" representada pelo abandono social que a pessoa com o HIV pode sofrer, destacando que essa antecipação de uma possível morte física causa extremo sofrimento aos sujeitos. Contrariando tal diagnóstico social, Daniel procura uma maior conscientização sobre a enfermidade, propondo uma ação coletiva. Sua perspectiva, além de entender a doença como um problema de toda a sociedade, como indicado por Camus (2022, p. 126), demonstra a importância de discutir os preconceitos que afetam as pessoas que vivem com o HIV.

Nesse sentido, os debates promovidos a partir da arte ocupam um espaço privilegiado, pois muitas vezes a cena artística reagiu diante da falta de atenção ao assunto. Um exemplo é a movimentação social ocorrida a partir do contexto estadunidense, em que o governo do presidente Ronald Reagan fingiu que a aids não existia, ignorando-a por anos (Crimp, 2004). Essa particularidade desencadeou uma forte reação na qual arte e ativismo se articularam de forma direta. Como resultado, movimentos de dissidência ao sistema de sexo/gênero, na época chamados genericamente de movimento gay, organizaram projetos de conscientização. Um exemplo é a atuação do coletivo *The Silence = Death Project* (Finkelstein, 2018), conhecido pelo seu consagrado pôster de 1987 onde se destaca o símbolo do triângulo rosa, utilizado para identificar homossexuais durante o holocausto nos campos de concentração, mas que, posteriormente apropriado pelo movimento social, ganhou novos contornos de significação.

Ao mesmo tempo que práticas colaborativas ganharam espaço, também foram desenvolvidas

propostas a partir de perspectivas individuais, como no caso de obras literárias. Em alguns desses textos, o nome da doença não é mencionado, contudo, por meio do contexto, é possível perceber a referência direta à epidemia, como na obra de Bellatin (2007). Assim como o escritor mexicano, o brasileiro Caio Fernando Abreu frequentemente faz o uso da elipse para abordar a aids em seus contos, como afirma Marcelo Secron Bessa (1997) ao comentar sobre *Linda, uma história horrível*, de 1988.

Em contrapartida, no livro *Para o amigo que não me salvou a vida*, de Hervé Guibert (1995), a doença é mencionada sem subterfúgios, descrevendo os medicamentos utilizados para o tratamento, seus efeitos colaterais e o impacto da doença no cotidiano do autor. Guibert narra sua espera pela cura - que fora prometida por um amigo envolvido na indústria farmacêutica - e suas frustrações enquanto ela não vem, o que permite o avanço da doença. O amigo desaparece e a cura nunca chega. Guibert responde com raiva e desesperança, descrevendo a decrepitude de seu corpo. Segundo Cardoso (2022), sua escrita, além de possuir caráter documental, também é marcada por nuances ficcionais que podem ser identificados no decorrer da narrativa, como a utilização do pseudônimo Muzil para se referir ao filósofo Michel Foucault, amigo de Guibert. Para o pesquisador, esse recurso é um dos indícios de que o texto pode ser pensado a partir da autoficção, gênero caracterizado por uma “[...] pluralidade de técnicas escritas, personalidades e descontinuidades, tecendo diversos questionamentos” (Cardoso, 2022, p. 79).

Cardoso (2022) afirma, ainda, que nesse tipo de narrativa há um tensionamento da sensibilidade a partir da possibilidade de uma reconfiguração da narrativa autobiográfica ao a ficcionalizar, criando narrativas. Outro exemplo na literatura da aids que se aproxima dessa perspectiva é o livro *A doença, uma experiência*, de Jean-Claude Bernardet (1996), que narra os esforços de um cineasta para concluir um trabalho cinematográfico antes que seu tempo de vida acabe. Apesar de declarado como uma ficção, o texto estabelece relação com alguns aspectos autobiográficos de seu autor, podendo ser entendido como uma autoficção.

O cruzamento entre a arte e a ficcionalização da experiência pessoal é um dos aspectos que pode ser destacado também no campo das artes visuais, como é possível analisar na trajetória de artistas que viveram com o HIV, como o brasileiro Leonilson (Alves, 2021), artista da chamada “Geração 80”, que desenvolveu parte de suas obras abordando a angústia perante a doença. Sua produção, delicada e diversa, conta com pinturas, desenhos, costuras e instalações. É bastante interessante a forma como passa a produzir elementos têxteis, afirmando que seu corpo fraco não era mais capaz de produzir trabalhos com as mesmas técnicas utilizadas antes. Em *El puerto* (1992), Leonilson metaforiza o desvanecimento de seu corpo por meio de uma série de estratégias. O artista fixa um tecido listrado sobre um espelho laranja, como uma espécie de cortina. Nessa superfície, borda letras e números que indicam sua compleição física fragilizada: LEO 35 60 179 EL PUERTO. Em suas palavras “O Leo com 35 anos, 60 quilos e 1,79 metro é um porto que fica recebendo” (Leonilson, 2019, p. 98).

No âmbito da videoarte destaca-se o trabalho de Rafael França, artista brasileiro que trabalhou também nos EUA. Em *Prelúdio de uma morte anunciada* (1991), França inicia a obra com a imagem em preto e branco de dois homens se acariciando. A cena gira na tela, causando certa sensação de desconforto. Esse movimento se torna importante para a construção da narrativa pois, ao fim da obra, é apresentada uma sequência de frames com palavras que formam a frase “Acima de tudo eles não tinham medo da vertigem” (no original, *Above all they had no fear of vertigo*).

A vertigem é então evocada duplamente - pela edição e pelo discurso do impacto da enfermidade na vida desses sujeitos -, a saber: o próprio França e seu companheiro, Geraldo Rivello. Ao longo do vídeo, a imagem de seus corpos é sobreposta por diversos nomes de pessoas que lhes eram próximas, todas elas mortas em decorrência da aids. Assim, França confronta diretamente sua subjetividade e sua experiência ao evocar a etapa inicial da chegada de sua morte, que ocorre logo após a conclusão do projeto, denominado adequadamente como um prelúdio de seu fim.

A imagem audiovisual, assim como outras linguagens, possui sua própria relação com a

doença, constituindo uma história particular. Apesar de suas diferenças, práticas em vídeo como o trabalho de França e longas-metragens *blockbusters*, como *Philadélfia* (1993) - dirigido por Jonathan Demme - são representantes do cruzamento da imagem em movimento com a enfermidade, fazendo parte de um conjunto que se articula tanto pela materialidade da obra quanto por seu tema, ainda que seus contextos e discursividades possam ser bastante distantes. Para Rodrigo Gerace (2015), esse cruzamento ocorre de diferentes formas. Comentando o contexto estadunidense, o autor destaca o conservadorismo da época e o preconceito contra a doença e, por consequência, contra identidades e comportamentos sexuais dissidentes, tendo em vista a associação entre tais aspectos.

Reconhecendo a reprodução de estigmas sobre o comportamento sexual no cinema, Gerace pontua, no final do século XX, a recriminação da homossexualidade, assim como a propagação de associações entre o sexo e a morte, a partir da estigmatização de parceiros sexuais na construção de personagens (muitas vezes femininos) que metaforizam a convergência entre o sexo e a doença. No entanto, Gerace (2015, p. 201) destaca que “na contramão dessa onda moralista e paranoica que a Aids instaurou no *status quo* e enfrentando a normatização do desejo, diversos artistas, cineastas independentes e realizadores de vídeo partiram, nesse período, para um ativismo audiovisual *queer*”.

O pesquisador destaca que esse grupo - nomeado com o termo *New Queer Cinema* -, apesar de compartilhar uma mesma posição política (marcada pela diferença e a transgressão), não era homogêneo: caracterizava-se por diferentes estilos e pela diversidade de suportes e formatos. O termo foi cunhado pela crítica B. Ruby Rich em 1992, ao publicar um artigo na revista britânica *Sight & Sound*, onde afirmava que “[...] via nos filmes do circuito independente uma resposta ao conservadorismo com relação à heteronormatividade, à homonormatividade e ao preconceito por conta da emergência da Aids - tudo em tom irreverente e transgressor” (Gerace, 1992, p. 201).

A urgência do movimento no início da década de 1990 se inscreve na perspectiva *queer*, ela própria

também uma decorrência da resposta à crise da aids (Getsy, 2016) e aos discursos de normatização da diferença, nos quais as dissidências eram apresentadas, muitas vezes, de maneira domesticada e normativa para serem palatáveis à norma. Uma das obras que se destaca nessa perspectiva é *Paris is Burning* (1990), dirigida por Jennie Livingston e filmada nos bailes *queer* do Harlem, em Nova York.

Em outra perspectiva, apostando na narrativa autobiográfica, *Blue* (1993), dirigido por Derek Jarman, é um filme experimental, de uma hora e dezenove minutos, no qual o próprio diretor narra o desenvolvimento da doença em seu corpo, que o fez perder a visão e diversas pessoas que amava. Sua fala é reproduzida com o suporte de uma tela azul que acompanha o espectador durante toda a obra. A escolha de utilizar apenas essa cor de tonalidade fria, derivou da condição corporal de Jarman, pois, com a perda de visão e o gotejamento incessante de seus olhos, o azul era a única coisa que ele enxergava.

Sua produção iconoclasta é ainda mais incisiva, pois acompanhamos a experiência de uma pessoa sendo abandonada pelo Estado em condição agonizante, com o mínimo de informação visual disponível para associarmos à narrativa vocalizada pelo cineasta. Sua escolha não é gratuita; posiciona-se como um contradiscurso às narrativas hegemônicas da enfermidade, já que a aids foi uma doença extremamente vinculada à imagem de deterioração do corpo e à estetização do sofrimento dos enfermos. Ao fornecer uma experiência focada na dimensão auditiva em detrimento da visual, Jarman opera de maneira muito singular, escapando do lugar comum, recusando-se a reproduzir os cânones e as iconografias da resposta midiática à crise da aids.

A narrativa de um corpo doente cuja imagem não foi tornada pública, fornece à audiência uma presença/ausência e, ao mesmo tempo, induz a uma experiência física monocromática a partir do corpo de Jarman. Com isso, ele possibilita ao público um fragmento da experiência de estar enfermo e produz uma relação radical, visto que, no auge da pandemia, para reforçar a repulsa ao corpo doente - bem como, fortalecer o pânico social em resposta à enfermidade - imagens de corpos desfalecidos eram compartilhadas pela mídia constantemente.

Algo dessa proposição encontra eco em *El Puerto* (1992), de Leonilson, que, ao colocar o espelho coberto com suas características físicas, sugere que qualquer um pode levantar sua cortina e se ver refletido nesse lugar.

Por meio dessa estratégia, o cineasta faz uso de outras regras, sem colocar o corpo, supostamente marcado por seu pecado e hedonismo, à disposição do público afoito por encontrar justificativas para uma crise epidemiológica, baseadas em seus preconceitos. Seu azul se distingue do sangue vermelho que muitos queriam ver escorrer dos corpos dissidentes.

Sabe-se que, desde o seu surgimento, a doença foi retratada nas mais diversas mídias artísticas, com especial atenção para o período de maior impacto, época marcada por muitas lutas e inúmeras perdas. Na contemporaneidade, com o avanço dos medicamentos, percebe-se uma modificação nas características epidemiológicas a respeito do tratamento do HIV, que decorre em um aumento da qualidade de vida daqueles que vivem com o vírus. Para Alexandre Nunes de Sousa (2016), essa mudança gera uma inflexão na produção artística, que passa a falar mais sobre o viver com o HIV do que sobre o morrer em decorrência da aids.

Assim, denominando tal produção como pós-coquetel (tendo em vista o nome do conjunto de medicamentos utilizados no tratamento do HIV/aids), o autor define a mudança paradigmática ocorrida a partir do momento em que passa a existir tratamento paliativo bem-sucedido para a enfermidade, que deixa de ser uma morte anunciada para tornar-se uma condição de caráter crônico. No entanto, os preconceitos não são desfeitos na mesma velocidade em que a ciência avança na resposta à doença. Apesar das produções artísticas que abordam a enfermidade passarem por transformações, muitas vezes, elas ainda debatem e comentam antigos preconceitos e ideias equivocadas ainda vigentes. É a partir desse debate que podemos pensar os trabalhos analisados nesta pesquisa, produzidos no contexto pós-coquetel.

LINDA, UMA HISTÓRIA HORRÍVEL (2013), DE BRUNO BARRETO

O curta-metragem *Linda, uma história horrível*, de Bruno Barreto, é uma adaptação de um conto

homônimo do escritor Caio Fernando Abreu, lançado em 1988, no livro *Os dragões não conhecem o paraíso*. Abreu, importante nome da literatura no país, faleceu em decorrência da aids em 1996, deixando uma obra atravessada pela enfermidade, algumas vezes de maneira bastante pronunciada e, em outras, recorrendo à elipse, apenas sugerindo sua presença, mas sem nomeá-la (Bessa, 1997).

Assim como no conto, o filme inicia com uma epígrafe, um trecho da música de Cazuza, chamada *Só as mães são felizes*, que surge como texto na tela: *Você nunca ouviu falar em maldição/nunca viu um milagre/nunca chorou sozinha num banheiro sujo/nem nunca viu a face de Deus*. Tal menção à maternidade pode encontrar eco na personagem feminina que será introduzida em sequência e na sua relação com seu filho.

Em seguida, vemos a silhueta de um homem apertando a campainha de uma casa durante a noite. Uma senhora de cabelos brancos, acompanhada por sua cadela, vai até a porta. Seu filho parece nervoso, e o olhar dela sobre ele é abrasivo. Ela o repreende por não avisar de sua chegada, eles se cumprimentam com um abraço e um beijo e se direcionam à cozinha. Sentam-se à mesa e preparam um café. O filho tenta alertá-la sobre este tirar o sono, e a senhora lhe diz que com ela tudo foi sempre ao contrário. A conversa é entremeada por silêncios desconfortáveis. O homem pede à mãe que vá dormir, observando seu colo repleto de manchas. Fitando-o, a mãe parece perceber algo e pergunta o que aconteceu. Olhando para o vazio, a resposta do homem é rápida: diz não ser nada. Ele fala um pouco sobre como sente saudade de tudo. Ela não lhe diz nada caloroso, apenas pede um isqueiro para acender seu cigarro.

Enquanto fuma, reclama que ninguém a visita há mais de um mês e que se morresse naquela casa ninguém ficaria sabendo. Em seguida, diz ser destino, uma vez que seu pai, sua mãe e seu marido morreram sozinhos. Ela olha para o filho com desprezo, dizendo que seu pai morreu sem nenhum neto, cobrando-o. O comentário o deixa desconfortável e ele pede para a mãe que esqueça disso, sugerindo que vá morar com uma parente - a qual supomos ser sua outra filha. Ela recusa, declarando que não poderia levar sua cadela Linda

para a nova casa. Com a testa franzida, olha para o filho, põe os óculos e observa que ele está mais magro e que perdeu cabelo, ao que ele responde – sem olhar para ela – ser pela idade, e então tosse. A mãe questiona a tosse, e ele prontamente culpa o cigarro. Ela parece não acreditar e lhe pergunta sobre sua saúde enquanto segura Linda no colo, comentando sobre algumas doenças novas. Ele a interrompe para responder à pergunta sobre sua saúde, retomando o assunto anterior para evitar o rumo que a conversa estava tomando. A partir desse desvio, comentam sobre a saúde da mãe e a de outras pessoas.

A conversa entre os dois segue, até que a mãe pergunta ao filho sobre o Beto. O homem, com o olhar baixo, fala que estão distantes. Beto seguiu sua vida. A mãe tece uma série de elogios ao sujeito, e juntos começam a se lembrar de uma noite em que jantaram com ele. O filho finalmente diz que faz bastante tempo desde a última vez em que se falaram. Ela pergunta o porquê, e o rapaz afirma que é difícil explicar. A senhora se mantém em silêncio, levanta rapidamente e começa a retirar as louças da mesa, como quem não quer mais saber o que aconteceu. Ela diz que o quarto de seu filho permanece igual e lhe dá boa noite. Assim que ela o deixa sozinho, ele se direciona à sala e a música *Redoma*, de Filipe Catto, começa a tocar.

Uma sequência apresenta Linda, a cadela branca com manchas marrons, e o homem a observando. Em seguida, ele se volta para seu próprio corpo e, após acender uma luz no recinto, começa a se despir enquanto observa seu reflexo no espelho. Toca a própria pele e olha para as manchas que cobrem o seu peito. Ajoelha-se com o intuito de se aproximar do animal deitado no chão ao seu lado para fazer-lhe carícias. Enquanto toca na barriga da cadela, também coberta por manchas, diz: *Linda. Você é tão linda, Linda.*

Apesar de sua fidelidade ao conto, existem algumas adaptações na obra audiovisual, como a ausência de um narrador em terceira pessoa. Além disso, é possível identificar trechos suprimidos como a menção ao fato de a mãe não ter telefone, de não serem habituais o contato e os afagos entre os dois personagens e os comentários sobre Linda ser considerada uma inútil pela senhora logo na chegada do filho. O trabalho de câmera traduz

em imagens a descrição dos espaços presentes no conto, como no início do texto: “só depois de apertar muitas vezes a campainha foi que escutou o rumor de passos descendo a escada” (Abreu, 2019, p. 425).

Ao longo das duas obras, a cinematográfica e a literária, é possível reparar que o desconforto pela falta de comunicação é doloroso para o rapaz que vai tarde da noite para a casa da mãe e mal consegue construir um diálogo com ela. Esses espaços vazios são preenchidos pelo que Bessa (1997) identifica em seu livro como elipses, a referência indireta a algo que não é nominado. Passamos então a ter uma série de pistas sobre a saúde do protagonista, em especial na obra de Barreto, com a recorrência frequente das manchas em seus *frames*. Por meio do trabalho de câmera, notamos que o homem olha para as manchas no colo da mãe, para aquelas provocadas pelo mofo na parede da cozinha e para a pelagem de Linda. Tal narrativa corrobora a presença da enfermidade que, de tão presente, não precisa ser nomeada para que o espectador saiba que essa é a “peste” que a mãe vê falarem nos jornais.

Contudo, assim como no conto de Abreu (2019), o desfecho é o mesmo: o rapaz vai até o espelho e, observando sua imagem emagrecida, toca as manchas de seu corpo, que possuem origem diferente das manchas de sua mãe, de Linda, ou do mofo, pois são uma decorrência da nova doença a qual a senhora se referia sem a nomear: a aids. Graças ao ano em que o conto fora produzido (no auge da epidemia do HIV/aids), é possível chegar a esta conclusão: as manchas seriam indícios do sarcoma de Kaposi, um tipo de câncer de alta ocorrência como doença oportunista em pessoas que desenvolvem aids.

Todavia, apesar de suas origens distintas, algo une as manchas da mãe e de seu filho: seja pela velhice seja pela enfermidade, tais marcas são índices de corpos em decrepitude, que nos lembram que os dois personagens estão, de certa forma, esperando a morte iminente. Logo após acariciar sua própria pele com manchas púrpura, tendo a cadela como confidente, a última fala do homem é *Linda, você é tão linda, Linda*. Ele diz isso acariciando a barriga do animal que também possui suas próprias manchas. A cadela é a única que possui nome na história: a mãe,

o rapaz e a doença têm seus nomes omitidos, construindo uma ideia de abandono presente na vida da mãe envelhecida e de seu filho, atingido por uma doença sem cura carregada de estigmas vinculados à dissidência sexual.

SINAL DE ALERTA – LORY F (2021), DE FREDERICCO RESTORI

Abreu (2019), autor de *Linda*, uma história horrível, em 1994, publicou três crônicas no jornal O Estado de São Paulo - intituladas: *Primeira carta para além do muro*, *Segunda carta para além dos muros* e *Última carta para além dos muros* -, nas quais compartilhou sua experiência pessoal enquanto enfermo. No segundo texto, aparecem os nomes de uma série de indivíduos mortos pela aids, dentre eles Lory Finocchiaro, com outra grafia, uma figura *underground* oriunda da cena do rock gaúcho.

Reconheço um por um contra o fundo blue de Derek Jarman, ao som de uma canção de Freddy Mercury, coreografados por Nureiev, identifico os passos bailarinos não de Paulo Yutaka. Com Galizia, Alex Vallauri espia rindo atrás da Rainha do Frango Assado e ah como quero abraçar Vicente Pereira, e outro Santo Daime com Strazzer e mais uma viagem ao Rio com Nelson Pujol Yamamoto. Wagner Serra pedala bicicleta ao lado de Cyrill Collard, enquanto Wilson Barros esbraveja contra Peter Greenaway, apoiado por Néelson Perlongher. Ao som de Lóri Finocchiaro, Hervé Guibert continua sua interminável carta para o amigo que não lhe salvou a vida. Reinaldo Arenas passa a mão devagar em seus cabelos claros. Tantos, meu Deus, os que se foram. Acordo com a voz safada de Cazusa repetindo em minha orelha fria: “Quem tem um sonho não dança, meu amor” (Abreu, 2014, p. 128-129).

No ano de 2021, Frederico Restori lançou seu documentário sobre Lory Finocchiaro, com o apoio da Casa de Cultura Mário Quintana (CCMQ) que, no mesmo ano, recebeu uma exposição sobre a artista, intitulada *Lory F. - Você Vai Ser Obrigado a Me Escutar*. Além disso, em uma perspectiva que procurou memorializar a artista, a CCMQ nomeou um de seus espaços, um palco, em homenagem a ela (CCMQ, 2021).

Sobre o filme, é possível afirmar que possui uma montagem recorrente em documentários musicais, uma vez que há uma compilação de entrevistas com pessoas que conviveram com a artista - em especial, seus familiares -, além de fotografias e filmagens de seus shows; essa

composição pode ser observada também em outros filmes sobre músicos, como *Searching for Sugar Man* (dirigido por Malik Bendjelloul, 2012) e *The Punk Singer* (por Sini Anderson, 2013).

Além disso, Restori transforma as filmagens analógicas em uma escolha estética, levando o espectador ao passado por meio da utilização de ruídos sonoros e visuais decorrentes da rebobinação de uma fita. É possível afirmar que ele faz um resgate de documentos audiovisuais para falar a respeito da vida da performer e apresentá-la aos espectadores de maneira subjetiva, por meio da fala de uma narradora que a descreve como um anjo torto de voz fraca, quase rouca; ideia que deriva de sua identidade transgressora: em uma perspectiva niilista, ela afirmava que a vida era mera ilusão.

Os registros de shows da cantora são filmagens de baixa qualidade, nos quais é difícil entender o que é cantado - por conta do áudio e de sua voz baixa -, mas compreende-se que ela canta sobre controle do corpo e sobre o ódio pela política e a corrupção. As falhas na imagem (picotada em diversos momentos) indicam um aspecto experimental na obra.

Em seguida, ilustrando o canto de Lory, surgem desenhos feitos por Marco Pilar, nos quais uma mulher segurando uma guitarra agride um policial. Por vezes, nos deparamos com fotos dela ainda criança, fazendo contraste com sua figura adulta, de estilo alternativo e sexy. Tais imagens da juventude aparecem intercaladas com comentários de sua vida, realizados por familiares que utilizam termos descrevendo-a como figura rebelde, *Um ciclone que devasta a cidade inteira*.

Sua irmã, Laura, relata que ambas cresceram em uma família burguesa tradicional e afirma que nem sabiam sobre o contexto de ditadura militar no qual viviam. Nesse momento, vemos a imagem de três jovens extremamente femininas em uma foto antiga. No instante em que entram no assunto de sua juventude como “revolucionariazinha” - motivo pelo qual acredita que Lory se identificava com o rock - fotos suas carregadas de estilo punk são apresentadas. Ela explica o termo utilizado no diminutivo: segundo ela, sua irmã não foi uma guerrilheira (porque nunca segurou armas ou pichou muros), apenas utilizou sua voz para transgredir.

Em outro momento da obra, um homem fala sobre identificar em Finocchiaro uma postura completamente artística vinculada aos seus ideais. Sua irmã narra que sempre foi muito apegada a ela, mas teve que se distanciar quando Lory abraçou uma vida disruptiva, já que sua mãe não apoiava tais atitudes. Em meio a outra música da banda, um ex-integrante descreve como eles produziam suas canções, contando que tiveram apenas um disco registrado, fato possivelmente atribuído à morte prematura da artista, aos 34 anos. Um compilado de fotos e filmagens mostram Lory saudável junto de seus amigos e parceiros de trabalho.

O filho de Finocchiaro fala sobre ter tido pouco tempo de convivência com a mãe, devido a seu curto período de vida. Um dos integrantes da banda conta sobre o puerpério da baixista que ia para os ensaios e gravações com o filho recém-nascido. É notório o fato de que Lory não aceitava abandonar sua paixão musical para se dedicar apenas à vida materna que lhe foi imposta. Ricardo, filho da musicista, conta que a mãe havia mostrado cartelas com desenhos de personagens que ela afirmava serem adesivos, mas que agora, ao se recordar, reconhece serem cartelas de LSD.

Seu estilo de vida permite que se estabeleça um paralelo com uma conhecida personagem imortalizada pela literatura e por seu filme homônimo, Eu, *Christiane F. - 13 Anos, Drogada e Prostituída* (dir. Uli Edel, 1980). Além da evidente abreviação dos sobrenomes das protagonistas, que compartilham da mesma inicial, também existe em comum a narração da vida de duas personagens transgressoras.

Em dado momento do documentário, imagens de glóbulos sanguíneos surgem enquanto a voz da artista anuncia que entregaria uma droga a quem acertasse o nome de sua música. Quando ninguém acerta, ela diz: “Então nós vamos tomar tudo aqui”, referindo-se ao consumo das drogas pela banda. As imagens são interrompidas no meio do filme de forma dramática. Uma voz feminina comenta sobre a certeza de que Lory morreria e que, por isso, mantinha distância. Em seguida, vozes de outras pessoas falando sobre o distanciamento que adotaram, evitando tocá-la, pois acreditavam que sua doença seria transmitida por meio do contato físico. Lory F. contraiu o vírus HIV, o que

culminou no desenvolvimento da aids, uma vez que na época ainda não existia um tratamento para tal condição.

Ricardo fala sobre sua mãe não ser bem-vinda e recorda que existia uma “situação” em torno de utensílios culinários como copos, pratos etc. Até mesmo quando a cantora entrava em um elevador, as pessoas se retiravam. O abandono, devido à sua condição, traz arrependimento de seus conhecidos, que agora possuem mais informações a respeito do vírus. Conta-se que a musicista chegou a produzir um show mostrando seu corpo como forma de conscientizar a respeito do HIV/aids, episódio que foi nomeado *Sinal de Alerta*; daí deriva o título do filme. Ao vê-la apresentando-se cheia de vida, uma senhora afirma ter pensado que Lory F. estava curada, mas no dia seguinte viu sua doença avançar consideravelmente.

O filho de Lory se emociona ao falar da mãe e diz ser extremamente grato pelo legado deixado por ela. O documentário termina com mais gravações de seus shows e das ruas de Porto Alegre, sua cidade. Familiares e amigos falam com pesar sobre o fato de a cidade nunca ter tratado com respeito o legado de Lory Finocchiaro, pois ela fez diferença na cena alternativa. Com o suporte de seu corpo e a voz que tinha no meio alternativo, foi notória sua atuação na conscientização sobre o HIV/aids. Além disso, Restori trabalha diferentes temporalidades da doença a partir das memórias dos que conviveram com a artista, apresentando o arrependimento de alguns pela convivência com a morte civil da cantora, que resultou da ignorância sobre a doença (Daniel, 2018, p. 23).

A ÚLTIMA CEIA OU O BEIJO DE JUDAS (2021), DE ÓRION LALLI

Em fevereiro de 2020, a Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro censurou uma obra que fazia parte da exposição coletiva de 31 artistas que integrava a Residência Artística Lavra no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica (Mourão, 2020). A obra em questão fazia parte de uma série de sete instalações visuais e dez fotocolagens, intitulada *Todxs xs Santos - renomeado - #eunãosoudespesa*, do artista Órion Lalli. Nela o artista produz uma assemblagem, utilizando a imagem de uma santa com o seio nu e um pênis,

em um quebra-cabeça no interior de uma espécie de oratório. A imagem ainda é composta por duas frases: “Deus acima de tudo, gozando acima de todos.” e “HIV”.

Segundo Lalli (2023), a obra é um autorretrato: homem que vive com HIV, e essa seria a sua santa, seu oratório. Entretanto, políticos do Partido Social Liberal (PSL), dentre eles o deputado estadual Márcio Gualberto e a deputada federal Christiane Tonietto, registraram uma ocorrência na Delegacia de Crimes Raciais e Delitos de Intolerância, afirmando ser uma obra criminosa de vilipêndio à fé cristã. Lalli passou a ser vítima de uma perseguição política, recebendo ameaças de morte e, por isso, teve de deixar o país às pressas.

Cerca de cinco dias antes de deixar o Brasil, o artista realizou uma performance no Teatro Oficina Uzyna Uzona em São Paulo, intitulada *A última ceia ou o beijo de Judas* (2021). O registro de tal ação foi publicizado no dia do seu aniversário, quando ele já estava em exílio na França, onde chegou em 22 de agosto de 2020, após deixarem um cachorro morto na porta de sua casa (Lalli, 2023).

O registro audiovisual da performance, que Lalli entende como uma carta de despedida, inicia com o artista em segundo plano, usando apenas uma roupa íntima. Na sua frente há uma mesa de jantar repleta de remédios. Atrás dele, balões vermelhos dispostos de maneira semelhante à decoração de uma festa. Em entrevista, o artista afirmou que esses balões representam os apóstolos. Ao fundo há um pano vermelho no qual consta a sigla HIV. Lalli, com sua cabeça inclinada para cima, permanece de olhos fechados. Na sequência, ele se move e olha diretamente para a câmera e então diz: “Mãe, se você tá vendo esse vídeo, é porque eu morri!”.

O uso de iconografias e referências religiosas é recorrente em obras sobre a aids, tendo em vista sua interpretação por setores da sociedade como um castigo diante do pecado da licenciosidade sexual. Contudo, ela opera de maneira bastante divergente em alguns aspectos, por exemplo, em relação às noções de penalização vinculadas às outras pestes. No romance de Camus (2022), há uma fala que ilustra o julgamento do castigo perante o catolicismo. Primeiramente, ele narra a história

de outras doenças por uma ótica cristã e, na sequência, afirma a necessidade de aceitação da peste como um presente divino:

Passou o tempo em que os conselhos, uma mão fraterna eram os meios de vos guiar para o bem. Hoje, a verdade é uma ordem. E o caminho da salvação é uma lança vermelha que vos aponta e vos conduz. É aqui, meus irmãos, que se manifesta, enfim, a misericórdia divina, que colocou em todas as coisas o bem e o mal, a cólera e a piedade, a peste e a salvação. Este mesmo flagelo que vos aflige vos eleva e vos mostra o caminho (Camus, 2022, p. 95).

Logo, é evidenciado que a doença operaria sobre as pessoas com o intuito de colocá-las “de volta nas rédeas” para que, assim, sejam mantidas longe de condutas inadequadas. Segundo Sontag (2007), a ideia da doença como um castigo é a mais antiga explicação de sua causa, noção que, de acordo com a autora, deprecia a atenção dada pela medicina aos enfermos. É uma explicação fácil que simplifica as enfermidades. Então, no século XX, com o início da epidemia do HIV/aids, as noções em torno de uma doença que, a princípio, afligia homossexuais vieram carregadas de repulsa e do reforço do entendimento da enfermidade como forma de castigo.

Lalli segue sua carta anunciando que completa 27 anos, o que significa que faltam 46 para 73, a expectativa de vida média para um homem no Brasil. Enquanto fala, há cortes rápidos de uma cena à outra, algumas rodadas ao contrário. Em determinados momentos, ele dança e, em outros, aparenta fazer uma espécie de oferenda. Quando enuncia a palavra *expectativa*, remédios são filmados de perto. O performer pergunta à mãe se ela sabe quem o matou. Ele segue dizendo que o que o mata, já o *matava um pouco a cada dia*, permitindo o paralelo com o conceito de morte civil de Herbert Daniel (2018). Durante a leitura da carta ele também fala que só a destinatária sabe o quanto ele lutou. Enquanto diz isso, uma imagem de Nossa Senhora aparece. Portanto, surge a possibilidade de a mãe a quem ele destina sua carta ser uma divindade religiosa. Graças ao que se pode observar pelas características da oferenda que está montando, é possível afirmar ser relativa a uma religião de matriz africana. Lalli, em entrevista, afirma ser uma oferenda para a Pombagira Menina, feita com pimenta, morango, chocolate e farinha.

Lalli se desculpa por não poder ver a mãe antes de acabar a pandemia, além de ser obrigado a deixar seu país. Ele tapa seus olhos com as mãos, com apenas os dedos indicadores e polegares estendidos (remetendo ao símbolo de uma arma), falando na sequência sobre seu corpo já febril, seu sistema imunológico e o vírus em sua corrente sanguínea. A filmagem estremece, acompanhando a música - antes um som misterioso, agora o som de palmas -, o ator dança, e há alguns cortes em que se pode observá-lo coberto por um manto preto.

O artista fala sobre sua fraqueza, e o vemos pendurado segurando-se para não cair de uma estrutura. Em meio a imagens frenéticas, podemos vê-lo derrubando pílulas sobre seu braço e sobre uma outra oferenda, uma bacia cheia de pílulas forrada por um veludo vermelho. Sua ação atrita o medicamento e seu corpo. Por conseguinte, o vemos cair sobre a mesa de remédios, derrubando-os no chão. Lalli afirma que quem continua no país e adora sua mãe, quer sua morte, referindo-se claramente à sua perseguição e aos políticos. Em seguida, fala sobre as coisas terrenas que ainda deve fazer e se desculpa por não aguentar mais o que chama de ritual fúnebre. Enquanto essas palavras são emitidas, os sons de palmas parecem mais rápidos e sua dança fica mais intensa até que finalmente para.

Na sequência, atrás da mesa com os frascos de remédios, diz que está ficando tonto e abre a imagem de Nossa Senhora (que contém um líquido dentro) e o derrama sobre si. Esse líquido remete ao vinho, conhecido por simbolizar o sangue de Cristo. É difícil não associar esse sangue sagrado ao que corre nas veias do performer, porque esse é um sangue que foi visto como sujo pela igreja. Durante o processo, ele chama pela mãe diversas vezes. Lalli levanta seu braço molhado, onde há tatuada a sigla HIV, e o morde. Pede a sua mãe que, ao recordar de sua morte, tenha alguma atitude, que: "Ou dê um sorriso, ou chore sua partida, ou plante uma árvore" e assim por diante. Demonstra por meio desse pedido a necessidade de ser lembrado com afeto para que, mesmo com seu corpo morto, siga vivendo.

Ele canta o hino do Brasil, caracterizando a principal destinatária da carta: a *mãe gentil, pátria mãe-amada*. Termina o canto dizendo: "Eu não

queria partir"; ficando assim claro que ele não foi capaz de evitar a própria morte, a morte frente ao Estado que não o protegeu da perseguição. Vemos o corpo do performer envolto por um pano vermelho com a sigla HIV estampada. A mesa, antes repleta de remédios organizados, agora funciona como uma espécie de leito de morte: as caixas jazem espalhadas pelo recinto e um som fantasmagórico é ouvido. O corpo morto some da mesa, deixando apenas os medicamentos espalhados. A música aterrorizante prossegue, e o rapaz já terminou sua carta de despedida. Deparamo-nos, então, com os locais vazios que antes eram habitados por seu corpo.

Em entrevista, Lalli frisou que a mãe a que se referia primordialmente era sua pátria. No entanto, quando questionado sobre a possibilidade de pensar a carta dirigida à sua mãe ou à uma entidade religiosa, acenou positivamente para essa interpretação. Ao propor um registro de performance, prática experimental que articula tal linguagem com o vídeo, Lalli compartilha com o público uma possibilidade de aproximá-lo de uma ação efêmera realizada em um contexto específico (Tinoco, 2009). No entanto, os recursos de edição e montagem constroem uma outra narrativa, que se distancia de um registro contínuo de uma ação performática gravada em sequência.

O artista também declarou que a morte que apresenta na obra decorre do abandono que sentiu diante de sua situação como exilado. Maiores detalhes sobre esse processo podem ser encontrados em seu livro (Lalli, 2023). Para a presente pesquisa, importa pensar que em um contexto de tratamento paliativo adequado, a morte pela aids pode estar em segundo plano. Mas o que aconteceria se o tratamento fosse interrompido? O contexto da saída de Lalli do país, em meio ao governo do presidente Jair Bolsonaro, que integrava o mesmo partido dos políticos que o perseguiram, também foi marcado pelo enfraquecimento das políticas públicas de resposta ao HIV/aids. Em alguns momentos da obra, o manejo com os medicamentos pode sugerir a ideia de que seu tratamento pudesse ser interrompido.¹ Nesse sentido, Lalli sobrepõe duas possibilidades de morte, reafirmando a fragilidade de conquistas como o tratamento gratuito no Brasil, que esteve aliada à perseguição e à censura à arte provocadas pela extrema-direita no país.

PODER FALAR – UMA AUTOFICÇÃO (2022), DE EVANDRO MANCHINI

Outra obra audiovisual recente que, assim como a de Lalli, utiliza o tema do aniversário em sua produção é *Poder falar - uma autoficção*, de Evandro Manchini. Diferentemente da performance de Lalli, o cineasta utiliza registros de sua infância para falar de seu passado, quando ainda não vivia com o HIV. No entanto, em ambas as obras, os artistas produzem narrativas não-lineares, contrapondo imagens díspares. A obra tem como mote a descoberta do diagnóstico no dia de seu aniversário, possuindo caráter bastante informativo a respeito da doença. O projeto obteve patrocínio da UNAIDS, o programa das Nações Unidas que está engajado na resposta à enfermidade desde 1996.

O curta de Manchini inicia com o diretor de costas para a câmera, dentro de uma sala escura com grandes janelas de vidro, observando o lado de fora, onde se instaura uma tempestade, talvez um indício de um mau agouro. Ele vira em direção à câmera com papéis em suas mãos, possivelmente o resultado de seus exames. A partir daí, são resgatadas gravações de seus animados aniversários de infância.

Evandro aparece no cenário já descrito em primeiro plano, com uma luz sobre o rosto e um chapéu de aniversário cor-de-rosa. Ele escuta a gravação de um telefonema informando que deve voltar ao hospital. Segundo essa voz, o assunto é delicado. Agora, todos os seus aniversários serão também o aniversário do resultado de seu exame sorológico. A câmera se afasta do rapaz enquanto surgem sons - como o de um violino e de batimentos cardíacos - sobrepostos a uma consoante sussurrada por ele próprio: a letra H. Na tela, imagens projetadas são apresentadas de forma frenética e os nomes Evandro, Rafael e Herbert aparecem sucessivamente combinados com as letras H, I e V.

A partir desse momento, Evandro parece estar em uma entrevista. No entanto, ele surge em imagens como entrevistado, como alguém que assiste à gravação ou, até mesmo, como um membro da equipe que ajusta o espaço para a realização da entrevista (por exemplo, quando insere a espuma em seu microfone) e, na sequência, fala sobre como recebeu o diagnóstico. Suas falas sobre saber que

não iria morrer - mas que sua morte seria outra - ecoa o que foi definido por Herbert Daniel (2018) como morte civil. Nesse e em outros momentos da obra, Manchini se refere diretamente ao ativista, citando-o e comentando sobre a revolução do vírus na vida de uma pessoa, sobre como passou a conhecer mais a respeito da enfermidade a partir do momento em que contraiu o HIV e sobre figuras importantes na conscientização da aids.

Com isso, é possível afirmar que os *takes* com nomes projetados se referem a pessoas: Evandro (diretor do filme), Rafael (que além de ser o segundo nome do diretor, é também uma provável referência à Rafael França), e Herbert, primeiro nome de Daniel (2018), assinalando a importância do ativista para a obra. É possível também estabelecer uma ponte entre a obra de Manchini e o último filme de França - *Prelúdio de Uma Morte Anunciada* (1991) -, pois, em ambos os trabalhos, a palavra escrita tem importância fundamental. Utilizam, por exemplo, letreiros entre as cenas, além de nomes de pessoas que viveram ou vivem com o HIV/aids.

Em dado momento, o texto de Manchini incorpora citações ainda mais diretas à Daniel, e os sujeitos se sobrepõem. Ele comenta sobre a possibilidade de conversar a respeito da aids de forma afetuosa, por meio da arte, reconhecendo, contudo, que é uma possibilidade desafiadora, uma vez que a desinformação ainda percorre os discursos sobre a doença. Manchini traz informações relevantes sobre o HIV e a aids - diferenciando vírus e síndrome - e aponta a possibilidade de que uma pessoa com a carga viral (quantidade de vírus no sangue) indetectável nos exames não transmita o vírus (UNAIDS, 2018), ou seja, que indetectável = intransmissível (I=I).

Além disso, o ator fala sobre medicamentos como a PrEP (Profilaxia pré-Exposição), que funciona como uma espécie de “pílula anticoncepcional”, pois a pessoa toma todos os dias o remédio para, em caso de contato com o vírus, não ser infectada, e a PEP (Profilaxia pós-Exposição), sobre a qual Manchini faz analogia com a “pílula do dia seguinte”; caso ocorra contato com o vírus, o medicamento pode ser ingerido em até 72 horas. Ele ainda frisa que todos esses medicamentos são disponibilizados pelo SUS de forma gratuita. No entanto, questiona-se sobre o motivo das

pessoas não terem acesso a essas informações e responde por meio de uma única palavra: sobre um fundo vermelho, surge o termo “estigma” em letras brancas, a razão de muitas pessoas não se testarem ou procurarem tratamento.

Manchini, que em alguns momentos dança e em outros está parado, tem projetado sobre o corpo e o espaço termos e frases referentes ao estigma da enfermidade, tais como: “sabe aquele menino bonito? Ele tem HIV”; “câncer homossexual”; “por que você não disse antes?”; “gay”; “epidemia”; “promíscuo”; “perigoso”; “*aids é castigo, porque bicha é raça desgraçada*”; “peste-gay já apavora São Paulo”; as duas últimas oriundas de jornais da época mais crítica da epidemia. Ao relacionar tais frases com seu corpo, é possível pensar em uma narrativa que aponta para as marcas que essas palavras deixam nas pessoas que vivem com HIV/ aids até hoje, mesmo que tenham sido proferidas há muito tempo. Em meio à essa sequência, Evandro aparece segurando uma máscara, elemento que remete ao período de produção do filme, na pandemia da covid-19. Posteriormente, Manchini surge com a máscara em seu rosto, a qual tem a palavra *cura* projetada.

Sua dança é interrompida por uma queda abrupta, mas logo em seguida são retomados os jogos de palavras e as projeções. Diante de uma luz forte, ele tenta se proteger levantando a mão sobre os olhos e dizendo: “Ai, desculpa”. O trocadilho é apresentado sobre um fundo vermelho: “aids-culpa”, e uma voz diz: “Não pode falar sobre isso”. Portanto, entende-se que não se pode falar sobre a aids. Evandro, olhando para a tela, com o holofote em seus olhos, diz: “Pode falar?”. Uma imagem com o termo “poder falar” desfoca um pouco, volta a focar e tem seu tamanho de fonte aumentado. Na sequência, o mesmo ocorre com o trocadilho anterior “aids-culpa”.

A tela escurece e, enquanto uma vela branca é acesa, uma música de aspecto lutuoso começa a tocar. Mais velas são acesas, umas com a chama das outras, talvez uma metáfora para o contágio. Nesse cenário são projetados diferentes elementos. O primeiro deles é o símbolo de mais (+), que pode ser relacionado ao HIV positivo ou como referência à cruz e, por consequência, à morte. O segundo elemento é a data de 1981, ano do estopim da doença. O terceiro são termos

gerais relacionados à epidemia, como “morte civil”, “I=I” e “silêncio = morte”, lema do coletivo ACT UP.² Por fim, destaca-se o conjunto de nomes de personalidades que viveram com o vírus e/ou que faleceram em decorrência da aids: O “eu” é referente ao diretor, seguido por “Abreu”, do escritor Caio Fernando Abreu, assim como “Riggs”, do cineasta Marlon Riggs. São mencionados também artistas como os atores Sandra Bréa e Lauro Corona, e o cantor Cazuza.

Manchini aparece sentado com o mesmo chapéu de aniversário do início do filme. No entanto, agora o jogo de luz esconde seu rosto e destaca o adorno, que parece quase bidimensional, evocando o símbolo triangular do cartaz do coletivo “Silence = Death” que foi popularizado pelo ACT UP. O triângulo rosa, símbolo utilizado para identificar homossexuais durante o holocausto, que fora incorporado pela resposta à aids, é citado por Manchini em mais um resgate histórico sobre a enfermidade. Na sequência, pode-se identificar imagens antigas dos aniversários de Evandro, que dão lugar à imagem da entrevista com o artista. Atrás dele é projetado um retrato de Herbert Daniel. Nesse momento, novamente o ator se apropria de textos do ativista, encenando-os e, em alguns momentos, intercalando sua voz com a gravação de um áudio de Daniel. Ele aborda a importância de acreditar que nós venceremos a aids, que é preciso criar consciência diante dela (ao invés de ignorá-la), deixando de lado o medo e a superstição em torno da doença para enfrentá-la. Manchini afirma que são os preconceitos que matam mais que o vírus, em alusão a todas as pessoas abandonadas em decorrência da enfermidade tanto pelos familiares quanto pelo Estado, reforçando a ideia de morte social e afirmando, em um momento posterior, que compreende a solidariedade como a grande vacina contra o HIV.

Na sequência afirma que “toda arte é uma vitória contra a morte”, deixando clara a importância da arte em meio ao silêncio sobre a enfermidade. A entrevista original de Daniel volta a ser projetada e é possível ouvir seu texto na sua voz, e então uma música instrumental se inicia. Na tela vemos o ator sentado projetando sobre a parede a sombra de sua cabeça com o cone rosa. O filme se encaminha para o fim com uma frase exibida em duas partes: “projete em nós uma história” e “de vida”.

Enquanto Evandro recosta na parede, aparecem gravações caseiras de seus aniversários atrás dele. Uma frase de Herbert Daniel surge na tela: “Uma coisa dentro de mim contagiosa e mortal, perigosíssima, chamada vida, lateja como um desafio”. A fala de Daniel, mesmo sem ter podido desfrutar do tratamento, se contrapõe com a de Leonilson (2019, p. 124): “Sou uma pessoa perigosa no mundo. Ninguém pode me beijar. Eu não posso transar (...). Eu tenho uma coisa dentro de mim que me torna perigoso. Não preciso de arma”. Durante os créditos, o ator aparece sentado sem o chapéu, enquanto confetes triangulares caem sobre seu corpo. A partir do conjunto de imagens apresentadas por Manchini, é possível afirmar seu ímpeto em conscientizar sobre o HIV/aids, descaracterizando a ideia de sentença de morte e trazendo uma nova narrativa - a de possibilidade de vida com o HIV - em um resgate histórico que valoriza a contribuição de Herbert Daniel.

DISCUSSÃO

Linda, uma história horrível (2013) adapta um conto produzido durante o período da crise da aids, anterior ao tratamento bem-sucedido. Inclusive, é possível pensar que o uso da elipse (Bessa, 1997) como recurso discursivo pode ser uma estratégia de abordagem de um tema delicado, devido à sua emergência e proximidade. Em contrapartida, as obras *Sinal de Alerta*, *Lory F.* (2021), *A última ceia ou o beijo de Judas* (2021) e *Poder Falar - uma autoficção* (2022) destacam-se por sua narrativa construída na contemporaneidade, remetendo-se aos preconceitos de outrora que continuam vigentes apesar das mudanças epidemiológicas da enfermidade. É possível afirmar que, nas obras estudadas, assim como na vida cotidiana, diferentes temporalidades do HIV/aids demonstram sua coexistência, o que, em alguns casos, é reforçado pelo uso de imagens de arquivo que materializam visualmente os discursos do passado ainda presentes.

Uma menção importante é o debate sobre o conceito de morte em vida, proposto por Daniel (2018). A narrativa sobre a reclusão e o isolamento de Lory Finocchiaro, diante do afastamento de sua família em decorrência da falta de informações a respeito do HIV/aids, exemplifica claramente a teoria do autor. No entanto, de forma ainda mais direta, Manchini se apropria dessa noção

recorrendo à citação das palavras de Daniel, algumas vezes por ele declamadas. Tal narração, assim como sua combinação com imagens de arquivo do pensador, contribuem para uma mescla dos dois sujeitos que compartilham a mesma visão sobre o viver com o HIV: que o diagnóstico não pode ser uma sentença de morte. Por outro lado, no registro de performance de Órion Lalli, o artista discute a presença da morte em vida em um contexto recente e particular, a partir de uma conjuntura política repressora vigente nos últimos anos no Brasil, na qual o artista foi censurado, sentindo-se desamparado, tornando a morte uma metáfora para tal situação.

A aproximação das obras com noções compartilhadas com a literatura permite uma investigação mais profunda sobre as especificidades de cada uma, que podem ser entendidas como uma adaptação literária, um documentário, um registro de performance ou uma narrativa auto ficcional. Sobre o aspecto auto ficcional, discutido por Cardoso (2022) ao analisar o livro de Guibert - *Para o amigo que não me salvou a vida* -, é possível afirmar que ele explora fatos autobiográficos ao mesmo tempo em que os ficcionaliza, recurso que já é enunciado no título da obra de Manchini - *Poder falar - uma autoficção* - e que, de alguma forma, dialoga com a obra de Lalli. Esta, a partir de um contexto autobiográfico (da censura seguida de exílio, bem como do fato de viver com o HIV) torna tal situação a base para o desenvolvimento de um texto auto ficcional: a carta na qual sua performance se constitui.

Destaca-se o aspecto epistolar presente em seu trabalho: uma carta dedicada à mãe, seja ela a progenitora, uma entidade religiosa ou mesmo a pátria, esta última aquela destacada pelo artista como o seu destinatário principal. É possível aproximar tal texto das três cartas publicadas por Caio Fernando Abreu em 1994, nas quais torna pública sua sorologia, endereçando-as para além dos muros. Nas duas primeiras cartas de Abreu, assim como em *Linda, uma história horrível* (Bessa, 1997) o recurso da elipse aparece como referência sutil à enfermidade, aspecto preservado na adaptação de Barreto.³

Outras similaridades podem ser estabelecidas entre o curta de Manchini e o registro de Lalli. Em primeiro lugar, a presença dos balões: na

performance, mesmo não se tratando de um aniversário, é possível estabelecer relação com a autoficção que é desenvolvida a partir do resultado do exame sorológico do personagem, atribuindo-lhe certo caráter festivo, apesar do tom sóbrio e solene das cenas de Lalli. Além disso, em ambos os trabalhos, vemos altares: no caso de Manchini um deles exibe a data de 1981, com outros cercados por velas, ao passo que na obra de Lalli, o altar pode ser entendido a partir da mesa com oferendas e medicamentos, na qual, em dado momento, jaz seu corpo.

Um ponto de contato entre todas as obras é a abordagem do contexto familiar. Em Manchini, a família é apresentada por imagens de arquivo, enquanto no documentário sobre Lory F., são expostas entrevistas com familiares, além de imagens de arquivo, principalmente fotos. O arrependimento deles com o comportamento que tiveram diante da enfermidade da artista demonstra uma dificuldade em compreender a doença e suas características. Além disso, é possível destacar o protagonismo da figura da mãe, que em Lalli pode ser a pátria que lhe abandona, e que em Linda tateia a abordagem da doença, servindo, com sua velhice e decrepitude, como um espelho distorcido da condição de seu filho.

O tema iconográfico da família ocupa espaço importante no caso da enfermidade, tanto pela sua presença quanto pela sua ausência: ao mesmo tempo em que temos diversas imagens fotográficas de familiares junto às pessoas enfermas (como nos trabalhos de Therese Frare e Nicholas Nixon), também são frequentes as narrativas sobre o abandono de familiares e que, muitas vezes, contaram com o apoio de amigos ou mesmo de estranhos, como em *Salão de Beleza*, de Bellatin (2007).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise das obras audiovisuais investigadas nesta pesquisa, identifica-se que seus discursos sobre o HIV/aids são permeados por duas diferentes temporalidades da enfermidade: o período anterior e o posterior ao desenvolvimento de medicamentos eficientes para o tratamento do vírus, elemento de uma mudança paradigmática para os efeitos da enfermidade, mas que não foi acompanhada proporcionalmente pela redução

do estigma. Ademais, é possível notar que as diferentes propostas narrativas debatem de forma crítica os discursos estigmatizantes e que, por meio da arte, buscam evoluir no sentido da desmistificação de preconceitos e equívocos relacionados à enfermidade e às pessoas vivendo com HIV/aids.

Diante das relações apontadas neste trabalho, é possível entender simultaneamente a especificidade de cada trabalho bem como seus atravessamentos e similaridades. Apesar das produções de Restori, Lalli e Manchini narrarem um período recente, articulando diferentes temporalidades da enfermidade a partir da constatação de que elas operam de maneira simultânea no tecido social, o trabalho de Barreto também pode ser pensado a partir dessa perspectiva. O que motivaria um cineasta a recorrer à uma história antiga sobre uma enfermidade se não fosse a pertinência de seu conteúdo para os dias atuais?

É diante da constatação da permanência dos preconceitos e estereótipos sobre a doença - que hoje são muito mais danosos que o vírus em si (pois para ele existe tratamento acessível e gratuito) -, que a análise dos trabalhos apresentados se inscreve em um horizonte que busca discutir as iniciativas dos realizadores audiovisuais que contribuem para uma perspectiva crítica dos discursos sobre a aids que dialoga tanto com o cinema quanto com as artes visuais e a literatura. Tal aspecto aponta a importância de estudos comparativos entre diferentes artes como uma forma de abordagem da relação da doença com a cultura, aspecto que pode ser ainda mais explorado em pesquisas futuras.

Em suma, a análise de tais obras audiovisuais indica como, a partir da arte, a discursividade da doença se constitui como uma espécie de contradiscurso em relação à hegemonia: diante dos preconceitos e estigmas ainda vigentes, as diferentes estratégias apresentadas demonstram não só a convivência de diferentes temporalidades da doença mas também uma visão crítica dos discursos retrógrados na direção de uma reflexão pautada pelo resgate da história da enfermidade e do experimentalismo audiovisual.

NOTAS

01. É importante lembrar que Bolsonaro desviou R\$ 407 milhões do tratamento de pessoas com HIV e outras infecções sexualmente transmissíveis para sua execrável política de orçamento secreto (Bolsonaro, 2023).

02. "O AIDS Coalition to Unleash Power (ACT UP) é um coletivo importante de resposta à aids nos EUA. Fundado em 1987, foi responsável por muitas das mais conhecidas imagens de campanhas sobre a enfermidade, produzidas pelo *Gran Fury*, grupo responsável pelo setor artístico do coletivo, fundado em 1988" (Alves, 2020, p. 52).

03. Gonçalves Filho (2014), ao apresentar a produção epistolar de Abreu entende também o texto de Guibert como uma carta, tendo em vista o endereçamento enunciado no título, que dedica a obra para o amigo que não lhe salvou a vida.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. **Pequenas Epifanias**. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 2014.
- ABREU, Caio Fernando. Os dragões não conhecem o paraíso. In: ABREU, Caio. **Contos Completos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ALVES, Ricardo Henrique Ayres. **Artes Visuais e aids no Brasil: histórias, discursos e invisibilidades**. Tese (Doutorado em Artes Visuais), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/214418/001118960.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 14 mar. 2024.
- ALVES, Ricardo Henrique Ayres. **Miasmas e metáforas da aids nas Artes Visuais**. Rio Grande: Editora da FURG, 2021.
- BELLATIN, Mario. **Salão de Beleza**. Porto Alegre: Leitura XXI, 2007.
- BERNARDET, Jean-Claude. **A doença, uma experiência**. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- BESSA, Marcelo Secron. **Histórias Positivas: a literatura (des)construindo a aids**. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- BOLSONARO repassa para o orçamento secreto R\$ 407 mi do tratamento de pessoas com aids. **Brasil de Fato**, 7 de outubro de 2022. Redação | Rede Brasil Atual (RBA). Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2022/10/07/bolsonaro-repassa-para-o-orcamento-secreto-r-407-mi-do-tratamento-de-pessoas-com-aids>. Acesso em: 19 out. 2023.
- CAMUS, Albert. **A Peste**. Rio de Janeiro: Editora Record, 35. ed., 2022.
- CARDOSO, Guilherme da Silva. **Tempos do adoecimento: a Aids e a autoficção de Hervé Guibert**. Dissertação (Mestrado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/246535>. Acesso em: 15 mar. 2024.
- CCMQ estreia exposição, documentário e inauguração de palco em homenagem a Lory F. **Matinal**, Porto Alegre, 12 jul. 2021. Disponível em: <https://www.matinaljornalismo.com.br/rogerlerina/notas/ccmq-estreia-exposicao-documentario-e-inauguracao-de-palco-em-homenagem-a-lory-f/>. Acesso em: 15 set. 2023.
- CRIMP, Douglas. **Melancholia and moralism: Essays on AIDS and Queer Politics**. Massachusetts: The MIT Press, 2004.
- DANIEL, Herbert. **Vida antes da morte**. 3. ed. Rio de Janeiro: ABIA, 2018.
- FINKELSTEIN, Avram. **After Silence**. A history of AIDS through Its Images. Oakland: University of California Press, 2018.
- GERACE, Rodrigo. **Cinema explícito: representações cinematográficas do sexo**. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc São Paulo, 2015.
- GETSY, David J. (Org.). **Queer**. Documents of Contemporary art. Cambridge, USA: The MIT Press; Londres, Inglaterra: Whitechapel Gallery, 2016. Disponível em: <file:///C:/Users/Adriana/Downloads/Queer_Documents_of_Contemporary_Art.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2024.
- GONÇALVES FILHO, Antonio. As últimas palavras de Laika. In: ABREU, Caio Fernando. **Pequenas Epifanias**. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 2014.

GUIBERT, Hervé. **Para o amigo que não me salvou a vida**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2. ed., 1995.

KARYDAKIS, Savvas. Apresentação. In: CAMUS, Albert. **A Peste**. Rio de Janeiro: Editora Record, 35. ed., 2022.

LALLI, Órion. **A chave de casa eu guardo onde?** Paris: Edição de autor, 2023.

LEONILSON, José. A dimensão da fala. In: LAGNADO, Lisette. **Leonilson: são tantas as verdades/So many arte the truths**. São Paulo: Projeto Leonilson, 2019.

MOURÃO, Giovanni. Prefeitura suspende exposição que traz Virgem Maria com órgão masculino. **O Globo**, Rio de Janeiro, 29 fev. 2020. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/02/prefeitura-do-rio-censura-mostra-com-imagem-de-santa-com-penis-e-homens-nus.shtml>>. Acesso em: 15 mar. 2024.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: Uma introdução ao estudo da arte da Renascença. In: PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2. ed., 1986.

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s). **Anais VI Congresso SOPCOM**, Lisboa, 2009, p. 1-10. Disponível em: <<https://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>>. Acesso em: 17 ago. 2023.

PERLONGHER, Néstor. **O que é aids**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

RUBIN, Gayle. **Políticas do sexo**. São Paulo: Ubu, 2017.

SONTAG, Susan. **Doença como metáfora: AIDS e suas metáforas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SOUSA, Alexandre Nunes de. Da epidemia discursiva à era pós-coquetel: Notas sobre a memória da Aids no cinema e na literatura. **Anais Seminário Internacional Em Memória Social**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2016. Disponível em: <https://www.academia.edu/31992335/DA_EPIDEMIA_DISCURSIVA_%C3%80_ERA_P%C3%93S_COQUETE_L_NOTAS_SOBRE_A_MEM%C3%93RIA_DA_AIDS_NO_CINEMA_ENA_LITERATURA_II_Congresso_internacional_

de_mem%C3%B3ria_social_2016_>. Acesso em: 06 jun. 2021.

TINOCO, Bianca. **Performance e geração 80: resgates**. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2009. Disponível em: <<http://repositorio2.unb.br/jspui/handle/10482/7272>>. Acesso em: 15 mar. 2024.

UNAIDS. **Saúde Pública e supressão da carga viral do HIV**, 2018. Disponível em: <https://unids.org.br/wp-content/uploads/2018/07/Indetect%C3%A1vel-intransmiss%C3%ADvel_pt.pdf>. Acesso em: 3 mar. 2024.

SOBRE OS AUTORES

Ricardo Henrique Ayres Alves é Doutor e Mestre em Artes Visuais (PPGAV/UFRGS), área de concentração História, Teoria e Crítica de Arte. Bacharel em Artes Visuais (FURG), ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte. Professor do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), atuando na graduação em Artes Visuais e Museologia, bem como na Especialização em Artes modalidade presencial e EaD (UAB/UFPel). Coordena o projeto Histórias da arte e histórias da aids desde o Brasil: discursos sobre o corpo e a enfermidade na arte contemporânea. Membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP) e do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA). Autor do livro *Miasmas e metáforas da aids nas Artes Visuais* (Ed. da FURG, 2021). Artista visual. Seus interesses de pesquisa orbitam a arte contemporânea e sua história a partir de interseções com o corpo, o HIV/aids, a sexualidade e o cotidiano.

E-mail: ricardohaa@gmail.com

Francine Becker da Costa é estudante do curso de Artes Visuais - Licenciatura (CA/UFPel). Bolsista de Iniciação Científica no projeto "Histórias da arte e histórias da aids desde o Brasil: discursos sobre o corpo e a enfermidade na arte contemporânea", e bolsista voluntária do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID).

E-mail: francinebcosta2002@gmail.com

CINE_MATO_GRAFIAS: MEMORIAL ANTIRRACISTA DE UMA ATRIZ-PROFESSORA-REALIZADORA DE AUDIOVISUAL NA AMAZÔNIA PARAENSE

ANTI-RACIST MEMOIR BY AN ACTRESS-TEACHER
AUDIOVISUAL DIRECTOR IN THE PARAENSE AMAZON

Rosilene da Conceição Cordeiro
PPGARTES-UFPA

Resumo

Neste artigo assumo a frontalidade da voz narradora protagonista na relação entre meu ser identitário territorial racializado, nas performances de atriz-educadora-aprendiz de audiovisual imersa na cultura das memórias do cotidiano educativo amazônico paraense, na diversidade da periferia em que vivo, no qual me leio e inspiro como sujeita. Reflito sobre o trabalho de experimentação audiovisual que realizo a partir do imaginário cotidiano das distintas atividades que atravessam minha vida numa perspectiva memorial, no diálogo conceitual das memórias individuais e coletivas (Halbwachs, 2006), pelas vias da educação popular (Brandão, 1986; Freire, 1987), sustentada pela educação antirracista (Bento, 2022; Deus, 2013). Como resultado evidencio a importância da práxis reflexiva, que propõe a reeducação dos sentidos para percepções do 'real', para além do que está cristalizado nas formas clássicas de ensinar e aprender arte na periferia por meio da experiência artística do audiovisual.

Abstract

In this article, I delve into the frontal approach of the protagonist narrator's voice concerning the connection between my racialized identity-territorial existence, in my performances as an actress-teacher-audiovisual learner who is deeply immersed in the cultural memories of daily educational life in the Amazonian state of Pará. I also examine the diversity of the periphery where I reside, in which I read and inspire myself as a subject. My reflections extend to the realm of audiovisual experimentation, which I undertake by capturing the everyday imagery of various activities that intersect my life from a memorial standpoint. I engage in a conceptual dialogue that intertwines individual and collective memories (Halbwachs, 2006), through popular education (Brandão, 1986; Freire, 1987) underpinned by anti-racist pedagogy (Bento, 2022; Deus, 2013). Consequently, I underscore the significance of a reflective praxis that advocates for re-educating the senses to perceive reality beyond conventional methods of teaching and learning art in the periphery, utilizing the artistic medium of audiovisuals.

Palavras-chave:

Memória e audiovisual; formação audiovisual; performance audiovisual; cinememorial.

Keywords:

Memory and audiovisual; audiovisual training; audiovisual performance; cinememorial.

PERFORMANCES CINE_MATO_GRÁFICAS: DAS MARGENS AO FUNDO DE SABER- APRENDER DE 'SI'

Este é um relato memorial. Melhor diria, narrativa cinememorial¹ das vivências de aprendizagens audiovisuais, neste caso, a minha, em primeira pessoa, trazida pelas vozes, pensamentos, comportamentos e inúmeras outras reverberações contextuais vindas de muitos lugares imemoriais, desconhecidos e não mencionados aqui. Começo escurecendo² que chamo percurso cinememorial ou cine_mato_grafias da memória, o movimento crescente e cumulativo cada vez mais consciente do vasto repertório das experiências, individuais e coletivas, que fui vivendo entre e na relação do ser (pessoa, sujeita) com e nos lugares, espaços, territórios, tempos e contextos distintos que a memória do meu corpo traz à superfície para re-tratar performances significativas que integram meu ser humana ao ambiente que me circunda, de onde falo e de onde parto para analisar tal experiência.

Depois, preciso dizer, também, que me designando uma per_form@triz, o uso do termo se dá por encontrar nele a possibilidade de expressar, em igual densidade e alcance, a formação triangulada que recebi (e continuo recebendo) atuando entre educação, como professora que sou há trinta anos de carreira; como atriz de teatro e performance no âmbito das artes cênicas (com enfoque nos estudos da performance, desde 2007) e por estar, literalmente, envolvida às vivências formativas da cultura periférica racializada da minha comunidade, nesta região norte do Brasil. Inclusive, seria prudente me pensar como uma trabalhadora 'operária braçal' dos meus vários ofícios, parafraseando livremente Fernanda Montenegro, expoente da cultura teatral brasileira. Uma cidadã inserida nas trocas e formações conceituais-metodológicas abrangendo campos distintos, todos eles me encaminhando para a formação em Arte, desde o ano de 2003, quando, ao término da minha graduação em Pedagogia, continuei pelos caminhos árduos da formação artística (juntamente com meu percurso como formadora atuando em projetos da Educação do Campo), como aluna do ensino técnico noturno, um curso de formação em ator cursado na Escola

de Teatro e Dança da UFPA, pela vontade de ser uma artista formada e reconhecida como tal nesta Amazônia denominada paraense.

Acho prudente demarcar o território ao qual me reporto na expressão de sua diversidade e multiplicidade de saberes e vivências e, para tanto, trago o destaque de Peixoto (2021) ao se localizar no ínterim deste 'continente' adjetivado amazônico:

A Amazônia é múltipla. Eu moro em Belém, capital do Pará e percebo a partir das minhas relações que existem várias Amazônias. Assim, quem vive no Amazonas, Rondônia, Acre e nos demais cinco estados em que está presente o bioma Amazônia, tece a sua própria rede de significações da e com a região. As percepções são constelações diversas, como a diversidade do próprio ambiente. São constelações de histórias e percursos sobre ela, sobre as populações que moram e fazem da região Amazônica o seu território (Peixoto, 2021, p. 31).

Partindo dessa apresentação geográfica, me oriento pelo meu histórico acadêmico que há duras penas transcorreu, cumprindo uma desenvoltura formativa bastante híbrida, íngreme e dolorosa, mas de certo modo necessária em se tratando de cavar meus direitos de existência, considerando as contingências de gênero, classe, etnia marcada com o território em que me faço gente, em que me circunscrevo ao me identificar como um corpo feminino, de uma mulher cis, indígena-afro amazônica da cidade de Belém. Atualmente, uma mulher com transtornos mentais em acompanhamento psiquiátrico (mais uma marcação sobre meus comportamentos, a minha sensibilidade e a forma como me manifesto intelectualmente); uma mulher girassol,³ combatente de muitas frentes de luta, assumindo inúmeros papéis sociais: bisneta, neta, filha, mãe, avó, pessoa da cidade, trabalhadora da educação da minha comunidade imediata, mais especificamente do Distrito de Icoaraci, periferia que integra a região metropolitana da capital do Pará, margeada por rio.

E começo tensionando, aqui, a dimensão da interseccionalidade como memória de corpo, como digo e sinto, várias vezes marcado, já que para Collins e Bilge (2021) a questão é demarcatória, pois "as relações de poder que envolvem raça, classe e gênero não se manifestam como entidades distintas e mutuamente excludentes" (p. 16). As autoras destacam que tais categorias

se sobrepõem e funcionam de maneira unificadas, e que, mesmo geralmente invisíveis, tais relações interseccionais de poder afetam todos os aspectos do convívio social. Logo, a relação arte-educação-cultura-vida, em geral, não fica de fora dessa arena discursiva à qual nos 'pintamos'⁴ para o debate.

Pensando cronologicamente minha trajetória na linguagem audiovisual, ela começa em 2010, num convite para compor a equipe técnica de um trabalho intitulado videoteatro dalcidiano, dirigido por Francisco Weyl⁵ e Isabela do Lago,⁶ em Soure, na Ilha do Marajó, na função de preparadora de elenco. "Quem cortou a língua da feiticeira que os donos do mundo temiam?"⁷ era a função que não apenas me introduziu na linguagem audiovisual/cinematográfica em contexto amazônico, já numa atividade técnica, como se tornou um marco significativo na reflexão da minha ancestralidade indígena-afro amazônica, margeada e entrecortada por matas, rios, floresta, campos; bem como me fez pensar no lócus de uma família periférica formada entre descendência indígena e negra, aldeia e quilombo, portanto, que acessaram a cidade de Belém/PA em fuga, por expulsão dos seus lugares de origem. Essas migrações forçadas dessas regiões de vida nas margens fluviais, Irituia⁸ e Ponta de Pedras,⁹ foram em busca de 'trabalho, chão, pão, educação', sustentabilidade, sorte, mais vida.

Para Líbero Luxardo, jornalista, político e cineasta paulistano, paraense de coração, expressando sua devoção por esta região, ao marcar o signo amazônico, especialmente para as terras paraenses, o Marajó é essa territorialidade entre campos, matas e rios na qual certas características do 'tipo' marajoara são notórias, absolutas na questão identitária:

Em qualquer local da grande ilha o tipo marajoara é inconfundível. De estatura mediana, mas de uma energia impressionante e grande disposição para o trabalho, desde que este tenha um sentido de aventura. É também hábil. Com o couro, faz maravilhas ao tecer sus laços, e os cabrestos para sua montaria são de primoroso acabamento. Apesar de mediocrementemente alfabetizado, **o marajoara é possuidor de impressionante memória, lembrando-se de fatos, aparentemente corriqueiros muitos anos atrás;** porém o que mais surpreende no homem marajoara, é a sua acuidade. **A sua capacidade de percepção. De um lance de olhos, descobre na imensidão de um campo raso, o relevo e o detalhe de um acidente qualquer, e não raramente se trata**

de um personagem, afirma categórico que é. (Luxardo, 1977, p. 37, grifo nosso).

A ancestralidade marajoara com quem tive crescimento permanente na infância e adolescência iocaraciense se marca, paralelamente, à vida nativa herdada pelo parentesco de Irituia com familiares moradores do Bairro do Tapanã, também periferia de Belém. Meu lado irituiense remete às populações que, segundo Souza (2019), ocupavam o solo com povoações em escala urbana, contavam com um sistema intensivo de produção de ferramentas e cerâmicas, uma agricultura diversificada, uma cultura de rituais e de ideologia vinculada a um sistema político centralizado, e uma sociedade fortemente estratificada. Essas sociedades originárias foram derrotadas pelos conquistadores, e seus remanescentes foram obrigados a buscar a resistência, o isolamento ou subserviência (Souza, 2019, p. 47). Dessas motrizes culturais, de acordo com Ligièro (2011), entre descendência nativa (denominada pelo estrangeiro como indígena) e negra (na pessoa de populações negras escravizadas a que denominamos, contemporaneamente, afro brasileira amazônica), com traços fortemente presentes no meu corpo restaurado em comportamentos ancestrais pela memória trazidas à tona pelos comportamentos presentes no trabalho artístico deste cinema experimental, ali vivido (re-vivido por mim, eu diria). Isso me remeteu à descoberta da potência dos corpos familiares com os quais convivi (e na ocasião ainda convivía) em estado e tempo presente.

Uma memória de corpo da qual não tinha, ainda, conhecimento e consciência, mas de alguma forma já me acompanhava ao longo da vida. Lembranças deste corpo-signo cotidiano da memória/da memória do corpo - porque o corpo lembra e se é capaz de lembrar, pode esquecer também. E juntamente com as várias camadas da minha educação audiovisual/cinematográfica, ali despertada como linguagem artística, passei a observar, sentir diferente, indagar (me) questionar como essa junção de percursos formativos poderia ser tão presente e forte ao ponto de exercer um papel decisivo, eu diria emancipatório, empoderado nos rumos da minha formação estética/política, pessoal e coletiva a partir dali. E mais: de que forma essa consciência educativa que brota da práxis reflexiva (Freire, 1987), chegando

às populações subalternizadas culturalmente, impactadas pelos modelos centro-europeus aos quais, por séculos, nossas poéticas, conteúdos, vozes, métodos e narrativas, nosso trabalho, nossos saberes, conhecimentos e conexões com o mundo estiveram subjugados. Podem corresponder a outras ligações com nossas raízes e troncos identitários, e não aos pensamentos estrangeiros sobre nós e nossas práticas. Então, é um comportamento novo que passo a ter, sobre assumir (se) numa outra postura pessoal, a partir de e com a sua rede comunitária, empoderando-se/me como sujeita, voltando à comunidade na perspectiva de alterá-la, posto que, para Berth (2019),

Se a coletividade é o resultado da junção de muitos indivíduos que apresentam algum - ou alguns - elemento em comum, é intrínseco que estamos falando de um processo que se retroalimenta continuamente. Indivíduos empoderados formam uma coletividade empoderada e uma coletividade empoderada, conseqüentemente, será formada por indivíduos com alto grau de recuperação da consciência do seu eu social, de suas implicações e agravantes (Berth, 2019, p. 36).

Na escola básica, atuando na rede privada por vinte anos de exaustivo trabalho com a classe economicamente abastada da sociedade paraense; e de outro extremo, na rede pública, nos últimos doze anos, me dedicando às crianças e adultos em situações de altas vulnerabilidades sociais e educacionais, assim como estudante universitária, nos cursos de especialização em Artes (estudos contemporâneos do corpo), mestrado em comunicação social, linguagens e cultura, chegando ao doutorado, ingressante em 2021, me vejo nesse filme memorial como remanescente das populações das quais me origino, vinculada aos signos sociais imputados a mim no âmbito de tais atuações, sem perder de mim minha 'casa' com toda minha bagagem de origem. Todo peso dos meus trajetos, ao mesmo que me abate é o que me move ao me pensar uma artista-pesquisadora-professora antirracista, porque não tem como ser ética de outro modo.

Muitos destes signos e interpretações sociais sobre meus/nossos campos de atuação imputaram sobre mim/sobre nós (porque me penso junto às e com as coletividades em que me fiz o que sou, uma pessoa de múltiplas relações sociais), ora uma falta de competência para lidar

com esse plural "generalista" cotidiano que exigia (e continua exigindo) de mim/nós múltiplas performances de alto desempenho, onde quer que pretendamos estar; ora para destacar a impossibilidade de conciliar a relação trabalho/estudo da arte/existência como artista, fazedoras/es de linguagens artísticas, desconsiderando, muitas vezes inclusive, a minha/nossa qualificação técnico-acadêmica profissional.

Destaco, ainda, que toda a minha militância universitária transcorreu durante muitos anos como essa mulher-professora, artevista, colaboradora em diferentes programas formativos de nível técnico e superior em arte e educação, tornando ainda mais largo o currículo que me faz uma pesquisadora por demanda espontânea, para além dos vínculos e/ou exigências institucionais que por ventura viesse ter. No entanto, o racismo sempre esteve ali, espreitando e ditando meus comportamentos para ser aceita, adequada, me fazendo reviver memórias dolorosas sobre mim e minhas/meus pares, nessa arte do norte-global da qual nunca me senti parte, porque nunca me vi nela representada e meus entes passados foram subtraídos de sua/nossa sensibilidade, criatividade, do seu fazer nativo. A própria vida vivida e revivida na memória dos inúmeros grupos originários aqui existentes, milhares delas foram barbaramente sacrificadas e extintas.

De acordo com a Coordenação Nacional de Articulação das Comunidades Negras Rurais Quilombolas, racismo é a discriminação social baseada no conceito de que existem diferentes raças humanas e que uma é superior às outras. Esta noção tem base em diferentes motivações, em especial as características físicas e outros traços do comportamento humano.¹⁰ E sobre o racismo é preciso se posicionar ferozmente! Não há como fazer educação emancipatória sem esse colocar-se criticamente frente a ele. E como descendente de povos originários e populações tradicionais, meu corpo racializado estava em todos estes espaços, era/é meu ele, o corpo 'estranho' entrando ali, de alguma forma considerado diferente, 'menor', a ser re-educado para corresponder às exigências de um sistema racista, excludente da diferença.

Na fala de Deus (2020), a minha cor negra parda era evidente e com ela a minha condição social, meu território, minhas gentes, todas as negações

históricas sobre mim e as coletividades que este corpo possa representar no imaginário coletivo. E nesses atos lemos o racismo estrutural brasileiro, já que esse conceito consiste em uma atitude que desconsidera a igualdade de direitos, inferioriza, não considera e valoriza a nossa diversidade como algo importante e salutar na sociedade. O racismo se funda na relação de poder, não se baseia na distinção em critérios científicos em relação a algum grupo social ou étnico, apenas nega e invalida a existência do “outro” (o estranho), classifica e segrega como algo negativo, incapaz e dispensável tudo que não corresponda a quem o institui. E no campo da arte isso não é diferente, em muitos casos até se acentua.

Na comunidade onde vivo e atuo, como artista e ativista local, nos grupos e redes formativas que componho, nas quais frequento, transito, formo pessoas e me formo com elas, minha participação contínua se dá amparada pelos objetivos curriculares do ensino formal e informal, da pesquisa e da extensão comunitária em Artes como pressuposto educativo de mão dupla, na perspectiva interseccional da práxis freireana: o que ensino aprendendo, o que aprendo ensinando. A prática reflexiva e a reflexão como uma ação concreta, conteúdo, teoria materializada que se lança a transformar, interferir nas mudanças sociais pelas quais os sistemas de opressão operam; mas sem jamais perder de vista nossas especificidades de lutas, as intersecções étnicas, de gênero e territórios, porque a pluralidade existe e não cabe, em lugar comum. Para Freire (1987) é preciso que fique escuro o porquê defendemos a práxis, a teoria do fazer, “não estamos propondo nenhuma dicotomia de que resultasse que este fazer se dividisse em uma etapa de reflexão e outra, distante, de ação. Ação e reflexão e ação se dão simultaneamente (Freire, 1987, p. 93).

Este fazer-refletir-fazer se reflete no fato de que, geralmente, a minha pesquisa artística experiencial, ao término, vira a sistematização do processo vivido, o compartilhamento da experiência como relato/narrativa sistêmica metodológica, a fim de tornar este registro acessável e acessível à minha comunidade, para circulação geral entre outros grupos cujo interesse possam gerar novos questionamentos, reflexões, adendos, outras interlocuções críticas e formativas possíveis, educação, portanto. No

entanto, como escrevo baseada na realidade em que piso, na experiência que meu corpo reconhece como oralidade, memória cultural (Assman, 2008) procuro escrever para ser lida prioritariamente, pela escola, pelas minhas e pelos meus, pela comunidade educativa. Isso me remete a pensar com Brandão (1981) que não há como escapar, e uma vez na militância escolar, não há como negar esse enfrentamento, pois ninguém escapa da educação. Em todos os lugares, na casa, na rua, na igreja ou na escola, “de um modo ou de muitos modos, todos nós envolvemos pedaços da vida com ela: para aprender, para ensinar, para aprender-e-ensinar. Para saber, para fazer, para ser ou para conviver, todos os dias misturamos a vida com a educação” (Brandão, 1981, p. 7).

De lá para cá, os trabalhos artísticos, tanto no âmbito do ensino da Arte (campo de conhecimento), como da Arte como ferramenta de aprendizagem, fazem parte do meu dia a dia. No campo do audiovisual/cinema pelo qual tenho me enveredado desde o ano de 2016, quando comecei um projeto educativo em parceria com uma professora parceira de causa escolar, Viviane Mota,¹¹ os trabalhos com a linguagem audiovisual expressam essa tentativa de me mover pela construção de um currículo plural e coletivo disforme e desviante, abarcando diferentes temáticas demandadas pelos temas da vida cotidiana dos educandos, visando atingir temas invisibilizados das margens, onde tanto eu habito, quanto eles enfrentam como anseios não preenchidos pelo currículo escolar.

O Projeto *Cinema, negritude e infâncias: ver, experimentar, aprender e reconhecer a cultura africana e afro-brasileira como ensino fundamental*¹² visava descrever ações desenvolvidas no projeto artístico-pedagógico, de natureza interdisciplinar, tendo por público-alvo crianças do 3º ano do Ensino Fundamental, envolvendo diálogos entre Arte (cinema, teatro e artes visuais), Literatura e Letramento, o que se manteve em andamento na EMEF Maria Madalena Corrêa Raad, no Distrito de Icoaraci-Belém/Pará, no ano de 2016, ano, inclusive, em que ingressei no mestrado.

Na pós-graduação, mesmo afastada de minhas funções por licença curso, persisti na linguagem audiovisual na escola, enquanto projeto com foco em processos, meios, mídias, mídias, suportes e

em relação com outras linguagens, promovendo a discussão de que os corpos podem e devem se manifestar com autonomia e liberdade, nessa grande e miscelânea tela entre 'vencedores e vencidos', não de forma naturalizada, linear e fatalista, mas identificando pares e ímpares, interesses comuns em atividades e militâncias afins, e tudo isso compondo nosso letramento integral, em arte, inclusive.

Como sempre alimentei o desejo de expressar, também, pela linguagem audiovisual as andanças e inquietações alusivas ao nosso protagonismo migratório, tanto da minha família, quanto de inúmeras pessoas que fui conhecendo ao longo dessas tantas caminhadas, provocando questões acerca de como a cultura nasce e circula entre nós, já ali sinalizava a importância de agregar as diferentes culturas experienciadas na escola, reflexo da nossa região, mas tratadas como temas adjacentes fora da centralidade da vida. Sobretudo, as questões de cunho étnico raciais invisibilizadas pela vida hermética da comunidade formal, alheia ao que se aprende e ensina na escola estar a serviço da comunidade.

Ora, por compreender o papel político das linguagens da arte nesse embate, no projeto, focamos a ação de apresentar a cultura local com protagonismo de seus representantes. Buscamos expressar a magia criativa, a ritualidade imagética da composição, técnica, processos formativos evocados à memória dos sentidos como percurso da minha caminhada como atuante em diferentes papéis: atriz, professora de séries iniciais da educação básica, realizadora de audiovisual que ora aproxima, ora distancia o objeto para melhor observá-lo entre meus pareamentos artísticos e acadêmicos.

Desse modo, no projeto, foi enfocada a diversidade sociocultural, pois o desconhecimento por parte dos educandos era significativo. Essas matrizes étnico-raciais, por grande parte da população negra e afrodescendente, era desconhecida, ignorância reproduzida e aprofundada por práticas de discriminação e racismo, o que vem criando, acentuando e promovendo divisões desumanas, diferenças geradoras de profundas desigualdades sociais não mais admitidas em contexto sociocultural contemporâneo. E diante de nós um universo resumido bastante desafiador:

Vinte e seis crianças em contextos de pobreza e outras inúmeras vulnerabilidades sociais derivadas tem na participação desse projeto a oportunidade de se verem e reconhecerem como crianças de direitos, sujeitos criativos, solidários e colaborativos tendo em vista o reconhecimento de suas matrizes étnicas nele contempladas por meio da arte. E o cinema mediando esse novo olhar sobre si, sobre e com outro (Cordeiro; Mota, 2016, p. 1).

Assumir a frontalidade política das relações étnico raciais nos processos formativos em Arte e por meio da Arte, nesse caso o audiovisual na escola, significou alguns enfrentamentos institucionais, no que tange a compreensão dos colegas professores/coordenação pedagógica/gestão acatar que a implementação da Lei 10.639/03,¹³ alterada pela Lei 11.645/08,¹⁴ (que se complementam) e precisa ser uma pauta permanente e não pode ser esgotada em semanas de eventos isolados do calendário escolar. Logo, é preciso entender que a vida escolar acompanha o cotidiano, é toda ela perpassada por conteúdos acessados por imagens, palavras, sons, gestos e comportamentos; muitas realidades contextuais experienciadas, atravessadas pelas telas do cotidiano educativo plural, nem sempre didático, que passa veloz, que vaza sem filtros, atropelando a nossa percepção de mundo nos impossibilitando de trocar saberes, assimilar informações úteis à nossa convivência social, acolher conhecimentos relativos ao reconhecimento e respeito às nossas diferenças requerendo de nós prontidão e luta constante contra as desigualdades históricas a que estamos sujeitas/os as quais precisamos erradicar.

Outra questão importante, nesse registro, foi perceber como as crianças participantes do projeto adentravam o mundo das imagens em movimento com autonomia e, muitas delas, mesmo sem saberem ler de forma fluente, interagem nos encontros com grande espontaneidade, liberdade, com oralidade ativa, intervindo nas discursões com entusiasmo, pontuando aspectos da linguagem audiovisual, destacando o uso das cores, formas, sons, luz, cenários, ambientes com destreza de observação, permitindo às mediadoras lidar melhor com encaminhamentos pedagógicos das narrativas do grupo, diante dos conteúdos dessa movência comungada. Todas essas ações foram canalizadas para múltiplas aprendizagens e novas inquietações, nos 'obrigando' a replanejar nossos objetivos no processo em andamento. A avaliação

do mesmo se dava de maneira coletiva, formativa, gradativa, participativa e bastante autônoma por todo grupo de participantes no projeto.

Sabemos que a criança tem memória, o corpo dela, durante toda sua formação, registra e guarda memórias sensíveis relevantes ao seu desenvolvimento sensório motor e biopsicossocial, isso pois “o corpo é social e individual, expressa metaforicamente os princípios estruturais da vida coletiva” (Deus, 2020, p. 47), que ela está aprendendo a reconhecer e resguardar. Trabalhar com as infâncias no início de sua escolarização, assim, favorece o reconhecimento dos aspectos importantes da vida de sua coletividade, seu reconhecimento de grupo, o que gera pertencimento desejado e atua no sentido do empoderamento delas diante das questões de toque, que afligem sua existência coletiva interseccionalizando, inclusive, os meios de se pensar e intervir, positivamente, na convivência grupal destas, tanto na escola como principalmente fora dela, na vida comunitária.

A segunda experiência que trago para o diálogo formativo diz respeito às minhas imersões cinematográficas como atriz. No cinema paraense minha estreia se deu como figurante no curta metragem *Ribeirinhos do asfalto* (25min. Drama, 2009)¹⁵ da cineasta Jorane Castro. Um trabalho rápido que levou a me encantar com a ‘montaria’ do fazer cinema. A coletividade de pessoas, de maquinários, de profissionais envolvidos, de situações como ter que lidar com as externas, a rua, a parte operacional do cinema me impactou muito mais que atuar como atriz, devo dizer.

Tal participação me convenceu a voltar ao ‘telão’ em mais dois convites aceitos: protagonizar a personagem Silene no longa *A Ilha*¹⁶ (59m17’. Drama, 2013) do cineasta carioca Mateus Moura,¹⁷ realizador e formador de cinema, que depois se tornou um amigo parceiro com o qual desenvolvi algumas empreitadas audiovisuais posteriores, entre elas *Levamos presentes* (09m31’. Curta metragem, 2017)¹⁸ e *Carcaça de fé* (06m36’. Curta metragem, 2017).¹⁹ Mateus é um educador dedicado, ama trabalhar com a escola e em contextos comunitários; uma pessoa com a qual aprendi muito do que sei atualmente, com quem acumulei experiência nesse campo e me senti livre e motivada para criar sozinha. Outro curta

metragem do qual participei, *Alecrim*,²⁰ dirigido por Moisés Cavalcante no ano de 2014, para o qual fui convidada a atuar como atriz, trabalho como resultado de uma disciplina do curso de especialização em produção audiovisual na Faculdade IESAM. Novamente tragada pelo fluxo da realização fílmica, desses processos coletivos, autorais e sem qualquer recurso financeiro, fui me envolvendo e criando gosto em participar de algumas outras pequenas e médias produções performativas audiovisuais entre fotografia, vídeos, instalações, exposições corpográficas (Cordeiro, 2020), fui me embrenhando com gosto por estes caminhos sem conseguir deles me desvencilhar.

O terceiro relato presente nesta narrativa diz respeito a outra importante fase da minha carreira formativa: o momento em que, ao lado de Francisco Weyl (cineasta paraense, bragantino, jornalista, performer e professor de cinema), passo não apenas a participar de algumas vídeoperformances, como me envolver com seu ativismo cinematográfico na Amazônia paraense, seus temas e *modus operandi* me anima a experimentar outros papéis: passo a participar de festivais como oficina, palestrante, júri e, no ano de 2021, ter tido a honra de ser homenageada como educadora audiovisual no VI Festival Internacional de Cinema do Caeté - FICCA, coordenado por ele desde 2015, já na sua décima edição a ocorrer em dezembro deste ano de 2024.

O encontro com Weyl gerou meu primeiro olhar sobre a possibilidade de um cinema educativo menos formal, mas não por isso menos comprometido. Senti com ele que era possível um cinema ao alcance da escola, para todos, propriamente dito; uma caminhada antiga que vivi ao seu lado que começou em 2010 em Soure, no Marajó/PA, e de lá se estendeu e estende, aos poucos, até hoje. Há mais de uma década acompanhando sua luta em tornar o cinema amazônico visível, conhecido, vendo suas vivências de militâncias e combates públicos, sem recursos financeiros, sem incentivo, mas um guerrilheiro no ‘fronte’ como ele mesmo se diz ser, vim experimentando, também com ele, essa ludicidade, ‘brincando desse fazer sério’, de realizar pequenas produções que foram me dando chão e alegria ao experimentar ao seu lado.

Ele, que intuitivamente e sem criticidade sobre, à época, me levou a questionar minha

ancestralidade mestiça, interracial, minhas origens marajoaras e irituenses, o mesmo que, comigo, passou a escrever textos acadêmicos pautando a necessária reflexão sobre nossas identidades e nosso posicionamento político, crítico como professores de Arte, em pensar-fazer-refletir-refazer cinema na prática educativa, pensando a liberdade expressiva com o intuito de alterar as formas convencionais de arte, educação formal, audiovisual e cinema amazônico fincados na nossa realidade, denúncias, inclusive, das/os sujeitas/os envolvidas/os na ação presente pela vida e nossa sobrevivência. E mais: a necessidade de pautar essas ações nas diferentes modalidades de ensino formal, da educação básica à pós-graduação, de levar essa práxis reflexiva ao *status* de discussão acadêmica sólida, na defesa de nossa expressividade de base comunitária amazônica.

Francisco Weyl, Carpinteiro de Poesias, como ele se intitula é, sem dúvida, um camarada apaixonado pela arte cinematográfica, desbravador nato do que para mim, atualmente, constitui uma estética política, ética de pensar, realizar, distribuir um cinema paraense, que de tanto lutar me impele a ir com ele, aguçando meus sentidos, no intuito de persistir em projetos escolares que coloquem os educandos, ora diante das câmeras dos seus celulares para gravarem suas narrativas como atuantes inventivas/os/es comunicadores de arte; ora por trás delas para como roteiristas/diretores/produtores, dando vazio ao seu imaginário, suas ideias, ousando recortar o tempo e o espaço criando projetos seus com uma criatividade guerrilheira, que consiga interferir positivamente na realidade e que vivem e da qual são sujeitas/es/os.

Desde então persisto me aventurando como artista de cinema na escola básica, que impele a dilatação dos meus sentidos, das minhas percepções, que dá vida à loucura de não desistir de tentar, de ousar, de enfrentar os sistemas, a começar a desenvolver o sentimento de uma realizadora capaz de produzir e dirigir seus próprios filmes no Pará. E daí, ladeada de professores tão dedicados e comprometidos com a causa, passo, a partir de 2015, a produzir meus projetos audiovisuais, entre os quais: a) *#feitico* (dirigido por mim e Mateus Moura, em co-produção com a produtora MATOU O CINEMA E FOI A FAMÍLIA, 2021); b) *Sangue azul* (Rosilene Cordeiro e Angelina Conceição, Vídeoperformance, 2020);

c) *Carça de fé* (Rosilene Cordeiro e Mateus Moura, Curta Metragem, 2017); d) *Levamos presentes* (Mateus Moura e Rosilene Cordeiro, Curta metragem, 2017); e) *Madre d'água, doce, vem!* (Lenardo Oliveira e Rosilene Cordeiro, Curta metragem, 2016); f) *Saudação a Seu Ogum Beira Mar* (Lenardo Oliveira e Rosilene Cordeiro, Curta metragem, 2015).

EXPERIMENTAR AÇÃO! LENTES, CÂMERAS, ATUAÇÕES METODOLÓGICAS

Metodologicamente, memória individual e coletiva (Habwachs, 2006) são lentes pelas quais é possível reerguer conceitualmente alguns destes percursos formativos, educativos e culturais em Arte, audiovisual, performances memoriais na formação que me faz voltar, pelo audiovisual, a tais registros corporais como pesquisadora de Arte e culturas sendo, vivendo e re-escrevendo, ao mesmo tempo lembrar e refletir restaurações dando forma performativa ao que a palavra escrita muitas vezes não alcança. Fazer parte do grupo Perau²¹ (CNPq/UFGA), um grupo de pesquisa sobre memória e história na Amazônia, desde 2017, ano em que foi criado, tem me oferecido possibilidades de encontrar essas bifurcações teórico-metodológicas que me orientam a manobrar com certa destreza a intersecção que busco entre os campos da performance e da memória, desaguando nas vivências pessoais que tenho e/ou estudo no audiovisual paraense, nessa miscelânea floresta tropical para a qual meus interesses de trabalho artístico e docentes tem se voltado.

Para o historiador Denis Bezerra,²² artista e professor líder pesquisador do grupo Perau, o campo amazônico é bastante marcado pelos motivos que nos levam a nos embrenhar nesses peraus da memória, como metodologia, caminhos e conceitos que ajudam a refazer o percurso de sua história, a partir dos sujeitos que a escreveram ou que estão escrevendo esse percurso:

Os aspectos da cultura amazônica, da tradição e/ou da contemporaneidade são elementos a que nos dedicamos, seja no âmbito de uma escrita historiográfica, seja como experimentação e criação da linguagem cênica, partindo dos postulados sobre memórias, histórias, culturas. A memória e a história não apenas como epistemologias, mas 'peraus', como essas zonas profundas no leito de um rio ou à beira-mar ao estabelecerem diálogos para a produção artística, valorizando, dessa forma, os diversos saberes que formam a sociedade (Bezerra, 2019, p. 2).

Bezerra (2019) reitera que ter memória valida o sentido da história se manter presente, como algo vivo que se nutre das experiências que constituem o olhar reflexivo sobre nossas identidades artísticas amazônicas. Isso é igualmente importante, pois Fernandes (2013) enfatiza que a memória só tem razão de ser por seu caráter de transmissão. Segundo o autor, ela se constitui, individualmente, a partir das experiências do sujeito retidas em suas funções psíquicas, mas “adquire uma dimensão social por se tratar de ato interativo da cultura” (Fernandes, 2013, p. 01).

Isto posto reitera nosso desejo que tais desdobramentos conceituais, a partir desta conversa entre linguagens, coincidam com uma oportuna reflexão somática que a performance instiga na cena artística contemporânea, ao permitir experimentar nas discussões transpassadas na relação corpo, memória, cena audiovisual numa gama de percursos entrelaçados não esgotados. Ou fechados, mas a desvendar novas experimentações, reposicionando discursos, realinhando comportamentos, reestabelecendo outras atitudes dialógicas possíveis desta/nesta contemporaneidade da arte audiovisual cada vez mais presente na Amazônia paraense.

Já que desde muito cedo sempre fui encantada pelos lugares, meu olhar desde a primeira infância foi inquieto, arquetônico, biológico, geográfico, espacial, audiovisual. Normal! Cinco gerações de viajantes marinheiros, interétnicos, descendentes de quilombo (região do Marajó, pelo lado materno da família) e indígenas Tembés (pelo lado paterno, pertencentes a região do nordeste paraense entre os municípios de São Miguel do Guamá e Irituia). Cresci, desse modo, movida por sons e imagens trazidas pelas vozes destes homens navegadores: ouvindo histórias fantásticas, memórias de lugares, dando vida a personagens imaginários, lugares desconhecidos erguidos na imaginação fértil de uma criança criativa e peralta nas ideias, me encantando com a diversidade cultural da nossa região.

Era uma menina comandante-diretora quando viajava de ônibus pela cidade, na infância, pois pelas janelas ia recortando as cenas do trajeto como telas do cinema que mais tarde conheci na televisão e pelo qual também me encantei. Ver filmes, égua, que prazer! Muito cedo descobri

(sem o saber!) que o cinema era um conjunto de imagens em movimento, histórias recortadas que, quando montadas e movidas pela imaginação criativa faziam sentido, formavam um código interessante de decifrar, uma charada divertida ao ficcionar enredos sobre qualquer tema. Eu sentia ainda menina, como holks (2019), que o olhar tinha força, que o meu olhar fixo na realidade poderia mudar alguma coisa:

Eu sabia, quando criança, que o poder de dominação quando os adultos exerciam sobre mim e sobre meu olhar, nunca era tão absoluto que me impedisse de ousar olhar, espiar escondida, encarar perigosamente. Ao olhar corajosamente, declaramos em desafio: “Eu não só vou olhar. Eu quero que o meu olhar mude a realidade (holks, 2019, p. 216).

Foi aí que passei a me interessar por essa linguagem que, juntamente com o campo da performance, passaram a compor minha formação profissional em rede (educação-arte-cultura) nas últimas duas décadas de carreira. Desde então, penso a vida em performances cinematográficas identitárias: como essa mulher indígena afro, sem recursos financeiros, mas repleta de ousadia e determinação criativa. Plantada no centro de uma floresta interrompida pelo asfalto, o calor e o lixo; no meio de águas turvas abundantes, que geram enchentes e nos trazem tantas doenças urbanas, sendo, a todo tempo, provocada por essas cenas desiguais: uma mulher cis, cineasta, professora, produtora, enfermeira, atriz, performer, pesquisadora, cambona de santo, erveira, das giras, das águas, do meu quintal, das ruas e esquinas todas que nos formam enquanto amazonas, pensadoras, fazedoras, viventes que somos e estamos. E destes muitos lugares de ser-estar-sentir-fazer me inscrevo, me leio e busco me traduzir pelas lentes do audiovisual. Pessoalmente, penso que esta obra autoral, deste feminino presente na cultura, nos comportamentos da memória restaurada (Schechner, 2003), em contato com as ambiências visitadas, revela, nutre, e com reflexão, consolida identidades e retroalimenta o desejo por outros possíveis viveres, mas equânimes e solidários para todas, todes e todos.

Para Cordeiro (2021), trata-se de um corpo sensível sendo desperto, reevocando a memória histórica do próprio corpo, pessoal e coletivo, a sua e dos seus, dando voz à uma narratividade

experiencial, requerendo para si a voz de um conhecimento anterior. Ora revela aprendizagens vivenciais, agora estéticas verificadas nesse fazer, restabelecendo relações espaçotemporais recuperadas e reelaboradas no ato performativo de lembrar e criar a partir dessa reevocação. A autora destaca, contudo, que tal reevocação não é algo passivo, mas a recuperação de um conhecimento ou sensação anteriormente experimentada, fruto da memória individual ou coletiva. Vale, ainda, destacar que na afirmativa de Rossi (2010, p. 17): “voltar a lembrar implica um esforço deliberado da mente; é uma espécie de escavação ou de busca voluntária entre os conteúdos da alma: quem rememora fixa por ilação que antes viu, ouviu ou experimentou”.

Estamos, aqui, tentando falar de cavar o passado para extrair resquícios de um presente vivo. Halbwachs (2006) atenta para o fato de que essa “escavação” que se diz da memória individual pode ser entendida, como um ponto de vista sobre a memória coletiva, mas este ponto pode se alterar de acordo com o lugar em que ocupamos em determinado grupo e condicionado às relações que se mantêm com outros ambientes. Por outro lado, segundo o autor, se a memória coletiva tira sua força e sua duração por ter como base um conjunto de pessoas, são os indivíduos que se lembram, enquanto integrantes do grupo: nossa intuição sensível está no presente. Para ele, a intuição sensível está sempre no presente. Portanto, não podemos pressupor que ela seja capaz de se recriar espontaneamente, como se subsistisse em nós em estado de fantasma pronto a retomar corpo: transportada ao passado em imaginação, ela não é mais nada. Contudo, pelo menos às vezes, explicamos o seu reaparecimento porque não encontrando fora as causas que o originaram, só podemos procurá-las em nós (Halbwachs, 2006).

Para mim, essas memórias individuais e coletivas se encontram, em Martins (2021), com um conceito integrador e ao mesmo tempo revelador, o da ancestralidade. Para a autora, ancestralidade, em muitas culturas, é um conceito fundador, espargido e imbuído em todas as práticas sociais, “expressando uma apreensão do sujeito e do cosmos, em todos os seus âmbitos, desde as relações familiares mais íntimas até as práticas e expressões sociais e comunais mais amplas e diversificadas” (Martins,

2021, p. 23). Logo, retomar as ancestralidades identitárias em suas territorialidades de que minhas e meus ancestrais vieram, hoje, é herdar, no meu corpo, memórias e histórias não contadas sobre nós e nossas(os) entes passadas(os), nossas origens e caminhadas que nos trouxeram até aqui. E, desse modo, me sinto comprometida em retomar esse caminho de volta para restabelecer comportamentos deixados pelo caminho, recolher da oralidade possível das velhas e velhos, algo que possa ser trazido a estas e futuras gerações, trazidos do passado pela memória cultural de que fala Assman (2008), cristalizados em materiais audiovisuais que possam adentrar os futuros possíveis. Porque o futuro que pensamos e sonhamos vem da memória, portanto é ancestral, como bem nos ensina Krenak (2022), e fazer cinememorial é uma forma de resistir amorosamente e com Arte ao apagamento coletivo de nossas matrizes étnicas periféricas amazônicas.

FEITIÇAGENS CINEMEMORIAIS E EDUCAÇÃO CULTURAL NO #FEITIÇO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES EM CONFLUÊNCIAS DE ‘NÓS’

Retomamos Luxardo (1977), nos apontando um Marajó não isolado num mapa, que não pode ser reduzido ou preso aos livros e algumas “descobertas” de estudos registrados sobre ele. O Marajó que, segundo o autor, está presente na sua gente espalhada pelos guetos das cidades, distribuído no comportamento ‘aquietado’ de sua descendência branda por desconhecimento identitário, suas cotidianidades subalternizadas, suas relações culturais de trabalho, educação, religiosidade, rotinas diárias propriamente ditas ‘aquietadas’ sem qualquer evidência. Retorno, também, à cidade de Irituia/PA.

O que há de comum? Em que se distanciam? Como se re-memoram em meus/nossos corpos paraenses amazônicos? Observo que permanecem ainda bastante presentes nas nossas comunidades, nossas favelas, presas e amordaçadas nas nossas relações escolares uniformes, nas inúmeras escolas da rede pública de ensino espalhadas pelas nossas periferias que não tratam nossas vidas, nossos temas como conteúdos. A matéria periférica como centralidade das vidas ali representadas permanece às margens de uma fórmula que prioriza o nacional. Lança-se insistentemente um apagamento territorial

vivo sobre nós e nossas matrizes étnicas, porque o exótico nos vende e vende mais. E assim será até que tomemos consciência disso e busquemos restabelecer o poder sobre nossas vozes e comportamentos, aspecto importante destacado por Souza (2020):

A luta por identidade e representatividade também passa pela apropriação da “favela”. Quando o sujeito político se constitui como favelado e se reconhece nessa sociedade desigual, passa a refletir sobre sua atuação como ferramenta para a mudança social e pela igualdade de condições sociais e materiais. Em diversos movimentos sociais e na própria academia ser morador de favela garante uma espécie de legitimidade, uma vez que, a partir da experiência, se adquire um olhar diferenciado sobre os processos em sociedade (Souza, 2020, p. 20).

Entende-se que a pauta que segue é a da busca pelo reconhecimento do imaginário nortista brasileiro como parte significativa das matrizes socioculturais brasileiras, fora dos guetos a que fomos esquecidos por séculos, já que ser favelado, periférico, é também ser negro, ser migrante, ser indígena não aldeada(e/o). Estar à margem, referendando comportamentos racistas apregoados e mantidos desde o período da escravidão, presentes, ainda hoje, na latência de vários corpos memoriais das ancestralidades, adormecidas, domadas por papéis sociais que não aceitam o protagonismo das nossas populações. Vozes inúmeras muitas vezes interrompidas dos temas sociais que não nos evidenciam fora da violência, do medo e do sofrimento. Quando não somos devidamente problematizados nos diálogos sobre nossas diferenças, amordaçadas(es/os), encarceradas(es/os) na história oficial onde nossas conquistas não tem vez. Sim, porque para Souza (2020) a racialização desse debate é fundamental para uma análise que não deixe escapar o papel do racismo e da própria escravidão no processo histórico de guetificação, do povo negro, principalmente.

Para a autora, cabe ressaltar que “o gueto não é apenas geográfico localizado na favela, mas se refere, ainda, a falta de acesso a serviços e tratamentos humanizados” (Souza, 2020, p. 21). Reitero, aqui, que o termo favela, no âmbito deste texto, considerando aspectos geográficos e históricos da região metropolitana da cidade de Belém-PA, equivale às ocupações espalhadas nas áreas periféricas da cidade, ou áreas de moradia não planejadas com precariedade de vida e

acessos insípidos às políticas de urbanização, tais como saúde, transporte e educação, concentradas no centro da cidade.

E foi nesse ínterim de pensamentos atravessados que o filme *#feitico*²³ surgiu. Desse meu momento mais introspectivo e inquietado, amadurecido de desejoso de encarar, enfrentar o sistema audiovisual narcisista onde a branquitude, como sistema de que trata Bento (2019), determina e valida o que é e não é Arte, audiovisual, cinema amazônico, quem está ou não visibilizado no circuito brasileiro. Intuí e desejei criar, mesmo sem qualquer recurso financeiro, uma produção memorial que fosse ao encontro de uma vontade antiga de reacender questões caras para mim, os traços da nossa mestiçagem cabocla pelo audiovisual, algumas questões que vem atravessando muitas décadas de pesquisa sobre o meu próprio corpo, em ser-estar-fazer-refletir Arte nesse território. Surgem, assim, perguntas, inquietações, movimentos, silêncios históricos ante a visibilidade de nosso cotidiano amazônico entre culturas plurais e identidades distintas pelas vozes de quem as vive. Então é um filme sobre um Pará que conheço e sobre geografias do meu corpo histórico-memorial que gostaria de explorar, conhecer.

Portanto, não é um filme documental, nem tem uma proposta de todo ficcional. A narrativa priorizou evidenciar a imagem que se conta a si mesma, por isso designo um cinema espacial à medida que desbrava um Pará, muito além dos limites da metrópole. Há um interesse em apresentar um estado gigante e ao mesmo tempo íntimo, singular e ao mesmo tempo universal, destacando as ambiências e as relações estabelecidas por atores em seus respectivos territórios, conversando com a imensidão de rios, floresta, estradas, matas, paisagens, caminhos e des-caminhos do que se tem lido como um Pará amazônico em sentido estrito.

Acredito que o verdadeiro feitiço estabelecido pelo processo e materializado em *#feitico*²⁴, o filme, foi lidar com as adversidades presentes, mas confesso que reexperimentar as imagens já presentes nas minhas retinas como performances memoriais dos atores-atuantes, foi indescritível. Ato de lembrar, reviver, aguçar os sentidos do corpo novamente para ir em busca desse passado histórico tão vivo e ao mesmo tempo tão distante

e futurista de nossas tradições, como pessoa que dirigiu e foi a primeira a pensar o filme na cabeça, como um grande mosaico finalizado (sem saber ao certo o que enfrentaríamos pelo caminho!), foi vibrante, mexeu demais com minhas emoções e expectativas. Então, eu diria que nessa vivência, em suas várias etapas, reabriu em mim novas interlocuções discursivas. O projeto idealizado, o planejamento dele, as viagens de gravação, a produção, a composição da equipe, o projeto real desenvolvido, a pós-produção do mesmo; a captação do recurso para finalização do mesmo²⁵ e hoje a etapa dos contatos municipais para lançamentos do filme, reabrem em mim a experiência da memória se resignificando. O que eu tenho denominado cine memorial, então, refere-se a esse jogo criativo e colaborativo de criar a maquinaria audiovisual que põe uma ideia na cabeça dentro de telas em movimento, por meio de um artefato técnico, espírito colaborativo e muito trabalho em punho!

Fazer o *#feitiço* me colocou em contato, com nossas carências circunstanciais geopolíticas diante dessa arte tão clássica e, por isso, tão cara. Falta de equipamentos, profissionais, deslocamentos, traslados entre os *sets*, alimentação para equipe; trabalhar sem uma equipe de produção, cachê, resumida aos poucos recursos das minhas férias como funcionária pública; compatibilizar tempos, agendas, empréstimos de equipamentos; decidir sobre roupas, cenários, objetos de cena, que loucura compartilhada, entre mim e os 'meninos'. Sem a adesão generosa, confiante, gratuita e de total empenho de Denis Bezerra, Francisco Weyl, Mateus Moura e Rubens Santa Brígida,²⁶ meus atuantes-atores no filme; e de Mateus Moura na cinegrafia, na edição, e na montagem, comigo, não teria como colocar o projeto deste longa (60m10', 2021) de pé; inclusive, ainda hoje me pego pensando nessa aventura tamanha, em como conseguimos em três anos, de 2018 a 2021, fazer acontecer. Assim, não tenho como não dedicar este trabalho a estes homens, amigos, artistas queridos, parceiros no/nossa 'magia coletiva'. *#feitiço* é deles, é sobre eles, e um tanto sobre meu olhar sobre eles, suas incríveis narrativas sobre si, nesses anos de envolvimento afetivo, efetivo de convívio e intimidades fraternas entre nós em mais de uma década de amor e irmandade.

Foi uma experiência única estas CINE_MATO_GRAFIAS, essas palavras que se encontram para dizer desse cinememorial que nasceu como conceito com eles, os atuantes-atores do filme, não apenas com nosso fazer arte em si mesma, mas no que está no jogo criativo desse fazer, no que entra para validar nossa práxis: sobre o que entendemos por arte e como colocamos isto em prática, a ética dos atuantes, como eles se relacionam com aquilo que seus corpos precisam expressar em cena e como eles lidam com essa matéria na atuação. No envolvimento da comunidade, uma vez que sem recursos não temos como sermos realizadoras/es sem o apoio das colaborações que vamos encontrando pelo caminho. E quantas pessoas vão contribuindo e, sem se darem conta, redirecionando nossa forma de olhar o processo e o produto que estamos construindo com inúmeras mãos! E falando em produção coletiva, "como fazer cinema na Amazônia, sem fazermos amigos?" (parafraseando, livremente, Mateus Moura, para quem fazer cinema na Amazônia é impossível sem boas amizades, sem uma rede colaborativa sólida e fraterna).

Acredito, hoje, com base nas experiências citadas, vendo e ouvindo diferentes comunidades e faixas etárias sobre esse dito "cinema amazônico", ou como outros nomeiam "cinema experimental na Amazônia, que estas nomenclaturas não dão conta de alcançar, expressar, muito menos re-tratar a multiplicidade de elementos contextuais sobre nós e nossas experiências concretas 'entre' ser-fazer-viver-refletir a nossa realidade passada e presente. Tudo que tenho feito, visto, ouvido até agora são tentativas de pontuar um aspecto específico de tamanha totalidade. Cineastas amazônicas(os) têm conseguido cada dia mais dialogar reflexivamente com o manejo e combinações estéticas sobre arte cinematográfica amazônica, apesar de que algumas/alguns forasteiras(os/es) insistem em elaborar e reelaborar muita coisa sem pesquisa séria e aprofundada sobre nossas vidas, nossas culturas, nossas linguagens, nossos saberes ancestrais de base relacional comunitária.

Esse olhar de fora, que teima se desdobrar sobre nossas matrizes identitárias e territoriais, geopolíticas e culturais, é importante porque temos acompanhado seu esgarçamento e corrosão, se esgotando numa visão pouco ou nada crítica e reflexiva de quem somos nós, autorias/

realizações que não nos conhecem, mas intuem arbitrariamente sobre nós. Atualmente, como realizadoras(es) de audiovisual/cinema da Amazônia brasileira, já conseguimos distinguir e se localizar acerca de que cinema é esse que nos interessa, que narrativas, quem e como narra, que criações-ficções dizem sobre as pessoas, os lugares, os interesses das comunidades, as relações sobre si. E distinguir esses espelhos que insistem, ainda, nos retratar, em imagens turvas que insistem projetar, ante nossos olhos, e continuam a nos diminuir e oprimir 524 anos depois de tanto desejo de dominação sobre nossos bens culturais, nós e nossas comunidades, nossa existência sensível.

Fazer filme, assim como viver/ensinar cinema, ou mesmo educar por meio do audiovisual nos compromete a não parar de acender a mente, desperta os sentidos, conversar com as histórias, ouvir pessoas, dialogar com a realidade presente, ter curiosidade, interrogar a história, questionar a memória, rememorar o tempo. Será ou deverá ser um convite ao/aos corpo/corpos embarcar numa viagem sem de muitas voltas, a reexistir no pensamento criativo, a re-imaginar-se livre, vestindo histórias, dando vida a personagens. E novamente se redescobrir reiventando a realidade, falseando a vida, ficcionando o já imaginado, interrogando possibilidades brincando de fazer com seriedade, e do mesmo modo sendo ele mesmo, performando seriamente comprometido com a brincadeira de realizar! O processo aqui exposto me devolveu ao campo de pesquisa, ao mesmo que me motiva a retomar o leme dessa navegação me inspirar singrar novos caminhos, novos públicos, mas sempre me acreditando um ser reflexivo e político antirracista nesse fazer arte, já que a formação na linguagem audiovisual é um terreno promissor de investigação e pesquisa.

A convivência nessas matas memoriais, nos inúmeros rios turvos das diferentes recordações que brotam como frutos de alguns destes trabalhos carinhosos é a grande mágica, para mim, de poder fazer, experimentar arte, criar a nossa imaginação, agir, colocar um plano em ação! Eis a mágica essa é a magia, ritualidade, técnica, das/nas relações de feitura compositiva que procuro estabelecer à luz e sombra das memórias do corpo, dos meus sentidos como percurso da minha formação sensível como atuante, atriz-

professora-realizadora audiovisual que estou descobrindo, me enxergar, me buscando e encontrando ainda tateando, em processo, de aprendizagens contínuas com a linguagem em sua polivalência. É um exercício, ao mesmo que é um desafio instigante, mas como práxis, me coloca diante de muitos conflitos sistêmicos com fazeres já consolidados pela prática reprodutivista, me convidando a reeducação do olhar, para alcançar outras percepções do 'real' e do ficcional que o campo da arte requer: a des-ver, des-entender e des-explicar, dilatar o que está cristalizado nas formas clássicas de ver, sentir, viver, reconhecer, valorizar, ensinar e aprender da arte na e com a periferia, de onde vem nossa nutrição arteira. Isso porque, segundo Deus (2020):

Nossa formação - e a dos que nos antecederam - não ofereceu condições para que vissemos a África com outros olhos, uma vez que a nação brasileira assentou suas bases sob a égide do racismo antinegro e anti-indígena. (...) Os estudos sobre a questão racial na América latina e, em particular, no Brasil são recentes no ambiente acadêmico (Deus, 2020, p. 66).

Essa talvez seja a grande magia de pensar-fazer audiovisual na Amazônia paraense entre descendência indígena (originária) e populações negras (povos tradicionais), para quem deseja experimentar novos fluxos fora dos eixos clássicos das narrativas cinematográficas 'sobre' nós: des-colonializar os pensamentos acerca do que disseram sobre nós, propondo um protagonismo que parta do nosso lugar de fala (Ribeiro, 2017). Desse modo cabe des-preparar nosso corpo para pensar-ser-fazer-refletir fazendo cine-matografias de si considerando nossos processos identitários, entendendo que audiovisual abaixo da linha do equador é, essencialmente, estar em relação direta com o meio físico, material, energético da vida e, portanto, na sua concretude real e deste real é o 'de onde' se parte para reexperimentar a ficção deste. Experiências sobre uma pesquisa que, para Bezerra (2019), partem do cotidiano das vidas em tela, nossas veias socioculturais distintas, em processos de trocas capilarizadas entre matas, rios, margens, fundo e nem por isso menos importantes à memória e a historiografia da Arte na Amazônia.

Para a comunidade em que atuo, acredito poder contribuir com a visibilidade destas identidades, do patrimônio imaterial cultural desses atores/

atrizes/atuentes sociais, estimulando outras mulheres periféricas, parentas de ancestralidade indígenas e negras, a assumirem papéis que possam lhes interessar atuar: professoras, roteiristas, produtoras, formadoras, diretoras, filmmakers, funções historicamente negadas às mesmas pela tradição machista, racista, misógina e elitista do meio audiovisual. Ação concreta da nossa atividade criativa ética como intervenção política que melhor defina nossa sensibilidade como potência enquanto realizadoras do/ com e em nossos territórios, lidando como protagonismo das nossas experiências narrativas multiétnicas, plurais, assumindo nosso verdadeiro lugar na história desse cinema amazônico brasileiro, histórias de incansáveis lutas silenciadas e hoje recuperadas por nossa audácia criativa, nossa resistência sóbria e foca, nossa vida em abundância.

NOTAS

01. Neste trabalho, as narrativas audiovisuais mantem forte relação com as percepções corporais da atuante. São diferentes conteúdos relacionadas que acionam lembranças, recordações, sensações, sentimentos, palavras, comportamentos, pensamentos, estados reflexivos na forma de memórias do/no corpo atuante. Cotidianidades retornam à memória reverberando nas experiências de performances, individuais e coletivas, nas diferentes funções e/ ou atividades criativas manifestadas pelo corpo em estado de arte, artes da cena.

02. A inclusão do termo se dá, porque, de acordo com o Tribunal Regional Eleitoral do Rio Grande do Norte, “Termos como “esclarecer”, “denegrir”, “humor negro”, “inveja branca” são considerados racistas, pois retratam pretos como inferior e traz conotação negativa sobre essas pessoas, suas origens e suas religiões.”. Disponível em: <<https://www.tre-rn.jus.br/comunicacao/noticias/2023/Setembro/por-que-evitar-termos-e-expressoes-racistas#:~:text=Termos%20como%20%E2%80%9Cesclarecer%E2%80%9D%2C%20%E2%80%9C,suas%20origens%20e%20suas%20religi%C3%B5es>>. Acesso em: 1 jul. 2024. Ao longo de todo o texto palavras racistas serão substituídas.

03. Acredito ser um posicionamento político importante essa visibilidade sobre o meu corpo, de uma mulher 50+, artista-pesquisadora, diante do meu quadro clínico considerado “invisível” socialmente, mas reconhecido dentro de aspectos legais, visto que a Lei nº 14.624/2023 altera o Estatuto da Pessoa com Deficiência, instituindo o uso do cordão de fita com desenhos de girassóis para a identificação de pessoas com deficiências ocultas. O símbolo do cordão de girassóis foi criado no Reino Unido e adotado globalmente a partir de 2016 como forma de reconhecer as deficiências ocultas, definidas como “invisíveis”, ou seja, aquelas que não podem ser identificadas de imediato mas têm sintomas que atingem de forma significativa a condição física, visual, auditiva ou neurológica de uma pessoa. Fonte: <<https://bvsm.s.saude.gov.br/fita-com-desenhos-de-girassol-vira-simbolo-nacional-para-identificar-pessoas-com-deficiencias-ocultas/#:~:text=O%20s%C3%ADmbolo%20do%20cord%C3%A3o%20de,significativa%20a%20c%20ndi%C3%A7%C3%A3o%20f%C3%ADsica%2C%20visual%2C>>. Acesso em: 1 jul. 2024.

04. Povos indígenas e africanos tingem o corpo para celebrar, ritualizar e, sobretudo, para guerrear.

05. Autodenominado Carpinteiro de Poesia (e de Cinema). Doutorando em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará; Professor de audiovisual, comunicação e estética no Brasil, Portugal e Cabo Verde; Poeta, jornalista, professor, ativista digital e documentarista, criador do Festival Internacional de Cinema do Caeté (Ficca). Integrante do grupo de pesquisa Perau: Memórias, Histórias e Artes Cênicas na Amazônia (UFPA/CNPq). Agitador cultural. E-mail: carpinteirodepoesia@gmail.com

06. Fotógrafa, produtora e realizadora de audiovisual na Amazônia periférica paraense, multiartista afro religiosa envolvida na militância das lutas antirracistas contemporâneas.

07. *Um videoteatro brota de dentro duma bolha de gente: temos pessoas líquidas!* Disponível em: <<http://resistenciaamarajoara.blogspot.com/2010/07/um-videoteatro-brota-de-dentro-duma.html>>. Acesso em: 10 nov. 2021.

08. Irituia é um município brasileiro, localizado na região Nordeste do estado do Pará, com área de 1.385,209 km², população de 30.955 habitantes. A palavra do tupi guarani define, tanto a cidade, como o rio afluente da margem esquerda do rio Guamá que banha o município. O topônimo Irituia, de origem tupi - I-ri-tuia - significa corredeira velha, antiga. Fonte <<https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/pa/irituia.html>>. Acesso em: 26 jan. 2024.

09. De acordo com o Censo do IBGE de 2022, o município de Ponta de Pedras, tem área territorial de 3.363,749 km², e atualmente sua população é de 24.984 pessoas. Desconhece-se, precisamente, a origem histórica do município, localizado na zona fisiográfica do Marajó e Ilhas. Entretanto, em 1930, em virtudes da criação do município de Arari, mais tarde Itaguari, os municípios de Ponta de Pedra e Cachoeira foram extintos e os seus territórios passaram a integrar ao da nova unidade autônoma, até que, em 1938, Itaguari passou a chamar-se Ponta de Pedras. O topônimo atual, de origem portuguesa, foi dado ao município em virtude do acúmulo de pedras existentes ao seu redor. Já Itaguari, de origem indígena, significa 'rio do morador das pedras' ou 'rio das barreiras'. Fonte: <<https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/pa/irituia.html>>. Acesso em: 26 jan. 2024.

10. Cf. Significado de racismo. Disponível em: <<https://conaq.org.br/noticias/significado-de-racismo/>>. Acesso em: 13 dez. 2023.

11. Pedagoga, contadora de história. Especialista em contação de histórias. Professora do quadro efetivo da SEMEC-Belém, Séries Iniciais. Atua na EMEF Maria Madalena Corrêa Raad desde 2013.

12. Trabalho apresentado no II Encontro de Antropologia Visual da América Amazônica, realizado entre os dias 25 e 27 de outubro de 2016, na UFPA em Belém/PA. Disponível em: <https://www.academia.edu/45261565/Projeto_Cinema_negritude_e_infancias_ver_experimntar_aprender_e_reconhecer_a_cultura_africana_e_afrobrasileira_como_ensino_fundamental>. Acesso em: 15 out. 2021.

13. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei no 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as

diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena". Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=10101-lei-11645-10-03-2008&Itemid=30192>. Acesso em: 15 nov. 2021.

14. Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008 - Inclui no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena". Disponível em: <<https://www.iffarroupilha.edu.br/regulamentos-e-legisla%C3%A7%C3%B5es/portarias-e-legisla%C3%A7%C3%B5es/item/1407-lei-n%C2%BA-11-645,-de-10-de-mar%C3%A7o-de-2008-inclui-no-curr%C3%ADculo-oficial-da-rede-de-ensino-a-obrigatoriedade-da-tem%C3%A1tica-hist%C3%B3ria-e-cultura-afro-brasileira-e-ind%C3%ADgena>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

15. Informações sobre o filme estão disponíveis em: <<https://www.adorocinema.com/filmes/filme-202674/>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

16. Filme rodado, entre novembro de 2012 e fevereiro de 2013, na ilha do Cotijuba, na Baía do Guajará, na Baía do Marajó e na Ecovila landê, na Comunidade de São João Batista em Santa Bárbara. Produzido de forma completamente independente, entre as produtoras Maria Preta, Insular Produções e Coletivo Quadro a Quadro, com apoio do Miritismo. Disponível em: <<https://cinematecaparaense.org/filmes/media-metragem/a-ilha/>>. Acesso em: 10 out. 2021.

17. Mateus Moura é educador, artista e pesquisador. Formado em Letras - Licenciatura em Língua Portuguesa, mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, pela UFPA. Atua como coordenador audiovisual e cineclubista do Núcleo de Arte, Cultura e Educação da SEMEC/BELÉM, trabalhando diretamente com educação em cinema e na formação de professores de arte e mestres de saberes, além de ministrar oficinas e cursos de cinema em parcerias com fundações de ensino não-formal. No ramo da cultura atua como realizador de Cinema, diretor teatral, músico e escritor.

18. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jETLINKNhsM&t=20s>>. Acesso em: 10 out. 2023.

19. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fKAp_b33sno>. Acesso em: 10 out. 2023.

20. Curta metragem vencedor do II Festival de Audiovisual de Belém (2014) na premiação de Melhor Curta Juri Popular e Melhor Ficção.

21. Grupo de Pesquisa que desenvolve, atualmente, ações de estudo, pesquisa e extensão, vinculadas as suas linhas: *História e Historiografia das Artes Cênicas na Amazônia; Memórias e Performatividades*. Em 2024 foi criada a linha *Memória e História dos Cinemas e das Artes Visuais da/na Amazônia*. Em sua composição atual, reúne professores, alunos da graduação e da pós-graduação, mestrandos e doutorandos, artistas, pesquisadores do Pará e de outros estados brasileiros, tendo como objetivo predominante buscar desenvolver práticas e reflexões relacionadas à pesquisa acadêmica sobre a produção cênica na Amazônia. Informações disponíveis em: <<https://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/238980>>.

22. Doutor em História. Coordenador do Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA. Professor do Programa de Pós-graduação em Artes e da Escola de Teatro e Dança da UFPA. Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/9404514273838260>>; ORCID: <<https://orcid.org/0000-0001-8186-4510>>. E-mail: denisletras@yahoo.com.br

23. O filme *#feitoço* foi roteirizado/dirigido e produzindo por mim, em co-participação da produtora MATOU O CINEMA E FOI A FAMÍLIA, de forma independente e com recursos próprios, contando com a participação de quatro atores amigos-artistas convidados, sendo eles: Mateus Moura, Denis Bezerra, Francisco Weyl, Rubens Santa Brígida. Gravado entre os anos 2018-2020, em seis municípios paraenses (Ponta de Pedras, Soure, Capanema, Irituia, Bragança e Parauapebas) foi aprovado com recursos da Lei Aldir Blanc para Audiovisual-PA (2021) na categoria Obra em Finalização 1. O prêmio foi acessado na cota para mulheres e 70% da equipe vinculada ao projeto foi composta por elas, do mesmo modo que sua contrapartida social foi planejada para atender a formação audiovisual para mulheres, preferencialmente, negras periféricas trabalhadoras residentes nos respectivos municípios. As oficinas formativas ocorreram no âmbito dos temas “Fotografia para

Cinema”, “Roteiro para audiovisual” e “Oficina para educadores: o cinema na sala de aula”. As formações, por conta do período pandêmico ocorreram na modalidade virtual e contaram com participação efetiva do público-alvo das ações.

24. O longa ainda não está disponibilizado em nenhuma plataforma de exibição pública, no entanto temos *#feitoço*, um filme de Rosilene Cordeiro, num corte de 19min cuja exibição-participação ocorreu no FICCA 2021, que se encontra disponível, juntamente com a ficha técnica, em meu canal pessoal: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZgorwpZDE-E>>.

25. O recurso financeiro do processo de finalização do filme foi realizado com recursos da LAB-Audiovisual/PA - 2020, na modalidade Obra em Finalização1, o qual acessei como cota mulher e cota étnico racial, pessoa negra-parda.

26. Ator, performer, músico, diretor de arte e professor de Artes. Doutorando em Artes e mestre em Artes, pela UFPA. Ator-atuante convidado no filme *#feitoço*.

REFERÊNCIAS

ASSMANN, Jan. Communicative and cultural memory. In: ERLI, Astrid; NÜNNING, Ansgar (ed.). **Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook**. Berlin; New York: De Gruyter, 2008.

BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. - 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Educação Popular. In: **Memorial virtual Paulo Freire**. Disponível em: <<https://acervoapi.paulofreire.org/server/api/core/bitstreams/ee3ade27-7263-444c-8361-88b1a23fb605/content>>. Acesso em: 5 jun.2024.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O Que é Educação**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

CORDEIRO, Rosilene da Conceição. Corpografia Memorial: a narrativa poética do corpo em “Performance a São Marçal - Proibido para o banho”. **Revista Sentidos da Cultura**, v.7, n.12, p. 115-135, jan./jun. 2020.

CORDEIRO, Rosilene. Weyl, Francisco. BEZERRA, Denis. **#FEITIÇO (IN PROGRESS): Fazer-pensar**

magia no cinema amazônida. **Nova Revista Amazônica**, v.7, n.1, abr. 2019. Disponível em: <<http://novoperiodicos.ufpa.br/periodicos/index.php/nra/article/view/6989/5477>>.

COLLINS, Patrícia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. Tradução de Rane Souza. - 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2021.

DEUS, Zélia Amador de. **Caminhos trilhados na luta antirracista**. Coleção cultura negra e identidades. 1. ed - Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

FERNANDES, José Guilherme dos Santos. As formações discursivas da memória na composição narrativa. **Revista Boitatá**, Londrina, v.8, n.16, ago./dez. 2013. Disponível em: <<https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/boitata/article/view/31573/22124>>.

FREIRE, Paulo. **A pedagogia do oprimido**. 17ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

HALBWACHS. Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

hooks, bell. **Olhares negros: raça e representação**. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: Episódios de racismo cotidiana**. Trad. Jess Oliveira. 1. ED. Rio de Janeiro: COBOGÓ, 2019.

KRENAK, Ailton. **Futuro ancestral**. 1. ed., 1. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

LIGIÈRO, Zeca. **Corpo a corpo: estudo das performances afro brasileiras**. 1. ed. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2011.

LUXARDO, Líbero. **Marajó, terra anfíbia**. Belém: Grafisa, 1977.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: Poéticas do corpo-tela**. Editora Cobogó: Rio de Janeiro, 2021.

PEIXOTO, Luana Beatriz L. **Abre-caminho: Poéticas de artistas negres das Amazônias**. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2021.

RIBEIRO, Djamila. **Pequeno manual antirracista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ROSSI, Paolo. **O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? Tradução de Dandara. **Revista O Percevejo**, v.11, n.12, p. 25-50, 2003.

SOUZA, Renata. **Cria da favela**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2020.

SOBRE A AUTORA

Rosilene da Conceição Cordeiro é Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA, Mestra em Comunicação, Linguagens e Cultura (UNAMA), Especialista em Estudos Contemporâneos do Corpo: Criação, Transmissão, Recepção (ICA/UFPA). Pedagoga e atriz pela UFPA, professora na SEMEC - Belém, especialista educacional na SEDUC-PA. Vice-líder do Grupo de Pesquisa Perau - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia (CNPq/UFPA). E-mail: enelisorcordeiro@yahoo.com.br

GESTUALIDADES DE UM FEMININO QUE INSISTE

GESTURES OF AN INSISTENT FEMININE

Monica Toledo Silva
PUC-Minas

Resumo

Esta apresentação ensaística sugere um encontro poético com imagens (frames de vídeos da autora e poemas publicados), enredados em breves falas de oito pensadores que trazem teorias convergentes do corpo queer ao longo dos tempos e desde lugares distintos. Com alguns pontos de partida referenciais, nutridos pela fenomenologia e semiótica da cultura agindo como guia nesta composição, propõe-se a insistência de um feminino particular em detrimento de muitas camadas de violência, manifesto nas artes de maneiras únicas e em mídias diversas. Estes encontros teórico-práticos expõem a evolução das teorias feministas e queer em direção a um corpo fugidio e sempre a ser inscrito.

Palavras-chave:

Imagem; corpo; performatividade.

Abstract

This essay presentation suggests a poetic encounter with images (frames from the author's videos and published poems), entangled in brief speeches by eight thinkers who bring convergent theories of the queer body over time and from different places. With some referential starting points, nourished by phenomenology, semiotics of culture and cognition acting as a guide in this composition, we propose the insistence of a particular feminine to the detriment of many layers of violence, manifested in the arts in unique ways and in diverse media. These theoretical-practical encounters expose the evolution of feminist and queer theories towards a fugitive body that is always inscribed.

Keywords:

Image; body; performativity.



Figuras 1 e 2 - Fotografias. Estudo sobre ausência, 2023, de Monica Toledo Silva.

há sempre um grito
no vivo que há'

Este ensaio propõe um deslocamento nos modos de ler e ver a partir de uma organização que apresenta alguns teóricos em suas provocações acerca do corpo: crip, feminino moderno, forma de vida, imagético, queer, performativo, coisa convulsa, crisálida quebrada. Ou, divergente, biopolítico, modo de presença, escritura, cinético, surreal, sagrado, soberano. Tais estudos dividem espaço com imagens e poemas de minha autoria para discutir uma corporeidade híbrida, que se faz visual e visível, e sugere uma formulação de enunciados a partir de um estado nômade, que se compõe e decompõe formulando meios de existir em territórios sempre parciais. A forma de escrita, teórica e poética, e a escolha de imagens, coadunam uma investigação criativa processual singular.

Me convido e te convido a falar de nós: de um, de qualquer um, do outro que também somos. Da outra coisa que seremos. Apresento algumas imagens e poemas, de vídeos e de trechos de um livro. Coisas que faço para pensar e para viver. Para estudar e elaborar como meu corpo se apresenta para mim, como imagino que outros o vejam, como sinto que sou ou seria. Entre estas visibilidades de frames e palavras busco elaborar pensamentos que insistem:

memórias atravessadas na garganta, outras que duram tempo demais, tantas que esqueci, meu cabelo que quando cresce eu corto porque não queria ser tão mulher e quando curto não gosto de não ser feminina. Entre um e outro percebo o tempo e a dança como algo que vive em mim, desde pequena, e que se processa, assim, ao acaso a grandes custos. Foi preciso muito audiovisual, muito estudo - ao qual agradeço a companhia de Maurice Blanchot, Maurice Merleau-Ponty, Jean-Luc Nancy, Jean-Luc Godard, Didi-Huberman, Achille Mbembe, os semioticistas russos e soviéticos e as sementes de Ferdinand de Saussure, Henri Bergson. Filósofos da fenomenologia e cientistas da cognição. Cineastas modernos e todo o cinema a que chamo do corpo. Virginie Despentes e Simone de Beauvoir, Camile Claudel, Judith Ann Scott e Francesca Woodman. Essa turma, num encontro peculiar marcado por mim ao longo dos últimos vinte anos, tendo como hostess uma literatura feminina magrebina (Fátima Daas, Hélène Cixous) asiática (Kim Thúy, Bhanu Kapil) e latina (Pilar Quintana, Brenda Navarro) que mistura autobiografia com uma fantasia trágica, soberana, me trouxe de volta ao entendimento da dança no corpo e no pensamento, que nega tentativas

de se estabelecer gêneros (drama, romance, suspense, documental, surreal) ao demonstrar que quando nos colocamos na imagem ou na palavra e falamos de nós mesmos com algum grau de consciência e intenção, estamos dançando: geramos discursos enunciativos, por vezes tentativas de comunicação, formas de apresentação, maneiras de elaborar narrativas, por extensões, velocidades, repetições, esquecimentos, imaginações, em fluxos vindos da respiração, joelho, queixo, que nos permitem habitar a nós mesmos ao criar um trabalho artístico nos gêneros da literatura e do vídeo que deixam de ser tais, porque existem no mover do corpo.

Trago para esse encontro convidados especiais, que se apresentam aqui de forma a dar corpo a este sentimento-pensamento que mobiliza minhas ações como artista e pesquisadora: Christine Greiner e sua apresentação do corpo crip (que ultrapassa as teorias das últimas décadas pra se situar desde âmbitos distantes da arte); Georges Bataille em seu erotismo (sagrado, acéfalo, trágico); Eliane Norbert Elias e seu "corpo impossível" (que remete ao único Hans Bellmer para apresentar

um corpo objeto desfeito nas artes visuais); Raymond Bellour e Leda Maria Martins que sem introduções se conhecem pelo entendimento do corpo num tempo espiralar entre imagens móveis tão fragmentadas e contínuas quanto ele próprio pode ser em sua espacialidade; Zairong Xiang que traz o corpo *queer* mitológico de deusas e deuses não dualistas, não sexualizados (colonizados) pela epistemologia ocidental e que conversam com as formas de sobrevivência Tiqqun (que vem ao encontro representando Agamben).

Modos feministas de criar também fogem das categorias de gênero para se afirmar num contexto de política poética, sobrevivência vagalume que convive com neons em cores, porque vêm do escuro para brilhar e as formas de vida coexistem e querem viver. A matéria deste ensaio é, assim, minhas próprias cenas, visuais e literárias, como estudo de caso para pensamentos científicos que se desdobram na necessidade de criar e conviver. Penso que citações destes autores, com meus procedimentos artísticos, servirão de alimento para essa corporeidade, que insiste em existir na diferença, no comum, coletivo e particular. Viva o corpo, suas imagens e palavras-gestos.



Figuras 3 e 4 - Frames da série de videos e instalação "*Tracing mermaids*", 2018, de Monica Toledo Silva.

PENUMBRAS

*dessaturada do dia
pulo o engasgo que me trouxe
sem vontade de sair
contemplo o corpo que já não é*

*no leve o sentido acalma
a memória é breve, logo foge
se joga fora e convida
a refazer-se num longe do mundo*

Christine Greiner é uma das introdutoras das teorias crip no Brasil. Trata-se de incluir nas políticas sociais e do cuidado, sem que com isso se almeje um ponto de convergência comum, corporeidades periféricas, corpos múltiplos que estão além das diferenciações binárias de organismo biológico e ambiente digital, natureza e cultura, e que configuram existências divergentes. Diferenciações de real, sujeito, self e existência também se tornam irrelevantes à homeostase e no ecossistema que configura informações entre corpos (in)animados. Greiner (2004, p. 18) lembra que à “clausura da separação entre sujeitos e objetos” resta a “identidade subterrânea, estigmatizada como um outro ficcional”.

Para tais existências, corpos opacos (pois a opacidade revela-se campo infinito de ação, afetação e enunciação sem que se esteja exposto a leituras médicas e científicas, através do excesso de visibilidade e de controle como vivenciado na vida nua e na necropolítica, enquanto instâncias

disciplinares positivistas, que categorizam e nomeiam doenças sem, no entanto, alcançar níveis de subjetividade singulares.

Em defesa desta não normatização de doenças sem nome recorreremos à medicina chinesa, cujos tratados orientam concepções de “poesia e política e noções fluidas de si mesmo”, em modos de existir desde circunstâncias e estados de vulnerabilidade “que testam desidentidades”. Na contemporaneidade o neurocientista António Damasio também sugere uma cartografia do cérebro mapeada no que acontece no corpo, sem rejeitar ou tentar normalizar uma situação: o cérebro parte da dor “para se reinventar”. (ibid., p..23-5).

Zonas de vida não consideram o humano o único produtor de conhecimentos. Corpos sem nome operam por frestas, erosões, margens, e emergem das opacidades. Tal como o cosmos, sugere a autora, o cosmopolítico.

RESISTÊNCIA

*à beira do nada escuto vozes
perto do mundo espio
sinto, vou?
respiro*

Gabriela Laurentis aborda o corpo feminino através da análise de alguns trabalhos da artista Louise Bourgeois (1911-2010) para acentuar o caráter binário dos gêneros masculino e feminino - este imputado a emoção, coração, fragilidade, inaptidão à vida pública e a trabalhos intelectuais (opiniões vastamente comungadas na psicanálise de Freud, na filosofia de Rousseau e Hegel, e mesmo em movimentos artísticos como o Bauhaus, que relegava quase unanimemente as artistas a trabalhos têxteis. O caráter binário relegado ao corpo feminino também está na falsa oposição normal x anormal (desviante) - subvertendo a noção de saúde ao limitá-la à figura casta e contida de natureza reprodutora.

Em resposta a estas condições, Bourgeois apresenta um corpo esférico (em lugar de histérico) de formas arredondadas, rugosas, volumosas; um corpo arqueado, reproduzindo as imagens de crises históricas, e reanima um corpo domesticado no doméstico que, no entanto, não se contém e se transforma nos desenhos em casa, cama, mesa, lugares de dor e sofrimento perante o destino imposto de "casar ter filhos e morrer" (LAURENTIS, 2021, p.57). O tratamento falocêntrico relegado ao corpo da mulher já incluiu até mesmo controle estatal dos casamentos, como confirmamos

também em autoras como Mary del Priore (Ao sul do corpo) e Silvia Federici (O calibã e a bruxa), entre muitas outras.

Esta biopolítica sobre o corpo das mulheres, também comentada por Foucault, objetifica seus corpos em detrimento de sua subjetivação. O filósofo chama de escrita de si a prática de escrever a própria vida (ibid., p.65;68) e atenta para movimento que mobiliza formas que contam uma história, em narrativas autobiográficas e relatos de paisagens corporais. Tais narrativas surgem já no século XXVIII e são uma "maneira de instituir a si mesma em ressonância com a escrita de si", que diferem de uma prática confessional e instituem outras possibilidades para pensar a prática autobiográfica.

A cultura de si, o cuidado de si, o trabalho individual para consigo, as práticas da arte da existência, são atividade de caráter social de um sujeito ético liberado das amarras identitárias, diz Laurentis (Ibid., p. 63), com exemplos de Judy Chicago, Mirian Schapiro, Mary Beth Edelson e Betsy Damon. A autora comenta ainda que nos anos 1970 autoras como Merlin Stone, Marija Gimbutas, Gloria Feman Orenstein, recuperam narrativas históricas feitas por mulheres, e sobre elas: *herstory*.

*mergulho sem roupa na estrada de mim
se dentro não há escorro pra fora*

*de entranhas me faço
se caio pra cima sou cauda
no mar me reconheço: tropeço*

*na pele suor é luz
no corpo náusea e espanto
do fundo estou ali: assombrada no viver*



Figuras 5 e 6 - Fotografias. Estudo sobre ausência, 2021, de Monica Toledo Silva.

REMINISCÊNCIA

*sem querer e sem desvio
te imundo de mim
sim eu mesma
em mil pedaços, sem mim*

O coletivo anônimo Tiqqun, ao qual Giorgio Agamben contribui, atesta em glosas sobre as formas de vida: “A forma de vida que anima um corpo está contida no modo de sua presença, no irreduzível acontecimento de seu ser em situação” (Agamben, 2019, p. 18).

Em si próprias as formas de vida não poderiam ser ditas, descritas, mas apenas mostradas, em um contexto singular. Desta forma, minha forma de vida não se relaciona ao que eu sou, mas ao como eu sou aquilo que sou. E entre um ser e suas qualidades haveria a experiência singular que eu faço dele, em certo momento e lugar.



Figuras 7 e 8 - Fotografias. Estudo sobre presença, 2022, de Monica Toledo Silva.

CONSISTÊNCIA

*meu pulso pula
no pulo do susto
sou eu e mais ninguém*

*o orvalho secou e o grito morreu
pra dentro com tudo*

e eu pra fora

Eliane Robert Moraes nos desloca o olhar para um corpo impossível inspirado no surrealismo. Ela apresenta assim figurações femininas marcadas pela obscuridade, em corpos espectrais, desarticulados e deformados, o que seriam o primado do corpo desmontável (a exemplo de Hans Bellmer e Salvador Dalí) na estética e no erotismo. Tais jogos de linguagem se estenderiam à própria imagem do corpo, como confirmamos ao longo da história da ciência moderna e seu interesse pela anatomia “proporcional ao desejo de destruí-la” (Moraes, 2002, p. 59).

Uma materialização do imaginário dispensaria uma consciência de si “em proveito de uma experiência autônoma” (*Ibid.*, p. 55): num contexto sócio político de economia convulsa uma crise fundamental do objeto também abre caminho para se explorar teoricamente um corpo “desprovido de dimensões estáveis”, distinto do realismo e humanismo; corpos desviantes, desvios de gênero. A medicina parece sensibilizar-se de um mundo convulso e gerar suas leituras de certa maneira também surreais, como hoje percebemos

a invenção da histeria em práticas fotográficas e inventos estimulantes de Charcot, determinando gerações de corpos femininos tidos como doentes, entre a incapacidade de serem mapeados e o desejo de controle da sociedade através da maternidade, família e sexualidade. Devemos incluir também a colonialidade, ápice da vida nua, gerada na modernidade e experimentada nas colônias, que nestes anos 1930 já sedimentava seus frutos em extensas violências invisibilizadas pelos governos europeus.

O movimento surrealista de Breton traz o visível como apenas uma das possibilidades do objeto, que deve ser repensado em sua hierarquia: o objeto ausente evoca o vazio, e não a matéria. A resistência das coisas ausentes, o falar que não diz, o não pertencer a parte alguma, a ausência que atua, de certa maneira aproximam estes movimentos modernos da arte da ciência de um século atrás. “Como salvar o visível fazendo dele a linguagem da ausência?” (*Ibid.*, p. 152). O erotismo se inscreve necessariamente na subjetividade, conforme sua etiologia psíquica, lembra Moraes.

PERSISTÊNCIA

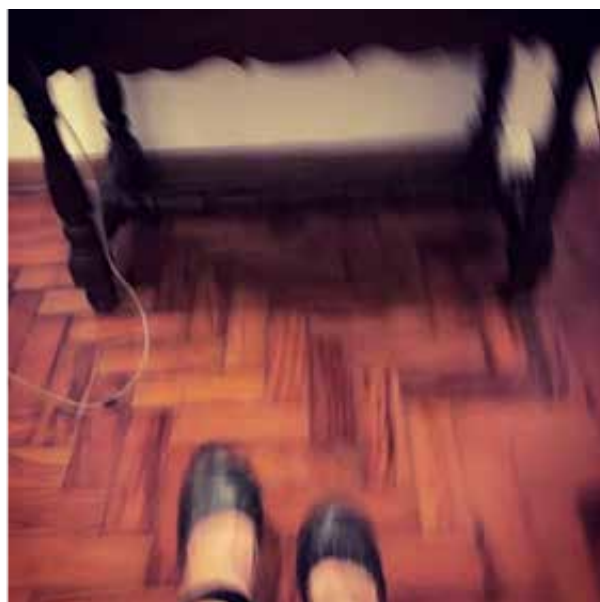
*peito aberto cheio de ar
de perto explosivos a lembrar
a trilha frágil pra longe de si*

Georges Bataille (2013, p. 275) introduz em seu livro *O erotismo* um sentido de sagrado e de morte vinculados ao corpo erótico. Relacionado ao divino, como atestamos nos antigos templos indianos, figurações eróticas se baseiam nos sistemas da sensualidade e do misticismo, que não diferem: trata-se de chegar “a um estado que possa ser dito soberano”. A soberania seria alcançada pela experiência mística, interior, que implica um “sentimento de si”.

Distinto da consciência de si, que se daria distintamente na humanidade, o sentimento de si supera a consciência objetiva, como

na experiência interior dada no instante em que o homem quebra a crisálida e dilacera a si mesmo (*Ibid.*, p. 62). A resistência, assim, viria de dentro e não de fora, como também atestamos na vida elementar de um ser que é também uma experiência interior, ainda que não nos seja comunicável.

A crise do ser, contudo, é sua passagem à descontinuidade, à fragmentação. O ser mais simples, contudo, tem o sentimento de si, o sentimento de seus limites. E se estes mudam ele é atingido nesse sentimento fundamental: a crise do ser, que tem o sentimento de si. (*Ibid.*, p. 125).



Figuras 7 e 8 - Fotografias. Estudo sobre presença, 2022, de Monica Toledo Silva.

*quem anda contém
um silêncio
que
só convém ao caminho
que
acaba no escuro
porque
escurecer é
o ver a si
um vir a ser
que desde sempre
foi*



Figura 11 - Estudo sobre ausência, 2021.
Monica Toledo Silva.



Figura 12 - Frame do vídeo "*Mermaid's tea*", 2022.
Monica Toledo Silva.

PERTINÊNCIA

*eu vi
o vivo em mim*

*vivo só
mente
minto
vivo assim*

*vida de um
é viva no mundo
sem o antes tudo é*

Raymond Bellour expõe em seu livro *Entre-imagens* (1997) qualidades inerentes à imagem videográfica que a qualificam numa esfera distinta das imagens cinematográficas, televisivas e virtuais. A imagem móvel realizada no meio videográfico conta com mais liberdade e mobilidade para o artista (pela leveza das câmeras), que nela instaura uma linguagem particular atenta à sua própria presença e materialidade (o corpo que filma e também é filmado, os gestos que capturam a cena que podem se alterar com a velocidade, respiração e olhar do corpo que grava), com isso evidenciando uma imagem móvel ao mesmo tempo frágil e potente, livre de um roteiro anterior (que determine planos, quadros, cenas e mesmo direção de atores) e aberta a um extenso trabalho de montagem - o que chamamos edição e que oferecem formas infinitas de criação de enunciado e de narrativas, se é o desejo da/o realizadora/or.

Com esta mídia muda também a qualidade da própria imagem, produzida inicialmente desde pixels, característica da imagem eletrônica que lhe confere resoluções e uso de cores particulares,

num certo volume e textura análogos ao VHS, e no campo sonoro, ao LP. Longe de buscar uma “alta qualidade” a imagem videográfica se apropria destas limitações analógicas para torná-las signos, criadores de jogos e soluções estéticas. Videoartistas, assim, em grande escala, criam trabalhos voltados a si próprios (autobiográficos, diários de viagem, videopoemas), experimentando “tons enunciadores numa série de ficções iniciadas e interrompidas” (Bellour, 1997, p. 362). Este sujeito retoma memórias, inscreve-se sobre elas, narra a si mesmo em lugares que se tornam próprios, em composições singulares (significantes, com objetos e paisagens que se apresentam num contexto único).

Nesta “deriva controlada” de associações o sujeito não reconheceria uma identidade; nesta autobiografia ele “escapa à narrativa”, suspensa por uma abordagem poética que mantém o real “no intervalo, na câmera escura do corpo” (*Ibid.*, p. 369). Numa espécie de cotidiano real e dramatizado, fictício em si mesmo, o corpo é capturado em seus processos criativos, elaborações de pensamento e emoção, lugar da experiência de si.

EXISTÊNCIA

*alvorço de ombro queixo e peito
correr e dançar um tudo
cantar pra dentro o que sempre fui
pedaço de tudo e nada de cima abaixo*

A pensadora Leda Maria Martins atribui à imagem e à palavra uma potência do movimento de habitar, atualizar, ressignificar o corpo e o entorno. Martins (2021, p. 80) se refere ao corpo-tela, que seria composto por condensações, relevo, superfície, fundo, intensidades e densidades. Um “corpo-imagem constituído por articulações que se entrelaçam imantadas por gestos”. O curioso de sua pesquisa, em grande parte atrelada à ancestralidade e temporalidade curvilínea (quando as giras do corpo geram uma circularidade espiralada, evocando tempo e espaço no movimento circular, unidos no presente) é a abordagem da narrativa poética nos campos da imagem e da palavra, através do movimento do corpo. Assim, toda imagem oferece “uma faísca de imaginário”, toda palavra uma força enunciadora

“em si mesma acontecimento” (*Ibid.*, p. 93) concebida cineticamente. Como tais, imagem e palavra ecoariam no corpo performativo, que adquire saber a partir deste evento a ser escrito, editado, encenado.

Ao somar forças destas gestualidades do corpo, suas linguagens se elevam a um campo de criação multimidiático, no entanto é inerente ao próprio corpo. Manifestações híbridas ganham o contorno de uma escritura dançante que fala de si, de imagens móveis que são também gestos performativos de seu criador - “corpo como condensação significativa, síntese poética do movimento, corpo hieróglifo (...), teia de idiomas performáticos emoldurados por uma engenhosa sintaxe de composições” (*Ibid.*, p. 79).



Figura 13 - Estudo sobre ausência, 2021.
Monica Toledo Silva.



Figura 14 - Frame do vídeo “Olympia”, 2008, de
Monica Toledo Silva.

INSISTÊNCIA

*não há coração
que siga assim jogado
assado
no fora*

Zairong Xiang nos introduz as divindades nahua (de indígenas pré Aztecas, habitantes de vários países da Mesoamérica) e babilônica (povo habitante da Mesopotâmia anterior aos persas) para tratar seus mitos de origem como epistemologias decoloniais. Xiang (2024, p. 231) sugere um compromisso transdisciplinar com formas de pensar da Antiguidade como estratégia contra o pensamento moderno/colonial que converte “diferença em homogeneidade ou em sujeitos reconhecíveis, portanto, controláveis”. O deus e deusa da dualidade, de aspecto feminino e masculino, além do gênero, vertem nosso imaginário político para o surgimento de novas teorias queer que não fixam a fluidez de gêneros - “misturados, não fundidos”.

A colonialidade heteronormativa de gênero também determina traduções limitadoras, como vemos quando a academia moderna aborda “figuras mitológicas generificadas como femininas”, em análises frágeis que perdem a “contingência da feminilidade, que é sempre uma feminização e uma monstrificação, que, no entanto, existem numa relação mutuamente construída” (*Ibid.*, p. 20; 45), sem dicotomias para esta lógica que divide bem e mal, luz e sombra, nós e eles.

Esta *queerness* explora a deificação *queer* “corporificada pelas antigas águas para uma política voltada a uma teoria da porosidade impura, não identitária nem discriminada” (*Ibid.*, p. 27) de Tiamat, água salgada, criador de luz e vida, e Apsu, água doce, progenitor do mundo: misturam-se suas águas e o mundo se inaugura.



Figuras 15 e 16 - Fotografias. Estudo sobre presença, 2022, de Monica Toledo Silva.

RETICÊNCIAS

*cabelo preto solta um escuro
dentro de alguém um olhar se assusta*

Habitar a contemporaneidade desde outros lugares possíveis de existência, vivendo um corpo múltiplo e não mapeado arbitrariamente, nem qualificado como coisa, objeto de desejo, máquina de trabalho, dispositivo virtual, sexualizado socialmente ou pré determinado por um outro (institucional, social, cultural) que não nos afeta, é alimentarmos nosso imaginário e reconstituirmos nossa presença incessantemente e de modo sensível, atuante, no entorno.

O conjunto destes oito pensadores cria um espaço possível para discutir possibilidades sensuais em formas de apresentação do corpo na arte. Uma textualidade enredada de teorias distintas e distantes geram um amálgama que aponta o gesto criador como também híbrido e gerador de formas estéticas e escolhas de linguagens desde seus conteúdos próprios. A forma de organização de conteúdos teóricos é afetada por um corpo artista que se depara com suas próprias imagens, ou tentativas de apresentação,

ou esboços de perguntas. A imagem e a escrita - o texto semiótico - se articulam numa proposição também poética para que eu fale de mim, junto e misturado. A poesia como desvio atestando uma vacância persistente no corpo como uma ocupação perene. Resiliência, resistência, insistência, existência, pertinência, persistência, consistência, reminiscência: encontro de oito termos para os repertórios distintos que dialogam ainda com as menções a teóricos e artistas que lembram muitos outros.

Sem mapear, procuro uma qualidade feminina de força e delicadeza na imagem e na escrita. Uma visibilidade que resiste a violências arraigadas, uma visualidade que manifesta minhas estranhezas, uma gestualidade no modo de filmar e de escrever. Apalpo este corpo que me escapa em poemas fugidios (pois somos também imateriais e vegetais e animais e minerais) e organizo uma busca por um todo de palavras e imagens, modos distintos e coesos para minha diferença.



Figura 17 - Frame da série de vídeos "Body lands", 2019. Monica Toledo Silva.



Figura 18 - Estudo sobre ausência, 2021. Monica Toledo Silva.



Figura 19 - Fotografia. Estudo sobre presença, 2021, de Monica Toledo Silva.

NOTA

01. Todos os poemas estão publicados no livro *Celofane Azul*, de Monica Toledo Silva, Editora Rizoma, 2023.

REFERÊNCIAS

BATAILLE, Georges. **Erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**. Campinas: Papirus, 1997.

GREINER, Christine. **Corpos crip. Instaurar estranhezas para existir**. São Paulo: n-1 edições, 2024.

LAURENTIS, Gabriela B. **Louise Bourgeois e modos feministas de criar**. São Paulo: Sob Influência, 2021

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**. Poéticas do corpo tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SILVA, Monica Toledo. **Celofane azul**. Itajaí: Rizoma, 2023.

SILVA, Monica Toledo. Portfólio. Site. Disponível em: <<http://monica1605.wixsite.com/mysite>>.

SILVA, Monica Toledo. Sereias ou refugiadas: o mal, a beleza e o visível dos desvios de sentido. UFC, **Vazantes**, v.2, n.1, p.77-88, 2018. Disponível em: <<http://periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/32941/73021>>.

TIQQUN. **Contribuições para a guerra em curso**. São Paulo: n-1 edições, 2019

XIANG, Zairong. **Antigos caminhos queer. Uma exploração decolonial**. São Paulo: n-1 edições, 2024

SOBRE A AUTORA

Monica Toledo Silva é semioticista e pesquisadora do corpo nas imagens móveis. Mestre e doutora pela PUC/SP, com estágios pós-doutorais na FAFICH/UFMG, IA/UNICAMP e FFLCH/USP. Organizou dois livros: *Performances da memória* (2013) e *Dramaturgias do real* (2019) pela Editora Impressões de Minas; e publicou outros dois de poesia *Sobre avencas* (2019) Editora Leme e *Celofane azul* (2023) Editora Rizoma. Realizadora audiovisual, com séries de vídeos e instalações, e estudos publicados na Europa e América sobre migração, paisagem, deslocamento e pertencimento. Dirige o selo Bloop e a rede Entremares.

E-mail: monica1605@gmail.com

DO MAR AO RIO: A GÊNESIS DA FOTOGRAFIA BRASILEIRA

FROM THE SEA TO THE RIVER:
THE GENESIS OF BRAZILIAN PHOTOGRAPHY

Nay Jinknss
PPGARTES-UFPA

Resumo

Este ensaio visual tem como objetivo apresentar um manifesto e fotografias, resultado do programa de residência Inclusartz, realizado no Rio de Janeiro, que tinha como objetivo lançar provocações a respeito dos *cartes de visite* produzidos nos estúdios dos fotógrafos estrangeiros Alberto Henschel e do português Filipe Fidanza no século XIX. Neste espectro a pesquisa tem como foco, sobretudo, refletir sobre essas imagens fixadas pelo tempo e propor uma contra narrativa, para além dos padrões hegemônicos. Tendo em vista que a historiografia nacional é marcada por apagamentos e violências, que reforçam e privilegiam uma linha dominante de pensamento, na qual identidades e culturas são diminuídas e marginalizadas.

Palavras-chave:

Genesis da fotografia; Alberto Henschel; Filipe Fidanza; Nay Jinknss; Carte de visite.

Abstract

This visual essay presents a manifest and photographs resulting from the Inclusartz Residency in Rio de Janeiro. It discusses the carte de visite, produced in the studios of the foreign photographers Alberto Henschel and Filipe Fidanza in the nineteenth century. This research focuses on these images fixed over time and proposes a counter-narrative that surpasses hegemonic patterns, as our national history is marked by violence and social erasure that reinforce and privilege a dominant line of reasoning in which certain cultures and identities are marginalised.

Keywords:

Genesis of photography; Alberto Henschel; Filipe Fidanza; Nay Jinknss; Carte de visite.

MANIFESTO - GÊNESIS DA FOTOGRAFIA BRASILEIRA

Quando se fala sobre a gênese fotografia brasileira;
Como surge e qual sua intenção ao retratar o Brasil, encontra-se o olhar estrangeiro.
Um olhar embranquecido com o interesse de vender um imaginário;
De um país civilizado ou de uma Amazônia a ser conquistada.

Esta fotografia que foi vendida nos carte de visite;
Coisificou, objetificou, hipersexualizou e criminaliza até hoje corpos negros - assim como o meu.
Corpos negros, corpos indígenas estão a margem.

Eu digo e repito:

Uma fotografia não vale mais que mil palavras

Uma imagem precisa ser - IDENTIFICADA!

A fotografia como arma imperialista, reforça por inúmeros caminhos um lado da história
Uma estética racista, com privilégios e permanências de poder.
Por este motivo, é importante documentar o outro como alguém que a gente ama
Com afeto e dignidade e não apenas em nome da "arte".

Então, ao pensar em uma fotografia compartilhada é permitir que o outro
Que sempre este à frente da câmera como - alvo
Possa se expressar, para que não se torne refém
De histórias únicas.

O ensaio visual aqui presente é uma obra contra hegemônica, a partir dos acervos fotográficos de Alberto Henschel (1827-1882) e Felipe Fidanza (1844-1903). Fotógrafos com trajetórias semelhantes, foram estrangeiros radicados no Brasil. Responsáveis pela documentação das transformações do Brasil Império e dos “tipos” sociais, produziram um grande número de carte de visite, com imagens tipificadoras, adequadas ao colecionismo de caráter etnoantropológico, fixando um imaginário exótico e racista a respeito do Brasil.

Alemão radicado no Brasil, Henschel era empresário bem-sucedido do campo da fotografia e chegou a ser agraciado com o título de fotógrafo da Casa Imperial, tendo produzido um grande número de retratos de “Tipos de Negros” no formato carte-de-visite. Como ocorreu também com Fidanza, português responsável pela documentação das transformações urbanas que Belém do Pará sofria durante a fase áurea do Ciclo da borracha na Amazônia, a chamada Belle Époque ou Paris n’América.

Quando observamos a gênese da fotografia brasileira, qual sua intenção ao documentar o Brasil, encontra-se o olhar estrangeiro. Um olhar hegemônico com o interesse em vender a imagem de um país civilizado ou de uma Amazônia a ser conquistada. Narrativa que reforça, por inúmeros caminhos, um lado único da história. Uma arma imperialista, estética e estratégia racista, que beneficia e assegura os privilégios de uma sociedade colonialista.

O que ligaria então os fotógrafos imperialistas aos artistas contemporâneos? Historicamente, as colonialidades do poder, do saber e do ser, em países colonizados, produziram - e continuam a produzir - as diferenças sociais modernas. Ademais, servem como ferramenta intersubjetiva e interpessoal de forma tal que passam a ser naturalizadas e não vistas como fenômenos da história do poder, implicando na compreensão das diversas facetas do epistemicídio.

As imagens não são inocentes, muito menos quem as produz. Neste sentido, as experiências visuais estão profundamente conectadas também às relações de poder e de tecnologia. Há uma nítida política de embranquecimento social, refletida nas artes, nos espaços institucionais, nos processos de formação educacional como um todo, privilegiando uma fonte de conhecimentos eurocêntricos, que invisibiliza e/ou impossibilita qualquer outra narrativa, outras histórias, culturas, crenças, artes e outros imaginários. Repensando sobre caminhos possíveis de uma contra narrativa. Um olhar compartilhado, horizontal e consciente das pautas políticas atuais em relação à raça, gênero, classe, etnia dentre outras diversidades.

Deste modo, este ensaio visual lida com questões inadiáveis, uma tentativa de reparação histórica em relação à mudança social e educacional, permitindo uma ampliação da visão de mundo associada, aqui, aos discursos identitários e ao protagonismo das populações tradicionais, povos originários, afro-brasileiros e de gêneros dissidentes, ausentes da historiografia nacional.

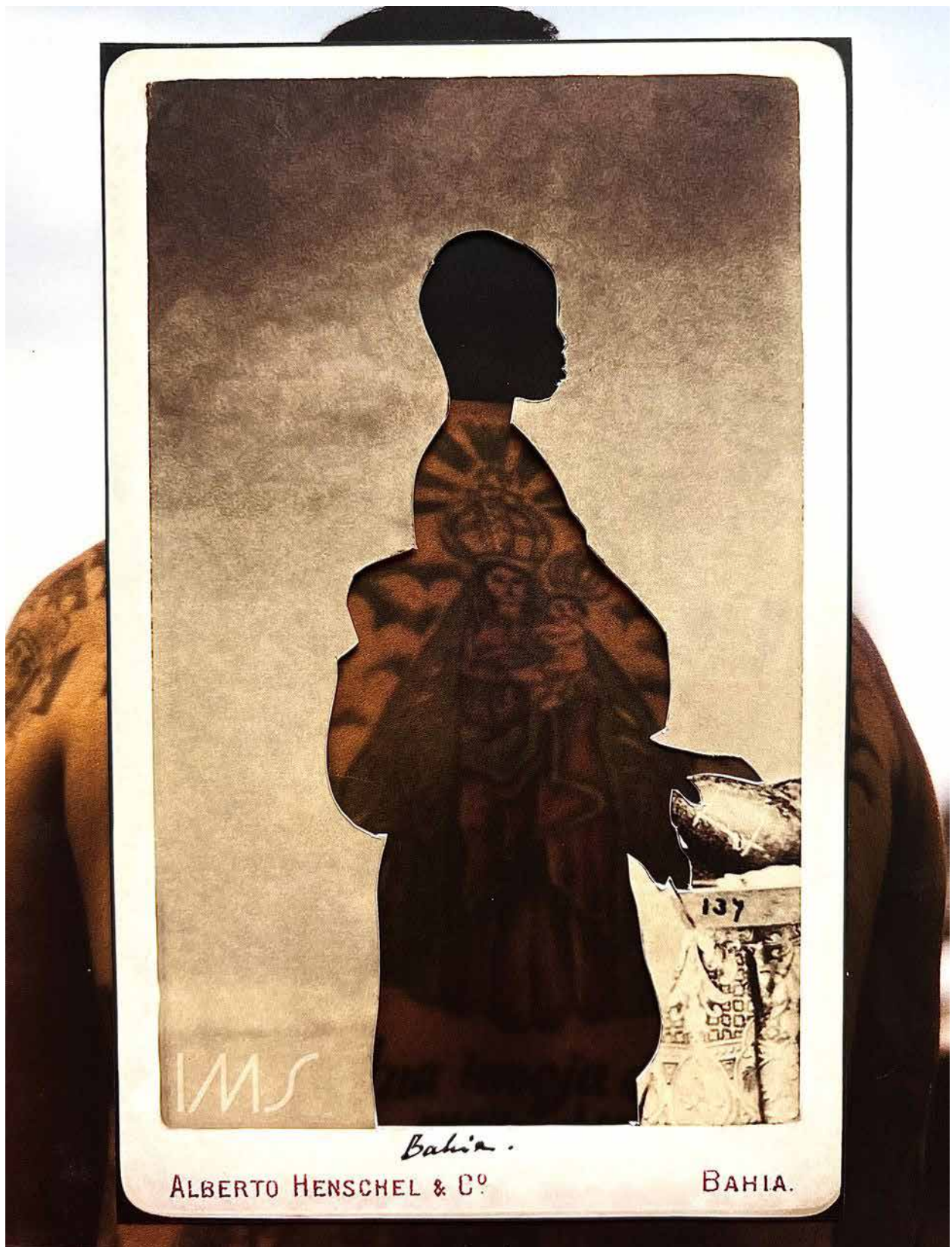


Figura 1 - Do mar ao rio, Naiara Jinkns, 2022, Fotografia, 60x70.

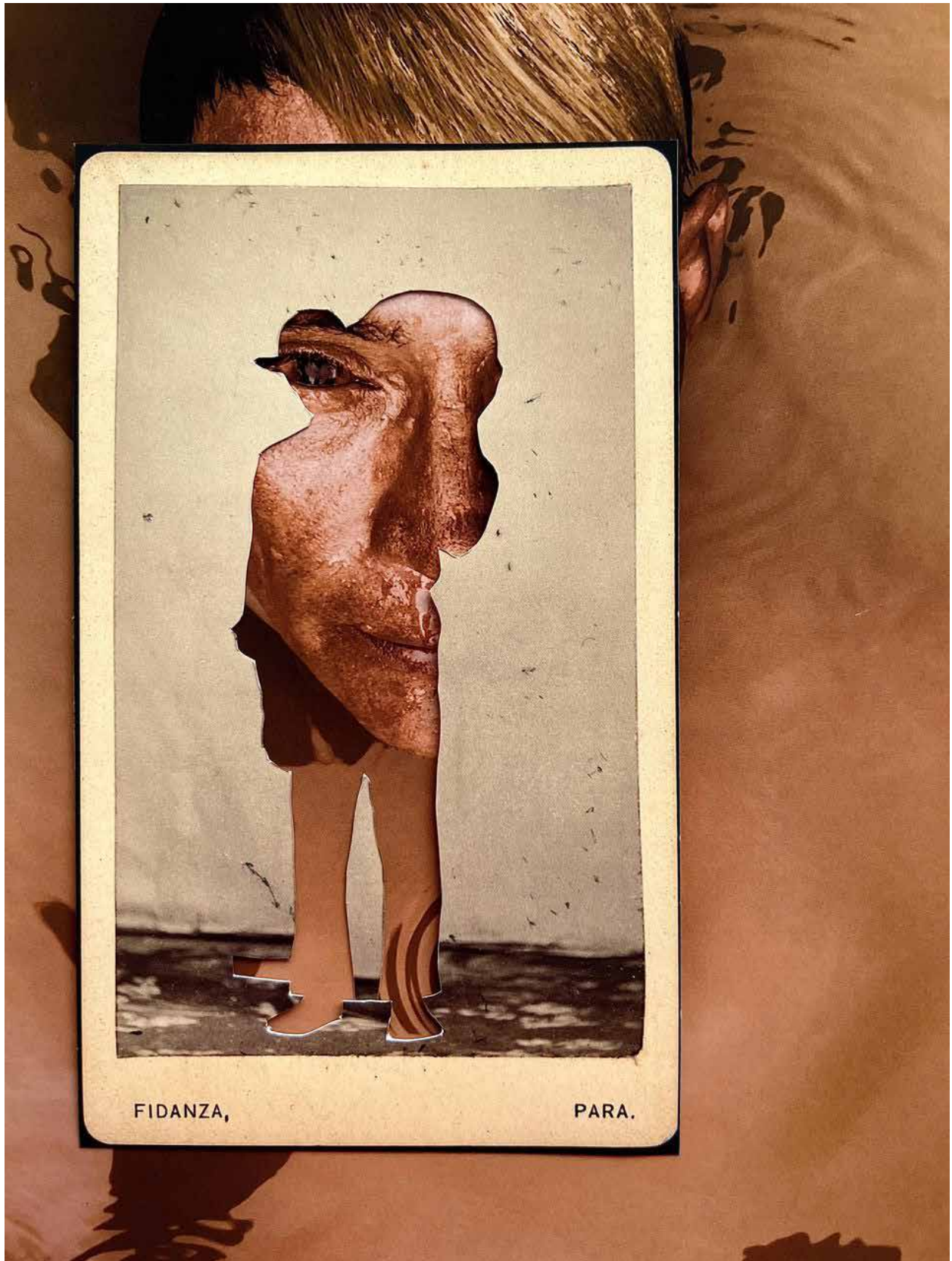


Figura 2 - Do mar ao rio, Naiara Jinknss, 2022, Fotografia, 60x70.



Figura 3 - Do mar ao rio, Naiara Jinkns, 2022, Fotografia, 60x70.

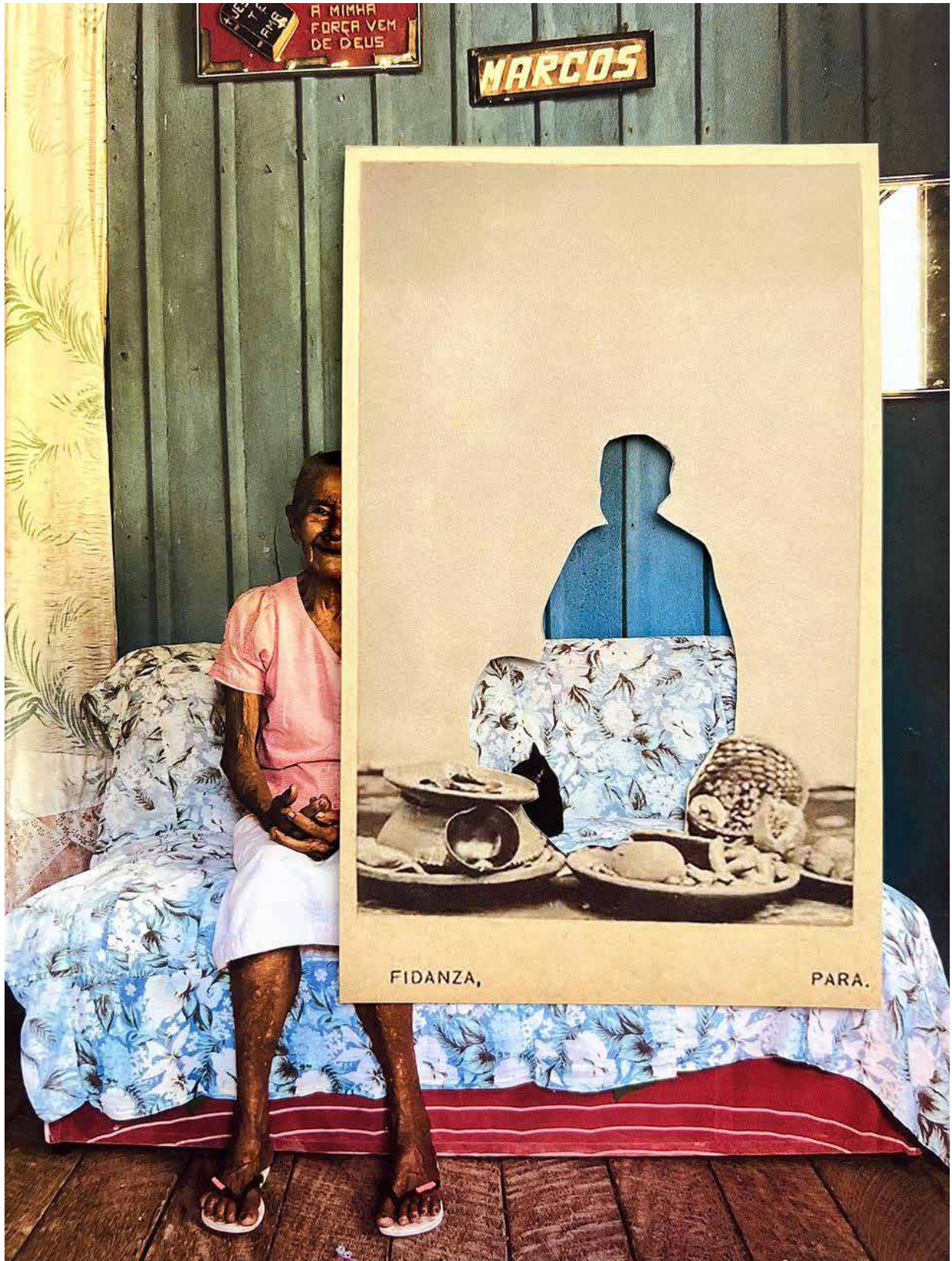


Figura 4 - Do mar ao rio, Naiara Jinknss, 2022, Fotografia, 60x70.

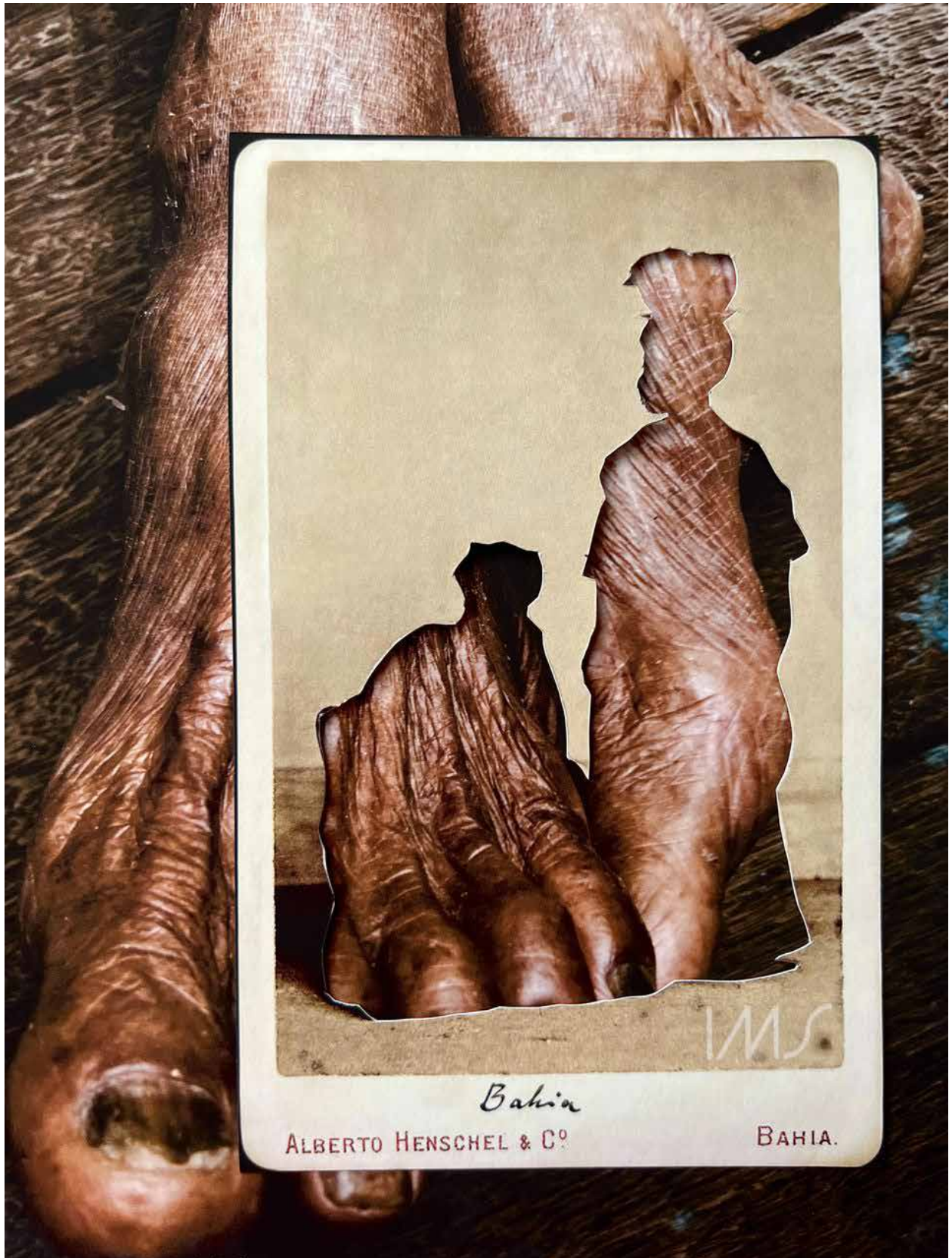


Figura 5 – Do mar ao rio, Naiara Jinkns, 2022, Fotografia, 60x70.



Figura 6 - Do mar ao rio, Naiara Jinkns, 2022, Fotografia, 60x70.

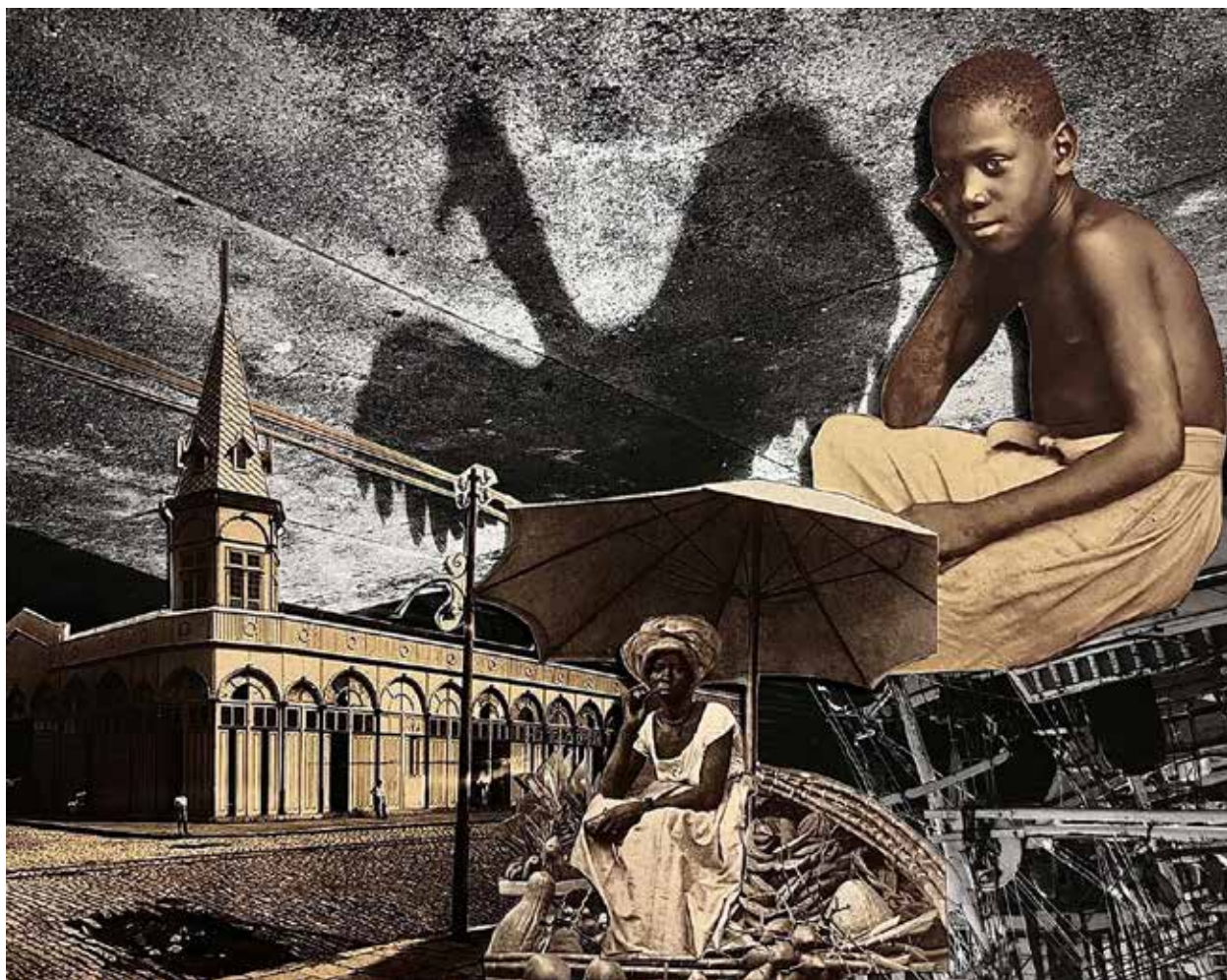


Figura 7 - Do mar ao rio, Naiara Jinkns, 2022, Fotografia, 70x60.



Figura 8 - Do mar ao rio, Naiara Jinknss, 2022, Fotografia, 70x60.

SOBRE A AUTORA

Nay Jinknss é uma mulher negra, lésbica, nascida e criada em Ananindeua, no Pará. Possui graduação em Artes Visuais e Tec. da Imagem pela Universidade da Amazônia (UNAMA). Mestranda em Artes (PPGARTES-UFPA). Atua como artista visual, educadora social, ativista LGBTQIAP+ e pesquisadora.

E-mail: contatonayjinknss@gmail.com

DEUS LUTA

GOD FIGHTS

Lucas Gervilla
UNESP

Abstract

A visual essay about the video art piece "Deus luta", or "God fights", in English, created by the Brazilian artist Lucas Gervilla in 2015. The work depicts images recorded on war monuments, memorials, and other belligerent contexts combined with an original soundtrack. The video proposes a critique of the presence of violence in contemporary society. This writing presents the origin, main characteristics, and developments of the artwork.

Keywords:

Video Art; Violence; War Monuments;
Anti-War Art; Military Imagery.

"Deus luta" is a 6:57-minute video created by the artist Lucas Gervilla in 2015. The art piece closes a trilogy of works related to the presence of violence in contemporary society. The first one is the short movie "Abrasive" (2012),² a documentary with veterans of the Brazilian Expeditionary Force in WWII commenting about their lives before the war. The second is the live cinema performance "War Games",³ developed with the musician Paulo Gervilla; the presentation remixes fragments from more than 50 movies about wars with a live soundtrack. The closing artwork is inspired by a quote assigned to Napoleon Bonaparte: "God fights on the side with the best artillery".

The video - recorded in Germany, Finland, and Brazil - gathers images recorded on war monuments, memorials, toy stores, and during a visiting day at a military headquarters. The images had their pace slowed down and were

Resumo

Ensaio visual sobre o trabalho de videoarte "Deus luta", criado pelo artista brasileiro Lucas Gervilla, em 2015. O trabalho apresenta imagens gravadas em monumentos e memoriais de guerra, e em outros contextos beligerantes, combinados à trilha sonora original. O vídeo propõe uma crítica à presença da violência na sociedade contemporânea. O texto apresenta a origem do trabalho, suas principais características e desdobramentos.

Palavras-chave:

Videoarte; Violência; Monumentos de Guerra; Arte Anti-Guerra; Imagética Militar.

almost overlaid during almost all the video length, without a clear distinction from one to another, proposing a reverie between dream and reality. There are no apparent references to the places where it was shot, increasing this sense of dislocation.

During the nearly seven minutes, pictures from cannons and deactivated tanks are combined into statues and coats of arms. Children play cheerfully among long-range artillery pieces and heavy military trucks while it is possible to see stacks of plastic weapons in a store. The low-saturated images expose a combat narrative of a monument which depicts one conflict, and soon comes another sculpture with a different battle, as they were fighting each other. Proud fathers - no mothers - encourage their kids to touch real weapons. A dense soundtrack composed by the artist creates a dense atmosphere, which also brings



Figure 1 - Still frame from "Deus luta". Lucas Gervilla, 2015

mixed fragments of speeches by politicians like Winston Churchill, Adolf Hitler, Joseph Stalin, Vladimir Putin and George W. Bush. All evoking the name and help of god, the one with heavier firepower.

The first public exhibition of "God fights" was in 2016 on the occasion of the collective exhibition "Aparelhamento" at the FUNARTE Foundation in São Paulo, Brazil. One year later, the art piece was incorporated into the collection of the Centro Cultural São Paulo. In 2022, the creation became part of the "Antiwarcoalition. art"⁴, an online platform that collects, shares and distributes statements against war created by artists from all over the world. The platform presents an opportunity to protest against war, dictatorship, and authoritarianism. It is an opportunity to express solidarity with those resisting colonial, patriarchal, imperialistic, and political repressions and terror worldwide.

Being part of such a project amidst the Russian-Ukrainian war brought a new aspect to the work: images that seemed to belong to a distant past or a naive reality now look alive

again. By the end of 2022, "Deus luta" was presented at the "Split Videoart Festival" in Croatia. In 2023, it was part of the show "Are you here with us?" inside the programme of the "Dutch Media Week" in Hilversum, Netherlands. Being shown aside works conceived by artists from varied countries and backgrounds allows a different set of readings to "Deus luta", especially nowadays, when the barbarism and massacre of innocents are apparently normal again, as we see it daily and in Gaza. Meanwhile, the politicians pray to their gods to be blessed with better artillery than the enemy.

NOTAS

01. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6V72sqxDwOU>>.

02. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TqZ77eTCELO>>.

03. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=s6GLFsUuJjE>>.

04. <<https://antiwarcoalition.art>>



Figure 2 - Still frame from "Deus luta". Lucas Gervilla, 2015



Figure 3 - Still frame from "Deus luta". Lucas Gervilla, 2015



Figure 4 - Still frame from "Deus luta". Lucas Gervilla, 2015



Figure 5 - Still frame from "Deus luta". Lucas Gervilla, 2015



Figure 6 - Still frame from "Deus luta". Lucas Gervilla, 2015



Figure 7 - Still frame from "Deus luta". Lucas Gervilla, 2015



Figure 8 - Still frame from "Deus luta". Lucas Gervilla, 2015

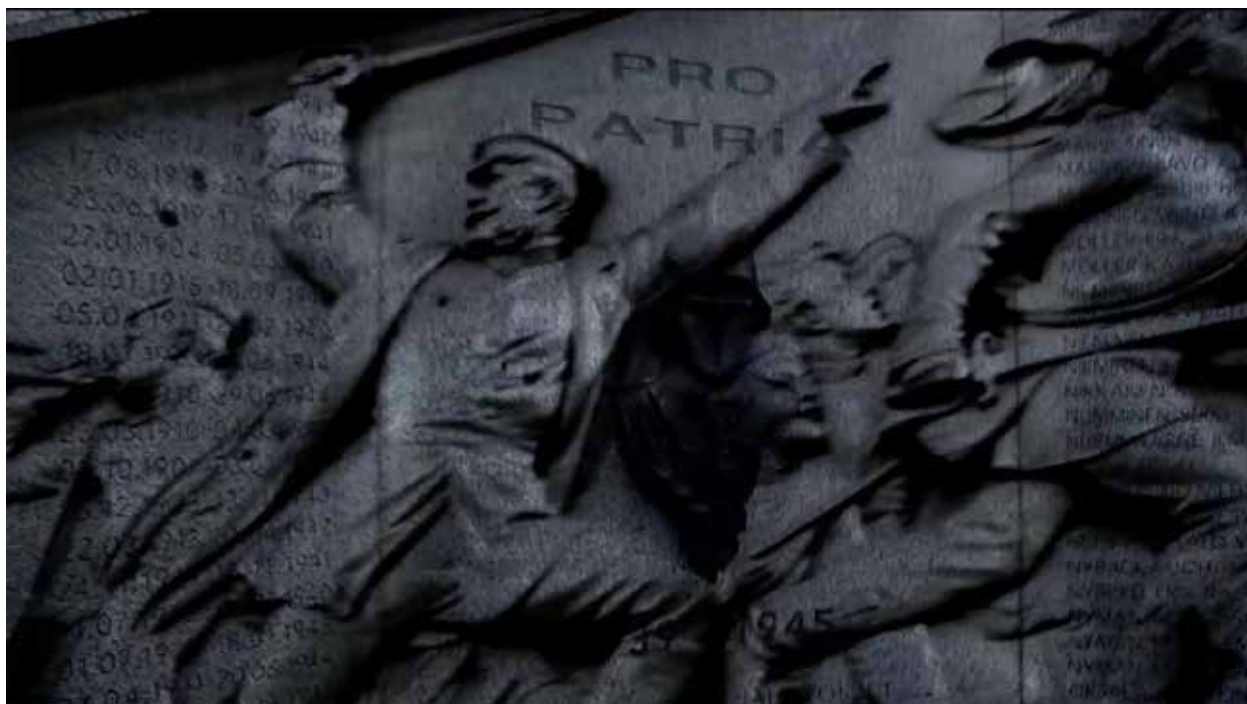


Figure 9 - Still frame from "Deus luta". Lucas Gervilla, 2015

SOBRE O AUTOR

Lucas Gervilla is Visual artist and filmmaker. Doctoral student and Master in Visual Arts with a period of studies at the University of Greifswald and UdK Berlin, bachelor in Multimedia Communication. In 2020, he directed his first full-length movie entitled *Ruinous*. Futura Channel commissioned him to produce the short film *Edmur and his Truck* (2018). He received grants offered by the Prince Claus Fund and DAAD. He was a resident artist at NES Artist Residency, Iceland; Residencia Epecuén, Argentina; ZK/U Berlin and Fabrika CCI Moscow. E-mail: lucas.gervilla@unesp.br

Artista visual, trabalha com imagens desde 2005. Doutorando e mestre pelo Instituto de Artes da UNESP, com um período de estudos na UdK Berlin e Greifswald Universität, bacharel em Comunicação e Mídias pela PUC-SP. Dirigiu os longa-metragens "Ruinoso" e "Fora da Capital" (2020). Ministra cursos e oficinas audiovisuais. Foi bolsista do DAAD e Prince Claus Fund. Em 2018, foi comissionado pelo Canal Futura para a produção do curta-metragem "Edmur e o Caminhão".

CALCIFICO-TE SOBRE MIM; LIQUEFAZO-ME EM TI

I CALCIFY THEE OVER ME; I LIQUEFY IN THEE

Mauro Ícaro Pereira de Oliveira Amoras
Penélope Lopes de Lima
PPGARTES-UFPA

Resumo

Neste ensaio, descrevem-se os processos de concepção poética da obra "Calcifico-te sobre mim; Liquefazo-me em ti" videoperformance executada e gravada em Belém-PA, em novembro de 2021. Duas figuras, representando corpo e mente, digladiam-se numa dança que ressalta tanto sua mútua dicotomia quanto sua indivisibilidade. A obra, representada adiante em imagens, segue acompanhada pelo detalhamento das etapas de sua feitura.

Palavras-chave:

Corpo; Performance; Processos de criação.

"Calcifico-te sobre mim; Liquefazo-me em ti" é uma videoperformance, concebida e executada para ser apresentada no I Seminário Integrado de Artes Cênicas da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA), em novembro de 2021. A discussão a respeito de seus caracteres formais, poéticos e de seus processos de criação permanecia, contudo, inédita. Esta experimentação audiovisual foi, até o dado momento, somente apresentada em formato de vídeo e, agora, seu ato de criação é destrinchado neste ensaio visual; ato performático que nasce a partir da simbiose das concepções de seus dois autores acerca da corporeidade e da conexão entre corpo e mente/alma, abraçando tanto a sua dicotomia quanto a sua indissolubilidade.

O diálogo entre as duas figuras representadas em cena tem sua gênese no encontro dos autores, artistas-pesquisadores: ela, das Artes

Abstract

In this essay, the creative process behind "Calcifico-te sobre mim; Liquefazo-me em ti", a video-performance work executed and recorded in Belém-PA, in November 2021, will be further described. Two characters, representing body and mind, fight one another in a dance that highlights both their mutual dichotomies and their indivisibility. This work, represented here through still images, is approached through details concerning its production.

Keywords:

Body; Performance; Creative processes

Cênicas; ele, das Visuais; ambos realizando suas respectivas pesquisas com um alvo em comum: o corpo. O embrião da obra é gerado a partir de uma confluência de ideias que emerge nos fluxos de pesquisa no Mestrado em Artes, entre disciplinas ministradas e intercâmbios reflexivos. O primeiro reflexo foi questionar a dualidade cartesiana que delimita o corpo como mera máquina, subordinada a uma racionalidade transcendental e intangível, e em seguida reconhecer que este modelo, mesmo tão rígido se emulsionado na sopa da contemporaneidade, ainda rege a fórmula vigente com a qual a sociedade ocidental, de modo geral, compreende a interação entre corpo e mente como um diálogo conflitante.

Para desenvolver a narrativa pretendida, os autores pensaram em personificar, na poética, cada um, o corpo (o pesquisador) e a mente/alma (a pesquisadora), na qual o pensamento



Figura 1 - Quadros extraídos da videoperformance. Ícaro Amoras e Penélope Lima, 2021. Colagem digital, 1600 x 638 px. Link para o vídeo: <<https://youtu.be/PoGUB4PXzT4>>.

segue o ritmo de uma dança incessante, para conter a si mesmo e o corpo em que habita de suas pulsões e seu ritmo natural. A escolha pelas personificações foi tendenciada pelo modo com o qual cada um dos pesquisadores aborda a temática corporal em suas respectivas pesquisas, tendo em vista que o pesquisador explora o corpo em aspectos mais físicos no desenho, e a pesquisadora explora de que modo aspectos mentais e emocionais reverberam no corpo em cena. Para tal, ambos estudaram diferentes permutações de partituras corporais, cada um ao seu modo (Figura 2).

Para o autor, artista visual, o primeiro desafio foi o da própria performance: acabara de iniciar seus estudos sobre corporeidade e corporificação por meio do desenho, e

nunca havia experimentado expressividades oriundas das artes cênicas. Para além, sentia-se desconectado do próprio corpo, nunca o tendo admitido como parte indissociável da unidade de seu ser. Para permitir a fluidez do movimento, portanto, primeiro tornou seu corpo em linha, explorando partituras corporais por meio de um desenho gestual, guiando os ombros, cotovelos e falanges dos dedos num ato, por si só, performático.

Para a autora, artista da cena, a tentativa de alcançar um novo olhar em direção ao corpo, ultrapassando a sua carcaça e imergindo no que há de mais intrínseco nele, também alcança um novo olhar no fazer artístico. Nesta compreensão, percepções, sentimentos, memórias e demais elementos ocultos seriam



Figura 2 - Exercícios de corpo-linha, em desenho, voltados para a formulação de partituras corporais. Ícaro Amoras, 2021. Técnicas diversas sobre papel, dimensões variáveis.



Figura 3 - Exercícios de rabiscos em diário de bordo da Atriz, voltados para a formulação de partituras corporais. Penélope Lima, 2021. Caneta esferográfica sobre papel, 20 x 28 cm.



Figuras 4, 5 e 6 - Recortes de experimentação corporal em vídeo. Ícaro Amoras, 2021. Colagem digital, dimensões variáveis.

como tesouros indutores do processo criativo, companheiros em uma escavação investigativa interna e visceral que foge do modelo de representação. É o (re)encontro do artista consigo mesmo. Para melhor visualizar essa infinitude, fez-se necessário materializar tais elementos através de rabiscos em diário de bordo (figura 3).

Após desconstruir a própria gestualidade, o autor experimentou, em vídeo, diferentes combinações de movimentos expressivos para construir o que posteriormente seria executado em conjunto. Nesta altura, o momento era de reencontro entre a mente e o próprio corpo, há muito separados; era o momento de reconhecer seu corpo como o todo do sujeito, um corpo vivido, local da experiência humana (Figuras 4, 5 e 6).

Testemunhando através de traços a si, sua criança, seus amores, personagens e dramaturgias; a autora experimentou, em vídeo, que esses falassem e dançassem através de um corpo que se configurava cru, descascado em carne viva, pulsando em matéria-vida. Para tal, utilizou tintas variadas em mistura (posteriormente também utilizadas na execução da performance, já de modo mais uniforme) e esquadrinhou modos de gritar em silêncio. Na preparação para encontrar o seu par e emaranhar dramaturgias de vida; fez-se um corpo despido, não apenas fisicamente, mas exposto ao encontro. Corpos entrelaçados não apenas em sua matéria, mas em seus anseios; tendo em vista que o corpo de todo artista é um território repleto de mistérios gritando para serem explorados (Figuras 7, 8 e 9).



Figuras 7 e 8 - Experimentações fotográficas voltadas para a formulação de partituras corporais. Penélope Lima, 2021. Fotografia, dimensões variáveis.



Figura 9 - Recortes de experimentação corporal em vídeo. Penélope Lima, 2021. Colagem digital, 1424 x 1600 px.



Figura 10 - Recortes de cenas da performance. Ícaro Amoras e Penélope Lima, 2021. Colagem digital, 516 x 1600 px.

A cena é executada no Horto Municipal de Belém-PA¹, com ambos cobertos de tinta amarela e rosa, deixando seus membros, troncos e pescoços seguirem o fluxo do diálogo entre mente e corporeidade, diante da câmera de um aparelho celular. A escolha pelo local e pelo aparelho de captação de imagem e som seguiram a ordem do que estava disponível, aos autores, para a realização da obra (Figura 10).

A deliberação pelo uso da tinta foi não só um modo de unir as raízes de cada autor, combinando pintura e cena, como também uma solução para destacar visualmente seus respectivos papéis na narrativa construída. Selecionaram, deste modo, amarelo e rosa, por se complementarem ao mesmo passo em que contrastam por meio de sua saturação elevada (Figura 11).

Voltada desde sua concepção para o formato de vídeo, a performance foi gravada em duas tomadas, enquadradas em ângulos ligeiramente diferentes, com suas cenas sendo posteriormente remontadas durante o processo de edição a fim de alcançar uma sequência de quadros conflitantes, em constante fluxo. Para compor a trilha sonora do vídeo, o autor se valeu de estratégias similares: gravando por microfone, numa só tomada, com as mãos postas num contrabaixo elétrico, modulou o som do instrumento por meio de uma distorção fuzz analógica e, enquanto observava a sequência de cenas, deixou o próprio corpo fluir em direção ao som que seus olhos escutavam, buscando não se delongar em decisões extensivas e se permitindo operar o instrumento por meio de modos pouco ortodoxos, aproveitando o máximo de partes do corpo possível, resultando, por exemplo, em sons obtidos por meio de fortes socos no corpo de madeira do contrabaixo, sem golpear diretamente suas cordas.

O efeito criado, assim, foi o de uma dança caótica, descrevendo o embate de um corpo que anseia pela liberdade de seus impulsos e por sua capacidade expressiva, enquanto se percebe sabotado pelo próprio espírito, que o contém como ventríloquo. No entanto, para explorar a busca pela unidade, por vezes os movimentos de cada um seguem em harmonia



Figura 11 - Recortes de cenas da performance. Ícaro Amoras e Penélope Lima, 2021. Colagem digital, 1600 x 785 px.

e sincronicidade, até que, por fim, repousam ambos em uníssono. Esta experimentação, que reúne pintura, performance, dança e música, resultou num vídeo com a duração de seis minutos e nove segundos.

A performance apresentada desabrochou a partir do entrelaçamento das ideias, trocas e experimentações dos dois artistas acerca da conexão matéria/essência corpórea, evidenciando a influência que uma exerce sobre a outra e reconhecendo sua bifurcação. Deslizando em possibilidades múltiplas, os corpos artísticos desbravam através de seu encontro formas de expressão outras, buscando palpar o visceral pouco ou nunca acessado. Com olhares distintos em complemento mútuo, trazem para a cena,

com distinta tangibilidade e de modo gritante, dois extremos: o duplo e o indivisível; buscando confluências entre seus distintos fazeres.

NOTA

01. A escolha pelo local de execução da experimentação audiovisual foi influenciada por um experimento anterior, realizado pelos autores durante um exercício criativo da disciplina Atos de Criação neste mesmo local, no decorrer do curso de Mestrado. Induzidos por este primeiro momento, e considerando viabilidade e disponibilidade, os autores elegeram o espaço como apropriado para a realização da performance.



Figura 12 - Recortes das cenas finais da performance. Ícaro Amoras e Penélope Lima, 2021. Colagem digital, 1600 x 304 px.

SOBRE OS AUTORES

Mauro Ícaro Pereira de Oliveira Amoras é Mestrando em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará. Bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal do Pará. Atuou como estagiário na Kamara Kó Galeria (2015-2016) e no setor de Restauro do Museu da UFPA (2017-2018). Tem seu foco de pesquisa em Artes voltado ao autorretrato, autofagia visual, corpo e corporeidades bidimensionais. Tem experiência na área de Artes Visuais, com ênfase em Ilustração, Desenho, Pintura digital e Gravura (calcogravura e serigrafia), além de experiências com editoração, design gráfico e elaboração de identidade visual para marcas. Enquanto músico, atua como baixista, e já participou da composição, gravação e produção de dois trabalhos, publicados em plataformas virtuais de streaming, sendo também autor de suas respectivas artes de capa. E-mail: icaro.mail4@gmail.com

Penélope Lopes de Lima é atriz, dramaturga, palhaça e pesquisadora da cena. Atualmente Mestranda em Artes, com ênfase em Poéticas e Processos de Atuação (PPGArtes-UFPA); pesquisa o corpo do atuante em cena e a trajetória de vida desse corpo como indutores do processo de criação dramática e teatral. É atriz formada pelo Curso Técnico em Teatro da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará - ETDUFPA, e Especialista em Dramaturgia pela mesma instituição. Atua como atriz e dramaturgista no Grupo de Teatro Palha, atriz e cantora no Coro Cênico Ellegbara, e artista-pesquisadora nos grupos de pesquisa "Corpo Cênico" e "Preciosas Ridículas". E-mail: penelopelima@gmail.com

ACTION AT A DISTANCE: REFORMATTING THE PARADIGM OF SPECTATORSHIP THROUGH VIRTUAL GESTURES AND AUDIOVISUALS

AÇÃO À DISTÂNCIA: REFORMATANDO O PARADIGMA ESPECTATORIAL POR MEIO DE AUDIOVISUAIS E GESTOS VIRTUAIS

Leslie Deere
Guildhall School of Music & Drama

Abstract

Array Infinitive is a research project that investigates audiovisual performance in VR. This work draws upon ambient audio and colourful VR visuals, generated, processed, and 'played' via gesture. One aim was to create an altered state of consciousness experience through soundscapes and mesmeric VR visuals, which could then be studied to determine whether the audience had an awareness that 'the instrument' (by which I mean sonified and visualised VR-responsive gestures) was controlled by a human. I also expanded the framework of spectatorship through a 'hybrid-audience' which included observers both within and outside of VR. The alteration in perception was studied, which reconsiders the definition of the 'audience' and makes room for paradox within a collective event: a multidimensional encounter that deliberately involves isolation, solidarity, and heterogeneous realities simultaneously.

Resumo

Array Infinitive é um projeto de pesquisa que investiga os modos como a performance audiovisual em Realidade Virtual (VR) afeta e impacta uma audiência, e em que grau essa audiência está consciente do aspecto live da performance enquanto imersas no ambiente virtual. Esse trabalho baseia-se em um áudio de ambiência e visuais de VR coloridos, gerados, processados e 'manipulados' por meio de gestos para um público em rede. Um dos objetivos foi criar uma experiência de estado alterado de consciência por meio de paisagens sonoras e visuais VR hipnotizantes. Essa situação poderia então ser estudada para determinar se o público estava consciente de que 'o instrumento' (gestos responsivos à VR sonificada e visualizada) era controlado por um ser humano. Desse modo, também ampliei a estrutura espectral por meio de uma 'audiência híbrida' quando *Array Infinitive* foi mostrado para um grupo misto maior, o que incluiu observadores dentro e fora do ambiente de VR, formando um único coletivo. A cibernética está presente nessa performance por meio de um canal biológico e corporal, mesmo não empregando algorítmicos para gerar conteúdo. A alteração na percepção foi instigada e estudada como parte de uma forma expandida de espectralidade, a qual reconsidera a definição de 'audiência' e abre espaço para os paradoxos dentro de um evento coletivo: um encontro multidimensional que deliberadamente envolve isolamento, solidariedade, e realidades heterogêneas e simultâneas.



Figure 1 – Still from film of *Array Infinitive* at Core Studios London by Mind the Film, 2021, VR Audiovisual Performance to VR Audience, dimensions variable



Figure 2 – Still from film of the Public Beta of *Array Infinite* at CCA Glasgow by Paradox Period, 2021, VR Audiovisual Performance to VR Audience, dimensions variable



Figure 3 – Still from film of *Array Infinitive* at Iklectik Art Lab London by Edited Arts, 2022, VR Audiovisual Performance to Hybrid Audience, dimensions variable

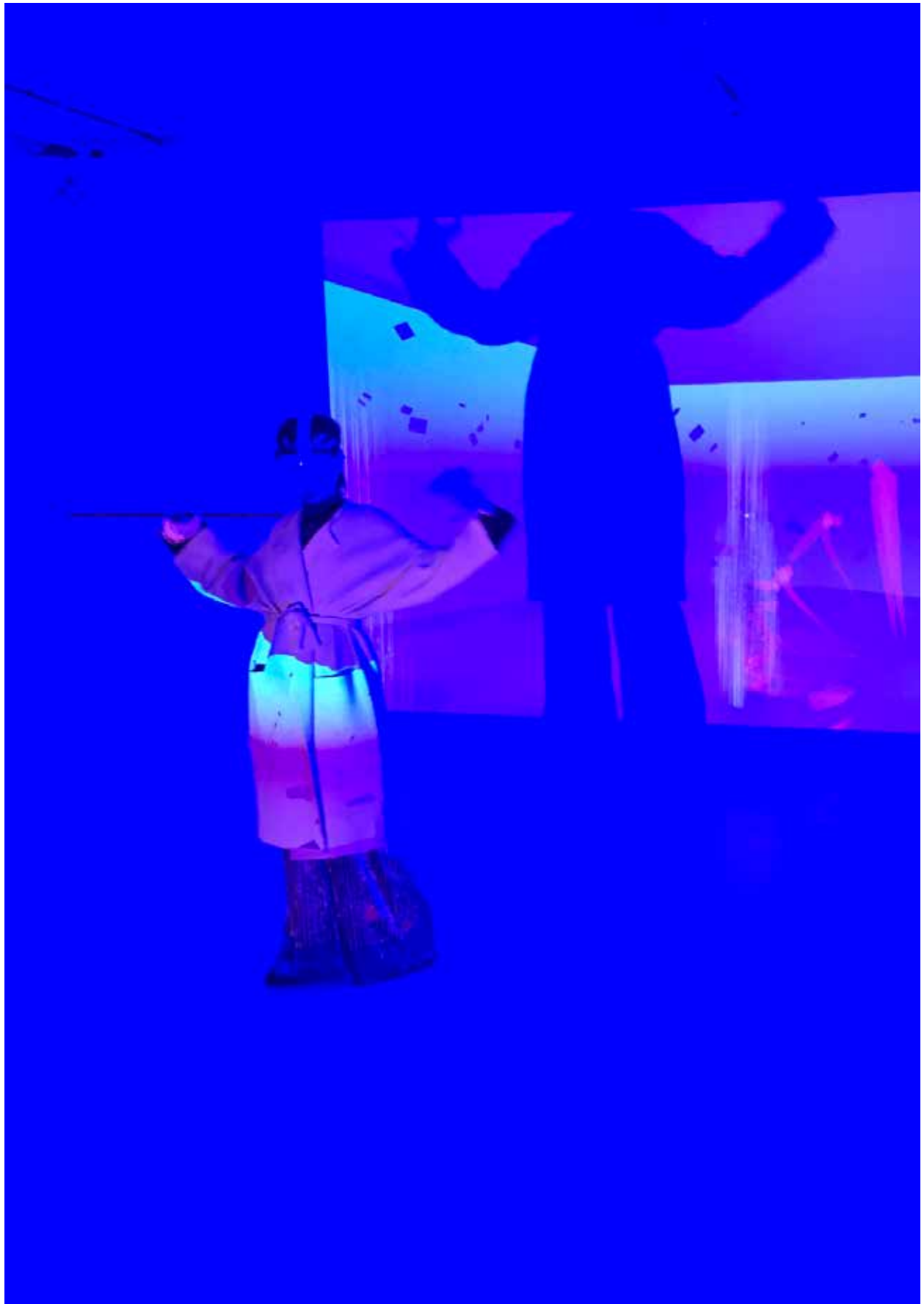


Figure 4 – Participant with *Array Infinitive* at the Glasgow Project Room Residency by Leslie Deere, 2022, VR Audiovisual Participatory Installation, dimensions variable



Figure 5 – Participant with *Array Infinitive* at the Glasgow Project Room Residency by Leslie Deere, 2022, VR Audiovisual Participatory Installation, dimensions variable



Figure 6 – Still from footage of *Array Infinitive* at Breaking Convention Conference on Psychedelic Research at the University of Exeter by Leslie Deere, 2023, VR Audiovisual Participatory Installation, dimensions variable



Figure 7 – Still of participant with *Array Infinitive* at Breaking Convention Conference on Psychedelic Research at the University of Exeter by Leslie Deere, 2023, VR Audiovisual Participatory Installation, dimensions variable



Figure 8 – Still of participant with *Array Infinitive* at ALPs Conference on Psychedelic Research, Bâtiment des Forces motrices, Geneva, Switzerland by Leslie Deere, 2023, VR Audiovisual Participatory Installation, dimensions variable



Figure 9 – Still of participant with *Array Infinitive* at ALPs Conference on Psychedelic Research, Bâtiment des Forces motrices, Geneva, Switzerland by Leslie Deere, 2023, VR Audiovisual Participatory Installation, dimensions variable

TEXT REFLECTION

The images represented here show the progression of the Array Infnitive project. This pluriform artwork reformats and reimagines itself in different situations as part of an extended form of spectatorship. This work explores how VR affects and impacts an audience, and to what degree the audience is aware of the live aspect of the performance whilst immersed in the virtual space. The project started off as a full VR experience with a performer creating audiovisuals live in real-time to a locally networked audience of four. The findings demonstrated that the fully immersed audience were not aware of the live element of the performance. The majority of the test subjects could not recognise that the shared audiovisual experience was being conducted by a person as part of a live proceeding within their physical environment. The cybernetic is present in this performance piece, through an embodied and biological conduit. This work does not employ algorithms or artificial intelligence to generate content. Array Infnitive has also been realised as a performance work with a hybrid-audience format, which includes audience in full VR and others not in VR at all. As the field research progressed Array Infnitive became participatory, offering the possibility for the audience to step into the role of the performer and become the ambienceuce.

As imagens representadas aqui mostram o desenvolvimento do projeto Array Infnitive. Essa obra de arte pluriforme se reformata e se reimagina em diferentes situações como parte de uma forma ampliada de espectralidade. Esse trabalho explora como a Realidade Viretual afeta e impacta o público, e até que ponto o público está ciente do aspecto ao vivo da apresentação enquanto está imerso no espaço virtual. O projeto começou como uma experiência completa de Realidade Virtual com um performer criando audiovisuais ao vivo em tempo real para um público de quatro pessoas conectadas em rede no espaço da performance. Os resultados demonstraram que o público imerso não estava ciente do elemento ao vivo da performance. A maioria dos participantes do teste não conseguiu reconhecer que a experiência audiovisual compartilhada estava sendo conduzida por uma pessoa como parte de um procedimento ao vivo no ambiente físico em que estavam localizados. O cibernético está, presente nessa performance, por meio de um canal biológico e incorporado. Esse

trabalho não emprega algoritmos ou inteligência artificial para gerar conteúdo. O Array Infnitive também foi realizado como um trabalho de performance com um formato de público híbrido, o que inclui o público totalmente imerso em Realidade Virtual e outros que não estão imersos em Realidade Virtual. À medida que a pesquisa de campo avançava, Array Infnitive tornou-se participativo, oferecendo a possibilidade de o público assumir o papel de performer e se tornar o ambiente.

This Submission contains three videos, as part of the PhD thesis of Leslie Deere which include:

1_Development Array Infnitive, film by Mind the Film (Link: <https://vimeo.com/575498759>).

2_Public-Beta Array Infnitive, film by Paradox Period (Link: <https://vimeo.com/676612330>).

3_PostGrad-Exhibition Array Infnitive, film by Rupert Earl, Edited Arts (Link: <https://vimeo.com/796313762?share=copy>).

ABOUT THE AUTHOR

Leslie Deere, current Postdoctoral Researcher at the Guildhall conservatoire in London looking at digital performance and production as well as creative therapeutics through extended reality technologies. PhD, Glasgow School of Art, Glasgow UK, winter 2023. MFA, Communications Art & Design (Acoustic Images Pathway), Royal College of Art, London. BA Honours, Sonic Arts, Middlesex University, London. UK based artist, researcher and author with a performing arts dance background. Current book chapter out, published by Springer entitled: "Performance and Virtual Reality: The Stage as a Multidimensional Environment" (<https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-031-53865-0>)

l.deere@gmail.com | l.deere@gsa.ac.uk

www.lesliedeere.com

Research

+44 (0) 7817 412 504

UMA HISTÓRIA CURTA E PESSOAL DO CINEMA EXPERIMENTAL LÉSBICO E GAY¹

Jim Hubbard

Tradução: Haroldo Ferreira Lima

APRESENTAÇÃO DO TRADUTOR²

Em 2003 o compartilhamento *peer to peer*³ havia transformado a indústria musical e lançado à rede um número incontável de materiais cinéfilos até então muito restritos. Em poucos anos, um arquivo determinante do cinema independente encontraria os mais distantes hds, e formaria um público muito mais vasto e diverso.⁴ Também no começo do milênio, o HIV/aids havia se tornado um vírus manejável, pelos menos para assistidos por serviços públicos de saúde, como o Sistema Único de Saúde (SUS), ou por aquelas que podiam arcar com um tratamento complexo e caro. Enquanto a pandemia ainda afetava, e afeta, uma grande parcela da população desprotegida pelo estado e pela inacessibilidade econômica aos retrovirais, o coquetel começou a dar novo fôlego para um comunidade que passara a década de 1980 e parte da seguinte entre o luto e a luta, evocando aqui as palavras de Douglas Crimp (1989) em seu definidor ensaio para a *October*. Ainda na década de 2000, o cinema experimental estadunidense começava a passar por uma revisão. A produção de mulheres e pessoas *queer* ainda era escrita em termos de apêndice ao cânone masculino e hétero, como na revisão crítica de P. Adams Sitney (2002),⁵ ainda que uma série de publicações⁶ tracem o protagonismo das mulheres e *queers* ao longo de todo o seu percurso, da década de 1940 ao final dos anos 2000.

Talvez possamos dizer que a edição do *Millennium Film Journal*, publicada no outono de 2003, faça parte dessa investida. Criado em 1977, o MFJ viria a se tornar um dispositivo crítico fundamental para a cena estadunidense. Produto das articulações pedagógicas do *Millennium Film Workshop*, espaço de formação técnica, ativismo cinematográfico e produção de olhar implicada com o cinema independente e experimental, a revista forneceria material para o culto à cinefilia underground. Criado por Ken Jacobs em 1966, o *Millennium*

Film é uma peça importantíssima do cinema independente, e um olhar menos viciado sobre ele diria, para produção cultural *queer* estadunidense também. Embora considerada uma instituição da vanguarda, se tomarmos a palavra escolhida por Sitney para traçar o trabalho de um cinema visionário, o MFJ parece muito sincronizada com as flexões da indústria no começo dos anos 2000. Necessário e mesmo reparador, o número *Lesbian and Gay Experimental Cinema*, aqui apresentado com a introdução de sua edição, é contemporâneo ao momento de hiper-visibilidade, atingida pela cultura *queer* na televisão e no cinema *mainstream* americanos. Cabe perguntar, desse modo, por que foi preciso de tanto tempo para esse balanço, afinal, se mesmo nas palavras de Jonas Mekas (2000), ainda em 1955, o cinema experimental estadunidense parecia “uma conspiração de homossexuais” (Mekas, 2000, p. 23)?

A introdução de Jim Hubbard para a edição 41 do MFJ não toma propriamente as articulações do *Millennium Film*, sejam suas oficinas, exposições e rodas de conversa. Invés disso, sua crítica aponta para o cinema estrutural. Hubbard, realizador e ativista, faz um balanço da cena underground a partir de realizadoras gays e lésbicas com a limitação que uma introdução e as décadas de vasto trabalho impõem. O autor aposta na crônica afetiva, certamente fragilizada pela memória e inclinada pelo gosto, para posicionar nomes e obras em uma cena múltipla e desejosa. Seu texto talvez funcione como uma re-visão de momentos e questões, como a ultrapassada querela cinema/vídeo. Trata-se de um texto, como você lerá, marcado pela questão do arquivo - seja pelo tom memorialístico do autor, que denota a importância desse modo de transmissão da experiência para as comunidades *queer*, seja pelo modo como seu trabalho se desdobrou ao longo das últimas duas décadas. Após gerações de lutas, perdas, muito prazer e investimentos artísticos valiosos,

não poderia acontecer de outra maneira. O texto funciona como um mapa inicial para a interessada no cinema estadunidense desbravar as sensações produzidas por filmes implicados em pensar as sensibilidades *queer* no experimental. Uma cartografia que, se inconclusa, abre múltiplos caminhos e saídas. A introdução também ancora, sob a rubrica de Hubbard, o vasto trabalho do diretor disponível on-line. É uma leitura importante. Por isso esta apresentação, e a tradução que segue.

PRÉ-HISTÓRIA

Em 1974, no momento em que decidia me tornar um diretor de cinema, os cineastas experimentais ofereciam o único modelo disponível para se tornar um realizador fora do armário. A verdade é que pelo menos nos EUA, parecia que as gays⁷ formavam a base do cinema experimental.

Reimaginar a cena lésbica e gay de filmes experimentais da segunda metade da década de 1970, como vista por um estudante do San Francisco Art Institute, é um gesto quase arqueológico para minha memória embaçada. Para mim, o mais visível realizador gay naquele momento era Kenneth Anger. *Fireworks* (1947) condensou o vigor, o perigo e a glória da saída do armário de maneira tão perfeita e prazerosa que fez todos os filmes de *coming out* seguintes desnecessários. *Scorpio Rising* (1963) definiu a virilidade homossexual e com o uso do rock posicionou sua centralidade na cultura popular americana. Apesar de se poder dizer que todos os filmes de Anger tem uma sensibilidade gay, apenas *Kustom Kar Kommandons* (1965) pode ser chamado de homoerótico. Desde a década de 1940 o trabalho de James Broughton era marcado por uma homosensibilidade e aspectos homoeróticos, apesar de suas frequentes crises hétero, finalmente se abriu por completo com o filme realizado com Joel Singer. Eu me lembro de estar sentado na beira da poltrona e quase gozar com as imagens duplas de Broughton. De maneira vibrante elas anunciavam, “vindo, completamente juntos, totalmente juntos, totalmente juntos em sua totalidade.” Em uma grande ironia, talvez a mais explícita e deslumbrante representação do sexo gay tenha aparecido na projeção dupla de *Christmas on Earth* (1963), de Barbara Rubin,

uma realizadora de 16 anos que posteriormente se converteu ao judaísmo ortodoxo, teve sete filhos e morreu no parto.

Além desses filmes feitos por gays, realizadores héteros e de sexualidade indefinida também produziram uma grande impressão: a adorável sequência de ópera com dois homens dançando no *Dickson Experimental Sound Film* (1985) é uma delas, *Lot in Sodom* (1963) realizado por Watson e Webber. Há ainda o exasperante *Geography of the Body* (Willard Maas, 1933), o *Salome* (1923) dirigido por Alla Nazimova, o torturado *O Retrato de Jason* (Shirley Clarke, 1967) e ainda a extraordinária encenação do amor e do desejo aprisionado feita por Jean Genet em *Un Chant D'Amour* (1950).

É importante dizer que, na década de 1970, apesar de haver uma forte impressão de que os filmes gay eram realmente importantes, a maior parte deles era impossível de ver. A grande maioria dos filmes de Warhol haviam saído de circulação. O único modo de ver Warhol era quando Ondine mostrava suas cópias pessoais de *The Chelsea Girls* (1966), *The Loves of Ondine* (1968) e *Vinyl* (1965). Aquelas sessões eram maravilhosas! Ondine era a encarnação da verdadeira gay: espirituosa, incisiva, sarcástica, sincera demais, incontrolavelmente sexual e potencialmente perigosa. Os filmes realizados por Paul Morrissey e Andy Warhol estavam por todo lado, e apesar de *campy*, funcionavam mais como críticas à heterossexualidade do que propriamente filmes gay, e mesmo pálicos em comparação com os filmes assinados apenas por Warhol. Tínhamos que nos contentar com *Blow Job* (1963) ou *My Hustler* (1965). Além disso, Gregory Markopoulos e Robert Beavers haviam partido para a Europa. O trabalho deles era impossível de ver. *Flaming Creatures* (Jack Smith, 1963) talvez ainda estivesse em circulação, mas seus filmes se tornaram incrivelmente difíceis e então impossíveis de se ver até os recentes restauros e relançamentos.

Em Pittsburgh, Roger Jacoby fazia seus filmes gloriosamente artesanais com Ondine, incluindo *L'Amico Fried's Glamorous Friends* (1976), *Dream Sphinx Opera* (1974) e o incomparável *Kunst Life* (1975). No último, Ondine interpreta o cavaleiro, deitado e incapaz de se levantar, clamando de forma lamentosa ao seu escudeiro: “Martim, Martin, por que você não faz amor comigo? É a armadura?”

George e Mike Kuchar juntos e individualmente produziam clássicos *camp*. Foi apenas muito tempo depois que vi o politicamente afiado *Chronicles* (1969), filme em que Mike justapõe sexo gay, filmagens da guerra do Vietnã e da devastação da margem sul do Bronx. Tom Chomont fazia seus deslumbrantes e etéreos *Phases of the Moon* (1968), *Oblivion* (1969), *The Heavens* (1977) e *Earth* (1978). No San Francisco Art Institute, Rosa von Praunheim fazia sexo com um cara enquanto seus alunos filmavam a performance para *Army of Lovers* (1979) e mostrava seu indispensável *Não é o homossexual que é perverso, mas a situação em que ele vive* (1971), feito na Alemanha. Tudo isso foi feito em uma atmosfera de liberação sexual e experimentação epitomizada pelas explosivas performances das Cockettes em São Francisco. In *Tricia's Wedding* (1971), filme de Sebastian sobre o grupo, a drag Eartha Kitt batiza o ponche com LSD para de repente o casamento de Tricia Nixon se tornar aquilo que desde o começo deveria ter sido.

Havia, claro, um número pequeno de diretores trabalhando em longas. Os filmes de John Waters eram mimos nas sessões de meia noite do Roxy. O monumental filme *Word is Out* (Peter Adair, 1978) mudou nossa percepção sobre nós mesmos assim como nosso entendimento sobre o documentário. Fazendo negação em um cinema pornô, eu fiquei alucinado por *Passing Strangers* (1974) e *Forbidden Letters* (1976), ambos de Artie Bressan. Ele também dirigiu *Gay USA* (1978), o seminal e raramente exibido documentário sobre as paradas gays e, mais tarde, *Buddies* (1985), a primeira narrativa sobre a AIDS, além de *Abuse* (1982). Chantal Akerman, pouco importa se ela tinha saído do armário para sua mãe, ou se tomava diretamente questões lésbicas em seus filmes, dominou nossa atenção com *Je, Tu, Il, Elle* (1974) e *Jeanne Dielman* (1975). Todas essas experiências me faziam pensar que o cinema experimental era a melhor maneira de expressar meus pensamentos, sentimentos e visões.

Havia uma questão importante de reconhecer nesses filmes experimentais "gay" precursores. Apesar de serem rapidamente reconhecíveis pela "sensibilidade gay" - por certamente trabalharem com o nu masculino, as drags e um assumido *male gayze* - eles continham muito pouca homossexualidade. Foi necessário esperar o

trabalho da geração seguinte para ver cenas de sexo gay e lésbico explodir na tela. Foi com *Loads* (Curt McDowell, 1980), *The Place Between Our Bodies* (Michael Wallin, 1975) e os filmes de Barbara Hammer, *Multiple Orgasms* (1975) e *Dyketactics* (1973), que isso realmente aconteceu, e o sexo gay e lésbico apareceu na tela sem restrições. Tratava-se de um momento de ascendência do filme estrutural, certamente não um mar de rosas para os homossexuais, apesar de muitas de suas estratégias derivarem do cinema de Warhol. O filme estrutural, para mim, parecia uma reação a um cinema dominado pelas gays. É preciso dizer que seria interessante explorar a intercessão entre o filme estrutural e a pulsão sexual em trabalhos dos realizadores do momento como McDowell, Wallin, Joel Singer, Jerry Tartaglia, Su Friedrich e Barbara Hammer, não comumente vistos como estruturais, e diretores associados de maneira mais evidente a ele, como Nathaniel Dorsky, Warren Sonbert and Abigail Child.

VISÕES DE UM NOVO MUNDO

Em 1987, quando Sarah Schulman e eu fundamos o *New York Lesbian and Gay Experimental Film Festival* (agora conhecido como MIX), a cena gay experimental havia sido arrasada pela Aids. Roger Jacoby e Curt McDowell estavam mortos. Jack Smith morreu no dia de abertura da terceira edição do festival. Centenas de amigos amantes e membros da audiência também estavam mortos. A cena também estava moribunda. Diversos realizadores estavam isolados e o senso de comunidade produzido anteriormente havia se perdido.

Felizmente, o final da década de 1980 e o começo dos anos 1990 revitalizou o cinema experimental queer. Jerry Tartaglia, que havia abandonado a realização, fez sua poderosa trilogia da Aids, *A.I.D.S.C.R.E.A.M.* (1988), *Ecce Homo* (1989) e *Final Solutions* (1989). Michael Wallin cuidadosamente criou os ressonantes *Decodings* (1988) e *Black Sheep Boy* (1995). Jack Waters and Peter Cramer continuamente reimaginaram e apresentaram suas extraordinárias obras de arte total *The Ring, OUR Way* (1987-1992), um projeto realizado sob o prisma da política racial estadunidense em Super-8, 16mm, projeção em vídeo e performance ao vivo com *Ring* de Wagner. Barbara Hammer continuou trabalhando prolificamente, e de

maneira notável realizou *Optic Serve* (1985) e *Endangered* (1988) antes de voltar a atenção para documentários experimentais em longa-metragem. Su Friedrich continuou a extasiar e desafiar as audiências com sua complexa exploração do sexo, da política e da cultura em filme preto e branco. O trabalho de Lawrence Brose se tornou mais elaborado, bonito e, pelas Deusas, mais experimental conforme intensificava de maneira conjunta o ataque químico à película e um intrincado uso da impressora óptica. Depois de duas décadas criando encantamentos líricos de outro mundo, Tom Chomont começou a explorar as intensidades do S&M e encontrou uma maneira de transferir sua visualidade expressamente fílmica para o vídeo. Após filmar as três primeiras paradas gay em Super-8, Marguerite Paris continuou sua carreira com meditações descompromissadamente lésbicas em *Burma Road* (1979), *Haitian Initiations* (1989) e *October 1967 Pentagon Peace March* (1991). Entre os novatos, é preciso destacar o trabalho manual em Super-8 de Anie Stanley, misterioso e pessoal.

O trabalho mais urgente, potente e inovador a lidar com a epidemia de Aids foi realizado em vídeo. Em sua maioria, documentários de trinta minutos realizados para as janelas dos canais a cabo, eles geralmente não são considerados filmes experimentais. Apesar disso, muitos dos realizadores eram reconhecidos estudantes de história das mídias e os filmes claramente influenciados pelas ideias de Dziga Vertov, o Novo Cinema Americano, as fitas portapak realizadas por grupos como TVTV e Videofreex, documentários feministas das décadas de 1960 e 1970 e coletivos políticos como o Newsreel. Acrescento que a partir do senso de urgência e necessidade imposto pela pandemia, o vídeo-ativismo forçou e alargou o documentário para lugares e sensações ainda não sentidas e essa, no final das contas, é a real essência do cinema experimental. Para uma discussão mais completa do vídeo-ativismo movido pela epidemia de aids, sugiro ver o texto produzido por Hubbard para o catálogo da série *Fever in the Archive: AIDS Activist Videos from the Royal S. Marks Collection* (2000).⁸

Entre os mais importantes trabalhos sobre a Aids que apareceram em filme, é preciso destacar o seminal Super-8 DHPG, *Mon Amor* (Carl George,

1989), extremamente influente entre realizadores e encorajador para as pessoas vivendo com Aids, e *An Individual Desires Solution* (Lawrence Brose, 1985) filme assombrado pelas recordações do amante falecido de Brose. Alguns dos mais pessoais experimentos produzidos em torno da Aids incluem o amargo *Fear of Disclosure* (Phil Zwinckler e David Wojnarowicz, 1989), o frio e revogatório *Fast Trip, Long Drop* (Gregg Bordowitz, 1993) e o magnífico e incomparável *Línguas Desatadas* (Marlon Riggs, 1989). Além deles, *Chocolate Babies* (Stephen Winter, 1996) traçou uma agenda política radicalizada pela epidemia, as identidades de gênero, o amor e o armário em curso de colisão. Incansavelmente, James Wentzy fez 150 programas de trinta minutos para a TV à cabo praticamente sozinho, além de curtas e filmes experimentais.

Desde o começo do festival, mas mais especificamente desde 1993, as mídias⁹ experimentais gay e lésbica mudaram fundamentalmente. As duas características mais importantes são a proliferação do vídeo e a intensa explosão de realizadores negros, latinos e asiáticos. Puristas vão argumentar que o vídeo possuiu história e afluência diferentes, e que a videoarte não deveria ser incluída na mesma categoria que o filme experimental. Eu assumi essas posições no passado, preciso dizer.

Nos primeiros quatro anos não incluímos vídeos no festival porque, como realizador, não entendia os pressupostos técnicos para exibir essas produções. Além disso, percebia o filme experimental em risco, tendo em vida que o vídeo, à época, possuía suporte acadêmico e das galerias de arte para sustentá-lo. Nós também sentíamos que ao abraçar o vídeo contribuiríamos para a superação dos filmes. A primeira desculpa era uma falácia, a segunda continua a valer. A terceira, por sua vez, acabou se concretizando e afinal, por quanto tempo é possível conter as marés da história? Atualmente não faz sentido manter tal distinção quando realizadores filmam tanto em vídeo quanto em filme, editam em laptops, transferem para fitas, exibem na internet e transferem novamente para o filme. A artificial distinção entre filme e vídeo também contribuiu para a exclusão da maior parte dos realizadores não brancos e muitos dos trabalhos libados ao vídeo-ativismo

em torno do Aids. Não tínhamos essa intenção e não pensamos direito naquele momento.

O vasto número de realizadores não brancos deu nova vitalidade à cena experimental. O primeiro filme que mostramos no festival foi a narrativa experimental multifacetada (e brechtiana) *Passion of Remembrance* (1986) do coletivo britânico Sankofa, que viria a lançar a carreira de Isaac Julien. Por volta de 1992, Cheryl Dunye, Dawn Suggs e Shari Frilot faziam trabalhos transgressores. Nguyen Tan Hoang dirigiu filmes incríveis como *maybe never (but I am counting the days)* (1995) e *Forever Bottom* (1999). O quieto e cheio de insights trabalho de Stuart Gaffney aos poucos tomou nossas cabeças. Raul Ferrara Balanquet explorou a confluência e os conflitos raciais a identidade latina e a ancestralidade africana, enquanto Thomas Allen Harris tomou sua família para explorar complexidades políticas, religiosas e raciais. As várias manifestações da identidade, aparentemente fixas e singulares na cultura mainstream, adquirem uma faceta inesperada nas mídias experimentais. O exame do corpo feminino feito por Jocelyn Taylor e a exploração da cultura popular entre as identidades de gênero produzidas por Lynne Chan ressoaram com as peculiares colagens da cultura mexicana de Ximena Cuevas, com as construções da identidade masculina chinesa transnacional de Ho Tam e as reflexões sexy produzidas por Charles Lofton sobre a masculinidade negra.

Todo mundo concorda que as novas mídias são o futuro, apesar de ninguém saber ao certo para onde elas vão nos levar, o que vão se tornar ou se vão cumprir mesmo as suas promessas. Lésbicas e gays começaram a explorar as mídias em um espaço em que gênero, identidade, sexo e raça se tornaram infinitamente maleáveis e moventes. Os pensativos trabalhos de Leah Gilliam sobre raça e cinema desaguaram em instalações elegantírrimas. Virgil Wong, artista dedicado à pintura e à internet arte, curou exposições incríveis de Novas Mídias em sua *PaperVeins Biennials*. Shu Lea Cheang fez filmes loucos e maravilhosos, instalações incríveis e agora vive e trabalha completamente no *cyberspace*.

Sarah Schulman e eu escrevemos no catálogo do primeiro festival algo que ainda tomo como verdade. Nós criamos o festival porque

acreditamos “que lésbicas e gays podem ter uma relação especialmente rica com o filme experimental. Tanto filmes de vanguarda quanto a consciência gay são produzidas em um mundo que insiste na homogeneização da sexualidade e em uma estética definida pobremente através de mídias limitadas. Os processos de realização experimentais espelham as várias maneiras de entender as identidades gay e lésbica. Ambos demandam uma infinita reimaginação da subjetividade e do mundo para fabular e criar o que a cultura mainstream acredita que não pode ou deve existir”.

Mesmo em um mundo em que o assimilacionismo gay predomina e a maior parte das pessoas não consegue perceber a diferença entre a insistência no uso de técnicas experimentais em comerciais e vídeos e as difíceis e verdadeiras práticas do cinema experimental, eu continuo a defender a necessidade tanto das identidades gay e lésbica quanto do cinema experimental. Desde a emergência da falsa guerra ao terror, o governo estadunidense procura estabelecer parâmetros ainda mais drásticos para o pensamento e o comportamento. Não há opção senão a resistência contínua.

NESTA EDIÇÃO

O cinema experimental lésbico, gay, trans e queer explodiu de uma maneira que seria impossível abrigar suas complexidades na edição desta revista. Além disso, esta edição da Millennium Film Journal procura apenas roçar suas fronteiras, rascunhar essa vasta paisagem. Jerry Tartaglia começou a definir e analisar essa produção em *The Gay Sensibility in American Avant Garde Film*.¹⁰ Em *Notes From the Homo, Underground*, ele insiste que primeiro nós temos que entender a diferença entre o kitsch que tenta alcançar “o mínimo de apelo mercadológico” e um cinema “genuinamente inventivo” antes de começarmos a definir um verdadeiro cinema queer.

O texto *Young Soul Rebels: Negro/Queer Experimental Filmmakers*, de Ernest Hardy, analisa alguns dos mais importantes trabalhos de realizadores experimentais gays e lésbicas negras. Enquanto reconhece o desejo de corpos marginalizados de “se verem entre os contornos do gênero e de fórmulas cinematográficas”, ele também deixa aparente a necessidade de trabalhos que rejeitem a ligação com a cena mainstream.

Eve Oishi examina as flexibilidade e complexidades das identidades lésbicas e gays asiático-americanas e a relação delas com a cultura popular e a sexualidade em *Bad Asians, the Sequel: Continuing Trends in Queer API Film and Video*.

Sarah Schulman e eu temos mantido uma longa amizade e parceria de trabalho por quase vinte anos. Nós co-fundamos o New York Lesbian and Gay Experimental Film Festival (Mix) e atualmente estamos trabalhando no ACT UP Oral History Project. Quinze anos atrás, quando eu exibi pela primeira vez o trabalho da bastante heterossexual Maya Deren em um contexto lésbico, fiz isso de maneira tão hesitante que achava que todos as questões lançadas por sua persona fílmica seriam resolvidas por leituras lésbicas. Fico feliz de ter agora um argumento muito mais sutil para a influência crucial de Deren no texto de Schulman, *A Thought about Leni Riefenstahl, Maya Deren and Gay and Lesbian Film*.

A Aids tem sido uma calamidade para a experiência queer nos últimos vinte anos. Roger Hallas descreve de maneira eloquente os mais emocionantes e complexos trabalhos sobre o vírus em *The Resistant Corpse: Queer Experimental Film and Video and the AIDS Pandemia*.

Quem assiste a esses trabalhos? Onde eles são mostrados? São duas questões que sempre assombraram a cena experimental. Scott Berry oferece algumas questões contemporâneas sobre essas questões em *Size Matters: microcinemas and Alternative Exhibition Spaces*.

Já que é tecnologicamente impossível incluir filmes ou vídeos nesta revista, me parece importante oferecer alguma representação visual dos trabalhos que inspiraram esta edição. As páginas dos artistas apresentadas a seguir foram criadas exclusivamente para a edição e, de certa maneira, funcionam como *still movies*. Gostaria de oferecer meu profundo agradecimento aos artistas que as criaram: Tom Chomont, Cecilia Dougherty, Lawrence Brose, Peter Cramer & Jack Walters, Thomas Allen Harris, Patty Chang, Ho Tem, Su Friedrich, Barbara Hammer, James Wentzy, Christopher Chong, Fabiola Torres & Ximena Cuevas, e Del LaGrace Volcano.

Meus sinceros agradecimentos a todos os escritos e artistas que por conta própria e sem remuneração produziram todo o material inédito oferecido por esta edição.

NOTAS

01. O texto foi originalmente publicado como introdução ao número 41 do *Millennium Film Journal*, publicado no outono de 2003. A revista é publicada de maneira impressa na cidade de Nova Iorque. Parte de seu arquivo, e material produzido especialmente para a internet pode ser conferido online. Disponível em: <<https://millenniumfilmjournal.com/>>. Acesso em: 8 de jul. 2024.

02. Agradeço a gentileza de Jim Hubbard e à equipe do *Millennium Film Journal* pela concessão dos direitos de tradução do texto, e publicação na *Arteriais - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA*. A tradução foi realizada com os fundos de pesquisa Capes/Print 2022, edital 41/2017 (88887.716676/2022-00) e Capes Demanda Social (88887.654197/2021-00).

03. O peer to peer (P2P) é um sistema de compartilhamento de arquivos entre usuários sem a necessidade de um servidor central, ou seja, uma forma de compartilhamento descentralizada. Nele, o usuário é integrado como cliente e servidor por meio da ligação entre dispositivos em rede. É globalmente popular para o compartilhamento, muitas vezes pirata, de músicas, filmes e livros. Programas como Transmission, Bitcomet, BitTorrent e mesmo agregadores de conteúdo como o Stremio funcionam a partir da tecnologia P2P.

04. Essa discussão é inicialmente aberta por Juliana Pidduck a partir das mídias físicas em capítulo adicional do redefinidor livro de Richard Dyer, *Now You See It: studies in gay and lesbian film* (2003).

05. Ver o prefácio à terceira edição e o capítulo suplementar *The end of the 20th century em Visionary Film* (2002), de Adam P. Sitney.

06. Essa discussão é feita por Robin Blaetz (2007) na introdução da coletânea de ensaios *Women's experimental cinema*, obra que reúne e avalia a presença das mulheres nessa cinematografia, destacando a forte presença da sensibilidade

lésbica. Para uma discussão centrada nos primeiros anos do cinema experimental estadunidense ver Juan Suárez, *Myth, matter, queerness: the Cinema of Willard Maas, Marie Menken, and the Gryphon Group. 1943-1969* (2009).

07. Ao longo de todo o texto o autor usa os termos gay e lésbica e mesmo homossexual ao longo do texto, quando não usa o termo gay para designar mesmo a identidade lésbica. O termo foi continuamente afirmado durante a positivação dos modos de vida dissidentes na liberação estadunidense das décadas de 1970 e parte dos 1980. A opção por mantê-los enfatiza a posição de Hubbard na economia política das diferenças, ainda que ela pareça retrógrada no contemporâneo, especialmente quando aciona o termo gay para sugerir uma pluralidade de performances inscritas em identidade, e o termo homossexual, questionando pela conotação médico-científica desde pelo menos o impacto de *A Vontade de Saber* (2010) de Michel Foucault. Se experimental denota, já pelo radical da palavra a experimentação, algo que elide uma descrição de característica fechadas, a repetição e a identificação pela semelhança, é importante denotar que o termo, pelo menos quando aproximado de uma produção feminista, realizada por mulheres, é descrita como lésbica, vide o trabalho de Barbara Hammer, Su Friedrich, Cheryl Dunie abordado por Robin Blaetz (2007).

08. Como o texto original informa, a mostra aconteceu no Guggenheim Museum entre os dias 1-8 de dezembro de 2000. O material está disponível em: <<https://www.jimhubbardfilms.com/writing/fever-in-the-archive-aids-activist-videotapes-from-the-royal-s-marks-collection>>. Acesso em: 16 ago. 2023.

09. Aqui preferimos manter a palavra mídia de acordo com o original, pois denota a pluralidade de tecnologias e experiências audiovisuais em uso durante o ativismo acionado pela crise do HIV/aids, bem como os espaços em que foram produzidas e circularam.

10. Publicado por Tartaglia (1979) nos números 4/5 do Millennium Film Journal.

REFERÊNCIAS

BLAETZ, Robin. Introduction. In: BLAETZ, Robin (ed). **Women's experimental cinema: critical frameworks**. Duhran e Londres: Duke University Press, 2007. p. 1-19.

CRIMP, Douglas. **Mourning and militancy**. Nova Iorque: October, Vol. 51 (Inverno, 1989), p. 3-18.

PIDDUCK, Juliane. **After 1980: margins and mainstreams**. In: DYER, R.; PIDDUCK, J. Now you see it: studies in gay and lesbian film. 2 ed. Nova Iorque e Londres: Routledge, 2003. p. 265-294.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade vol. I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 2010.

HUBBARD, Jim. **Fever in the archive: AIDS activist videos from the Royal S. Marks Collection**. Nova Iorque: R. Solomon Guggenheim Museum, 2000. Disponível em: <<https://www.jimhubbardfilms.com/writing/fever-in-the-archive-aids-activist-videotapes-from-the-royal-s-marks-collection>>. Acesso em: 16 ago. 2023.

HUBBARD, Jim. **Introduction: a short, and personal history of lesbian and gay experimental film**. Nova Iorque: Millennium Film Journal, Vol. 49 (Outono, 2003), p. 5-12.

SITNEY, P. Adams. **Visionary film: the American avant-garde 1943-2000**. 3 ed. Oxford e Nova Iorque: Oxford University Press, 2002.

SUÁREZ, Juan A. **Myth, matter, queerness: the Cinema of Willard Maas, Marie Menken, and the Gryphon Group. 1943-1969**. Cambridge: The MIT Press (Grey Room n. 36), 2009. p. 58-87.

TARTAGLIA, Jerry. **The gay sensibility in the American avant-garde film**. Nova Iorque: Millennium Film Journal, Vol 4/5 (Verão/Primavera, 1979).

MEKAS, Jonas. No 3, May-June 1955. In: SITNEY, P. Adams (ed). **The experimental film in America**. Nova Iorque: First Cooper Square Press, 2000. p. 21-26.

SOBRE O AUTOR

Jim Hubbard é realizador audiovisual, ativista, programador, ensaísta e um arquivista estadunidense. Sua obra e ativismo são decisivos quando vistos em relação ao cinema experimental, a criação de janelas de exibição para o filme queer e a preservação da produção midiática realizada por artistas e coletivos queer durante a crise de HIV/aids na América do Norte.

E-mail: jim@jimhubbardfilms.com

SOBRE O TRADUTOR

Haroldo Ferreira Lima é doutorando em Meios Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, com estágio sanduíche na Universidade da Califórnia Los Angeles (2023). O pesquisador é bacharel em Comunicação Social e mestre em Psicologia Institucional pela Universidade Federal de Minas Gerais. Publicou o e-book de crítica cultural *Ruído Aparente*, produto de sua monografia. A pesquisa-intervenção realizada no mestrado derivou no *Bloco Amigos da Onça* (Vitória, ES, 2016). No doutorado, investiga as estratégias autobiográficas de realizadores queers norte-americanos afetados pela crise de HIV/aids. Também no período compôs o corpo editorial da *Revista Movimento*. O pesquisador tem um trabalho jornalístico próximo da esquerda sindical e à crítica literária, artístico e ativista junto ao ativismo e à produção cultural.

E-mail: haroldolima@usp.br / haroldolia@gmail.com

OUTROS RELATOS SUBVERSIVOS: SIRON FRANCO NO ESPAÇO CULTURAL CASA DAS ONZE JANELAS¹

OTHER SUBVERSIVE STORIES:

SIRON FRANCO AT CASA DAS ONZE JANELAS CULTURAL SPACE

John Fletcher
UFPA
Ernani Chaves
UFPA

Resumo

O artigo se propõe a analisar possíveis significados para uma pintura sem título do artista goiano Siron Franco, localizada no acervo do Sistema Integrado de Museus e Memoriais de Belém, Pará (SIM/Secult-PA), e apresentada no Espaço Cultural Casa das Onze Janelas em sua última exibição em Belém. Nesse sentido, dialoga em torno da fecundidade interpretativa da anacronia das imagens, debate este contrário a uma perspectiva de História da Arte idealista e desenvolvimentista, de maneira a convocar aspectos relacionados ao contexto ditatorial civil militar brasileiro. Os autores, que contribuem para este estudo, são Clifford Geertz, Aby Warburg, Georges Didi-Huberman, Ernani Chaves, Pedro Galvão, João de Jesus Paes Loureiro, dentre outras e outros. Por conseguinte, retorna o debate sobre a Casa das Onze Janelas como antigo destino de prisão e de tortura no contexto ditatorial recente nosso, com vias para nos ajudar na compreensão da transformação da barbárie para a existência e resistência de corpos nas fronteiras do presente.

Palavras-chave:

Siron Franco; anacronia; ditadura; resistência.

Abstract

The article proposes to analyze possible meanings for an untitled painting by the artist Siron Franco, from Goiás, located in the collection of the Integrated System of Museums and Memorials, Belém, Pará (SIM/ Secult-PA), and presented at Espaço Cultural Casa das Onze Janelas in its last view in Belém. In this sense, it dialogues around the interpretive fecundity of the anachrony of the images, a debate that is contrary to an idealist and developmentalist perspective of Art History, in order to bring out aspects related to the Brazilian civil-military dictatorial context. The authors who contribute to this study are Clifford Geertz, Aby Warburg, Georges Didi-Huberman, Ernani Chaves, Pedro Galvão, João de Jesus Paes Loureiro, among others. Therefore, it returns the debate about Casa das Onze Janelas as an old destination of imprisonment and torture in our recent dictatorial context, with ways to help us understand the transformation of barbarism to the existence and resistance of bodies in the borders of the present.

Keywords:

Siron Franco; anachronism; dictatorship; resistance.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

As imagens permitem conexão com a matéria dos tempos. Também fornecedoras de símbolos e de representações anteriores aos seus instantes de criação, elas podem enredar um vasto leque de transformações e de adaptações culturais. Nesse sentido, com imagens, podemos encontrar alternativas para transcender cronologias e realizar uma possível fusão de discursos, sobrevivências, recalques e resistências para o agora e o porvir (Didi-Huberman, 2013).

Ao nos depararmos com experiências visuais realizadas em contextos de dramaticidade social, acessamos um território em que a filosofia da arte e a semiótica se propõem a debater. Um dos pontos de nosso interesse, neste território argumentativo, dá-se por uma via crítica e contra uma perspectiva baseada numa crença no progresso,² portanto não afeita a uma métrica idealista de se entender tempos e sociedades. Sob este pressuposto, esta prerrogativa também se propõe à compreensão destas experiências visuais como fenômenos não isolados e absolutos no instante de suas aparições, mas possíveis de ocorrer dentro de um jogo de discontinuidades e de tensões históricas (ver também Benjamin, 2011a).

Para Georges Didi-Huberman (2013), diversas imagens, por mais intensas ou recentes que sejam, podem ser decompostas à luz de movimentos retornantes, de certo tipo de caráter psíquico, político ou simbólico. Para este autor, elas nos confrontam, de um lado, por uma não-história, pela pulsão, pela ausência de arbitrariedade própria dos fenômenos naturais, como, por outro, pela consciência sobre a história, os símbolos e toda gama de possibilidade da ação cultural.

A partir desses argumentos iniciados, destacamos que o presente texto se propõe, embasado no caráter multitemporal das imagens, analisar possíveis significados para uma pintura sem título do artista goiano Siron Franco, localizada no acervo do Sistema Integrado de Museus e Memoriais de Belém, Pará (SIM/ Secult-PA), e apresentada, em sua última exibição pública e local, no Espaço Cultural Casa das Onze Janelas. Este espaço, vale acrescentar, abrigou a antiga Quinta Companhia de Guardas, local de prisão de pessoas “subversivas”³ durante a ditadura civil-militar brasileira na cidade de Belém, aspecto este

também tomado por elucidativo para nos ajudar na compreensão da transformação da barbárie para a existência e resistência de corpos nas fronteiras do presente.

Em termos metodológicos, é necessário acrescentar que, para além de um estudo a partir da obra de Siron Franco, via Clifford Geertz e Aby Warburg, pretendemos delinear uma experiência de montagem teórica, experiência interna ao cinema e reestruturada pela filosofia como alternativa dialógica. Por entender que a montagem supõe a desmontagem, “dissociação prévia do que foi construído” (Didi-Huberman, 2019, p. 132), esta mesma operação reflete o caráter da imaginação como criadora de acordos provisórios e, em muitos casos, propositivos em um raio de proximidades discursivas, aspectos estes capazes de revelar fantasmas que ainda assombram o passado recente e até mesmo o presente do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas.

Em diversas culturas e contextos geo-históricos, imagens enredam diálogos com outras imagens, textos e marcadores espaço-temporais. Por meio delas e de suas sobrevivências, podemos acessar um debate profícuo em que se revelam formas de intercomunicação, assombração, negociação, sobreposição discursiva e conflito social. À guisa de estímulo para leituras de obras que estão presentes em nosso acesso, decupar a montagem das diferenças de imagens pode nos ajudar a grafar relação com os sentidos dos princípios criadores destas, sentidos os quais nos ajudam na ampliação das suas nuances perceptivas (Didi-Huberman, 2013).

WARBURG E GEERTZ, ANACRONIA E CULTURA

Aby Warburg se empenhou na compreensão das temporalidades das imagens. Com uma produção localizada entre o final do século XIX e início do século XX, construiu uma perspectiva crítica sobre como o tempo de certas formas e de certos gestos pode criar vestígios que se remontam até o imemorial. Seu texto *Dürer e a Antiguidade italiana*, publicado em Hamburgo em 1905, desconstrói modelos epistêmicos então em uso comum na história da arte, modelos baseados em ciclos de vida e de morte.

De acordo com Georges Didi-Huberman (2013), Warburg passou a defender outra perspectiva

de ciclos, então não natural e simbólica, um *modelo cultural* da história. Nesta proposição, os tempos já não poderiam expressar estágios, mas hibridismos, complexidades específicas, com retornos frequentemente inesperados. Em outras palavras, o modelo ideal e pretensamente triunfalista da história das imagens cede, em Warburg, a uma espécie de compreensão fantasmal da mesma. Esta compreensão tratou de evidenciar os diferentes marcadores temporais expressos em obsessões, sobrevivências, remanências e reaparições de formas, isto é, por inconscientes do tempo. A interrelação entre a compreensão fantasmal com um modelo psíquico e desorientador permitiu ao “devir das formas ser analisado como um conjunto de processos tensivos - tensionados, por exemplo, entre vontade de identificação e imposição de alteração, purificação e hibridação, normal e patológico, ordem e caos, traços de evidência e traços de irreflexão” (Didi-Huberman, 2013, p. 25).

A título de exemplificação da análise de Aby Warburg (2012), encontramos em *A Primavera*, de Sandro Botticelli, uma contestação de destaque, a partir de sua localização somente no *Quattrocento* italiano. Para Warburg, não obstante, esta pintura também ilustra uma linguagem gestual típica e de origem Grega, “um *pathos* imbuído no espírito autêntico da Antiguidade” (Warburg, 2012, p.70), linguagem também conectada à *Morte de Orfeu* (Figura 1), espécie de ponto desorientador em vários sentidos. Foi por meio de comparações com cenas apresentadas em vasos de pinturas vermelhas que a perspectiva warburguiana forneceu outra rede de conexões e de influências para a supracitada pintura de Botticelli, conexões estas capazes de evidenciar outras sobredeterminações constitutivas dos seus signos componentes.

O duplo gesto analisado - aparente tanto na figura de Mercúrio, com seu atributo relacionado à fertilidade, quanto, por evidência, na de Orfeu - pôde ser um dos exemplos a abrir as imagens a um novo território de seus problemas fundamentais, portanto de valor diagnóstico, sem valor de prognóstico (Didi-Huberman, 2013). As análises de Warburg fortaleceram partilhas e ampliações das conexões provisórias, discursivas e memoriais das imagens para sociedades como as modernas e contemporâneas.



Figura 1 - *Morte de Orfeu*, vaso de pintura vermelha e grega de datação de aproximadamente 530 AEC. Fonte: Warburg, 2012.

O antropólogo americano Clifford Geertz (2012) igualmente se debruçou na análise warburguiana da supracitada pintura de Sandro Botticelli em seu ensaio *A Arte como um Sistema Cultural*. Então, sob os argumentos de uma teoria da cultura e por influência do livro *Painting and Experience in fifteenth century Italy*, de Michael Baxandall, este último um leitor dos estudos renascentistas de Aby Warburg no Instituto Warburg da Universidade de Londres, Geertz reiterou outro aspecto warburguiano sobre a pintura de Botticelli, ou seja, em torno das significações gestuais das três graças. Este subtexto evidente, nas supracitadas figuras, também se faria relacionado à memória e gestualidade sígnica da *bassa danza*, portanto já inserida em uma perspectiva coletiva, “dança de passos lentos e geométricos que era popular na Itália da época” (Geertz, 2012, p. 110).

Ainda que a premissa anacrônica não esteja explicitamente anunciada no texto de Clifford Geertz, sua construção interpretativa sobre as imagens e as artes possui linhagem e aplicação relacionada com os escritos de Aby Warburg via Michael Baxandall. E por esta filiação, evidenciam-se mecanismos interpretativos não absolutos no tempo para o sistema particular que chamamos de artístico. Nesse sentido, as artes não seriam



Figura 2 - Siron Franco s/ título, 1978, Acrílica s/ tela, 170 x 180 cm. Fonte: Arquivo dos autores.

analisadas a partir de uma ciência estritamente formal, mas por meio de uma ciência social, como a história ou a antropologia, capazes de revelar os indicadores e os símbolos que transmitem significados e localizam suas origens estratificadas e afeitas ao recurso da memória (Geertz, 2011).

A antropologia interpretativa de Clifford Geertz (2011), ainda que interessada no caráter sincrônico das relações sociais para uma compreensão semiótica e para uma descrição densa das relações no instante de suas ocorrências, ampliou seu teor interpretativo ao observar os operacionais do tempo presentes na produção de imagens, também informantes antropológicas. Segundo suas críticas, com pontos de grande convergência com a perspectiva de Aby Warburg, “a falácia cognitivista de que a cultura consiste em fenômenos mentais que podem ser analisados através de métodos formais similares aos da matemática e da lógica é tão destrutiva do uso efetivo do conceito como são as falácias ‘behaviorista’ e ‘idealista’” (Geertz, 2011, p.09). Clifford Geertz, portanto, fortaleceu um pensamento localizado na observação sincrônica de experiências sociais e deu continuidade à

possibilidade de interpretação anacrônica e não idealista sobre o tempo para complexidades visuais.

IMAGENS E FANTASMAS NO ESPAÇO CULTURAL CASA DAS ONZE JANELAS

Em vez de passar (*vertreiben*) o tempo, é preciso convidá-lo (*einladen*) para entrar. Passar o tempo ou matar, expulsar (*austreiben*) o tempo: o jogador. O tempo jorra-lhe dos poros. Carregar-se (*laden*) de tempo como uma bateria armazena (*lädt*) energia: o flâneur. Finalmente, o terceiro tipo: aquele que espera. Ele carrega-se (*lädt*) de tempo e o devolve sob uma outra forma - aquela da espera (Benjamin, 2007, p.148).

Uma vez que, em Warburg, encontramos a expressão *Leitfossil* para evocar a sobrevivência como memória psíquica, memória esta passível de ser corporificada ou cristalizada nas imagens e na gestualidade, apreendemos que suas análises também enredam operações de desmontagem e apreensões de tempos estratificados (Didi-Huberman, 2013). É este, portanto, o disparador para a análise da obra de Siron Franco, sem título, pertencente ao acervo do Sistema Integrado de Museus e Memoriais (SIM/ Secult-PA), acervo, atualmente, localizado no Museu do Estado do Pará (MEP), em Belém, PA (Figura 2).

Sua chegada ao acervo do SIM ocorreu logo no período de surgimento deste acervo e por meio de doação da Coleção Funarte, coleção cujas obras se encontravam, anteriormente, nas dependências do Banco Central brasileiro (Chaves Fernandes, 2006; Britto & Mokarzel, 2006; Fletcher, 2020). Ainda nesta esteira de esclarecimentos, informamos que esta pintura fora realizada em Madrid, durante o ano de 1978, após Siron Franco ser contemplado com o Prêmio Viagem ao Exterior, em 1975, na esteira do Salão Nacional de Artes Plásticas (SNAP).

De acordo com relato do próprio artista (Comunicação pessoal), pudemos esclarecer que sua pintura teve vistas tanto para o término do contexto ditatorial e espanhol de Francisco Franco (1892-1975), como para um paralelo denunciatório relacionado à memória da própria ditadura civil militar brasileira, esta última em curso naquele período e com um aparelho de censura que impedia a realização da supracitada pintura e de qualquer outra oposição ao regime no país. Seu caráter multitemporal de conexão crítica, não obstante, pôde firmar nova reconvocação das memórias sobre nosso contexto ditatorial, bem como novas significações para com a convulsão recente do Governo Federal Brasileiro (2019-2022), quando de sua apresentação⁴ na Sala Valdir Sarubbi, Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, entre 2019 a 2021 - lastro aqui tomado também para se pensar na história recente do espaço, com sua ainda pouco falada condição de abrigar presos políticos no período da ditadura civil-militar.

Um relato significativo ao nosso foco de análise, por conseguinte, inspirado por este jogo de tensionamento entre a pintura de Siron Franco e o Espaço Cultural Casa das Onze Janelas se remete à figura de Pedro Galvão, então presidente da União Acadêmica Paraense (UAP), destituído de seu cargo e preso pelo golpe civil-militar na noite de primeiro de abril de 1964:

E aí foram cinquenta e tantos dias de angústia e delícia. De angústia: pela prisão, pelos temores de violência que ela desencadeava dentro de mim, pelas incertezas quanto ao meu pequeno destino em meio ao destino do país. De delícia: naquela cela improvisada no que antes era um ambulatório, com a cruz vermelha pintada no vidro branco da porta, eu li os grandes romances do Machado, reli o Drummond e o Bandeira até então, e todo o Hemingway. Ler preso o "Adeus às Armas", vibrando

com os que lutavam pela liberdade na guerra civil espanhola, era uma forra, uma compensação emocional para o meu estado de espírito. Eles, os meus carcereiros, nem desconfiavam dessas minhas aventuras, dessas fugas subversivas, ali, bem debaixo dos seus narizes.

Hoje naquela sala ficam os sanitários do espaço de exposições no andar de cima da Casa das Onze Janelas. Se você parar na porta e olhar para trás, à esquerda está o cômodo que serviu de prisão ao meu amigo José Seráfico de Carvalho. Ficávamos os dois furtivamente a conversar, trocando as ideias possíveis de serem trocadas, assim de longe, de porta a porta, creio que com a amável complacência do comandante, o então capitão Douglas, e dos eventuais sentinelas, um deles o soldado João Maroja, hoje Desembarcador do Tribunal de Justiça do Estado.

[...] Cinquenta e tantos dias de angústia e delícia. De delícia também pela paisagem que eu desfrutava de minha janela. À esquerda, o rio Guamá, e à direita, para além do forte do Presépio, desatava-se, magnífica e cintilando em ouro e prata ao sol da tarde quando crespa, a baía de Guajará. De manhãzinha, o toque da alvorada me acordava e você não imagina como eram lindas as canoinhas, abarrotadas de frutas da região, descendo as águas do Guamá em direção à feira do Ver-o-Peso. De tardinha, eu via o pôr-do-sol como uma imensa lua vermelha, que chiava ao tocar no tacho das águas, muito, muito além da outra margem do rio.

Se um dia, ao olhar a Casa das Onze Janelas, do rio para a terra, você vir um rapaz debruçado na primeira janela à esquerda, no alto, sou eu, no tempo, sonhando ainda (Galvão, 2014, p. 33-35).

Pedro Galvão, então eleito presidente da União Acadêmica Paraense em novembro de 1963, fora um dos estudantes enviados à antiga Quinta Companhia de Guardas, quartel posteriormente transformado no Espaço Cultural Casa das Onze Janelas já no contexto democrático do Secretário de Cultura Paulo Chaves Fernandes. Como bem ilustrado no relato de Galvão, memórias de prisão e de tortura se materializaram nas salas da Casa, memórias estas conectadas não somente à União Acadêmica Paraense,⁵ representação máxima da comunidade estudantil universitária de Belém (Barata, 2014).

José Seráfico de Carvalho, mencionado no próprio relato de Pedro Galvão (2014), colega do mesmo na Faculdade de Direito da Universidade Federal do Pará e igualmente prisioneiro tido por "subversivo" na Casa das Onze Janelas, também nos fornece testemunho esclarecedor para agregar outros dados a este texto assombrado por fantasmas. É ele quem nos concede especificidades

sobre a União Acadêmica Paraense, invadida e depredada por uma tropa do Exército comandada pelo coronel José Lopes de Oliveira, apelidado de "O Peixe Agulha", invasão esta em que o próprio coronel desferiu um tapa brutal no próprio José Seráfico durante o famigerado ato do exército contra a democracia em Belém:

Desde o primeiro ano de Faculdade, já engrossávamos as manifestações promovidas pela União Acadêmica Paraense. A sede acanhada da avenida Governador José Malcher passou a integrar nosso cotidiano, a partir do movimento deflagrado pela renúncia de Jânio Quadros.

Aos estudantes mais próximos da igreja católica, o caminho que pareceu mais lógico foi a Ação Popular. Foi no que deu o que então, e com certo ar pejorativo, chamávamos "grupão". Outros, descompromissados com religião, a despeito da criação em ambiente religioso, buscaram endereços alternativos. Ora a Política Operária (Polop), cuja sede, dirigentes e organização ninguém seria capaz de identificar, ora o Partido Comunista Brasileiro eram os outros dois destinos da juventude. Organizados, desejávamos cumprir nossas tarefas, as tarefas que julgávamos estarem sendo cobradas de nós pelos que não tinham escola, os que passavam fome, os deserdados de tudo e de qualquer oportunidade de ascensão social. Havia, é certo, certa compulsão por realizar as tarefas que imaginávamos terem sido reservadas pela História para nós. Pode ser até essa a inspiração do primeiro livro de poemas do JJ Paes Loureiro se chamar simplesmente "Tarefa" (Carvalho, 2014, p. 189-190).

Com vistas destes relatos, não obstante, a pintura de Siron Franco, compreendida em seu princípio de denúncia e de resistência para com aqueles anos de chumbo, bem ilustra sua inesgotável convocatória às memórias psíquicas de um país em desacordo e barbárie. Por sabermos que os criminosos da ditadura civil-militar brasileira foram amplamente anistiados, conjuntamente com a pintura do artista goiano, continuamos com a reinscrição política dos signos que tentam ser silenciados para não nos esquecermos de suas significações jamais.

Neste contexto, vale acrescentar, que se faz pertinente compreender a noção de reinscrição política do signo em Homi Bhabha (2010), pois, segundo o autor, o termo reinscrição interroga o lugar discursivo e disciplinar em que debates em torno da questão de identidade são colocados, aqui possíveis de criar analogias com a oposição a uma "história social oficial" deflagrada pelo contexto da ditadura civil-militar brasileira. Nesse sentido, o

termo reinscrição pode rasurar a autenticidade da identidade ou efeito do real, de maneira a deixar "um rastro resistente, uma mancha do sujeito, um signo de resistência" (Bhabha, 2010, p. 83).

Por debater a identidade como um produto não acabado, mas um "processo problemático de acesso a uma imagem da totalidade" (Bhabha, 2010, p. 85), tomamos o fenômeno pictórico de Siron Franco como subversão anacrônica e profética, pois evidencia "uma reagregação do passado para compreender traumas do presente" (Bhabha, 2010, p. 101), resultado que assume um processo consciente comprometido, imagem posicionada com opções estéticas determinantes (Didi-Huberman, 2017).

Seja por meio do código mais visível envolvendo um corpo anônimo, repleto de pinceladas violentas e imobilizado por uma representação da faixa presidencial do Brasil - signo da identificação dos autores do trauma da perseguição e das torturas da nossa ditadura civil militar - sua estrutura baconiana,⁶ com vias para a sobrevivência colonial, permite adesão de todos e todas que foram perseguidas e condenadas por um sistema violento de retirada de liberdades. Como que uma criatura mítica⁷ a nos observar, a pintura de Siron Franco evidencia o sofrimento de quem "constata, a partir de então, a potência dos monstros no cerne mesmo do poder da razão" (Didi-Huberman, 2018, p. 176).

Para ampliar nossos argumentos, podemos manter Didi-Huberman (2014), agora em interlocução com Hannah Arendt, quando este tratou de reforçar a dupla dificuldade de uma representação de unidade e conceito do termo povo. Por compreender que a multiplicidade social transborda o limitante deste termo, sua reescritura para povos coexistentes busca compreender tanto os termos políticos de conflito ou de comunidade, quanto os termos estéticos de conflito ou de convivência representativa. Portanto, com sua crítica e reescritura conceitual, o autor ajuda a estranhar o frágil acordo de uma terminologia como povo, fragilidade que também se estende a outras noções como as de unidade, identidade, generalidade e totalidade.

Para Didi-Huberman (2014), o risco de assumir esses marcadores limitantes sem críticas implica

em um mínimo de complexidade interpretativa. A palavra identidade, por exemplo, pode servir à exaltação dos populismos de todo tipo, ao passo que a palavra generalidade se conforma como simplificação contraproducente e central às ditas ciências de bases idealistas. Didi-Huberman, desse modo, reitera que são as emoções, e não a unicidade da representação, que evocam uma dialética complexa entre expressão e conflito, congruência e discordância com os tempos – aspectos que reforçam o caráter interpretativo da pintura de Siron Franco como uma rede complexa de memórias, afetações e afetos, já que a mesma não assume papel de simplificação representativa, mas de inacabamento dialético.

A expressividade, plasmada na obra de Siron Franco, desde 1978, comunica-se com novos instantes e permanece a questionar o manejo desleal de poderes. Se tomada por um convite à transformação social, atua como percepção crítica de certa presença de uma ausência, outro símbolo dos depositados no cadafalso por uma política de empreendedorismo com a morte. Sua função de resistência em meio à história que se quer fazer oficial se irrompe como abstração figurada, memória em pintura capaz de dançar com as longas durações do trágico mítico, do memorial colonial e do nem tão passado trágico. Possuidora de efeito desorientador, a supracitada pintura de Siron Franco exerce escuta e pista a partir do não esquecimento dos horrores, aqui possíveis de também serem atualizados pelas estratégias recentes de autoritarismo e de disseminação negacionista, anticientífica e pandêmico-oportunista (ver mais em Fletcher, 2020).

CONSIDERAÇÕES FINAIS PROVISÓRIAS

Além das torturas sofridas ainda em Belém e nos porões de um prédio situado na Praça Mauá, no Rio, lembro-me de que uma das coisas que mais me desesperavam era a proibição de ler. De ler e escrever. Sentia-me como mergulhado em uma caverna sem ar, no ventre de uma baleia no fundo do mar, sendo ingerido pelo tédio e pelos ácidos do vazio. Não consigo não escrever. Não posso não ler. É uma forma de consciência de ser, espécie de condição existencial que incorporei vivendo. Por essa circunstância, poucas vezes tive a sensação mais aguda de mutilação. Não a mutilação de uma parte de corpo, mas uma espécie de castração do ser. Como se estivesse, ao longo dessas intermináveis semanas, sofrendo um processo de desconstrução no mais profundo de mim mesmo. Como a escavação de um poço. Quanto mais ela

cresce, mais o vazio aumenta. Um poço cheio de ecos do nada (Paes Loureiro, 2014, p. 263).

Momentos houve em que, cheio de pressentimentos e absorto em seu reinar, você viu brotar da morte e da luxúria do corpo um sonho de amor. Será que também desta festa mundial da morte, e também da pernicioso febre que inflama o céu da noite chuvosa, ainda surgirá o amor? (Mann, 2016, p. 827).

O professor João de Jesus Paes Loureiro (2014) esteve entre as diversas pessoas encarceradas no contexto civil-militar em Belém. Portadores, enfatizamos, de um saber questionado pelo controle e pela proibição da ditadura civil-militar brasileira, podem ser tomados e tomadas aqui pela perspectiva histórica de Walter Benjamin (2011b), pois esta permite uma compreensão dos aparecimentos e desaparecimentos, em cada momento da história, do estado de exceção que vivemos como regra.

A implicação discursiva do filósofo judeu faz parte de uma rede de pensamentos em que as imagens também podem ser assumidas como informantes capazes de nos fazer buscar os operacionais do tempo, os quais atuam nas descontinuidades da vida social, imagens que nos permitem a convocação de memórias outras. Convocar memórias dissidentes nos ajuda, por conseguinte, a fortalecer um projeto de sociedade democrática em que a igualdade nos descaracteriza, pois, tantas vezes, é mascarada por projetos hegemônicos de controle e homogeneização social.

A nuance anacrônica de compreensão de imagens, nuance esta trabalhada por autores como Aby Warburg, Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman e Clifford Geertz, nos contribui, portanto, pelo seu papel desorientador em face a uma percepção desenvolvimentista da história da arte. É por meio de uma atenção crítica à anacronia, vale acrescentar, que podemos acessar uma complexa rede de interpretações sobre os tempos e fantasmas disponíveis em certas imagens e em cada contexto de interconexão e estratificação. Em outras palavras, em períodos de incertezas, fazer uso do que ultrapassa a narração ordenada pode garantir outra complexidade de compreensão do presente (Laroux, 1992).

A tela sem título, de Siron Franco, a qual se encontra no acervo do Sistema Integrado de Museus e Memoriais de Belém (SIM/ Secult-

PA), é um fenômeno-exemplo de um ato criador localizado entre tempos, capaz de assombrar a experiência real do nosso passado oficializado, do agora e do porvir. Com gestos expressivos, que contêm uma crítica, ao mesmo tempo, política, social e histórica, são as emoções de Siron Franco traduzidas em pinceladas, que aqui disparam outro referencial para uma constelação que contraria uma “história dos vencedores”, já que se alia a um debate crítico de matriz subalterna.

No decurso do avanço da pandemia de Covid-19 no Brasil e no mundo, a pintura de Siron Franco, não obstante, recarregou-se em resistência à barbárie, resistência esta ressignificada e informada a cada novo momento de transformação social. Por sabermos que atravessamos um período de obscurantismo político no Brasil, com constante estímulo ao negacionismo e às estratégias de agenciamento da morte de corpos subalternos, encontramos, nesta imagem do artista goiano, outro exemplo dos movimentos psíquicos retornantes em torno da denúncia dos colonialismos e das práticas derivadas da exclusão.

Resistir a uma agenda falaciosa, neoliberal e homogeneizante em curso, por conseguinte, envolve uma série de operações discursivas, tanto no terreno político como no terreno estético. Também articuladas entre a consciência e a inconsciência da memória, a resistência estética e crítica das artes visuais se lança em uma dança com os tempos que foram, os que são e os que virão, de maneira a nos ajudar na compreensão da transformação de lugares disputados e partilhados por forças diametralmente opostas.

NOTAS

01. Os autores agradecem as preciosas contribuições de Siron Franco, João de Jesus Paes Loureiro, Afonso Medeiros e Rodrigo Maroja Barata.

02. Como destaca Ernani Chaves (2003), Walter Benjamin é um crítico desta crença no progresso. A posição de Benjamin contesta uma concepção continuísta da história, a qual acaba por deixar na sombra aquilo que ele chama de tradição dos oprimidos nas suas teses sobre o conceito de História (2011b).

03. A nomenclatura “subversiva” aponta para uma desconformidade em relação aos poderes hegemônicos em ação no Brasil. No contexto ditatorial civil-militar, este termo foi empregado para abarcar um amplo grupo de oposição ao desmanche democrático em curso.

04. Fazemos referência à exposição *Dilemas 2019*, ocorrida no processo de reabertura do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, com curadoria de John Fletcher e curadoria adjunta de Camila Freire. A exposição ficou em cartaz de outubro de 2019 a janeiro de 2021 (ver mais em Fletcher, 2020).

05. Um dado fornecido pelo relato de Roberto Cortez (2014) estranha a posterior venda da propriedade pertencente à União Acadêmica Paraense para a construção de um empreendimento, o Hotel Regente. Após conferência de informações com o professor João de Jesus Paes Loureiro (Comunicação Pessoal), os autores destacam que a propriedade da UAP ficava localizada no lado direito do pavilhão do já fechado Hotel.

06. Francis Bacon, pintor de teor existencialista e anglo-irlandês, foi influência para a produção de Siron Franco. A carga expressiva das pinturas de Bacon apresentou conexão com estudos sobre a angústia e o inconsciente humano (Dempsey, 2010).

07. Não podemos deixar de observar algumas aproximações de posicionamento gestual e conceitual entre a figura de Siron Franco e a de Atlas, este último irmão de Prometeu. Portador de um saber trágico e que lhe rendeu o suplício do céu suportado e do sofrimento experimentado, a figura de Atlas é também emblemática para se compreender a desigualdade de poderes a qual confere exílio ou tormenta àqueles e àquelas mais vulneráveis (Didi-Huberman, 2018).

REFERÊNCIAS

BARATA, Ronaldo. Cem Dias Quarenta Anos Depois. In: NUNES, André Costa; ALVES, Isidoro; PAES LOUREIRO, João de Jesus; CARVALHO, José Seráfico; GALVÃO, Pedro; CORTEZ, Roberto; BARATA, Ronaldo; BARATA, Ruy Antonio. **1964 Relatos Subversivos: os Estudantes e o Golpe Militar no Pará**. Belém: Samaúma, 2014.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

BENJAMIN, Walter. A Pequena História da Fotografia. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 2011^a.

BENJAMIN, Walter. Sobre o Conceito de História. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 2011b.

BHABHA, Homi. Interrogando a Identidade: Frantz Fanon e a Prerrogativa Pós-Colonial. In: BHABHA, Homi. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

BRITTO, Rosângela; MOKARZEL, Marisa. Traços e Transições da Arte Contemporânea Brasileira. In: SECULT/PA. **Traços e Transições da Arte Contemporânea Brasileira**. Belém: SECULT/PA, 2006.

CARVALHO, José Seráfico. Enfim, Aqui Estamos. In: NUNES, André Costa; ALVES, Isidoro; PAES LOUREIRO, João de Jesus; CARVALHO, José Seráfico; GALVÃO, Pedro; CORTEZ, Roberto; BARATA, Ronaldo; BARATA, Ruy Antonio. **1964 Relatos Subversivos: os Estudantes e o Golpe Militar no Pará**. Belém: Samaúma, 2014.

CHAVES, Ernani. É possível uma história materialista da cultura? Walter Benjamin (re)lê Friedrich Engels. In: CHAVES, Ernani. **No Limiar do Moderno: Estudos sobre Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin**. Belém: Paka-Tatu, 2003.

CHAVES FERNANDES, Paulo. Janelas Abertas. In: SECULT/PA. **Traços e Transições da Arte Contemporânea Brasileira**. Belém: SECULT/PA, 2006.

CORTEZ, Roberto. Quem Conta um Conto Aumenta um Pouco. In: NUNES, André Costa; ALVES, Isidoro; PAES LOUREIRO, João de Jesus; CARVALHO, José Seráfico; GALVÃO, Pedro; CORTEZ, Roberto; BARATA, Ronaldo; BARATA, Ruy Antonio. **1964 Relatos Subversivos: os Estudantes e o Golpe Militar no Pará**. Belém: Samaúma, 2014.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, Escolas & Movimentos**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Imagem Sobrevivente: História da Arte e Tempo dos Fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Volver sensible/ hacer sensible. In: BADIOU, Alain; BOURDIEU, Pierre; BUTLER, Judith; DIDI-HUBERMAN, Georges; KHIARI, Sadri; RANCIÈRE, Jacques. **¿Que es un Pueblo?** Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as Imagens tomam Posição: O Olho da História**, I. Belo Horizonte: UFMG, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou o Gaio Saber Inquieto: O Olho da História**, III. Belo Horizonte: UFMG, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo: História da Arte e Anacronismo das Imagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2019.

FLETCHER, John. Casa das Onze Janelas: um Espaço de Arte Moderna e Contemporânea na Amazônia Paraense. **Jornal da Associação Brasileira de Crítica de Arte**, v. 54, p. 1-14, 2020.

GALVÃO, Pedro. Vencidos Vencedores. In: NUNES, André Costa; ALVES, Isidoro; PAES LOUREIRO, João de Jesus; CARVALHO, José Seráfico; GALVÃO, Pedro; CORTEZ, Roberto; BARATA, Ronaldo; BARATA, Ruy Antonio. **1964 Relatos Subversivos: os Estudantes e o Golpe Militar no Pará**. Belém: Samaúma, 2014.

GEERTZ, Clifford. Uma Descrição Densa: por uma Teoria Interpretativa da Cultura. In: GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2011.

GEERTZ, Clifford. A Arte como um Sistema Cultural. In: GEERTZ, Clifford. **O Saber Local: Novos Ensaios em Antropologia Interpretativa**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

LAROUX, Nicole. Elogio do Anacronismo. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Tempo e História**. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

MANN, Thomas. **A Montanha Mágica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. O Tempo Presente do Tempo Passado. In: NUNES, André Costa; ALVES, Isidoro; PAES LOUREIRO, João de Jesus; CARVALHO, José Seráfico; GALVÃO, Pedro; CORTEZ, Roberto; BARATA, Ronaldo; BARATA,

Ruy Antonio. **1964 Relatos Subversivos:** os Estudantes e o Golpe Militar no Pará. Belém: Samaúma, 2014.

WARBURG, Aby. Dürer e a Antiguidade Italiana. Tradução de Georg Otte. **Cadernos Benjaminianos**, n. 05, Belo Horizonte, 2012.

SOBRE OS AUTORES

John Fletcher é Professor Adjunto da Faculdade de Artes Visuais (ICA/FAV/UFPA) e do Programa de Pós-Graduação em Ciências do Patrimônio Cultural (PPGPatri/UFPA). É colaborador do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes/UFPA). Possui Doutorado em Antropologia pelo PPGA/UFPA, com pesquisa sanduíche na Universidad del Cauca, em Popayán, Colômbia (primeiro semestre de 2015), e Mestrado em Artes pelo PPGArtes/UFPA. Possui pesquisa sobre Arte Contemporânea e Curadoria nas Amazônias. É membro da Associação Fotoativa e da Associação Brasileira de Crítica de Arte (ABCA).

E-mail: johnfletcher@ufpa.br

Ernani Chaves é Professor Titular da Faculdade de Filosofia e atual Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Pará. É também Professor Permanente no Programa de Pós-Graduação em Psicologia da UFPA e do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da UFS (Universidade Federal de Sergipe). Mestre em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1986) e Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo (1993). Durante o Doutorado, teve Bolsa Sandwich na Faculdade de Teologia Evangélica (1989-1991), da CAPES e na Universidade Técnica (1992), ambas em Berlim, Alemanha, com Bolsa do DAAD. Realizou estágio de Pós-Doutorado em 1998, também na Universidade Técnica de Berlim, com Bolsa da CAPES.

E-mail: ernanic6057@gmail.com

ARTISTA-PROFESSOR: UMA REFLEXÃO SOBRE O PROCESSO CRIATIVO

ARTIST-TEACHER: A REFLECTION ON THE CREATIVE PROCESS

Rogério Tubias Schraiber
PPGART/UFSM

Reinilda de Fátima Berguenmayer Minuzzi
UFSM

Resumo

Neste artigo apresenta-se o desenvolvimento de um processo criativo, cujo objetivo é discutir como a sua prática contribui ao artista-professor no desenvolvimento de possibilidades metodológicas de ensino-aprendizagem. Encontra-se embasamento nos componentes da criatividade, de Nickerson, Perkins e Smith (1997), e nas dimensões e parâmetros fundamentais de Rey (2002). Metodologicamente, esses componentes, dimensões e parâmetros constituem as fases que direcionaram o processo criativo, ao mesmo tempo que despertam para metodologias de ensino-aprendizagem. Conclusivamente, entende-se o conhecimento didático-metodológico como oriundo da vivência do próprio processo criativo e potencializador do ensino-aprendizagem nas situações que o envolvem.

Palavras-chave:

Processo criativo; artista-professor; metodologia.

Abstract

This article presents the development of a creative process, whose objective is to discuss how its practice contributes to the artist-teacher in the development of methodological possibilities for teaching and learning. It is based on the components of creativity, by Nickerson, Perkins and Smith (1997), and in the fundamental dimensions and parameters of Rey (2002). Methodologically, these components, dimensions and parameters constitute the phases that guided the creative process, at the same time that they awaken to teaching-learning methodologies. Conclusively, the didactic-methodological knowledge is understood as coming from the experience of the creative process itself and potentiating the teaching-learning in the situations that involve it.

Keywords:

Creative process; artist-teacher; methodology.

INTRODUÇÃO

Este artigo é um desdobramento de uma pesquisa, em nível de doutorado, sobre o tema autorretrato, no qual tomamos o processo criativo como dispositivo para pensar, além do fazer artístico, as possibilidades metodológicas que proporciona ao ensino-aprendizagem em artes visuais no contexto da educação superior. Ser professor que orientará processos criativos passa, antes, pela experiência do seu próprio processo. Ser artista para ensinar a sê-lo.

Ao relacionar a prática artística com o seu ensino, estabelecemos algumas considerações sobre o modo pelo qual o seu desenvolvimento potencializa e qualifica o repertório metodológico do/a artista-professor. O objetivo é entender como a prática do processo criativo contribui no desenvolvimento de metodologias em situações que dizem respeito ao ensino-aprendizagem do próprio processo criativo. Para tanto, levamos lado a lado o desenvolvimento da prática artística

e a reflexão acerca do modo como pode ser ensinada, focando na conexão entre fazer arte e ensinar arte.

Iniciamos com uma breve apresentação do processo criativo desenvolvido, contextualizando o leitor dentro da proposta a ser debatida. Isso porque o foco não é aprofundar os seus conceitos específicos, nem discutir toda a obra produzida, embora alguns aspectos sejam mais detalhados ao longo do texto. O foco está voltado às possíveis conexões entre o fazer e o ensinar arte para, então, analisar como o processo criativo pode contribuir, metodologicamente, com a prática docente do/a artista-professor nas situações que o envolvem.

A partir do autorretrato e embasados no conceito de 'embelezamento', de Danto (2015), o objetivo foi o de criar uma 'beleza feia' a partir de procedimentos de embelezamento facial com máscaras de argila. Com isso, criamos uma subversão do embelezamento convencional imposto pela mídia consumista, ao aplicar a argila disformemente no rosto e, em seguida, fazendo várias *selfies*. Os autorretratos são formados pela sobreposição dessas *selfies*, o que acentua ainda mais a transfiguração e o aspecto grotesco do rosto, o que já inicia na aplicação da argila e se acentua com certas expressões faciais encenadas no momento de fazer as *selfies*. A transfiguração é o que revela a 'beleza feia'.

Em tempo, a máscara de argila tem o propósito de melhorar e embelezar a aparência da pele, a longo prazo. Disso, o que interessa é o momento da sua aplicação: o rosto fica transformado, feio e repulsivo, momentaneamente situado em um 'entre', depois do rosto limpo e antes do supostamente mais belo em função de possíveis efeitos da argila. É nesse 'entre' onde encontramos a potência do processo criativo, bem como dispositivos para pensar alternativas metodológicas para o ensino-aprendizagem na especificidade dos processos de criação em artes visuais.

O próprio processo criativo é um 'entre', que se apresenta como uma brecha profunda, propulsora e conectado com o fazer e o ensinar arte. Um processo de criação artística é, simultaneamente, um aprender e um ensinar, o que solicita criatividade, "elemento fundamental da prática pedagógica do ensino contemporâneo"

(Corrêa, 2008, p. 29). Em cada etapa do processo desenvolvido refletimos sobre como poderia ser ensinado, entendendo o/a artista como um/a artista-professor que, futuramente, orientará processos criativos. O que fizemos foi conectar o "eu artista" com o "eu professor" para pensar relações contemporâneas na especificidade do ensino-aprendizagem dos processos de criação em artes visuais.

Com foco nesse contexto, embasamos a fundamentação teórica no conceito de pesquisa, como meio metodológico, no de criatividade, com destaque aos quatro componentes identificados por Nickerson, Perkins e Smith (1997) - capacidades, estilo cognitivo, atitudes e estratégias. A metodologia é embasada nas três dimensões e nos três parâmetros fundamentais de Rey (2002), que estruturaram o processo criativo e as relações estabelecidas com suas possibilidades metodológicas no ensino-aprendizagem entrelaçadas com os respectivos componentes.

Nos apontamentos finais percebemos o conhecimento didático-metodológico do/a artista-professor como aquilo que é construído ao longo do desenvolvimento do seu próprio processo criativo. Esse conhecimento torna-se potencializador do ensino-aprendizagem quando trata da prática desse processo.

PESQUISA, CRIATIVIDADE E PROCESSO CRIATIVO

A pesquisa, em qualquer área do conhecimento, sempre envolve um processo de criação, tanto no desenvolvimento de teorias como no de práticas, sejam essas artísticas ou metodológicas. Ela se coloca como um meio metodológico privilegiado que conduz o processo, sendo necessário desenvolver a "faceta de pesquisador, aquele que sabe buscar, relacionar e elaborar os conhecimentos (...) procurando manter sempre um contato estreito com sua poética pessoal" (Coutinho, 2002, p. 156).

A conexão entre pesquisa, como processo criativo, e elaboração de metodologias de ensino-aprendizagem para processos criativos, é um meio de aprender a ensinar aquilo que se faz. A pesquisa é capaz de transformar a experiência do processo em princípios metodológicos para seu próprio

ensino. A/o artista, e futura/o professora/o, precisa conhecer os conceitos fundamentais da arte e os meandros da linguagem artística com que trabalha, como ela se produz, incluindo seus elementos e códigos (Martins, 2003, p. 53), o que significa que “tanto o artista, quanto o professor, podem mergulhar em suas experiências para desenvolver suas atividades, e quando se unem, os saberes e os fazeres ganham potência” (Schvambach, 2023, p. 16).

Para um melhor engajamento às especificidades do ensino-aprendizagem de processos criativos, é necessário vivenciar o processo de pesquisa, colocando-se tanto no lugar de quem aprende como no de quem ensina. Saber, fazer e ensinar arte são princípios que estruturam e conduzem o desenvolvimento dos processos de criação. Logo, a formação do professor de arte lida com as complexas questões da produção e da transposição da sua experiência com a arte para o ensino-aprendizagem (Coutinho, 2003, p. 157). Ademais, se o artista valoriza a experimentação, a produção e possui um dado modo de refletir sobre seus problemas, o professor também é “um agente manipulador e criativo que se adapta, reage e cria [...]. Por isso, da mesma forma que um ‘artista’ utiliza vários médiuns para exprimir as suas ideias, o ‘professor’ manipula [...] conceitos para mobilizar um ambiente de aprendizagem” (Jesus, 2016, p. 40).

Hernández (2005, p. 31) fala que a formação inicial deve oportunizar aos futuros professores que se constituam como profissionais críticos em educação, o que solicita criar base e repertório na reflexão de metodologias de ensino-aprendizagem. O/a pesquisador/a precisa fixar o olhar no horizonte do seu processo criativo e com isso aprender métodos de ensino-aprendizagem nas situações que o envolvem. Isso não significa ensinar nem aprender uma mera estratégia de dar aulas, mas experimentar procedimentos “mediante a criação de situações de vivência” (Hernández, 2005, p. 32) para uma formação mais embasada dos seus princípios metodológicos. Para tanto, quando se desenvolve um processo em poéticas visuais, a criatividade é elemento essencial.

Em termos mais gerais, a criatividade é a capacidade de criar, inventar ou inovar em determinada área do conhecimento, desenvolvendo ideias

originais, o que solicita inteligência, imaginação e pesquisa. Todavia, esse conceito adquire maior complexidade em autores como Nickerson, Perkins e Smith (1997), que identificam quatro componentes dentro da criatividade, sendo:

- as *capacidades* - como competências necessárias a/ao pesquisadora/o, como a fluidez e produção de ideias em grande quantidade, as associações com conceitos, ideias e teorias, e a capacidade de obter resultados com base no processo;
- o *estilo cognitivo* - quando a criatividade faz conexão com o conhecimento adquirido por meio de estudos sobre um tema e com a exploração de várias alternativas de solução, o que pode envolver experimentos com técnicas, métodos e materiais diversos;
- as *atitudes* - que englobam originalidade, compromisso e administração com o trabalho em desenvolvimento dentro das suas condições reais, integrando o tempo de duração da pesquisa, seu espaço de realização, materiais e recursos disponíveis para tal;
- as *estratégias* - como fazer comparações, transformações, definir e analisar ideias, delimitar o problema ou buscar novas soluções para possíveis imprevistos durante o processo criativo; são potencializadoras da criatividade.

Esses componentes estruturam a criatividade e direcionam o processo criativo a partir de uma necessidade que é, justamente, aquilo que abre possibilidades ao artista-professor e faz criar os seus conceitos (Deleuze, 1999, p. 6). Para Pelaez (2010, p. 9) a “criatividade caracteriza a expressão de um processo cognitivo, que transforma a realidade e produz o “novo”, rompendo com as barreiras do conhecido, estabelecendo novas relações”. Ao longo da pesquisa se forma uma postura de aceitação do novo e do diferente, o que nos faz ver o processo criativo em “uma perspectiva que coloca a criação como um caminho, um decurso de concretização de algo novo, com traços da singularidade de quem cria” (Quilici, 2022, p. 110). Assim, o processo de criação é um processo cognitivo, onde se cria o novo no instante em que a/o pesquisadora/o rompe barreiras da sua criatividade e estabelece conexões entre seus recursos e objetivos. Como afirma

Sales (2007, p. 52), a criatividade é o “trabalho criador de construção de novos sistemas ou novas coerências; engendramento de novas formas em um contínuo percurso transformador”.

Tudda e Santos (2011, p. 7) também relacionam a criatividade ao cognitivo, identificando-a “como um conjunto de habilidades intelectuais e cognitivas”, o qual está incluso no processo de criação e contribui para que o/a artista-professor seja um produtor de conhecimento. Ademais, a capacidade de criar pode se expandir a partir do fortalecimento de atitudes, comportamentos, crenças ou outros atributos pessoais que fomentem a imaginação, não acontecendo por acaso, mas podendo ser deliberadamente empregada, gerenciada e desenvolvida (Alencar, 2007, p.48). Ao gerenciar um processo de criação, o pesquisador busca pelo conhecimento, organizando “as mais variadas situações criativas que desencadeiam uma multiplicidade de situações na organização e produção do conhecimento” (Corrêa, 2008, p. 15).

Para Cunha (1977, p. 88) a criatividade está relacionada ao ato de dar existência, de estabelecer relações, sendo um processo que torna a/o pesquisadora/o sensível a um problema e à deficiência em algum conhecimento. A autora também destaca dois pontos fundamentais ao caracterizar o comportamento criativo quanto à dimensão criadora do indivíduo que, por um lado, leva-o a fazer novas associações para integrar a ideias e objetos e, por outro, leva-o a saber manipular ideias e objetos com o objetivo de ativar sua mente e descobrir novas potencialidades.

O processo criativo exige pesquisa, métodos, conhecimento, reflexão, comprometimento e um tempo que deve ser o necessário para que a criatividade aconteça. Isso porque o processo criativo é um ato no qual a criatividade precisa fazer a conexão do pensamento com os materiais, procedimentos operatórios, técnicas, teorias e recursos que se dispõe. O ato criativo se concretiza mediante essa reflexão e se mostra, tanto na apresentação da obra, como no desenvolvimento de estratégias metodológicas para o ensino-aprendizagem dos próprios processos criativos.

Há uma potencialidade criativa na diversidade de coisas com que o/a artista-professor se confronta em seu processo, capaz de promover reflexão

entorno de como conciliar e dialogar com essa diversidade. O processo precisa mostrar seus modos criativos e criar significados, logo “criar não é dar livre expressão a um suposto gênio individual ou deixar agir a inspiração” (Amorim, 2009, p. 12), mas um intenso trabalho, embasado em conceitos e teorias, que requer pesquisa, estudo e desenvolvimento metodológico dos modos operatórios com os quais se cria a obra.

O processo criativo é tanto interno, quanto externo. Interno porque o/a artista-professor cria a partir da sua interação com os materiais, procedimentos, técnicas, teorias e conceitos. É externo porque, posteriormente, repercutirá conhecimento didático-metodológico no campo educacional. Mediante isso, a criatividade na pesquisa do/a artista-professor lida com diferentes campos que são o da criação artística e, concomitantemente, o da elaboração de metodologias para o ensino-aprendizagem de processos de criação. Artista e professor, conforme Schvambach (2023, p. 16), “estão contidos em determinada zona que exercita o processo de criação, lidando com o inesperado e também com regras, seja o sistema das artes ou a sala de aula”. Tanto o olhar como formação do/a artista-professor visam “uma construção de um modo poético e singular de tornar visível o olhar sobre o mundo” (Lampert, 2015, p. 5), ou seja, formar-se artista-professor exige sensibilidade.

Desse modo, a criatividade pode ser “entendida enquanto campo interdisciplinar e que sugere a existência de novos fenômenos, através da capacidade de investigar possibilidades e não apenas reproduzir relações conhecidas” (Pelaes, 2010, p.7), estabelecendo relações contemporâneas com o ensino-aprendizagem. A seguir abordamos como a investigação de possibilidades ocorreu no processo criativo desenvolvido.

METODOLOGIA E PROCESSO DE CRIAÇÃO: RELAÇÕES ENTRE FAZER E ENSINAR ARTE

A elaboração metodológica está estruturada nas três dimensões apresentadas por Rey (2002), sendo a dimensão abstrata, com desenvolvimento de ideias, esboços, anotações e pequenos projetos que podem se tornar obras; a dimensão prática, com desenvolvimento de procedimentos, de manipulações técnicas ou operacionais, e interfaces com processos tecnológicos atuais; e a dimensão da obra em processo, que se conecta



Figura 1 - Estudos para autorretrato. Fotografia digital, medidas variadas, 2021.

Fonte: Os autores.

com tudo o que é relacionado ao conhecimento. Para apresentar as conexões estabelecidas entre o processo criativo e as possibilidades metodológicas que o mesmo oferece para pensar seu ensino-aprendizagem, descrevemos o procedimento metodológico comentando passo a passo essas conexões e dialogando com os componentes da criatividade, de Nickerson, Perkins e Smith (1997).

Um ponto de extrema importância nos processos criativos é a busca pelos referenciais teóricos que delineiam o planejamento metodológico. Metodologia é direcionamento e embasamento, de modo que, ao mesmo tempo em que oferece liberdade, mantem a/o pesquisadora/o dentro de uma sequência estável e possível de acolher modificações e recomeços, o que é normal em processos de criação artística. Com base em Rey (2002), o procedimento metodológico ficou assim organizado:

1) Na dimensão abstrata - realizamos *selfies* com o rosto coberto por argila, com as quais esboçamos algumas composições sobrepondo

várias dessas *selfies* (Figura 1). O aspecto fantasmagórico e transfigurado do resultado fomentou a continuidade do processo. A sobreposição é um procedimento que prevaleceu de uma fase anterior, em que autorretratos eram compostos com *selfies* sobrepostas em fotografias de objetos pessoais.

Uma das maiores dificuldades, logo no início de um processo criativo, é justo a de como e pelo que começar. Nesse momento é que a dimensão abstrata tem papel importante porque dá a oportunidade de iniciar com algo despreocupado, que parte de um tema ainda indefinido, de uma pequena ideia da qual se pode fazer um simples esboço para um projeto qualquer. É como se uma semente fosse plantada com o potencial de se tornar uma grande árvore. Nessa fase, como artistas-professores, percebemos que é o momento de ficarmos atentos às pequenas ideias que os estudantes podem apresentar para, a partir disso, instigá-los e sugerir referências relacionados aos seus temas de interesse.



Figura 2 - Estudos para autorretrato. Fotografia digital, medidas variadas, 2021.
 Fonte: Os autores.

A dimensão abstrata está relacionada com o componente das *capacidades* porque é essa etapa que solicita fluidez de ideias e relações com conceitos, teorias e temas de interesse, com o que se consegue resultados no decorrer. Isso constitui uma competência necessária a um/a artista em formação, no que o/a professor/a deve fomentar seu desenvolvimento, indicando referências desde as primeiras ideias. Foi nessa etapa em que conhecemos o conceito de embelezamento, como proposto por Danto (2015), sugerido por uma professora, dado que a inclusão da máscara de argila veio do hábito que o artista-professor autorretratado tem de usá-la há algum tempo, caracterizando um procedimento de embelezamento com cosmética natural.

2) Na dimensão prática - criamos uma subversão do embelezamento facial ao aplicar a argila de um modo particular, o que ficou dividido nas seguintes etapas:

a) Sessões de *selfies*, registrando um processo de aplicação extrapolada e não convencional da máscara de argila (por vezes misturada à tinta), até o rosto ficar completamente coberto. Enquanto se auto fotografava, o

artista-professor autorretratado encenava diferentes expressões faciais. Com essas *selfies*, que se apresentam como uma narrativa e nas quais já se vê uma transfiguração do rosto, compusemos galerias (Figura 2), posteriormente usadas na criação dos autorretratos.

b) A escolha de combinações de *selfies* para compor os autorretratos em aplicativos de edição de fotografia. Nessa etapa, utilizamos recursos de sobreposição e transparência, intensificando o aspecto transfigurado do rosto. A sobreposição e a transfiguração resultam em uma confusão visual, com o que discutimos a ideia de uma "beleza feia". Nesse momento, o conceito de embelezamento se ramifica nos de sobreposição e transfiguração.

c) Em seguida, essas sobreposições recebem tratamentos de contraste, vivacidade, cor, filtros, adaptação de tamanho, entre outros efeitos em outro aplicativo de edição de imagens. Essa é a fase final, podendo o autorretrato ser impresso no tamanho desejado (Figura 3).



Figura 3 - Autorretratos finalizados. Fotografia digital, medidas variadas, 2022.
Fonte: os autores.

A dimensão prática é o momento mais intenso do processo criativo, é onde as ideias e projetos iniciais amadurecem e o procedimento metodológico é organizado em etapas menores para que a obra aconteça. Nesse momento, um/a artista-professor, com base no que seus estudantes pretendem fazer, deve orientá-los em relação aos materiais, desafiando-os a pensar procedimentos operatórios adequados conforme suas propostas. Desse modo, a dimensão prática está relacionada ao componente *estilo cognitivo*, por propiciar diversas experimentações para resolução poética do trabalho. Isso envolve diferentes procedimentos operatórios com materiais e técnicas, que podem variar desde as convencionais até a inclusão de tecnologias atuais, podendo, ainda, todo o processo ser desenvolvido em tecnologias digitais.

Como esse processo criativo tem a fotografia como principal recurso, hoje completamente digital e amplamente acolhida por muitos artistas contemporâneos, realizamos um tipo de pesquisa em que criamos meios didático-metodológicos que servem ao ensino-aprendizagem envolvendo processos criativos que relacionem tecnologia e fotografia. A experiência vivenciada abre um horizonte de possibilidades, dada a capacidade de adaptação e de inovação que a fotografia oferece.

3) Na dimensão da obra em processo - intensificamos as conexões com o conhecimento, teorias e conceitos embasadores, pensando relações com obras de outros artistas, como Cindy

Sherman, Francis Bacon e Daniel Martins (Figuras 4, 5 e 6), o que contribuiu para uma singularidade nos autorretratos.

Nessa dimensão ocorre a parte mais densa do embasamento da pesquisa. É o momento em que o/a artista-professor decidirá quais autores embasarão o seu tema, qual o conceito principal e secundário(s) direcionará seu processo, quais artistas cujas obras são mais relacionadas com o que pretende. É necessário pesquisar artistas e obras, analisando como o tema de interesse já foi trabalhado anteriormente. Isso amplia o repertório de possibilidades e gera originalidade à poética. As leituras que discutem o conceito escolhido ajudam na construção e na fluência da argumentação ao escrevê-la. De certo, desde a dimensão abstrata isso já tem início. Ademais, nem uma dimensão é posterior ou separada das outras, elas acontecem concomitantemente, em um constante ir e vir entre si, conforme necessidades, mudanças, objetivos e/ou imprevistos do processo. Aqui as separamos apenas para uma explanação mais clara e didática.

A dimensão da obra em processo faz entender que um processo de criação deve ser alicerçado em argumentação sólida para que a obra também seja. Isso precisa ficar claro desde a primeira dimensão, pois um/a artista-professor em formação precisa criar autonomia para decidir o seu conceito e, se for o caso, a sua relação com conceitos secundários. Essa dimensão também



Figura 4 – *Selfie* de Cindy Sherman, 2017. Fonte: Site Somewhere¹

Figura 5 – Sem título, Wes Naman, 2013. Fonte: Site Hypheness²

Figura 6 – Brett Painting, Daniel Martin, 2015. Fonte: Site Saatchi Art³

se liga com o *estilo cognitivo* porque nesse componente acontece a conexão da criatividade com o conhecimento adquirido mediante pesquisa em referenciais sobre o assunto de interesse, o que integra a dimensão da obra em processo.

Em concomitância com as dimensões de Rey (2002), levamos em consideração a poética em relação aos seus três parâmetros fundamentais - liberdade, errabilidade e eficácia - apresentados pela mesma autora, de modo que:

a) Na *liberdade*, procuramos por uma singularidade no modo de criar o autorretrato com base no embelezamento e na transfiguração do rosto, além de manter a autonomia na escolha dos aplicativos e recursos tecnológicos. Dentro desse parâmetro um/a artista-professor deve atentar ao processo criativo como um campo de liberdade, no qual se desenvolve singularidade poética e autonomia em relação aos procedimentos operatórios, técnicas, materiais e seus modos de solução. A singularidade é integrante fundamental nos processos criativos e “se manifesta através de um conjunto de princípios estéticos, preferências, gostos e valores” que “direciona a criação, primeiro por meio das escolhas (...) e, depois, nas metamorfoses, combinações e modos de fazer singulares” (Quilici, 2022, p. 111-112).

O parâmetro da liberdade faz relação com o componente das *atitudes*, pois ambas englobam a originalidade e a autonomia na administração do tempo de desenvolvimento da pesquisa, do espaço onde ocorre e dos recursos necessários.

b) Na *errabilidade*, reiniciamos as *selfies* repensando o modo de aplicação da argila no rosto. De início, aplicava-se convencionalmente, o que depois foi subvertido para um modo disforme e extrapolado, focando na repulsa e no grotesco. Aqui, percebemos que o direito de errar, repensar, voltar atrás e refazer algo é necessário porque gera amadurecimento do processo, sendo papel da/o artista-professor não deixar que os estudantes se desestimulem em função de erros ou insucessos no percurso. É preciso fazer entender que isso é parte da liberdade, do “ir e vir” dentro de um processo de criação.

A errabilidade *se* equipara às *estratégias* porque o direito de errar aguça a criatividade, as comparações, as transformações, a avaliação de ideias e a busca por soluções dos erros ou imprevistos, o que faz pensar meios de solução.

c) Na *eficácia*, mediante a experimentação de aplicativos para edição de *selfies* e de *softwares* para edição de imagens,

preferimos os primeiros por sua eficiência e praticidade na elaboração das composições, atendendo melhor os objetivos artísticos. Foi o instante em que escolhemos o que melhor correspondeu aos propósitos. Para isso, foram necessárias experimentações até obter recursos e procedimento que oferecessem melhor resultado. Nessa etapa, um/a artista-professor, ao orientar processos criativos, precisa incentivar comparações e avaliações. Por isso, é pertinente analisar, no seu próprio processo, a experimentação de meios, materiais, técnicas e recursos, a fim de formar repertório amplo e, então, fazer escolhas mais alinhadas aos seus propósitos.

Ao vivenciarmos um processo criativo que fez pensar conexões com a docência, visualizamos o “artista-etc” (Basbaum, 2013), aquele que é hibridizado entre procedimentos operatórios e as possíveis metodologias de ensino-aprendizagem que dele derivam.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo criativo da/o artista-professor repercute no modo como articula os conhecimentos construídos acerca da elaboração de métodos de ensino-aprendizagem na especificidade dos processos de criação. A pesquisa e a criatividade na formação da/o artista-professor ampliam o seu repertório metodológico, tanto no que concerne à prática do seu próprio processo quanto do desenvolvimento de metodologias voltadas à orientação de processos criativos. Nisso, vemos relação com os dois pontos destacados por Cunha (1977, p. 88), sendo que o desenvolvimento operatório do processo diz respeito a sua dimensão criadora, quando são feitas associações entre ideias e objetos para resultar na obra; e o conhecimento didático metodológico, voltado ao ensino ou orientação de processos criativos, corresponde à dimensão criadora, quando se manipula ideias e objetos no desejo de descobrir novas potencialidades.

Se a/o artista-professor ensina a fazer arte, é pertinente que também o faça. Os processos criativos são tanto ensino quanto aprendizagem e seus princípios didático-metodológicos são construídos no seu próprio desenvolvimento, na lida com recursos, procedimentos e teorias. Refletir sobre o processo criativo guiado pelas três

dimensões e pelos três parâmetros de Rey (2002) e pelos quatro componentes de Nickerson, Perkins e Smith (1997), como princípios metodológicos da pesquisa em arte, abre possibilidades metodológicas nas situações que envolvem o ensino-aprendizagem de processos criativos.

Ao vivenciar a prática de um processo criativo se constroem os próprios meios de ensinar aquilo que se faz, o que permite a elaboração de uma singularidade metodológica. Pensar o processo criativo na perspectiva do seu ensino-aprendizagem expande o conhecimento didático-metodológico que, posteriormente, potencializa as práticas artísticas no contexto do ensino superior.

NOTAS

01. Disponível em: <<http://www.somewhere-magazine.com/cindy-shermans-art-of-selfie/>>. Acesso em: abr. 2023.

02. Disponível em: <<https://www.hypeness.com.br/1/2013/06/WesNaman7.jpg>>. Acesso em: abr. 2023.

03. Disponível em: <<https://www.saatchiart.com/art/Painting-Brett/700636/2587175/view>>. Acesso em: abr. 2023.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, Eunice S. Criatividade no contexto educacional: três décadas de pesquisa. **Psicologia: Teoria e Pesquisa**, v. 23, n. especial, p.45-49, 2007. Disponível em: <<https://psycnet.apa.org/record/2008-04637-004>>. Acesso em: 25 jul. 2023.

AMORIM, Marília. Memória do objeto - uma transposição bakhtiniana e algumas questões para a educação. **Bakhtiniana**. Revista de Estudos do Discurso. São Paulo, v.1, n.1, p.8-22, 2009. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/2993>>. Acesso em: 25 jul. 2023.

BASBAUM, Ricardo. **Manual do artista-etc**. Rio de Janeiro: Azougue, 2013.

CORRÊA, Ayrton Dutra (org.). **Ensino das artes visuais**: mapeando o processo criativo. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2008.

COUTINHO, Rejane G. A formação de Professores de Arte. In: BARBOSA, Ana Mae (Org.). **Inquietações e mudanças no ensino da arte**. São Paulo: Cortez, 2003.

CUNHA, Rose Marie Maron da. **Criatividade e processos cognitivos**: um estudo teórico. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1977.

DELEUZE, Gilles. **O ato de criação**. Tradução de José Marcos Macedo. Palestra de 1987. Edição brasileira: Folha de São Paulo, 27/06/1999. Disponível em: <https://lapea.furg.br/images/stories/Oficina_de_video/o%20ato%20de%20criao%20-%20gilles%20deleuze.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2023.

DANTO, Arthur C. **O abuso da beleza**: a estética e o conceito de arte. Tradução de Pedro Sussekind. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2015.

JESUS, Joaquim. O professor-artista como vírus. **Revista Apotheke**, Florianópolis, v.3, ano 2, n.2, 2016. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/apotheke/article/view/8495>>. Acesso em: 26 jul. 2023.

LAMPERT, Jocielle. [Entre paisagens] ou sobre 'ser' artista professor. In: GUIMARÃES, Leandro Belinaso. (Org.). **Ecologias inventivas**: experiências das/nas paisagens. Curitiba: CRV, 2015.

MARTINS, Miriam Celeste. Conceitos e terminologia - Aquecendo uma transforma-ação; atitudes e valores no ensino da Arte. In: BARBOSA, Ana Mae (Org.). **Inquietações e mudanças no ensino da arte**. São Paulo: Cortez, 2003.

NICKERSON, Irib; PERKINS D.N.; SMITH E.E. **Enseñar a Pensar. Aspectos de la Aptitud Intelectual**. Barcelona: Paidós, 1997.

PELAES, Maria L. W. Uma reflexão sobre o conceito de criatividade e o ensino da arte no ambiente escolar. **Revista Educação-UNG-SER**, v.5, n.1, 2010. Disponível em: <<http://revistas.ung.br/index.php/educacao/article/view/537/634>>. Acesso em: 25 jul. 2023.

QUILICI, Patrícia M. Processos de criação de oficinas de arte para crianças. **R. Inter. Interdisc. Art&Sensorium**, Curitiba, v.9, n.1, p. 106 - 119 jan./jun. 2022. Disponível em: <<https://doi.org/10.33871/23580437.2022.9.1.106-119>>.

doi.org/10.33871/23580437.2022.9.1.106-119>. Acesso em: 25 jul. 2023.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002.

SCHVAMBACH, Janaína. Imagens da memória: experiências afetivas de uma professora/artista. **Palíndromo**, Florianópolis, v.15, n.35, p.74-94, 2023. Disponível em: <<https://periodicos.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/22778>>. Acesso em: 26 jul. 2023.

TUDDA, Luciane; SANTOS, Adriana B. A. dos. Teorias para desenvolvimento da criatividade Individual e organizacional. **Revista Administração em Diálogo**, Programa de Estudos Pós-Graduados em Administração-Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, v.13, n.1, jan./abr., p.116-133, 2011. Disponível em: <<https://doi.org/10.20946/rad.v13i1.3846>>. Acesso em: 25 jul. 2023.

SOBRE OS AUTORES

Rogério Tubias Schraiber é Doutorando em Artes Visuais (Universidade Federal de Santa Maria/UFSM). Mestre em Artes Visuais (UFSM). Especialista em Tecnologias da Informação e da Comunicação Aplicadas à Educação (UAB/UFSM). Bacharel e Licenciado em Artes Visuais (UNIJUÍ). Artista visual, integrante do Grupo de Pesquisa Arte e Design/UFSM/CNPq. Pesquisa temas envolvendo autorretrato e fotografia digital. E-mail: rgartt@gmail.com

Reinilda de Fátima Berguenmayer Minuzzi é Doutora em Engenharia de Produção/Gestão do Design (Universidade Federal de Santa Catarina/UFSC). Bacharel em Artes Visuais e em Comunicação Visual (Universidade Federal de Santa Maria/UFSM). Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGART/UFSM) e coordenadora do Grupo de Pesquisa Arte e Design/UFSM/CNPq. Pesquisa temas envolvendo fotografia digital. E-mail: minuzzireinilda@gmail.com

CADERNOS DE EMOÇÕES: PRÁTICAS EM ARTETERAPIA PARA AUXILIAR NA PROMOÇÃO DA SAÚDE MENTAL ENTRE ESTUDANTES DO ENSINO MÉDIO

NOTEBOOK OF EMOTIONS:
PROMOTING MENTAL HEALTH AMONG HIGH SCHOOL
STUDENTS THROUGH ART THERAPY PRACTICES

Carine Jardim de Castro
PPGECi/Unipampa
Simone Lara
PPGECi/Unipampa

Resumo

O presente artigo apresenta um recorte dos estudos desenvolvidos na pesquisa de doutorado, tendo como temática a arteterapia em sala de aula. Objetivou-se analisar as expressões artísticas de estudantes após vivências em arteterapia, enquanto estratégia de promoção de saúde mental. Metodologicamente, caracterizou-se como uma pesquisa qualitativa e procedimentalmente como uma pesquisa documental. As fontes analisadas foram cadernos de emoções, criados por discentes da primeira série do Ensino Médio de uma escola pública. Os resultados indicam a relevância da estimulação de momentos criativos através da arte como uma forma de proporcionar aos estudantes o conhecimento de si, do outro e do mundo.

Palavras-chave:

Educação; fazer artístico; autoconhecimento.

Abstract

This article presents an overview of the studies developed in doctoral research, with art therapy in the classroom as its theme. The objective was to analyze the artistic expressions of students after experiences in art therapy, as a strategy for promoting mental health. Methodologically, it was characterized as qualitative research and procedurally as documentary research. The sources analyzed were notebooks of emotions, created by students in the first year of high school at a public school. The results indicate the relevance of stimulating creative moments through art as a way of providing students with knowledge of themselves, others and the world.

Keywords:

Education; artistic making; self-knowledge.

INTRODUÇÃO

A expressão humana pode manifestar-se de diferentes formas e mesmo que a comunicação verbal seja a predominante, nem tudo pode ser exposto na sua integralidade por meio de palavras. Expressar-se vai além e exige vivências, possibilidades e estímulos

a fim de concretizar a comunicação de sentimentos e sensações. Desse modo, a Arteterapia oportuniza, através do fazer artístico, meios para que o sujeito possa manifestar e superar medos, angústias, frustrações e barreiras que o impeçam de ter mais qualidade de vida, sendo um meio complementar para auxiliar no autoconhecimento (Edwards, 2004).

O ato criativo potencializa manifestações de diferentes ordens e envolve materiais e técnicas capazes de traduzir a intenção do autor. O contato com o processo inventivo é capaz de reconectar aspectos saudáveis do indivíduo, o que possibilita o desenvolvimento de alternativas para lidar com suas dificuldades, expressar seus sentimentos e superar problemas, viabilizando assim, melhorias nas relações intra e interpessoais.

De acordo com a American Art Therapy Association (2017), a Arteterapia integra, por meio de recursos artísticos e da criatividade, da união com a psicologia e psicoterapia, o estudo sobre a saúde mental e a qualidade de vida. A Arteterapia possibilita o tratamento pessoal e das relações sociais. Os procedimentos, os materiais e as vivências utilizadas na Arteterapia auxiliam na melhora de funções sensório-motoras e cognitivas, contribuindo na promoção da autoestima e a autoconsciência, possibilitando o tratamento de sofrimentos psíquicos.

Na Arteterapia, tanto o processo, quanto o produto são considerados como elementos de análise e reflexão. Com essas características, o uso da arte como terapia contribui para uma mudança positiva e à compreensão do sujeito sobre o processo de reconhecimento de suas emoções (Edwards, 2004). No desenvolvimento do presente estudo, o fazer artístico torna-se fundamental, pois no instante em que algo é esboçado, desenhado, pintado, esculpido, o gesto passa a manifestar o estado psíquico, a origem do que está sendo representado, recuperando a expressão inerente a cada indivíduo (Phillipini, 2011).

Especialmente na esfera educacional, a Arteterapia estabelece momentos de criação, que podem contribuir para a promoção da melhora na saúde mental, trocas de experiências e aprendizagens. Nesse sentido, a utilização da arte e do fazer criativo no âmbito da sala de aula pode colaborar, exercitando a criatividade e potencializando a capacidade afetiva e intelectual, aspectos cognitivos, intuitivos e socioafetivos. Nesse contexto, Martín e Soriano (2012) afirmam a importância da Arteterapia no contexto escolar, especialmente com adolescentes, onde possibilita o enfrentamento de situações de sofrimento psíquico, sendo fundamental para que o estudante aprenda a lidar com situações adversas.

Diante do exposto, a pesquisa desenvolvida objetivou uma análise documental dos resultados expressivos de vivências em Arteterapia, com vistas a auxiliar processos de promoção de saúde mental dos estudantes da primeira série do Ensino Médio de uma escola da rede pública, localizada na metade sul do Rio Grande do Sul. Optou-se por esse público alvo, pois diante do retorno às aulas presenciais, após o período de isolamento promovido pela Covid-19 houve um grande aumento do adoecimento mental destes adolescentes e pelo fato de serem uma turma pioneira no Novo Ensino Médio. Conforme Soares (2002), os adolescentes no Ensino Médio tornam-se ainda mais suscetíveis ao sofrimento psíquico, pois manifestam a autocobrança, exigências familiares, além das mudanças biológicas inerentes à própria fase de desenvolvimento.

METODOLOGIA

O presente estudo utilizou-se de elementos da Arteterapia com o objetivo de realizar uma análise documental, a partir de uma prática de intervenção acerca das relações intrapessoais e suas possibilidades expressivas. Para o desenvolvimento metodológico, optou-se pela abordagem qualitativa, uma vez que se focaliza no caráter subjetivo do objeto analisado, identificando possíveis particularidades e experiências individuais (Gil, 1999).

Por utilizar como fonte os cadernos de emoções, desenvolvidos pelos estudantes, caracteriza-se proceduralmente como uma pesquisa documental, apontada por Gil (1999) como aquela que utilizam materiais escritos que ainda não receberam um tratamento analítico. Através deste artigo, analisou-se a importância da arteterapia em sala de aula, evidenciada a partir das expressões artísticas de uma turma da 1ª série do Ensino Médio de uma escola pública do município de Alegrete/RS, composta por 19 estudantes, com faixa etária compreendida entre 15 e 18 anos.

O estudo foi aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal do Pampa, sob protocolo de pesquisa número 53002821.4.0000.5323. Como critério de inclusão foram considerados estudantes de ambos os sexos, matriculados regularmente na turma

MOMENTOS	ATIVIDADES
Momento 1 Manifestação Verbal	Atividade “Quem sou Eu?” - Leitura de imagem, descrição de sensações, sentimentos e conexões.
Momento 2 Manifestação Imagética	- Desenhos como identificação de personalidade. - Selfie/Prática fotográfica como definição de si mesmo.

Tabela 1 - Momentos do desenvolvimento da intervenção em Arteterapia.

Fonte: Autores (2023).

referida, que aceitaram o convite de participação e preencheram o termo de assentimento e consentimento livre e esclarecido.

A intervenção arteterapêutica, tendo as características das relações intrapessoais como foco principal, abrangeu a criação do caderno de emoções em duas etapas e proporcionaram aos estudantes 14 horas-aula de vivências arteterapêuticas. Tais momentos foram divididos em presenciais e assíncronos, com a finalização de atividades ao longo da semana (Tabela 1).

Momento 1 - Manifestação Verbal. A primeira atividade “Quem sou Eu?” constitui-se de um exercício de autorrelato, no qual o estudante deveria elaborar um pequeno texto relatando como ela (ele) se percebia, suas preferências, seus medos, angústias, anseios e tudo que de alguma forma descrevesse sua personalidade. Também foi realizada a “Leitura de imagem! descrição de sensações, sentimentos e conexões” em que os estudantes foram convidados a descrever o que viam nas imagens apresentadas (Figura 1, 2, 3 e 4) e possíveis conexões com suas vivências, a partir da visualização de quatro imagens. Cabe destacar que as imagens analisadas foram criadas a partir de manchas de tintas, em livre criação da turma, em atividade de rebatimento da imagem (tinta colocada sobre uma folha de papel e a folha ao dobrar acaba por rebater a imagem do outro lado).

Momento 2 - Manifestação Imagética. Duas atividades compuseram esta etapa, sendo: “Desenhos como identificação de personalidade” e “Selfie/Prática fotográfica como definição de si mesmo”. Na primeira proposta foi solicitada a criação de ilustrações para as capas dos

cadernos de emoções, com a finalidade de traduzir em imagens elementos que compõem a vida de cada indivíduo. Já a prática fotográfica conduziu a momentos diários de pausa e reflexão, manifestando sentimentos e sensações que foram ao longo de uma semana expressos em uma relação entre autoimagem e palavras. Ao final dos momentos 1 e 2, foram realizados registros de impressões acerca das possibilidades expressivas e suas conexões intrapessoais e compartilhamento de vivências entre os estudantes da turma.

PRODUÇÕES DE DADOS – CADERNO DE EMOÇÕES

A Arteterapia, segundo Ciornai (2004), é um processo criativo que oportuniza por meio do fazer artístico o autoconhecimento, promove ampliação da autoestima, além de contribuir para a melhorias cognitivas, físicas e emocionais dos indivíduos. A construção artística torna-se fundamental para o desenvolvimento do presente projeto, pois no instante em que algo é esboçado, projetado, desenhado, pintado, esculpido, o gesto passa a manifestar a construção do que está sendo representado. E os elementos básicos da composição visual são imprescindíveis em processos que envolvem o desenvolvimento do potencial criativo e resgate da expressão inerente a cada indivíduo, não limitando a significação dos elementos visuais à mera manifestação gráfica, mas ao estado psíquico e as revelações de sentimentos e sensações (Phillipini, 2011).

Com isso, o caderno de emoções em Arteterapia apresenta-se como um espaço de expressão de sentimentos e sensações, conduzidos por práticas diversas, tendo como enfoque neste

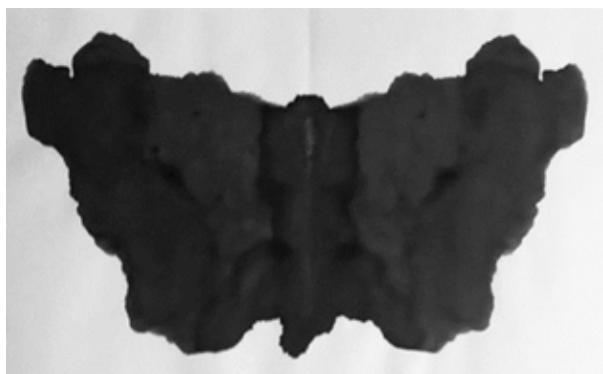


Figura 1 - Leitura de Imagem 1.
Fonte: Dados da Pesquisa (2023).

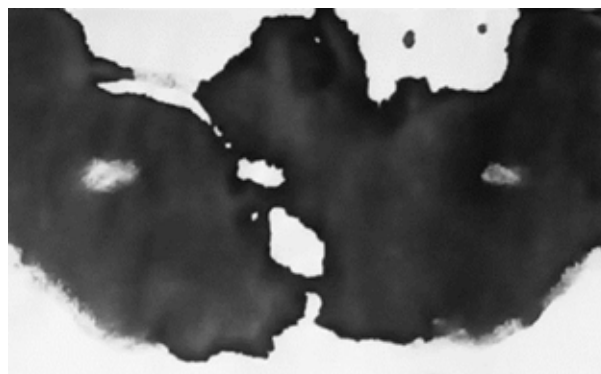


Figura 2 - Leitura de Imagem 2.
Fonte: Dados da Pesquisa (2023).



Figura 3 - Leitura de Imagem 3.
Fonte: Dados da Pesquisa (2023).

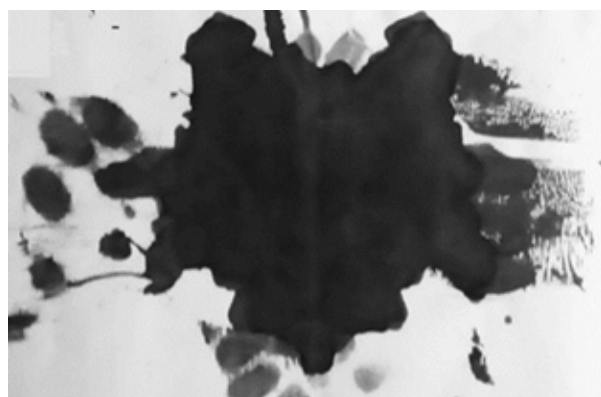


Figura 4 - Leitura de Imagem 4.
Fonte: Dados da Pesquisa (2023).

estudo, as relações intrapessoais. Neste material expressivo, as atividades são de natureza mista, sendo composto por proposições de escrita, gráficas, fotográficas, imagéticas e pictóricas. Nas atividades de autorrelato através da escrita, o caderno foi utilizado como suporte para registro de sentimentos, autodefinição de diferentes aspectos da vida pessoal de cada sujeito, além de momento de identificação de barreiras nas relações e tomada de consciência.

No que se refere à relação intrapessoal, o caderno foi desenvolvido em duas etapas: “Manifestação verbal” envolvendo autodescrição e leitura de imagem e “Manifestação Imagética” na produção de desenhos que os definissem e tradução de sentimentos e sensações através de *selfies*. A manifestação verbal no processo arteterapêutico pode ocorrer como um desbloqueio criativo, trazendo a palavra até mesmo como um instrumento para gerar outras palavras ou

imagens. Já a manifestação imagética pode ser conduzida por processos primários de elaboração psíquica, podendo em vários momentos não passar pelo crivo da consciência. Posteriormente, ambas as manifestações confrontadas com a materialidade, poderão ofertar possibilidades de amplificação simbólica (Philippini, 2018). Em ambas as etapas há um trabalho de integração entre as linguagens verbais e não-verbais, o que permite a concretização de conteúdos simbólicos, insights e processos de autorregulação emocional (Allessandrini, 2002).

ANÁLISE DE DADOS

A análise dos dados foi realizada a partir da identificação das semelhanças nos conteúdos, dos registros dos estudantes nos cadernos de emoções, totalizando dezenove cadernos de emoções dos estudantes envolvidos no estudo. Para isso, a análise foi dividida em três etapas, conforme descrito na Análise de Conteúdo

categorias	Manifestação Verbal Autodescrição	Manifestação Verbal Leitura Imagem	Manifestação Imagética Desenhos	Manifestação Imagética Selfies
Expressão abrangente	8 (42%) Estudantes: E1, E3, E5, E6, E8, E9, E10, E11	7 (36%) Estudantes: E1, E3, E5, E10, E11, E12, E18	10 (52%) Estudantes: E1, E3, E4, E6, E8, E9, E11, E12, E13, E14	12 (63%) Estudantes: E1, E3, E4, E5, E7, E8, E9, E10, E11, E14, E15, E19
Expressão indeterminada	0 (%) Estudantes: 0	2 (10%) Estudante: E7, E14	2 (10%) Estudantes: E5, E16	2 (10%) Estudantes: E6, E16
Expressão limitada	11 (57%) Estudantes: E2, E4, E7, E12, E13, E14, E15, E16, E17, E18, E19	10 (52%) Estudantes: E2, E4, E6, E8, E9, E13, E15, E16, E17, E19	7 (36%) Estudantes: E2, E7, E10, E15, E17, E18, E19	5 (26%) Estudantes: E2, E12, E13, E17, E18

Tabela 2 - Análise de conteúdo dos cadernos de emoção construídos pelos estudantes nas intervenções em Arteterapia.

Fonte: Autores (2023).

proposta por Laurence Bardin (1977), quais sejam: Etapa 1 - Pré-análise - organização do material para análise, desenvolvida a partir da leitura visual dos cadernos de emoções, conduzidas pelas primeiras impressões dos pesquisadores em relação ao material. Etapa 2 - Exploração do material - categorizou-se os estudantes com caracteres (E1, E2, ..., E19) para substituição do nome dos estudantes e elencaram-se três categorias de análise: (I) expressão abrangente, (II) expressão indeterminada e (III) expressão limitada. Etapa 3 - Tratamento dos resultados - síntese, exploração e discussão da análise.

Dos achados, emergiram três categorias referentes às qualidades expressivas apresentadas nos cadernos de emoções: expressão abrangente, expressão indeterminada e expressão limitada. A primeira categoria, *expressão abrangente*, pode ser compreendida quando o estudante se utiliza intensamente sua capacidade expressiva e criativa, fazendo uso de materiais e técnicas expressivas diferentes no caso da manifestação imagética e ao conseguir descrever-se com riqueza de detalhes ou uso de palavras, que conseguem traduzir sentimentos

e sensações, no caso da manifestação verbal. A segunda categoria, *expressão indeterminada*, permitiu agrupar as atividades (manifestação verbal e imagética) que não foram expostas, impedindo dessa forma, processos de identificação da qualidade expressiva. Por fim, a categoria *expressão limitada* define as atividades que se limitaram a poucas palavras, no caso da manifestação verbal, ou mesmo não avançaram para o nível simbólico na leitura de imagens, que não obtiveram desenhos ou relações na manifestação imagética e que não conseguiram expressar as selfies todos os dias da semana.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

Conforme apresentado na metodologia, os registros dos alunos nos cadernos de emoções foram agrupados a partir das categorias: expressão abrangente, expressão indeterminada e expressão limitada. Os resultados obtidos através dessa análise foram apresentados na Tabela 2.

A partir desses resultados é possível inferir que 63% (n=12) dos estudantes apresentaram expressão abrangente na manifestação imagética, através de selfies, seguidos de 52% (n=10) em

manifestação imagética por meio de desenhos, 42% (n=8) em manifestação verbal através da autodescrição, e 36% (n=7) manifestação verbal através de leitura de imagens. Por outro lado, 10% (n=2) deles revelam expressão indeterminada tanto nas manifestações verbais, quanto nas imagéticas. Mesmo assim, 57% (n=11) limitaram-se em suas atividades verbais de autodescrição, enquanto 52% (n=10) através de leituras de imagens e 36% (n=7) resumiram suas ações ao descreverem-se através de desenhos. Em menor porcentagem, 26% (n=5) revelaram expressão limitada ao praticar *selfies*.

A análise conjunta das manifestações permite compreender que há grande porcentagem de estudantes com expressão abrangente, especialmente no que se refere às manifestações imagéticas, tanto de *selfies*, quanto de desenhos. Na sequência, em menor porcentagem, pode-se considerar índices elevados de expressão limitada nas manifestações verbais, tanto para autodescrição, quanto para leitura de imagens. O que pode indicar maior envolvimento com a proposta e mais facilidade em manifestarem-se através de imagens, tanto como recurso expressivo simbólico, quanto fotográfico.

Segundo Philippini (2018), através das fotografias, podemos tornar a imagem uma “emoção cristalizada”, uma apreensão do sentimento de forma prática e momentânea, proporcionando instantes reflexivos que podem ampliar-se e modificar-se. Além disso, ao fazerem uso de fotos para expressarem seus sentimentos, de forma coletiva, a turma descreveu em dois dias da semana sentimentos de ansiedade e tristeza, o que na sequência dos registros no caderno de emoções apontou para dias em que os estudantes tinham aula de um componente curricular no qual havia grande dificuldade de aprendizagem. Assim, os estudantes tiveram diferentes níveis de expressão no desenvolvimento das atividades. O estudante E1 apresentou uma expressão abrangente nos quatro aspectos analisados (Manifestação Verbal Autodescrição, Manifestação Verbal Leitura Imagem, Manifestação Imagética Desenhos e Manifestação Imagética Selfies).

Em suas relações intrapessoais demonstra grande expressividade, na manifestação verbal, destaca diferentes aspectos de sua vida, como pode ser



Figura 5 - Criação de capas/Caderno de Emoções (E1). Fonte: Dados da Pesquisa (2023).

identificado no excerto: “[...] sou uma pessoa que ama estar sozinha, sou ansiosa, feliz e inteligente tenta ter uma rotina...Gosto de ler, ouvir música, amo os animais e amo estar feliz e bem com os outros” (Estudante 1).

Ainda sobre a manifestação verbal, na leitura de imagens, conseguiu ir além do aspecto formal, relacionando formas com sentimentos de medo e angústia: “[...] vejo uma borboleta e me sinto sensível e sinto algo bonito, na outra imagem vejo um sapo, sinto medo...” (Estudante 1). Em relação à atividade de desenhos, evidencia símbolos e alia a estes, palavras nas quais manifestam um pouco sua personalidade (Figura 5). Já nas *selfies*, alterna momento de motivação e alegria, com ansiedade e tristeza. O símbolo e os processos de manifestação podem revelar uma realidade alternativa, uma possibilidade de mudança ou desejos implícitos que emergem por meio do fazer criativo (Ciornai, 2004).

O Estudante 2 (E2) apresenta manifestação abrangente somente em sua autodescrição verbal, nas demais manifestações limita-se na execução das tarefas. Em sua autodescrição



Figura 6 - Criação de capas/Caderno de Emoções (E2). Fonte: Dados da Pesquisa (2023).

restringe-se ao seu estado emocional: “Eu me defino como alguém ansioso, sem paciência e bipolar. Eu não consigo ver nenhum potencial em mim...” (Estudante 2). Na leitura de imagem não realizou a leitura formal, definindo a imagem e fazendo somente a leitura psicológica: “A terceira imagem me traz agonia” (Estudante 2). Em sua representação imagética, por meio de desenhos, manifesta-se com apenas um desenho (Figura 6) e nas selfies apresenta apenas três fotos ao longo de toda a semana, com predominância dos sentimentos de tensão e angústia.

O Estudante 3 (E3) revelou manifestação abrangente para todos os aspectos avaliados, onde nas expressões verbais trouxe detalhes de sua vida: “[...]tenho medo que aconteça algo com meus pais e com meu irmãozinho...”. Na leitura de imagens: “[...]vejo um coelho e um esquilo, me dá sensação de bondade e carinho” (Estudante 3). Nas selfies, expõem suas fotos durante toda a semana e alterna sentimentos de ansiedade e preocupação com tranquilidade e felicidade. E nos desenhos,

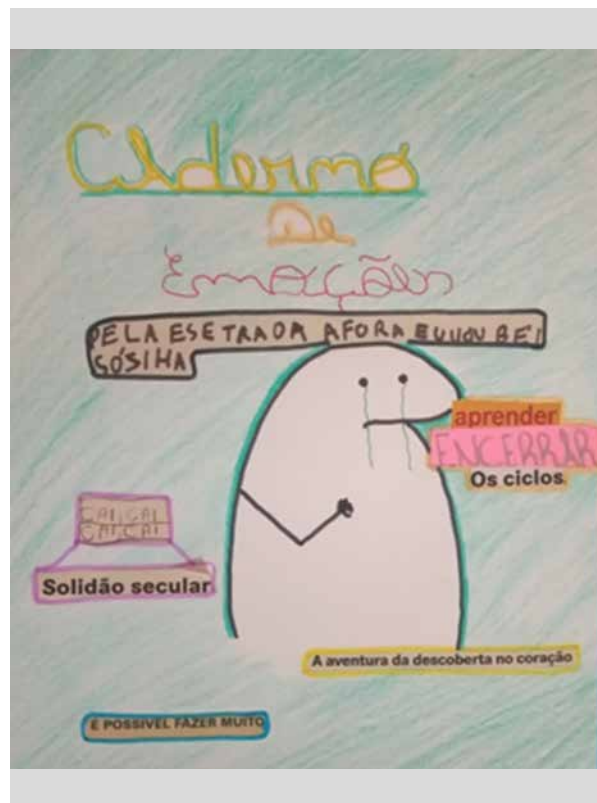


Figura 7 - Criação de capas/Caderno de Emoções (E6). Fonte: Dados da Pesquisa (2023).

traz símbolos e cores junto às palavras que complementam sua expressão.

O Estudante 4 (E4) destaca-se por evidenciar expressão abrangente em manifestações imagéticas e limitadas em manifestações verbais. Já o Estudante 5 (E5) apresentou expressão abrangente em manifestações verbais e nas selfies, no entanto, não se manifesta nos desenhos. O desenho do Estudante 6 (E6) na atividade das *selfies* impossibilita uma análise mais aprofundada, pois expressou-se somente duas vezes, tornando indeterminada sua expressão, limitou-se na leitura de imagem, mas na manifestação através de desenhos e autodescrição verbal possui expressão abrangente.

O Estudante (E7) limitou-se em suas expressões verbais de autodescrição e de desenhos. Na leitura de imagens não completou a atividade, sendo indeterminada sua manifestação, já na manifestação por selfies foi abrangente, mostrando mais confiança em expor seus sentimentos através de fotos. O Estudante 8 (E8) detalha suas atividades, manifestando-se na

categoria expressão abrangente, com exceção da leitura de imagens, onde apenas descreve formalmente o que visualiza: “[...]borboleta, fada, ovelha, mapa, só...”.

O Estudante 9 (E9) expõe em seu caderno de emoções com riqueza de detalhes cada proposta, com exceção da leitura de imagens, em que se limita à leitura formal. O Estudante 10 (E10) apresentou excelente expressividade verbal, como no exemplo da autodescrição: “[...] minhas potencialidades são gentileza e humildade e fragilidades lerdeza e dificuldade em entender algumas matérias”. Por outro lado, limita-se em seus desenhos a traços simples e tímidos, apesar de manifestar-se integralmente por meio de selfies.

Já o Estudante 11 (E11) externaliza seus sentimentos e sensações de forma abrangente tanto verbal, quanto imagetivamente. O Estudante 12 (E12) limita-se na autodescrição e em selfies, apresentando possível dificuldade em falar de si seja através de palavras ou fotos, como exposto no próprio caderno: “[...]Não sei se tenho algum potencial, tenho dificuldade em falar de mim...”. No entanto, demonstra expressão abrangente em desenhos e leitura de imagens.

O Estudante 13 (E13) somente expressa-se de maneira abrangente nos desenhos, nos demais aspectos limita-se, o que pode ser evidenciado em sua própria autodescrição: “[...]sou muito estressada, explosiva e sem paciência de realizar as tarefas...”. Tais palavras podem inclusive justificar o fato de não ter concluído as demais propostas. O Estudante 14 (E14), por sua vez, manifesta-se integralmente por meio de imagens (desenhos - Figura 8 e *selfies*), mas em sua autodescrição limita-se ao uso de poucas palavras e na leitura de imagens deixa a atividade incompleta, tornando indeterminada a compreensão da proposta.

O Estudante 15 (E15) expande-se apenas através de selfies, nas demais atividades limita-se e possivelmente tenha relação com o sentimento expresso em sua autodescrição, quando diz: “[...] não sou bom em muita coisa...”. Sua fala pode estar associada a suas expressões limitadas e tímidas, nos desenhos, leitura de imagens e alternância entre ansiedade e calma, expressas nas selfies. O Estudante 16 (E16) não realizou as atividades de expressão imagética (desenhos e



Figura 8 - Criação de capas/Caderno de Emoções (E14). Fonte: Dados da Pesquisa (2023).

selfie) tornando indeterminadas tais propostas. Nas manifestações verbais limitou-se a poucas palavras, o que pode ter conexão com trecho de sua autodescrição: “[...]prefiro ficar quieta no meu canto, também sou bem anto-social, tenho muita dificuldade de me abrir com os outros...”.

O Estudante 17 (E17) expressa-se restritamente em todas as manifestações. Suas expressões verbais limitam-se: “[...]sou indecisa e instável” e na leitura de imagens apenas traz leitura formal: “[...]vejo uma mancha de tinta”. Seus desenhos limitam-se à tímida mancha de tinta e suas fotos alternam sentimentos de tristeza e desânimo e tédio e cansaço, não chegando a completar a tarefa por completo. O Estudante 18 (E18) manifesta-se timidamente, limitando sua autodescrição, seus desenhos e suas selfies, manifestando-se com mais clareza e abrangência somente na leitura de imagens, como no excerto: “[...] a imagem 2me parece passarinho, esquilo, cachorro e me transmite tensão e suspense”. Por fim, o Estudante 19 (E19) apresentou expressão limitada nas manifestações verbais e nos desenhos, sendo

expressão abrangente apenas nas fotos: “[...]me descrevo mal, sempre tento melhorar para o meu lado, ninguém gosta de expor seus erros”.

Nessa perspectiva, foram promovidos momentos de reflexão acerca das relações intrapessoais e dentre os elementos da Arteterapia utilizados neste estudo, destacam-se: o uso de autodescrição verbal, desenho, leitura de imagem e fotografias (*selfies*). Tais técnicas contribuíram para revelar as experiências e concepções individuais dos estudantes envolvidos no processo. Por outro lado, verifica-se na prática expressiva a resistência, e mesmo o bloqueio criativo de inúmeros sujeitos, o que mostra a dificuldade no ciclo de contato, ou seja, o que pode ser denominado na arteterapia gestáltica como dificuldades nas fases de contato, podendo ocorrer em etapas de pré-contato, que envolve a mobilização para a ação, o contato propriamente dito, através da tarefa e o pós-contato, momento de insights e tomadas de consciência sobre o que foi produzido (Ciornai, 2004). Entretanto, é relevante compreender que os processos criativos não são lineares e a mudança expressiva e por consequência, uma mudança de vida, somente acontecem a partir do encorajamento, da tentativa e da aceitação do processo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os resultados produzidos, através deste estudo, contribuíram para ampliar o entendimento das relações intrapessoais e o potencial dos processos arteterapêuticos. Ainda, acredita-se que as práticas realizadas nas vivências em Arteterapia, possam contribuir com o desenvolvimento de novas propostas educacionais, capazes de promover um olhar mais atento para o sujeito que está em processo de ensino e aprendizagem. Assim, espera-se que este trabalho possa contribuir para a criação de momentos de autoconhecimento e de reflexão sobre os processos vivenciados por estudantes.

Foi possível verificar que as intervenções em Arteterapia, por meio dos cadernos de emoções, contribuíram para que os estudantes rompessem com alguns limites expressivos e desenvolvessem mais sua capacidade criativa. Também foram possibilitados espaços para externalizar sentimentos e sensações a partir de tomadas de consciência no decorrer dos processos de criação

estética. Além disso, as atividades oportunizaram, através da análise dos cadernos de emoções, a identificação da necessidade de práticas como estas no contexto escolar, a fim de auxiliar em processos de autorregulação emocional e melhora no desenvolvimento escolar.

NOTA

01. Segundo Trevisan (1984) na leitura de imagem, pode-se manifestar diferentes meios de análise uma forma, dentre estas: formal, que se analisa a imagem em si. Seus elementos como: cor, linha, textura, volume, plano, espaço, luz, sombra, movimento, tema. Na medida em que tais elementos se unem produzem uma forma, portanto a noção de composição e tal leitura pode conduzir a processos psicológicos de compreensão desta composição visual.

REFERÊNCIAS

ALLESSANDRINI, Cristina Dias. **Oficina criativa e psicopedagogia**. Rio de Janeiro: Editora Casa do Psicólogo, 2002.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Tradução Luís Antero Reto e Augusto Pinheiro. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

CIORNAI, Selma (Org.). **Percursos em arteterapia: arteterapia gestáltica, Arte em psicoterapia, supervisão em arteterapia**. São Paulo: Summus, 2004.

DAMIANI, Magda Floriana et al. Discutindo pesquisas do tipo intervenção pedagógica. **Cadernos de Educação**, [S. l.], n. 45, p. 57-67, 2013. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/caduc/article/view/3822>>. Acesso em: 11 mai. 2022.

EDWARDS, David. **Art therapy**. London: Sage, 2004.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 1999.

MARTÍN, María Casabó; SORIANO, Adriana García. Arteterapia y educación emocional Mini Artistas: viaje al centro del corazón, **Fòrum de Recerca**, [S. l.], n. 17, 2012, p. 927-938.

PHILIPPINI, Angela. **Grupos em arteterapia:** redes criativas para colorir vidas. Rio de Janeiro: Wak Editora, 2011.

PHILIPPINI, Angela. **Linguagens, materiais expressivos em arteterapia:** uso, indicações e propriedades. 2. ed. Rio de Janeiro: Walk Ed., 2018.

SOARES, Dulce Helena P. Como trabalhar a ansiedade e o estresse frente ao vestibular. In: LEVENFUS, R.; SOARES, Dulve Helena P. (Org.), **Orientação vocacional ocupacional:** Novos achados teóricos, técnicos e instrumentos para a clínica, a escola e a empresa. Porto Alegre: Artmed, 2002.

TREVISAN, Armindo. **Como apreciar a arte.** Porto Alegre: AGE, 2002.

SOBRE AS AUTORAS

Carine Jardim de Castro é graduada em Artes Visuais (UFPEL), Mestra em Ensino (Unipampa). Doutoranda no PPG em Educação em Ciências (Unipampa/RS). Docente na Educação Básica-Alegrete/RS.

E-mail: carine.jcastro@gmail.com

Simone Lara é fisioterapeuta, Mestra em Ciências Biológicas: Fisiologia Humana e Doutora em Educação em Ciências. Professora do curso de Fisioterapia e do PPG: Educação em Ciências (Unipampa-Uruaiana/RS).

E-mail: simonelara@unipampa.edu.br

TEMPORALIDADES:

TENSIONAMENTOS ENTRE PINTURA E MOVIMENTO MECÂNICO

TEMPORALITIES:

TENSIONS BETWEEN PAINTING AND MECHANICAL MOVEMENT

Eva Alves Lacerda
PPGAV-UDESC

Resumo

Este artigo parte de investigações poéticas sobre a temporalização da pintura por meio do movimento mecânico, tendo como pergunta: como o movimento mecânico pode tensionar as relações entre tempo e pintura? Objetivo investigar o processo criativo de obras que articulam pintura e movimento mecânico a fim de explorar a relação entre tempo e materialidade. Para isso, analiso o conceito de pintura contemporânea, considerando a ruptura com o quadro e investigo o processo criativo de pinturas que apresentam movimento mecânico. Parto da metodologia da pesquisa em arte, na qual articula-se prática e teoria para investigar a obra em processo.

Palavras-chave:

Pintura contemporânea; movimento mecânico; tempo; processo de criação.

O quadro já se saturou. Longe de ser a 'morte da pintura', é sua salvação, pois a morte mesmo, seria a continuação do quadro como tal, e como suporte da pintura.

Hélio Oiticica

Início a escrita deste artigo trazendo como epígrafe esta frase de Hélio Oiticica (1937-1980), para introduzir questões temporais e espaciais relacionadas às suportes da pintura, que estão no cerne desta pesquisa, no exercício de pensar as possibilidades da pintura na contemporaneidade, considerando as transformações que se desdobraram desde a segunda metade do século XX.

Abstract

This article initiates from poetic investigations into the temporalization of painting through mechanical movement, with the question: how can mechanical movement tension the relationships between time and painting? I intend to investigate the creative process of works that combine painting and mechanical movement in order to explore the relationship between time and materiality. To do this, I analyze the concept of contemporary painting, considering the rupture with the painting and investigate the creative process of paintings that present mechanical movement. I employ the methodology of art research, in which practice and theory are articulated to investigate the work in process.

Keywords:

Contemporary painting; mechanical movement; time; creation process.

Estas transformações que ocorreram no campo da pintura evidenciaram uma série de questões relacionadas a esta linguagem na contemporaneidade, em que as técnicas tradicionais vêm ocupando uma posição errante diante da mestiçagem de materiais e a ruptura com o objeto artístico tradicional. Como a pintura poderia superar a noção de pureza de linguagem herdada do modernismo formalista e compartilhar das questões da arte contemporânea? Quais as dinâmicas e estratégias da pintura na contemporaneidade? Como a pintura pode propor relações de interação e de

experiência multisensorial? Com este artigo, não busco responder isoladamente a todas estas perguntas, são perguntas que pairam no ar. Estes questionamentos latentes me auxiliaram a elaborar a questão da qual parte esta investigação artística: como tensionar as relações entre tempo e pintura?

Para responder a esta pergunta, objetivo investigar, por meio de pesquisa na área de poéticas visuais, o processo criativo de uma série de trabalhos feitos ao longo de um período de sete anos que articulam pintura e movimento mecânico, a fim de tensionar as relações entre tempo e pintura. Para isso, enquanto artista, busco articular, em palavras, experiências que se desdobraram do fazer pictórico, bem como evidenciar questões técnicas que fizeram parte do processo criador, entendidas aqui não como mero conjunto de procedimentos operacionais, mas como um fazer que articula conceitos teóricos e processos poéticos envolvidos na fatura dos trabalhos.

Nesta tarefa de traduzir a experiência pictórica em texto, pretendo que a escrita não fale pelos trabalhos, e que não assuma um caráter didático no sentido de direcionar a recepção das pinturas. Porém, procuro ocupar o lugar de construtora de pensamento crítico em torno da minha própria produção artística, assim como muitas outras artistas contemporâneas que têm adentrado o terreno da crítica, que antes era o domínio exclusivo de teóricos, reafirmando nosso protagonismo no debate das questões que envolvem o ato criador em arte.

A noção de que o verbal e o visual são signos opostos e que, por consequência, a palavra do/a artista não poderia ser compreendida como evidência de sua obra, contribuíram para o não reconhecimento dos escritos de artistas como textos da história da arte (Ferreira; Contrin, 2006). Contudo, a tomada da palavra por artistas tem se mostrado uma estratégia poética que objetiva situar o debate em torno de processos artísticos, evidenciando os conceitos e questões que o/a moveram em sua instauração. Nesta perspectiva, "[...] o discurso, enquanto garantia das intenções, dos projetos e de sua interpretação, se inscreve como um elemento que poderíamos chamar de práxis e da poética *in situ*" (Ferreira; Contrin,

2006, p. 19). Ou seja, o escrito do/a artista pode colaborar para definir a especificidade de uma situação, seja ela poética, espacial ou política.

É a partir desta motivação que faço esta incursão na produção de um texto de artista, que, partindo de uma abordagem de pesquisa *em arte*, estabelece um fluxo contínuo entre prática e teoria. Assim, a reflexão escrita parte dos processos empíricos do gesto criador, bem como a criação se desdobra dos conceitos teóricos mobilizados no processo. Neste caminho, tomo a licença de flexionar determinadas normas acadêmicas de escrita para considerar as particularidades que a produção de conhecimento dentro da área de poéticas visuais implica. Conforme afirma Rey (2002), a pesquisa em arte é *cem/sem* modelos, de forma que cada artista constrói um caminho de escrita e formato de pesquisa, sendo assim, cabe destacar os fundamentos que pautam a sistematização desta pesquisa.

Sendo meu processo criativo atravessado por uma vivência de artista, professora e pesquisadora no curso de graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual de Maringá (UEM), no qual atuei como professora assistente, o entrecruzamento do processo criador das obras com conceitos acadêmicos da história da arte, da crítica e das discussões realizadas junto a estudantes, se fizeram presentes ao longo de todo processo de amadurecimento poético e funcionaram como forças impulsionadoras da construção de sentidos das obras. Contudo, o uso destes/as autores/as em minha escrita não tem intenção de enquadrar as obras produzidas dentro de estilos artísticos e princípios teóricos alheios a elas, elaborados por críticos/as e historiadores/as. O uso de conceitos e textos acadêmicos não tem objetivo de tomar emprestado a credibilidade destes escritos de modo a justificar as obras ou conferir valor a elas, mas sim estabelecer diálogos entre as questões teóricas e técnicas que atravessaram meu processo criador em minha vivência, enquanto professora/pesquisadora, motivando mudanças de curso na instauração das obras, bem como expandindo a minha própria compreensão das mesmas após a produção.

Sendo assim, considerando os afetamentos proporcionados pelo espaço acadêmico, esta investigação se valeu de escritos de artistas,

historiadores/as e críticos/as que situaram motivações de escolhas poéticas, sem necessariamente importar da escrita científica um formato alheio à natureza do texto de artista. A vista disso, este artigo foi sistematizado em três ações: em um primeiro momento, explicito os conceitos teóricos que balizaram a ruptura com uma noção tradicional de pintura.

Neste sentido, exploro a concepção tradicional de pintura enquanto objeto artístico atrelado à linguagem bidimensional, para em um segundo momento, pensar conceitualmente os motivos que levaram a uma desconstrução do quadro na contemporaneidade. Nesta segunda frente de ação, destaco, a partir de escritos de artistas e críticos/as, as reflexões teóricas que levaram a ruptura com quadro em direção a uma temporalização da pintura. Por fim, descrevo o processo criativo das obras produzidas para a exposição *Temporalidades*, estabelecendo conexões com os conceitos operacionais que motivaram sua produção discutidos anteriormente. Para tanto, articulo texto escrito com imagens fotográficas das obras em processo para tecer relações com os conceitos operatórios desenvolvidos na pesquisa.

A ETERNIZAÇÃO DO TEMPO NO QUADRO

Minha primeira intenção nesta pesquisa era iniciar essa escrita discutindo a virtualidade das imagens pictóricas produzidas desde o Renascimento até o século XIX. Depois de reavaliar as motivações que me fizeram entender como necessário este percurso na escrita, a fim de pensar as motivações que me fizeram desconstruir o quadro e a moldura em minhas produções, observei que meu interesse no assunto não é necessariamente a relação espacial da pintura, mas sua relação temporal, ou ainda, espaçotemporal.

Flusser (2018) descreve as imagens como uma abstração de duas das quatro dimensões espaçotemporais, objetivando a representação das coisas do mundo num plano. A abstração do mundo no plano bidimensional estabelece relações temporais próprias: nela, o olhar vagueia e percebe os elementos um após o outro de forma cíclica. Nas palavras do autor, o

[...] vaguear do olhar é circular: tende a voltar para contemplar elementos já vistos. Assim, o 'antes' se torna 'depois', e o 'depois' se torna 'antes'. O tempo projetado pelo olhar sobre a imagem é o

eterno retorno. O olhar diacroniza a sincronicidade *imaginística* por ciclos (Flusser, 2018, p. 16).

Ou seja, as relações de tempo que o olhar estabelece com a imagem, cíclicas e eternas, não são lineares, são, portanto, mágicas. Neste sentido, a abstração da dimensão temporal no plano traduz eventos e processos sequenciais em cenas nas quais o tempo é magicizado. "Não que as imagens eternizem eventos; elas substituem eventos por cenas" (Flusser, 2018, p. 17). As propriedades mágicas do tempo abstraído no plano bidimensional foram amplamente exploradas na história da imagem no Ocidente, e com ela, também, a exploração da magicidade do espaço proporcionada pela abstração da terceira dimensão espacial no duo altura e largura.

No Renascimento, esta magicização espacial se traduziu numa virtualidade da imagem proporcionada por estratégias de representação da terceira dimensão de forma ilusória. Quando Brunelleschi (1337-1446) estruturou a perspectiva matemática para representar no plano bidimensional os objetos do mundo concreto, estabeleceu por consequência, a virtualidade espacial da imagem que se intensificou com o desenvolvimento de técnicas que simulam volumetria das coisas como as gradações da luz e sombra e o *sfumato*. A invenção da perspectiva coincide com outra inovação igualmente relevante no estabelecimento de um novo paradigma pictórico: a pintura de cavalete.

A pintura de cavalete propõe uma relação visual contemplativa com espectador, nela, o olho - que capta o mundo por imagens - é abstraído do corpo - que percebe o mundo na sua tridimensionalidade - para "[...] projetar-se dentro do quadro como um procurador em miniatura, para viver e verificar as interações de seu espaço" (O'Doherty, 2002, p. 9). Assim, as relações espaciais tridimensionais só podem ser percebidas no plano na virtualidade da imagem, no qual o olhar do observador mergulha na profundidade mágica do quadro. Para O'Doherty (2002, p. 8), a "[...] pintura de cavalete é como uma janela portátil que, colocada na parede, cria nela a profundidade do espaço". Neste tipo de proposição pictórica, as molduras espessas desempenham um papel fundamental, o de estabelecer os limites que separam o mundo real da representação ilusionista do quadro,

contribuindo para manter o olhar do espectador centrado na imagem.

A popularização da pintura de cavalete, a partir da adoção da tela como suporte, desfez o vínculo entre pintura e arquitetura. A pintura se tornou móvel e independente de todo seu entorno. Desta forma, a moldura reforça os limites de forma a atenuar as bordas da pintura e colabora para isolar o quadro do espaço onde está inserido. Esta concepção de pintura como janela passou por um processo gradativo de desconstrução, conforme se desenvolveu a ideologia da tela do século XX. A pintura, que antes direcionava o olhar do espectador para sua espacialidade virtual ilusória, foi se tornando uma superfície achatada, plana, esvaziada de profundidade. As molduras tornaram-se cada vez mais estreitas, até que desapareceram por completo.

O modernismo inaugurou uma concepção de pintura enquanto metáfora do mundo a partir de representações descompromissadas com a imagem mimética. Da desconstrução das gradações tonais do fauvismo, da ruptura com a perspectiva linear no cubismo até a quebra total da figuração no abstracionismo, o espaço virtual da imagem foi violado para dar lugar privilegiado ao formalismo.

O cultivo da superfície pictórica resultou numa entidade com comprimento e largura, mas sem espessura, uma membrana que, numa metáfora quase sempre orgânica, poderia gerar preceitos próprios independentes. O preceito fundamental, claro, era o de que essa superfície, premida em meio a enormes forças históricas, não podia ser violada (O'Doherty, 2002, p. 15).

Ou seja, a pintura produzida no século XX deixa de possuir uma convenção visual representativa comum para instaurar preceitos independentes a partir das *vanguardas artísticas*. No modernismo formalista, o conteúdo do objeto de arte está intimamente atrelado à sua forma, ou seja, à especificidade do material e do suporte que o constitui. O sentido vem da superfície pictórica, da sua pura visualidade. A profundidade ilusória da pintura janela se traduz em um achatamento em que o suporte se torna cada vez mais evidente.

A função da pintura como representação de mundo, gradualmente desconstruída no modernismo, favoreceu uma concepção de pintura preocupada em criar metáforas do mundo ao invés de simular

a realidade. O descompromisso da pintura com a representação do real, na abstração, evidenciou a planaridade da tela em detrimento da virtualidade da imagem. A pintura abstrata moderna passou a explorar as relações formais dos elementos visuais, conquistando uma autossuficiência que tinha como eixo central o purismo técnico (O'Doherty, 2002). Dessa forma, a virtualidade imagética que criava espaço mágico de profundidade na pintura foi expurgada do quadro no modernismo, contudo, a mágica do tempo imagético foi conservada pela permanência do plano.

O hibridismo na pintura da neovanguarda veio romper com as noções formalistas da pintura do modernismo tardio, defendidas pelo crítico norte americano Clement Greenberg, entre outros. Percebe-se então uma interlocução da pintura com outras linguagens artísticas, se afastando da ideia de pureza das linguagens, no caso da pintura, rompendo com a noção de que para ser autocrítica teria que se ater à sua pura optividade e ao seu caráter bidimensional. É a violação da superfície bidimensional que rompe a segregação entre a obra e o espaço do espectador. Ao compreender a obra como parte do mundo, o mito da superfície metafórica moderno é rompido para dar lugar a uma noção de arte que compreende que a construção de significados não se restringe à sua origem (na intenção do/a autor/a e nem na sua forma expressiva), mas insere-se em uma rede de produção de sentidos que dialoga com o contexto e o espectador. Ou seja, o sentido se dá na recepção. A mestiçagem de materiais faz cair por terra a noção de purismo técnico modernista e dá lugar a novas relações na pintura que inauguram um novo paradigma.

No tópico seguinte me dedico a abordar as questões contemporâneas que tensionam a pintura na atualidade partindo da ruptura com o paradigma pictórico moderno para discutir uma temporalização da pintura.

A TEMPORALIZAÇÃO DA PINTURA: ASPECTOS POÉTICOS E CONCEITUAIS DA PINTURA NO CAMPO AMPLIADO

Quando Picasso (1881-1973) dissolveu as fronteiras entre arte e mundo com sua assemblagem cubista, simultaneamente iniciou um processo de esvaziamento de sentido das classificações técnicas e da percepção do objeto material



Figura 1 - Pablo Picasso - Natureza morta com palhinha de cadeira (1912).

Fonte: site WIKIART - Enciclopédia de Artes Visuais.¹

como centro das relações artísticas. A superfície pictórica moderna, metáfora do mundo, é violada quando Picasso, em sua obra *Natureza morta com palhinha de cadeira* (1912), acopla à face da tela bidimensional um objeto de natureza industrial, transpondo a anterior profundidade da pintura ilusionista em tensão na superfície (O'Doherty, 2002).

Na assemblagem do cubismo analítico, dois processos igualmente importantes são iniciados: o processo de dissolução dos materiais e técnicas que constituíam as categorias artísticas e o processo de transbordamento da arte para o espaço do espectador.

No primeiro caso, o processo de dissolução dos materiais e técnicas, houve a incorporação de elementos não convencionais na produção das obras artísticas. Na contemporaneidade, todo e qualquer material pode obter o *status* de material

de arte, uma vez que se faz arte com luz, som, palavras, objetos industriais e muitos outros. A arte contemporânea submeteu a técnica ao conceito, e elegeu a ideia e a circunstância como fatores de delimitação daquilo que é arte (Archer, 2013; Cattani, 2010). Na era do conceito, o saber técnico, antes classificado em diferentes categorias, dá lugar a uma *mestiçagem* de procedimentos, formas de criação e suportes que são articulados na obra artística. O conceito de mestiçagem é importado do campo da antropologia para emprestar seu sentido de junção de partes distintas que mantêm suas características após sua combinação. Nesta perspectiva, a arte contemporânea tornou-se mestiça contrapondo-se à pureza moderna que predominou no século XX, considerando os materiais utilizados na produção, as técnicas, as visualidades e os procedimentos de criação (Cattani, 2010).

Esta noção mestiça de arte tem favorecido uma atenuação das classificações artísticas. Neste contexto, parece que não há sentido em classificar artistas considerando os materiais que manipulam, tanto quanto cada vez menos parece fazer sentido demarcar obras artísticas dentro de categorias técnicas específicas.

No segundo caso, a questão do transbordamento da obra para o espaço do espectador tem proposto novas relações entre espectador e obra. Quando a superfície da tela passou a ganhar elementos tridimensionais com a assemblagem cubista, houve uma ruptura com espaço bidimensional da tela (já nas vanguardas históricas do início do século XX). Este movimento parece ter tornado obsoleta a bifurcação bidimensional e tridimensional e imposto uma noção de arte pensada dentro de um campo ampliado.

A ruptura com o plano bidimensional fez com que a abstração da terceira dimensão espacial fosse rompida. A mágica do espaço, representado no plano da tela, é substituída por objetos tridimensionais que habitam o mundo concreto. Neste campo ampliado da arte, no qual a obra transborda a superfície do quadro e invade o espaço do espectador, a proposição da experiência tem substituído a relação contemplativa com a obra que caracterizou predominantemente a noção de arte moderna centrada no objeto. Esta relação de experiência propõe ao espectador um papel ativo na construção de sentidos da obra que é experienciada de forma multisensorial.

A forma como a obra passou a ser percebida no campo da experiência, possibilitou a ruptura com a noção mágica de tempo da imagem. O tempo mágico, cíclico e eterno que caracteriza a obra apreendida pela visão em forma de imagem bidimensional, passa a transcorrer como tempo de experiência. A relação de experiência está vinculada a uma noção de obra como duração, como temporização do espaço. Recorro aos escritos de Oiticica (1996) para pensar esta proposição de arte voltada ao metafísico e à temporalização. Se a arte abstrata valorizava o objeto plástico espacial, a arte contemporânea tem colocado em questão as relações temporais como centro do debate. Enquanto na primeira o espaço tem uma relação privilegiada e o metafísico se dá a partir da racionalização do material e do

plástico, na contemporaneidade é o metafísico que constitui a matéria da arte. Nas palavras do autor, o

[...] espaço existe nele mesmo, o artista temporaliza esse espaço nele mesmo e o resultado será espaço-temporal. O problema, pois, é o tempo e não o espaço, dependendo um do outro. Se fosse o espaço, chegaríamos, novamente ao material, racionalizado (Oiticica, 1996, p. 16).

Contudo, a temporalização da arte, no sentido destacado por Oiticica (1996), foi um dos fatores que levou a um processo de desintegração do espaço bidimensional representativo e da própria pintura enquanto técnica tradicional. Isto porque a pintura tradicionalmente está relacionada ao objeto material contemplativo. É a experiência que rompe o último aspecto do caráter mágico da imagem. Isto porque, ao propor uma relação de duração com a obra, o tempo virtual da imagem se torna tempo concreto, tempo de vivência, de duração, de transformação, de movimento.

Apesar da atenuação das classificações e da desintegração do quadro e da libertação do tempo, não parece ser plausível determinar uma morte da pintura, uma vez que esta linguagem continua sendo utilizada na produção de obras contemporâneas. Se não é possível falar em morte da pintura, é razoável assumir que a mistura de materiais e a arte voltada à experiência evidenciou novos dilemas para a pintura contemporânea. É justamente destas fronteiras borradas da pintura que suscitam as questões das quais partem minha investigação poética. O desenvolvimento de obras voltadas para pesquisa poética do tempo, somado a esse tensionamento gerado pela desconstrução da técnica e o transbordamento do objeto para o campo expandido da arte, me levou a investigar possibilidades de estudar o tempo na linguagem da pintura.

No tópico a seguir, descrevo, a partir de vestígios do processo criativo, a concepção das obras que compuseram a exposição *Temporalidades* (2020), estabelecendo articulações com os conceitos teóricos apresentados até aqui.

TEMPORALIDADES: CONSTRUINDO TENSIONAMENTOS ENTRE MOVIMENTO MECÂNICO E PINTURA

No dicionário, o verbete *temporalidade* tem sentido de “[...] qualidade, característica ou



Figura 2 - Estudos iniciais - óleo sobre tela, 2015.
Fonte: Fotografia de Primo Arneiro Coli - Acervo da autora.

condição do que é temporal ou provisório” ou “[...] estado do que é provisório; temporário” (Michaelis, On-line)². Ou seja, o substantivo temporalidade, refere-se à característica daquilo que é passageiro, mutável, efêmero. Descreve o devir das coisas, a transformação como norma de tudo que está no mundo.

É desta noção de transformação contínua que partiu o título da exposição *Temporalidades* (2020), que foi realizada com apoio da Secretaria de Cultura do Município de Maringá, a partir de um edital de incentivo à cultura. As obras produzidas para a exposição abordam o tempo por meio de uma série de composições pictóricas que tematizam o céu em diferentes momentos. Apresenta obras que constituem um percurso poético em torno da investigação de possibilidades visuais para tensionar tempo e pintura que ocorreu em um período de sete anos, e que me levou a explorar materiais e procedimentos que culminaram em uma ruptura com a bidimensionalidade e a estaticidade da superfície pictórica.

Antes de explorar e investigar possibilidades de combinação de materiais mestiços na produção da pintura, procurei na linguagem tradicional formas de tensionar a relação tempo e pintura. O tema do tempo já vinha atravessando minhas produções a partir de diferentes estratégias de abordagem, que se centraram até então, numa representação de tempo mágica,³ no sentido de Flusser (2018) descrito anteriormente. A apresentação de um mesmo motivo em tempos mágicos distintos e

simultâneos, apareceu pela primeira vez em meu trabalho com as produções apresentadas na Figura 2 que foram feitas no ano de 2015.

A Figura 2 apresenta o primeiro estudo produzido na tentativa de pensar a transformação do céu e sua relação temporal de transformação contínua. Ambas as pinturas fazem parte de um mesmo experimento que foi posteriormente transformado em dois quadros distintos. Trata-se de uma pintura produzida em uma tela feita a partir de observação direta do motivo em momentos distintos.

Nesta primeira investigação poética, levei meu cavalete e materiais de pintura para um espaço externo onde era possível ter boa visão do céu, e procurei preencher um pequeno espaço da tela retratando-o. Depois, esperando por algumas horas, preenchi outra parte da tela retratando o mesmo motivo. Repeti o processo em dias diferentes para obter um conjunto diversificado de visualidades do céu, a fim de evidenciar sua efemeridade.

Procurei criar formas orgânicas na junção de cada tempo mágico, a fim de conferir à pintura uma noção de continuidade e organicidade evitando uma percepção fragmentada do motivo. Desta forma, optei por evitar o uso de linhas verticais ou horizontais na construção das bordas, trabalhando com linhas sinuosas e orgânicas. A necessidade de pintar com rapidez cada momento, impôs dificuldades que me levaram a abandonar o método: não era possível planejar satisfatoriamente como a composição

iria se organizar nem trabalhar minuciosamente nos detalhes e cores. Esse impasse me levou à segunda investigação poética apresentada na Figura 3, também produzida em 2015.

Na segunda experimentação, optei por produzir a pintura tomando como referências visuais fotografias. Para tanto, a pintura aconteceu em dois momentos, primeiro foi necessário realizar uma série de fotografias do céu em diferentes momentos, a partir da colaboração de um fotógrafo colega. Em um segundo momento, selecionei as fotografias que mais me interessaram e elaborei os primeiros estudos para a combinação das imagens na pintura.

No momento de projetar a composição, observei que a forma retangular do quadro colaborava para tornar a produção estática. As linhas frias horizontais que caracterizavam o plano utilizado para a primeira experimentação, tornavam a composição passiva. Kandinsky (1970) discute que esta sonoridade produzida pelas linhas retas horizontais e verticais se dá porque a linha reta é a linha mais simples e concisa das infinitudes de possibilidades de movimentos ativos e passivos, sendo a linha horizontal correspondente ao passivo e a vertical ao ativo. Considerando isso, todo plano em que as linhas horizontais se sobressaíam as verticais, terá como sonoridade predominante a passividade. A respeito da ressonância do plano sobre a composição produzida nela, o autor discute que

[...] os elementos separados são implantados, desde o começo, numa atmosfera mais ou menos fria ou quente e a própria inserção de um grande número de elementos opostos não faz esquecer totalmente este ambiente - facto a não descurar nunca (Kandinsky, 1970, p. 113).

Dessa forma, a sonoridade do plano original transcende as forças do artista que intervém nele. Levando em consideração como a sonoridade do formato passivo da tela impactava a composição interior, percebi a necessidade de pensar outro formato que não atenuasse o movimento representado pela organicidade da pintura. Tendo isso em vista, na segunda experimentação, optei pela utilização de uma tela em formato quadrado, tendo duas linhas horizontais e duas verticais de tamanho exato para a definição dos limites do plano. Para Kandinsky (1970), tendo o quadrado dois elementos passivos e dois elementos ativos,



Figura 3 - Céu, óleo sobre tela.

Fonte: Fotografia de Primo Arneiro Colli, acervo da autora.

ele torna-se ativo/passivo. Adotar o formato quadrado para a tela funcionou como uma estratégia de equilibrar as tensões entre suporte e composição.

A segunda estratégia para tornar o plano original menos estático, consistiu em girar o quadrado em 45 graus em torno de seu eixo para obter um losango conforme mostra a Figura 3, tornando as anteriores linhas horizontais e verticais em linhas diagonais, cuja sonoridade sugere movimento. Com isso, minha intenção era dar sensação de continuidade e inteireza do motivo em relação ao plano original a partir da adoção de linhas menos estáticas.

Além disso, optei por uma composição em que as linhas sinuosas que demarcam os limites de cada tempo mágico convergem para o ponto central do losango do plano. O resultado é uma composição que direciona o olhar do/a espectador/a ao centro do quadro com uma espécie de vortex. As formas orgânicas se organizam junto ao formato do suporte para conferir movimento à composição. A proposição das linhas que irradiam do centro para fora propõe um esquema que produz não só uma noção de movimento, mas de ciclicidade.

A ideia de tempo cíclico sugerida pela forma do suporte e da composição interior já sinaliza as



Figura 4 - Pintura relógio.

Fonte: Acervo da autora.

tensões que a proposta vinha colocando. As linhas que saem do ponto central em direção aos limites do plano original conflitavam com as diagonais limitadoras da sua direção e o formato do suporte. Foi ficando evidente que, apesar da adoção do formato em losango romper a estaticidade anterior da tela, esta estratégia ainda não dava conta de solucionar as tensões que o conteúdo e o motivo impunham ao suporte.

Esta experimentação pictórica evidenciou que os recursos formais da pintura solucionaram em parte algumas das questões que o intuito de pintar a temporalidade do céu me impôs. Contudo, as minhas investigações poéticas evidenciaram que apesar do uso de estratégias formais para conferir movimento à obra, o processo pictórico é irremediavelmente estático. Mesmo a infinidade de combinações visuais entre os elementos da pintura parecia incapazes de estabelecer relações de transformação temporal que não o congelamento. Congelamento este que se opõe a principal característica do tempo: a metamorfose dada a partir do movimento contínuo.

O tempo como movimento transformador é usualmente associado à ciclicidade. Por essa razão, o círculo, ou a roda se tornou ao longo da história, um símbolo da associação tempo/movimento/ciclicidade.

O tempo é frequentemente simbolizado pela Rosácea, pela Roda, com seu movimento giratório, [...] por todas as figuras circulares. O centro círculo é, então, considerado como aspecto imóvel do ser, o eixo que torna possível o movimento dos seres, embora oponha-se a este como a eternidade se opõe ao tempo. O que explica a definição agostiniana do tempo:

imagem móvel da imóvel eternidade. Todo movimento toma forma circular, do momento em que se inscreve em uma curva evolutiva entre um começo e um fim e cai sob a possibilidade de uma medida, que não é outra senão a do tempo (Chevalier; Gheerbrant, 1998, p. 876).

Ou seja, o vínculo entre tempo e movimento ostenta uma íntima relação com as formas circulares. O relógio é um instrumento de medição do tempo que só tem utilidade pela capacidade de movimento dos ponteiros em continuidade cíclica: é a transformação contínua da posição dos ponteiros que permite observar a passagem de tempo. Posições que ao moverem-se em torno de um eixo fixo circunscrevem um círculo.

O CÍRCULO

O círculo é a forma que, apresentando ausência de ângulos, têm no equilíbrio das tensões sua característica central. A impossibilidade de definição de um início, meio e fim, a ausência de fragmentações ou quebras o torna uma forma geométrica de continuidade perfeita. Sua totalidade indivisa faz dele um parente do ponto (Kandinsky, 1970). É devido a estas características que o círculo vem sendo associado a representação do tempo historicamente.

Neste sentido, a pintura enquanto registro, congelamento de um momento, carecia da característica fundamental que faz do tempo o que ele é: um movimento cíclico de transformação contínua. A terceira experimentação poética, apresentada na Figura 4, parte destas tensões. Nela, busquei incorporar o tempo de forma literal na pintura, extrapolando as soluções plásticas



Figura 5 - Experimentações de pinturas-relógio.
Fonte: Fotografia de Primo Arneiro Coli, acervo da autora.

formais utilizadas até então.

Nesta experimentação, rompo com a superfície da tela bidimensional para incorporar novos suportes e materiais mestiços em minha produção pictórica. Trata-se de uma pintura que tem como suporte um relógio de parede. Com ela, busquei explorar possibilidades de incorporar o movimento na pintura.

A Figura 4 apresenta a primeira experimentação feita a partir da proposta de pintura das temporalidades do céu atrelada ao movimento dos relógios. Nela, pinte um céu noturno no fundo do relógio, e cole uma pequena superfície redonda pintada no eixo dos ponteiros, de modo a transferir para a pintura o movimento cíclico dos mesmos. A pintura do centro completa assim uma volta em 60 segundos, apresentando rotatividade constante conforme mostra a Figura 4.

A opção por adotar o formato redondo se deu tanto pelo formato do relógio que serviu de suporte para a pintura, quanto pelo formato sugerido pelo movimento rotativo cíclico dos ponteiros. Este formato sugerido pelo próprio movimento pareceu solucionar mais adequadamente a relação entre conteúdo e suporte. A ausência de angulações no formato do suporte conferiu a ele a continuidade desejada entre ambas as temporalidades combinadas. Além disso, adotar o círculo como suporte foi uma estratégia de atenuação dos conflitos que um suporte quadrado poderia impor em relação ao movimento rotativo circular da pintura.

Nesta experimentação, a composição da parte

móvel da pintura foi pensada para ser observada de todos os lados e terminou também por acompanhar o formato circular da superfície. A figura 5 apresenta três experimentações que seguiram o mesmo caminho poético, mas variou as composições da pintura do fundo do relógio e a parte móvel atrelada ao eixo.

Nas experimentações da Figura 5, as partes móveis da pintura já não apresentam composição que acompanha o formato circular, mas que podem ser vistas em qualquer posição. Apesar de conservar características pictóricas, como o fato de ser um objeto pendurável na parede, que possui moldura e atrai o olhar do espectador ao centro do quadro, estas composições apresentaram uma ruptura com a noção de pintura enquanto janela do mundo. Nelas, a bidimensionalidade é rompida pela diferença de nivelamento entre fundo e parte móvel. Além disso, o movimento rotativo temporaliza a imagem estática. Tempo mágico e tempo duração coexistem na pintura.

As *pinturas-relógio*, como decidi chamá-las, apresentavam um fator limitante que era a possibilidade de conferir movimento apenas a uma parte da pintura. As composições apresentavam ainda apenas dois tempos mágicos, visualidade que se afastava da multiplicidade de visualidades do céu apresentadas nas produções em tela tradicional. Esta limitação me mobilizou a explorar outras possibilidades das relações entre movimento mecânico e pintura desprendidas do formato do relógio. Para isso, construí uma base de madeira na qual foram fixadas quatro máquinas de relógio *Quartzo* em diferentes níveis.



Figura 6 - Composição.
Fonte: Acervo da autora.

Em cada eixo de cada máquina, foi acoplada uma superfície pictórica circular feita em papel Paraná. Cada superfície apresentava um céu pintado em um diferente momento, de forma que as pinturas se sobrepunham umas às outras conforme mostra a Figura 6.

A partir desta experimentação, foi possível conferir movimento a todas as partes da pintura e produzir uma composição com mais de duas temporalidades do céu, aproximando esta produção das primeiras experimentações feitas. A partir desta produção pictórica, outras dificuldades se impuseram e



Figura 7 - Pinturas Móveis.

Fonte: Fotografia de Primo Arneiro Colli, acervo da autora.

novamente me moveram em busca de novas experimentações. A baixa capacidade da máquina de relógio *Quartzo*, de conferir movimento a objetos pesados, impedia a possibilidade de aumentar o tamanho de cada parte da pintura. Além disso, a pintura não poderia ser fixada verticalmente em uma parede, pois o peso dos suportes, somado a força da gravidade, impedia a máquina de baixo torque rotacionar as partes. Devido a isso, as partes móveis só giravam quando a pintura estava posicionada horizontalmente sobre uma superfície. Outros problemas surgiram nesta produção, como a flexibilidade indesejada das superfícies feitas em papel Paraná, que com o tempo envergavam-se e roçavam umas nas outras impedindo o movimento rotativo.

Devido às limitações dos materiais escolhidos, investiguei novos suportes. Substituí a superfície de papel Paraná por superfícies circulares em PVC revestidas com tecido de tela, o que permitiu que as partes móveis da pintura tivessem mais rigidez e estabilidade de forma a sanar o problema do envergamento das pinturas. Além disso, retomei a trama do tecido como textura da superfície que permitiu um maior acabamento das pinturas produzidas. Substituí também as máquinas de relógio *Quartzo* por mecanismos de caixinhas de músicas, máquinas movidas a corda com maior torque do que as anteriores, fator que permitiu

o uso de partes móveis maiores como mostra a Figura 7.

As relações entre elementos construtivos e compositivos da pintura e o movimento rotativo perduraram, porém foi acrescentado o fator da interatividade, uma vez que as produções só entram em movimento se o espectador der corda nas obras por meio de uma manivela. As obras são compostas por várias partes distintas que formam uma única composição, mas que podem mover-se separadamente, uma vez que cada superfície possui um motor distinto. Desta forma, o espectador é responsável por decidir quais partes da pintura entram em rotação e quais permanecem inertes, participando da composição das pinturas ao manipular o fator visual do movimento de acordo com sua experiência com o objeto e suas subjetividades.⁴

A troca das máquinas de relógio *Quartzo* pelos mecanismos a corda das máquinas de caixinhas de música possibilitou que a pintura fosse fixada na parede de forma vertical. A temporalização da pintura se torna ainda mais evidente por conferir a experiência do/a espectador/a com a obra, posição privilegiada em relação à contemplação visual. A obra se dá na ação do espectador de girar e temporalizar o tempo mágico das pinturas, a duração toma lugar da abstração temporal, e a experiência escanteia o objeto plástico.



Figura 8 - Detalhe da obra Pinturas Móveis.

Fonte: Fotografia de Primo Arneiro Colli, acervo da autora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando a desconstrução que o objeto plástico sofreu a partir da ascensão da arte contemporânea, que deslocou o foco do objeto para a experiência, passei a pensar produções pictóricas que estabelecessem diálogos com a experiência. Este diálogo se deu especialmente no que diz respeito à forma como o tempo é pensado nas pinturas. Nesta proposta criativa, busquei pensar o tempo fora da imagem, ou seja, fora da percepção de tempo abstraído e congelado no plano imagético. Para isso, precisei explorar formas de romper com o formato do quadro a fim de transcender o plano.

Para produzir uma pintura que se relacionasse com outras formas de pensar o tempo, foi preciso desconstruir o quadro e repensar o suporte, especialmente no que diz respeito ao seu aspecto

estático. Para tanto, incorporei o movimento motorizado como possibilidade de ativar o espaço da tela e ressignificar o suporte da pintura.

Porém, nessa proposta de ressignificação permanecem características tradicionais da pintura, como o uso de tintas a óleo, o uso do tecido como superfície e a produção pictórica que se utiliza da representação na pintura. A pintura que acontece no espaço tridimensional e propõe relações ativas por parte do espectador, está ligada a uma noção de pintura temporalizada, relacionada à duração, uma vez que ela é o que acontece na experiência do espectador com a obra e não no objeto em si. As produções ocupam um lugar em que o tempo duração e o tempo mágico da pintura tradicional coexistem.

NOTAS

01. Disponível em: <<https://www.wikiart.org/pt/pablo-picasso/still-life-with-the-caned-chair-1912>>. Acesso em: nov. 2023.

02. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/palavra/kLOd0/temporalidade/>>. Acesso em: 22 mai. 2023.

03. Ao longo da minha escrita, utilizo o termo *tempo mágico* para me referir a representações de tempo feitas a partir da pintura tradicional. Ou seja, a partir da abstração da dimensão espaço temporal no plano. 04. A imagem da obra citada pode ser vista na Figura 2 e seu funcionamento e a manipulação pode ser conferido no vídeo disponível no seguinte link: <<https://www.youtube.com/watch?v=34gP3KP5ZPw>>.

REFERÊNCIAS

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea:** uma história concisa. Tradução: Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

CATTANI, Icleia Borza. **Mestiçagens na arte contemporânea.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. **Escritos de artistas:** anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do Cubo Branco:** a ideologia do espaço na arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. **O meio como ponto zero.** Rio Grande do Sul: Editora da Universidade do Rio Grande do Sul, 2002, p.123-140.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto.** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

FLUSSER, Vilém. **A filosofia da caixa preta:** ensaios para uma filosofia da fotografia. São Paulo: É Realizações Editora, 2018.

KANDINSKY, Wassily. **Ponto Linha e Plano:** contribuições à análise dos elementos da pintura. Lisboa: Edições 70, 1970.

SOBRE A AUTORA

Eva Alves Lacerda é artista, professora e pesquisadora. Graduada em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Maringá - UEM (2016), é mestre em Educação PPE - UEM (2018). Doutoranda em Processos Artísticos Contemporâneos pelo PPGAV-UDESC. Membro do Grupo de Pesquisa Articulações Poéticas. Foi professora assistente no curso de Artes Visuais da UEM entre os anos de 2018 e 2022. E-mail: evaalveslacerda@gmail.com

AS VOZES FEMINISTAS LIBERTÁRIAS LATINAS NA MULTIARTE DE KEROLAYNE KEMBLIN E NA POESIA DE GLORIA ANZALDÚA NO INSTAGRAM

LATIN LIBERTARIAN FEMINIST VOICES IN THE WORK OF KEROLAYNE KEMBLIN AND GLORIA ANZALDUA ON INSTAGRAM

Thais Yasmine Feitosa Gondim
PPGL-UFOPA
Hosana Celeste Oliveira
PPGARTES-UFPA
Odenildo Queiroz de Sousa
PPGL-UFOPA

Resumo

Este artigo traz um recorte de uma pesquisa que parte da arte para investigar a construção de identidades na obra de duas artistas: Kerolayne Kemblin (Amazonas, Brasil), que dialoga com a cultura ancestral africana, e Gloria Anzaldúa (Texas, EUA), que explora a ancestralidade asteca. O estudo converge arte, feminismo e Instagram, e é norteado pela ideia de “vozes feministas libertárias latinas instagramáveis”.

Palavras-chave:

Arte; Poesia; Feminismo;
Vozes libertárias; Instagram.

“A liberdade é uma luta constante”.
Ângela Davis.

“O Instagram é um espaço de vozes construído por
mulheridades latinas diversas”.
Thais Yasmine.

VOZES E LIBERDADE EM KEROLAYNE KEMBLIN E GLORIA ANZALDÚA NO INSTAGRAM

Teorizar sobre vozes femininas é um percurso de descobertas, já que elas estão repletas de discursos que abordam questões individuais, e também coletivas, do que é ser mulher diversa e complexa na sociedade plural em que vivemos. A poesia,

Abstract

This article presents an excerpt from a research project that uses art to investigate the construction of identities in the work of two artists: Kerolayne Kemblin (Amazonas, Brazil), who engages with ancestral African culture, and Gloria Anzaldúa (Texas, USA), who explores Aztec ancestry. The study converges art, feminism, and Instagram, and the idea of "Instagrammable Latina libertarian feminist voices" guides the study.

Keywords:

*Art; Poetry; Feminism;
Libertarian Voices; Instagram.*

como expressão da palavra escrita e de poder da mulher, surge como uma das formas pela qual essas vozes constroem significação e resistência. Partindo dessa premissa, o nosso estudo traz uma reflexão sobre o poder que a palavra, como substantivo feminino, exerce em um universo machista e patriarcal, que constantemente apaga e silencia mulheres artistas, escritoras, pesquisadoras. No mar de vozes femininas, existem artistas que exploram múltiplas linguagens que resultam em imagens organizadas em telas virtuais, e aquelas que articulam mensagens poéticas com versos simbólicos - em ambas vertentes encontramos artistas que falam de si, de

suas histórias, ancestralidades e escrevivências. Kerolayne Kemblin e Gloria Anzaldúa são dois exemplos desse mar de vozes escrevíveis.

Quanto à escrevivência, ela é pautada na ideia de que a vida se escreve na vivência de cada pessoa (Evaristo, 2005). E nesse ato de escrita, principalmente das artistas negras, encontramos aventuras e desventuras de quem conhece uma dupla condição - a que vence preconceitos e estereótipos para falar de si e se empoderar através da arte que produz - ainda que a sociedade insista em apagar e inferiorizar essas pessoas. Mulheres afrocentradas sendo tratadas como inferiores ou subalternizadas, também atinge outras mulheridades, como as mestiças, estrangeiras e lésbicas que resistem e lutam por suas existências e permanências no mundo. O construir artístico dessas artistas, seja através da imagem ou da palavra, perpassa a construção social que mira à liberdade e à ação de ser livre frente às várias dimensões da vida.

Pesquisadora sobre mulheres pretas, Angela Davis (2018) alarga o conceito construído socialmente do que é o feminino e afirma que a liberdade consiste em uma luta constante. O pensamento dessa ativista nos diz que, para sermos livres, precisamos de atitudes dentro do espaço social para atingir alguma liberdade. Portanto, é preciso mover-se para conquistar liberdade e aquilo que se deseja. Kerolayne Kemblin e Gloria Anzaldúa são exemplos conscientes do que Davis diz, considerando-se a militância e a produção artística de ambas.

Conhecer a experiência do povo preto segundo suas vivências e experiências cotidianas é o exercício que faremos no estudo, já que esse encaminhamento expõe histórias, modos de resistência e empoderamento, algo crucial para o debate sobre os feminismos na arte, de um modo geral, ou especificamente na poesia.

Esta habilidade de pensar a partir da experiência comum do povo negro é uma estratégia comum usada por teóricas negras, que se mostra muito potente para ampliar o debate e trazer novas dimensões às questões tradicionais da filosofia. Com essa estratégia torna-se possível repensar questões que eram consideradas como universais, mas que na verdade não incluíam a perspectiva do povo negro (Rodrigues; Ferreira, 2020, p. 4).

É por intermédio da reflexão que vislumbra ideias de liberdade que compreendemos os aspectos particulares de duas artistas latinas, cada uma delas em uma localização geográfica específica. Kerolayne Kemblin vem da floresta e das águas profundas, é sul-afro-amazônida. Gloria Anzaldúa, por sua vez, de entrelugares, o México indígena e os Estados Unidos, é sul-mestiça-chicana. Elas são estudadas considerando-se os lugares aos quais sentem pertencimento e a sua luta pela construção e repercussão de suas existências e militância. Ambas almejam juntar mais vozes, direitos, liberdade, libertação e prestígio, mas sobretudo que suas identidades possam existir livres de preconceitos e julgamentos. É com base nessa concepção de vida que pensamos as vozes feministas libertárias do sul global, a partir de duas artistas que apresentam características diversas e feminismos em comum.

A primeira delas, Kerolayne Kemblin, uma mulher preta, heterossexual, vive em uma comunidade que se caracteriza como um quilombo urbano localizado em Manaus, no estado do Amazonas. Já Gloria Anzaldúa, mulher mestiça, lésbica, chicana, vem de uma região entre as fronteiras dos Estados Unidos e México. A produção artística de ambas é baseada na escrevivência feminista que analisa, pensa, planeja e materializa emoções e experiências de vida. Por essa perspectiva, Kerolayne Kemblin apresenta uma espécie de multiarte, colagens digitais com diversas referências que se conectam entre si para falar sobre a vida da artista e de uma Amazônia coletiva de maneira intimista, atenta, de um lugar carregado de ancestralidade. Gloria Anzaldúa aborda, no seu construir poético, uma mistura das línguas que fazem parte de suas raízes latinas. Através do hibridismo linguístico, sua poesia ganha força com palavras da língua espanhola e inglesa. Logo, seu construir poético nasce dessa mistura entre duas línguas distintas que também constrói e constitui a própria Anzaldúa, uma mulher complexa, militante. Em ambos os casos, se verifica a desconstrução de estereótipos a partir do construir artístico das mulheridades distintas aqui investigadas e, nessa desconstrução, emerge a identidade plural que questiona e vai contra o discurso hegemônico de mulheres brancas, heteros e eurocentradas.

O pensamento de Angela Davis, mediado por Thais Rodrigues e Laíssa Ferreira (2020),

é norteador para adentrar o universo de Kerolayne Kemblin e Gloria Anzaldúa, tendo em vista aprofundar a compreensão sobre a desconstrução de estereótipos.

Parte fundamental de suas análises é a desconstrução de estereótipos e imagens fictícias atribuídas às mulheres negras e a oposição ao discurso hegemônico do movimento organizado de mulheres brancas, que invisibilizava a produção intelectual e as práticas de organização social das mulheres negras. Esta obra inicial de Davis se insere no contexto de revisitação da história da escravidão, no qual estavam sendo publicadas análises sobre as comunidades negras. A autora ressalta, contudo, que poucas pesquisas tinham como foco a experiência das mulheres negras e as consequências dessas experiências para a compreensão do racismo, do sexismo e do capitalismo contemporâneos (Rodrigues; Ferreira, 2020, p. 6).

A multiarte de Kerolayne Kemblin tematiza a mulher afrocentrada em diálogo com o quilombo urbano ao qual pertence. Somando ao empoderamento das mulheres latinas, temos a obra de Gloria Anzaldúa, com sua poesia diversa que fala sobre uma mulher mestiça que assume sua sexualidade homoafetiva. O ato de assumir e falar sobre questões íntimas da mulher por si só já é um afrontamento contra o sistema machista-patriarcal das sociedades latinas que cancela e mata todos os tipos mulheres. Pelas apresentações anteriores, já podemos apontar como feminista e revolucionária as obras produzidas por Kerolayne Kemblin e Gloria Anzaldúa, pois cada uma, à sua maneira, desconstrói estereótipos válidos socialmente, aqueles que só valorizaram a mulher branca, hetero e eurocentrada como produtoras de arte. Como contraponto a essa ideia hegemônica de pensar a vida e, em especial, a arte, temos o trabalho de Kerolayne Kemblin que, com:

Sua crítica visa então valorizar uma continuidade histórica que visibiliza organizações, que busca evitar a sacralização de indivíduos ou termos e seus criadores e que objetiva o fortalecimento e aprofundamento do ativismo e da produção intelectual de mulheres negras comprometidas com projetos de justiça social (Souza, 2022, p. 54).

Kerolayne Kemblin, através de sua multiarte, mira o fortalecimento do ativismo negro. O arranjo das imagens criadas por ela é repleto de atravessamentos sociais e fala sobre a Amazônia, a mulher amazônica que resiste e que, assim como ela, se caracteriza pela diversidade que é típica

de uma cidadã que habita a capital manauara. A artista, comprometida com o projeto de justiça e denúncia social, contamina sua arte com essa ideia tendo em vista trazer reflexão. Seguindo a mesma linha de projeto social e empoderamento, a poesia de Gloria Anzaldúa evidencia escrituras de uma mulher mestiça e lésbica que, em seu percurso ativista, busca pavimentar uma sociedade melhor para as mulheres latinas, que resistem e que anseiam por justiça. Em ambas artistas emergem linguagens latinas de mulheridades diversas que destacam o desejo de liberdade e a constante resistência. As obras operam para que outras mulheres encontrem sororidade e pertencimento social. A multiarte de Kerolayne Kemblin e a poesia da Gloria Anzaldúa estão divulgadas, compartilhadas e curtidas no Instagram. O Instagram, enquanto espaço virtual, contribui para que:

As manifestações literárias, em especial, as criações poéticas autorais, presentes na rede social Instagram, instigaram a convenção do uso do termo Instaliteratura nesta pesquisa. A junção das palavras Instagram e literatura, é referenciada pelos próprios usuários da rede social, através do uso de *hashtags*. O termo pode ser usado para se referir, tanto a conteúdos literários autorais, quanto a qualquer compartilhamento de conteúdo literário de terceiros, comentários, adaptações e traduções, publicados em forma de *posts* presentes no Instagram. É de interesse dessa pesquisa, no entanto, a análise de produções poéticas autorais (Martins, 2006, p. 1).

Na atualidade, o Instagram é uma poderosa ferramenta de trabalho e divulgação para as artistas. Relacionamos, neste estudo, o vocabulário “instaliteratura” para produções artísticas que são apresentadas nesse espaço virtual. Sob a perspectiva do Instagram, nossas artistas se constroem diariamente com o público que realiza várias interações com as obras que são postadas no *feed* de notícias. No caso específico de Kerolayne Kemblin, a artista utiliza o Instagram tanto como um meio de divulgação de suas obras, quanto como uma ferramenta de produção artística e ativismo. No que diz respeito à Gloria Anzaldúa, o Instagram é utilizado para conhecer e circular sua produção poética, através de postagens, sobretudo de admiradores do seu trabalho, de artistas ou de estudiosas. Por meio das *hashtags* #gloriaanzaldua e #kerolaynekemblin é possível acessar material sobre ambas.

AS VOZES E A LIBERDADE NA MULTIARTE DE KEROLAYNE KEMBLIN E NA POESIA DE GLORIA ANZALDÚA NO INSTAGRAM

Falar sobre as vozes é lembrar que cada discurso está repleto de intenções que repercutem em nós mesmos e no social. Quando pensamos na multiarte de Kerolayne Kemblin, e também na interpretação da poesia de Gloria Anzaldúa, recorreremos às suas escrevivências que são construções ideológicas particulares para falar de si mesmas. E ao “falar de si”, elas também constroem identidades latinas diversas que expõem suas emoções, amores, desamores, preconceitos vividos, violências e resistências, em uma luta genuína, constante e diária em prol, principalmente, da liberdade de existir.

Kerolayne Kemblin e Gloria Anzaldúa abordam também suas angústias e sofrimentos como mulheres que experienciam diversos preconceitos e violências, na sociedade de estrutura patriarcal opressora, que mata e estupra mulheres diversas o tempo todo. O construir artístico das mesmas também apresentam propriedades terapêuticas para curar feridas individuais e coletivas fruto do patriarcado que diz que “mulher hetero preta” e “mulher homo mestiça” não pode “isso ou aquilo”. Além disso, a produção de ambas igualmente destaca o silenciamento, cancelamento e apagamento das ancestralidades africanas, indígenas, mestiças e latinas.

A multiarte de Kerolayne Kemblin pode ser relacionada à autenticidade, já que ela cria sua arte a partir de sua bagagem e percepção de mundo como mulher afrocentrada que vive na Amazônia. Assim como a poesia de Gloria Anzaldúa que, ao expor os versos que falam sobre suas temáticas particulares como mulher mestiça, sua poética atua como medicina para sanar tudo aquilo que a sociedade sempre diz, e com grande insistência, que mulher não pode. Dessa forma, temos que as resistências dessas mulheres que se unem a outras mulheres, que usam as *hashtags* do Instagram para compartilharem suas produções artísticas e, assim, fazer repercutir cada vez mais em grupos os ideais de liberdade que tantas desejam.

No percurso de compartilhamentos, vamos acessar a *hashtag* *#kerolaynekemblin* do Instagram da multiartista, Kerolayne Kemblin. A mesma divide sua vida entre a comunidade do quilombo urbano



Figura 1 - Kerolayne Kemblin. Printscreen de post do Instagram.

Fonte: Instagram do Instituto Moreira Salles.¹

em Manaus, seu estado de origem, e São Luís do Maranhão onde vive, atualmente, com seu companheiro. Os preconceitos e atravessamentos experienciados por Kerolayne Kemblin são bem diferentes dos encontrados por Gloria Anzaldúa, por ser mulher mestiça, lésbica que vive no entrelugar entre a região do Rio Grande, na fronteira entre o estado do Texas, nos Estados Unidos com o México. Segundo a *hashtag* *#kerolaynekemblin* temos acesso à Figura 1, que consiste em uma imagem da própria artista; e, na Figura 2, uma colagem digital da artista com os dizeres “Imagens são chaves que abrem e fecham. Ou simplesmente são portas que ficam entreabertas. Encruzilhadas. Um reflexo. Um disparo”.

Na Figura 1 temos o empoderamento e a voz da mulher afro-latina que mergulha em si para buscar sua representação. A imagem reforça o poder do seu cabelo crespo como expressão da sua negritude. Logo, a fotografia de Kerolayne Kemblin busca quebrar o estereótipo de beleza branca eurocentrada de mulher com o cabelo liso e traz afirmação positiva de sua identidade como mulher afro-latina. Com essa atitude de pertencimento e



Figura 2 - Multiarte libertária latina de Kerolayne Kemblin. Printscreens de post do Instagram.
 Fonte: Instagram do Support Black art.²



Figura 3 - Multiarte libertária latina de Kerolayne Kemblin (continuação). Printscreens de post do Instagram.
 Fonte: Instagram do Support Black art.

de valorização de suas características fenotípicas de identificação, temos uma expressão genuína de poder e força feminina ao enaltecer nessa imagem sua ancestralidade afro-amazônida.

Já as Figuras 2 e 3 podemos entendê-las como uma espécie de arte libertaria-afro-amazônida latina instagramável. Nessas imagens, o imaginário amazônico construído por Kerolayne Kemblin, em uma visão afrocentrada, expõe sua imagem virada de costas, ao redor do seu próprio pé, indicando possivelmente um caminho a seguir. Existe também um homem pescador. A fauna amazônica representada no tecido de animais (na estampa de oncinha), periquito, arara e a imagem recortada de um peixe grande. Diante desse cenário, temos a representação da flora dessa região de rica biodiversidade, vista pela imagem da pupunha, alimento nativo muito apreciado nessa localidade, a espada de São Jorge, planta que Kerolayne Kemblin leva na própria mão para espantar as energias negativas, os maus espíritos e que dá sorte nas passagens em seus caminhos da vida.

Encontramos uma forma de arte repleta de elementos simbólicos, inclusive de sua possível ancestralidade egípcia pela imagem de um hieróglifo. E, no caminho *Sankofa*, nos deparamos com sua ancestralidade, na realização do eu individual e coletivo, na presença da marca deixada pelo corpo afro na busca pelos seus ancestrais para reforçar o sentido de comunidade, tal qual apontado nos dizeres de George Ulysses Rodrigues de Ilá Sousa (2021), para a construção solidificada e socialmente prestigiada do axé africano. Assim, Kerolayne Kemblin, nesse *lôcus* de ancestralidades diversas, traz a imagem da perfumaria Preto Velho, de incensos da Umbanda que enaltecem a religião de matriz africana, da qual Kemblin sente pertencimento, afeto e orgulho. Essa discussão pode ser um pouco mais complementada, com os dizeres a seguir:

Os discursos sobre as mulheres de axé têm sido produzidos por uma elite discursiva, fundamentada na ciência racista, que insiste em expor essas *sujeitas* como objetos de investigação e, consequentemente, subalternas intelectualmente. Ao privilegiar a produção de narrativas dessas mulheres, o



Figura 4 - Gloria Anzaldúa. Printscreen de post do Instagram.

Fonte: Instagram da LGBTQ Legacy Project.⁴

estudo visa confrontar esses discursos. Os contra discursos são considerados contra coloniais, pois se constroem em pleno enfrentamento aos discursos das elites, que se arquetizam na projeção do branco como a norma social de humanidade. Os discursos produzidos por essas mulheres, no espaço acadêmico, demonstram tensões evidentes travadas nos espaços de conhecimento, bem como demonstram a construção discursiva como resistência às tentativas de caracterização pelas narrativas hegemônicas (Rocha, 2020, p. 115).

O discurso da mulher de axé encontrado em Kerolayne Kemblin pode ser relacionado ao combate do racismo, enaltecendo por essa perspectiva sua negritude feminina. O autoamor presente em sua obra expõe elementos da Amazônia vistos por ela mesma de forma afetuosa, como parte de um caminho que tem de resistir. Essa atitude da artista abre as portas certas, com as diversas chaves da cultura da Amazônia, para fazer atravessar sua visão feminina de

negritude, que sempre falará de si mesma e do espaço biossocial variado amazônico que habita e, igualmente, faz parte de suas entranhas como mulher que ali nasceu. Sobre esse aspecto, Sousa (2021) afirma que a escrita da pessoa afro deve ser uma troca entre as pessoas e suas interações com o todo, para superação do trauma do processo de escravidão, como por exemplo, do tráfico negreiro e de suas repercussões sociais.

Depois dessas considerações sobre Kerolayne Kemblin, partiremos para a poesia libertária latina de Gloria Anzaldúa. Trazemos a Figura 4 que apresenta a imagem da própria artista de cabelos curtos que enaltece um singelo sorriso. Gloria Anzaldúa enfrenta o ideal patriarcal de mulher branca, hetero, eurocentrada que usa cabelos longos e que só esse tipo de perfil feminino de cabelos merece prestígio e ser tido como ideal de mulher.

A Figura 5 apresenta um excerto poético libertário de Gloria Anzaldúa sobre o ato de cura, de seu parente próximo, praticado por uma curandeira que usa elementos da natureza. Nas traduções das palavras em inglês, *small brances* - galhos pequenos, em português. Há, igualmente, palavras em espanhol para a construção do lirismo libertário com o uso das palavras, *curandera, hojas, limpieza* e outras. A construção vocabular para expressão e referenciação de suas emoções e sentimentos, tanto em Kerolayne Kemblin, quanto em Gloria Anzaldúa, demonstram que ambas precisam falar, mostrar, enfatizar suas origens e dos lugares aos quais pertencem. Cada uma com suas singularidades, e visões criativas de mulheres que habitam o sul global, auxiliam na construção das narrativas dos lugares aos quais estão envolvidas. A Kerolayne Kemblin através das colagens digitais, e Gloria Anzaldúa com o uso de arranjos vocabulares em idiomas que ela dominava muito bem, o espanhol e o inglês. Gloria Anzaldúa busca, na empreitada rumo a sua ancestralidade asteca, falar do processo de cura do seu tio por intermédio da construção do seu lirismo. Por isso, ela relembra essas práticas de cura que são heranças dos povos pré-colombianos, que habitaram a região mexicana em tempos longínquos, como por exemplo, os astecas.

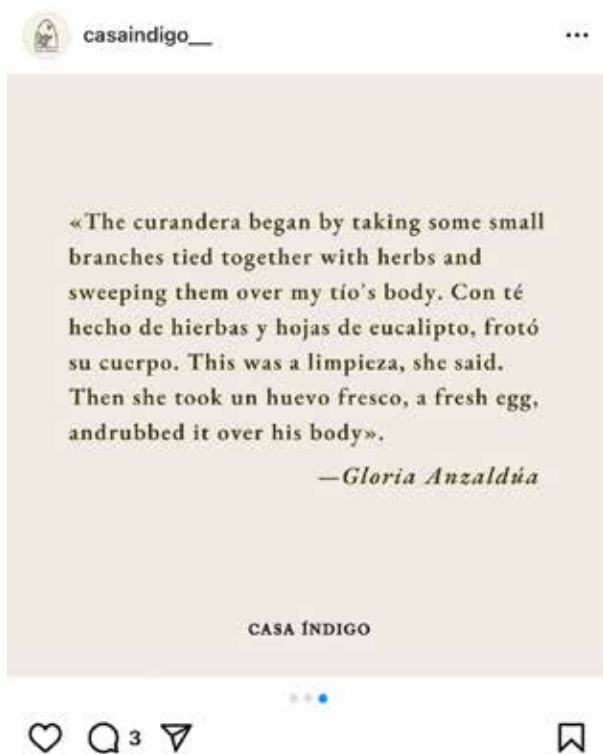


Figura 5 - Poesia Mestiça em *spanglish* de Gloria Anzaldúa. Printscren de post do Instagram. Fonte: Instagram da casa índigo.⁵

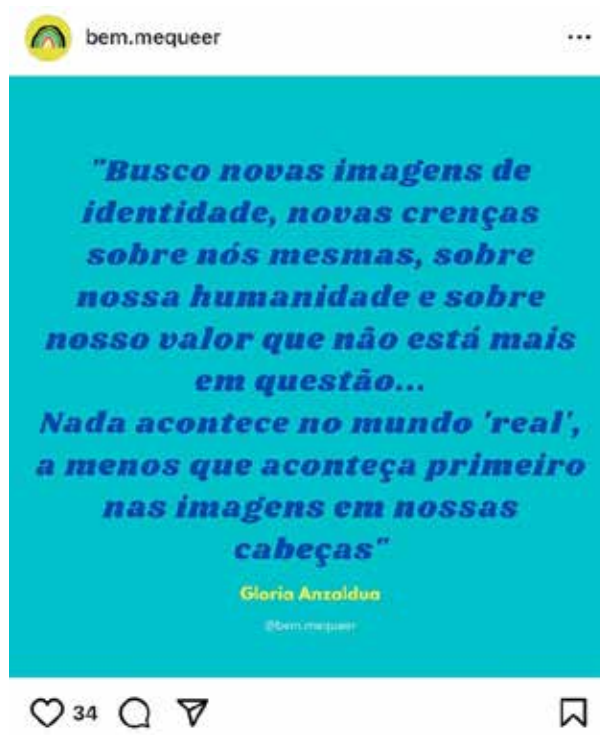


Figura 6 - Poesia Identitária de Gloria Anzaldúa. Printscren de post do Instagram. Fonte: Instagram Bem me queer.⁶

Em suma, podemos definir que:

A literatura chicana feminina a partir de 1980 distingue-se pelo enfoque no espaço geográfico da fronteira entre os EUA e o México e pelo uso metafórico que desse espaço se faz. É neste contexto que Borderlands/La Frontera se inicia com a desconstrução do discurso anglo-americano da história da fronteira territorial onde Gloria Anzaldúa cresceu. Para a autora, pensar a fronteira como lócus metafórico implica a consciência do espaço geográfico onde a história dos mexicanos convergiu com a dos anglo-americanos, dando origem à identidade chicana. Um dos traços comuns a esta literatura é ainda o desafio às noções patriarcais impostas ao gênero feminino. Neste sentido, as propostas de Anzaldúa têm como ponto de partida a sua própria experiência como mulher em duas culturas de domínio masculino, a chicana e a americana dominante (Lobo, 2015, p. 37).

A literatura feminina chicana produzida por Gloria Anzaldúa traz uma reflexão profunda sobre a sua relação com os lugares e pessoas que cruzaram o seu caminho. Seu olhar e sua voz resistentes e contracoloniais eram inspirados pela região da fronteira entre os EUA e o México, local onde vivia, que, por sua vez, também

inspirava sua atividade militante LGBTQIAPN+. As experiências de Gloria Anzaldúa, nos espaços de poder, sempre eram direcionadas a combater todos os tipos de violências que poderia viver ou presenciar. Tais violências apareciam em sua poesia de maneira profunda e, para combatê-las, a artista desempenhava um papel direto ou indireto na construção e consolidação do seu empoderamento feminino para resistir, militar e sobreviver nesse entrelugar. Sua produção foi marcada pela sociedade patriarcal da época, que sempre inferiorizava as mulheres, ainda mais as que se destacavam nas produções artísticas, ou eram militantes lésbicas, como foi Gloria Anzaldúa.

A poesia de Gloria Anzaldúa sempre questionou sua existência e sua ressurgência como mulher lésbica latina chicana. Ela tinha como desejo consolidar, via atitude feminista latina mestiça, a centralidade do poder sobre si mesma, alguém que assume suas consequências frente aos enfrentamentos advindos da sociedade machista e patriarcal na qual vivia e que tinha muita consciência crítica sobre isso. Gloria Anzaldúa estava condicionada a

um sistema que foi e, ainda é, opressor, violento e misógino mesmo que de forma velada e simbólica, por ela ser quem era. Ela sabia que sua identidade diversa era um afrontamento ao sistema opressor de mulheres, que decidiam expor suas potências, sentimentos e afetos. Por referenciar essas questões, constatamos que:

Se a maior parte das chicanas, homossexuais ou heterossexuais, são ensinadas a experienciar a sua sexualidade com a mesma passividade e abnegação com que se espera que conduzam as suas vidas, estas mulheres reivindicam o direito à sua sexualidade, confrontando o poder patriarcal, ao mesmo tempo que excluem o gênero masculino de todos os seus grupos de atuação e de contestação à sociedade dominante, assumindo um feminismo lésbico (Lobo, 2015, p. 68).

Kerolayne Kemblin assumiu sua identidade amazônica e negritude na construção de sua arte libertária. Da mesma maneira, Gloria Anzaldúa defendeu sua identidade na construção de sua liberdade enquanto mulher que assumiu seu feminismo lésbico. A luta é contínua para todas as mulheres que ousarem ser quem elas são, que defenderem ideias, singularidades e empoderamentos, dentro e fora do ambiente Instagram. Mas, como dizia Chiquinha Gonzaga na letra de sua música, abre alas que eu quero passar, vivendo, revivendo e sendo quem sou. Kerolayne Kemblin e Gloria Anzaldúa lutam juntas, nos espaços de direito em territórios sulistas, para que suas vidas repercutam para si mesmas e para as(os) outras(os) de forma positiva e empoderada, tendo em vista a construção de uma sociedade mais diversa, dentro e fora do Instagram. Pois bem... ô abre alas que eu, Kerolayne Kemblin e Gloria Anzaldúa, que nós queremos passar e viver!

Por fim, ressaltamos que muitas das informações apresentadas sobre as obras e biografias das duas artistas, Kerolayne Kemblin e Gloria Anzaldúa, são oriundas da pesquisa e vivência no Instagram, da primeira autora deste artigo, Thais Yasmine Feitosa Gondim.

NOTAS

01. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CEkcV0kFGpu/?igsh=anpOeHRhMWNOMDg0&img_index=3>. Acesso em: 1 ago. 2024.

02. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CNrBxByhoxW/?igsh=ZG0waDNmOTI5eWUz&img_index=1>. Acesso em: 1 ago. 2024.

03. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CNrBxByhoxW/?igsh=ZG0waDNmOTI5eWUz&img_index=2>.

04. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Cxq5BGaNdJw/?igsh=MTE3bTdyM2VuN3Vkbkg%3D%3D&img_index=1>.

05. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CsRV6tNIE-b/?igsh=MWd30XB4dmtib2tttQ%3D%3D&img_index=3>.

06. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/ColzOnvMyMB/?igsh=eXZzY2hyeHhIOTVv>>.

REFERÊNCIAS

DAVIS, Ângela. **A liberdade é uma luta constante**. São Paulo: Boitempo, 2018.

EVARISTO, Conceição. **A escrivência e seus contextos**. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: BARROS, Nadilza Martins de; SCHNEIDER, Liane (Org.). **Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora**. Gênero e etnia: uma escrivência de dupla face. João Pessoa: Ideia, 2005.

SOUSA, George Ulysses Rodrigues de Ilá. **Quilombismo, ancestralidade e semiótica dos terreiros**: por uma cartografia da pessoa preta nas artes visuais. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Departamento de Comunicação, Instituto de Cultura e Arte, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/63722/3/2021_dis_gursousa.pdf>. Acesso em: 09 set. 2023.

LOBO, Patrícia Alves de Carvalho. **Chicanas em busca de território**: a herança de Gloria Anzaldúa. FLUL, Lisboa, 2015.

MARTINS, Amanda. Instaliteratura: imagem e palavra em manifestações poéticas no Instagram. **Anais IX Simpósio Nacional ABCiber - Associação Brasileira de Pesquisadores em Cibercultura**, PUC,

São Paulo, 2016. Disponível em: <https://abciber.org.br/analseletronicos/wp-content/uploads/2016/trabalhos/instaliteratura_imagem_e_palavra_em_manifestacoes_poeticas_no_instagram__amanda_rafaela_gomes_martins.pdf>. Acesso em: 09 set. 2023.

ROCHA, Melina Souza da. O discurso contra colonial de mestras de axé: trajetórias de racismo religioso na educação, e processos de resistência feminina. **Revista Calundu**, São Paulo, v.4, n.1, p. 114-121, jan.-jun., 2020. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/revistacalundu/article/view/30644/26408>>. Acesso em: 09 set. 2023.

RODRIGUES, Thais; FERREIRA, Laíssa. Angela Davis. **Enciclopédia Mulheres na Filosofia**, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2021. Disponível em: <<https://www.blogs.unicamp.br/mulheresnafilosofia/angela-davis/>>. Acesso em: 09 set. 2023.

SOUZA, Thaís Rodrigues de. **Interconexões entre gênero, raça e classe na obra de Angela Davis**: as mulheres negras e a dialética entre opressões e resistências. Tese (Doutorado em Filosofia), Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos/SP, 2022. Disponível em: <<https://repositorio.unifesp.br/server/api/core/bitstreams/0b8528b1-b808-4763-b2ca-b573d1c269c0/content>>. Acesso em: 09 set. 2023.

SOBRE AS AUTORAS E O AUTOR

Thais Yasmine Feitosa Gondim é Mestranda do Programa de Pós Graduação em Letras (2023) pela Universidade Federal do Oeste do Pará - UFOPA, bolsista FAPESPA. Especialista em Literatura Comparada (2018) pela UFOPA. Graduada em Letras - Português (2014) pela UFOPA. Letras Espanhol (2017) e Letras Inglês (2021) pela Universidade de Uberaba, EAD pela (UNIUBE). Têm interesse na área de Letras, em estudos comparados que abordam temáticas contracoloniais, feministas e contemporâneas, instagramáveis entre poesia de arte.

E-mail: ythais@hotmail.com

Hosana Celeste Oliveira é artista, pesquisadora e professora. Doutora em Artes pela UNESP,

realizou estágio doutoral no exterior (PDSE-CAPES) no MediaLab/Crucible Studio, da Aalto University (Helsinki, Finlândia), na qual também acompanhou as atividades de pesquisa do Laboratório de Engenharia Computacional e Ciências Cognitivas, do Centro de Pesquisa do Cérebro, ligadas ao monitoramento fisiológico em tempo real enquanto se assiste a um filme, para investigar as bases neurais das narrativas. É mestre em Multimeios e bacharel em Educação Artística, ambos pela UNICAMP. Foi artista visitante e assistente de ensino e pesquisa na Köln International School of Design/KISD (bolsa DAAD) e na Kunsthochschule für Medien Köln/KHM (Colônia, Alemanha); colaborou com o Atelier En-Fer (Utrecht, Holanda). Professora Visitante do PPGARTES-UFPA (2022-2024). Trabalha com arte, neurociência, tecnologia.

E-mail: hosana.celeste@gmail.com

Odenildo Queiroz de Sousa é Doutor em Educação pela Universidade Estadual de Campinas. Possui Mestrado em Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará (2006), Especialização em Administração e Planejamento para Docentes pela ULBRA (1998), graduação em Direito pela Universidade Federal do Pará - Campus de Santarém (2001) e graduação em Letras pelo Instituto Luterano de Ensino Superior de Santarém (1996). Atualmente é Dedicção Exclusiva da Universidade Federal do Oeste do Pará-UFOPA. Tem experiência na área de Letras e Direito, com ênfase em Letras, atuando nos seguintes temas: Educação e Literatura, Modernismo paraense, Literatura Brasileira de Expressão Amazônica.

E-mail: odenildo.sousa@ufopa.edu.br

PARTITURA >>> HENRIQUE VAZ

FANTASIA EM SI

ENSAIO PARA SINTETIZADORES XENOHARMÔNICOS GAMBIARRÍSTICOS BASEADOS NOS CIS C012294, SN76489, COI0444, MOS 8580R5, AT90USB1286, ESP32, MOSTRADOR LCD E ALGORÍTMOS DE SÍNTESE DE VÍDEO

Henrique Vaz
UFJF

§1. Sinédoque: "é preciso deformar o mundo: tirar da natureza as naturalidades. Falar cavalo verde, por exemplo"... O *homo sapiens* não é nem uma "substância" dada, tampouco uma espécie claramente definida; antes, uma "máquina", uma "ironia" – entre captura, orientação, determinação, interceptação, modelagem, controle, certificação e garantia dos gestos, condutas e discursos –, um "artifício" para produzir o "reconhecimento do humano"... A assinatura *homo* não instala qualquer rasgo específico, mas um "imperativo", um "adágio" tanto socrático, de Femonoe, quanto descendido de *caelo* ("do céu", enuncia Juvenal em sua Sátira) o documenta e categoriza: *nosce te ipsum* (γνωθι σεαυτόν), um "reconhecer-se humano para sê-lo", entre engodos e mascaramentos d'um dispositivo de hominização que torna humanos animais ao abrigo dessa subscrição: da antropogênese que sucede ao corte e articulação entre humano e o animal, da ontologia que opera o devir humano do vivente, da metafísica atinente à *μετά* (*metá*) que efetua e conserva a superação da *φύσις* (*phýsis*) animal...: acontecimento que sempre em curso esteve e decisório se faz a cada vez e em cada ser, a "desconstrução", o momento hermenêutico crítico da desconstrução em toda metafísica de superação: "a disputa entre os pensadores é a 'disputa amorosa' da questão mesma"... *Homo*, húmus: *homo ex humus* – afastando-se de qualquer vinculação alusiva a *ὁμός* (*homós*), que para os latinos é *substantia* desde que se poste distintos "pessoa" e "divindade", o perecível "corpo" e a natureza incorpórea da "alma", uma revisão da *anima* pagã (*ἄνεμος*) e o *duplex* num "*interior homo anima*" e um "*exterior homo*

corpus" – ou "*homo ex origine quia sit ex humo*": a convergência entre a tradição gramatical e a bíblia; a gramática latina e a tradição da gênese na origem "terrestre" do nome *homo*, o "criado do pó da terra": "*homo dictus, quia ex humo est factus, sicut in Genesi dicitur: et creavit Deus hominem de humo terræ*": dito *homo*, por do solo ter sido feito, como dito na gênese...

§2. *Sapiens, sapientia, sapio, sapor, sapore...*, da tradição da cultura ocidental, desacorde aos privilegiados estatutos da visão e audição, o "gosto" é remetido à quadra dos prazeres cujo categórico *homo* co-reparte com o animal e cujas impressões em nada de moral é misturado: "*je ne connais qu'un sens aux affections duquel rien de moral ne se mêle: c'est le goût*", afiança Rousseau; de Hegel, se segue a consequência de que "não podem existir leis gerais [...] do 'gosto', uma vez que as representações do belo são tão infinitamente variadas e, por isso, algo de particular". Por um prisma outro, etimológico e semanticamente o vocábulo que designa o ato do conhecimento é íntimo do orbe do "gosto": *sapiente* é assim qualificado por conta d'uma palavra: *sapor*, "sabor"...; *sophós* (σοφός) é "sábio" e compete etimologicamente à tal tronco o proto-itálico *sapiō*, "degustar"; o "degustante": *sapiens*; *saphés* (σῆφής): "perceptível ao gosto" e *sísyphos* (σίσυφος), de forte gosto, "ativo", d'onde *succus* é cognato... *Sapere*: "ter o gosto, o sabor de qualquer coisa"... De suas *Etimologias*, Isidoro de Sevilha cauciona: "*sapiens dictus a sapore; quia sicut gustus aptus est ad discretionem saporis ciborum, sic sapiens ad dinoscentiam rerum atque causarum*", ou, "sábio", derivado

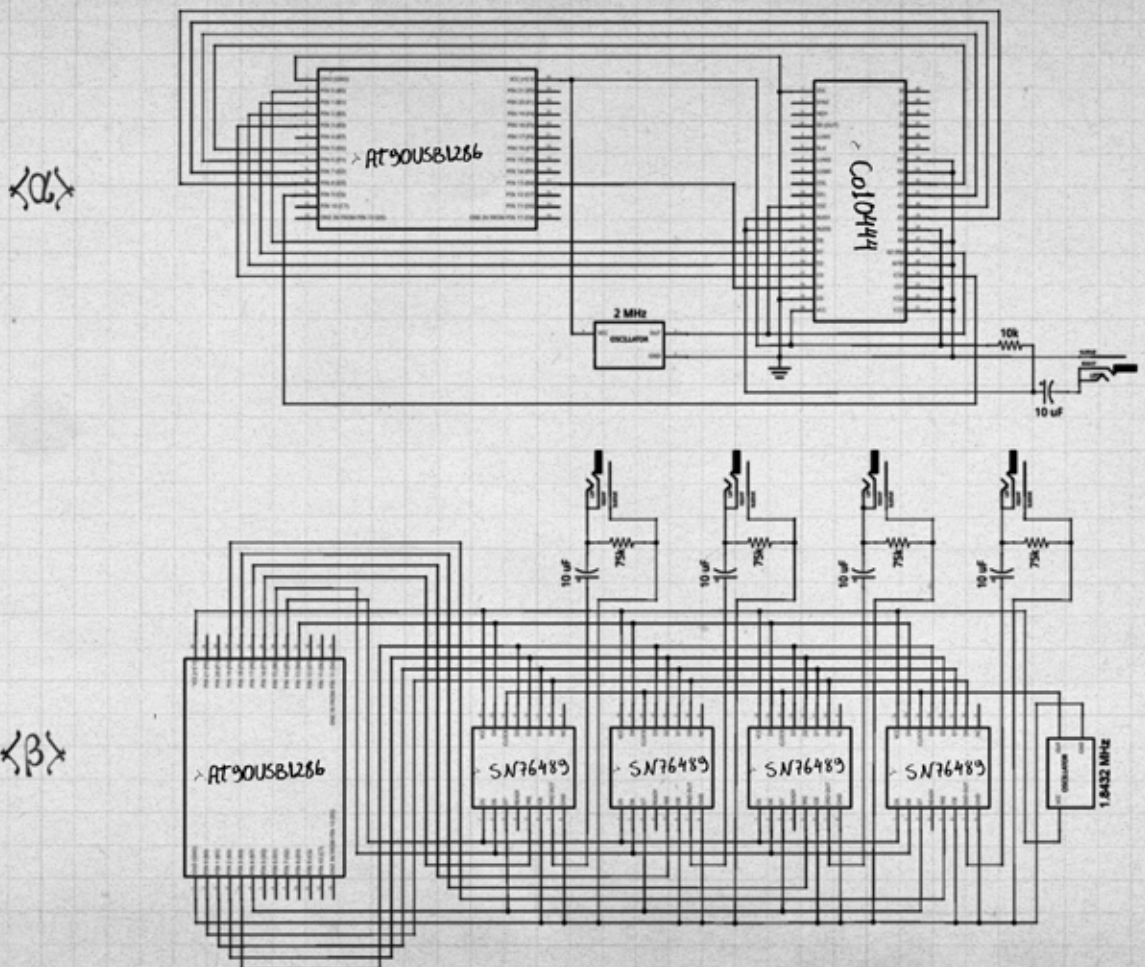
de sabor, haja vista que assim como o gosto é oportuno para discernir o sabor dos alimentos, o "sábio" capacitado está para apreciar as coisas e suas causas...; prossegue: "*cuius contrarius est insipiens, quod sit sine sapore*": que seja o contrário insipiente, por carecer de sabor...

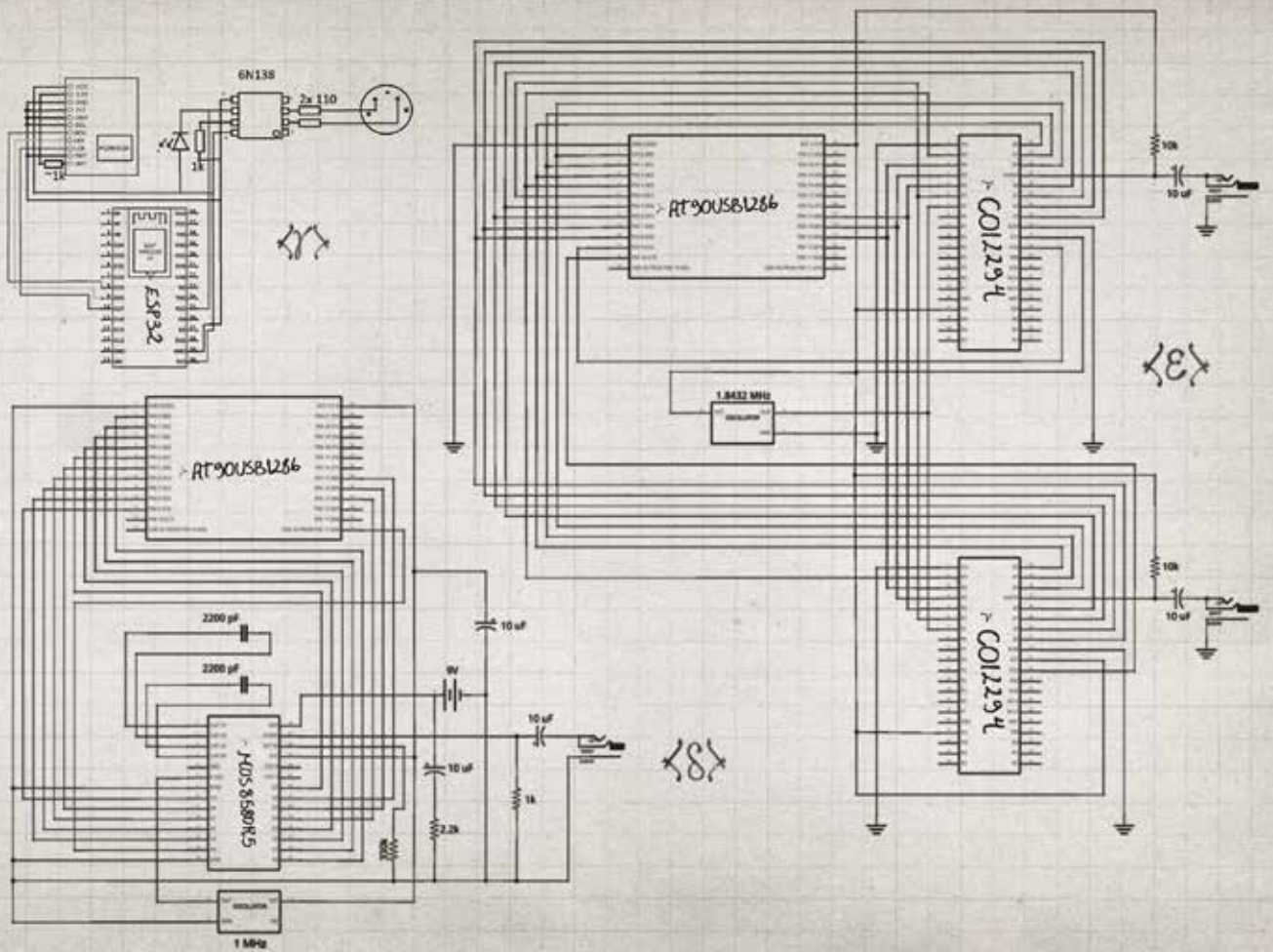
§3. No curso dos séculos preambula-se a especificidade d'uma "faculdade" que repousará sob os atributos do "gozo da beleza" e "juízo", uma forma especial de saber e prazer que "goza o objeto belo" e que "julga a beleza": "gosto" é a palavra adotada..., dessarte, um "outro saber" fragmentário, o cindido num "conhecimento do prazer" e "prazer do conhecimento": um saber que, em seu ato de conhecer, não lhe pode conferir razão, mas dele goza, e um prazer que conhece, julga: "formar um gosto", que em Montesquieu não é outra coisa que a vantagem de descobrir com sutileza e prontidão, a "medida do prazer" - "[...] *former le goût, qui n'est autre chose que l'avantage de découvrir avec finesse et avec promptitude la mesure du plaisir que chaque chose doit donner aux hommes*"... Entre "saber" e "prazer", o enigma do "gosto" é deslindado em Kant ao escrever sobre o "juízo de gosto", sublinhando que ainda que tais juízos em nada contribuam ao conhecimento das coisas, estes, inobstantemente, pertencem à faculdade de conhecer em imediata vinculação com o "sentimento de prazer" (*Gefühle der Lust*). De Alexander Gottlieb Baumgarten e sua *Aesthetica* aos primados da "estética moderna", sob problemática rubrica d'um "outro saber" e "outro prazer", os itinerários são da interpelação sobre essas tais "especificidades do gosto"; a "intuição" é posta ao lado do conceito, o *cognitio sensitiva* passa a partilhar assento com a *logica* e nascem, por tais fraturas, duas "formas autônomas": a "ciência que quer conhecer a beleza, mas dela não goza", e o "gozo da beleza que dela não se pode dar razão"...

§4. O que acontece com o "prazer", o *sapere* do conhecimento – a *theoria* também como "felicidade plena", *τελεία εὐδαιμονία* (*teleia eudaimonia*) – ou como pode o conhecimento "degustar"? Dos conseqüentes d'um pensamento não como *sophia*, mas *philo-sophia*: um *sapiens* que atribui, ao "animal humano", *homo*, uma vinculação com o saber, cobrando-lhe, sob penas e coerções, a compreensão de seu saber; não

só saber, mas "saber que sabe" – ignorando aquilo que se ignora por uma "garantia de verdade"; "animalidade suspendida" onde a vida é capturada n'uma "zona de reserva" – o "humano" se faz "humano"... Ante a impossibilidade do rigor da definição, classificação ou conceito, face à "impotência", resta a ironia enquanto sensata renitência política; entre a "*hybris* filosófica" e o "teológico" – "animal antropóforo" e *divinitas* –, é que nasce o "binômio" de Carolus Linnaeus, a "ironia" taxonômica *homo sapiens* (*nosce te ipsum* é seu registro, assinatura, definição)... Seria o *homo* um animal antropomorfo cuja "humanidade" não lhe é dote, "concessão da natureza"; a máquina óptica de *Linnaeus* contra a *hybris* humana coloca o símio como espelho: para que se seja humano, "deve-se" ser capaz de reconhecer-se em um não-humano, ou, "deve-se" ser capaz de confrontar-se, de reconhecer-se nos símios – *simius* que provém de *singe* e daí deriva *similis*, "semelhante"...: *homo* ou animal-que-reconhece-a-si-mesmo, animal-que-é-somente-se-reconhece-não-ser... Do "animal", um teorema, uma coisa vista, mas que não vê...: "Descartes, Kant, Heidegger, Lacan e Levinas. Seus discursos são fortes e profundos, mas neles tudo se passa como se eles nunca tivessem sido vistos, sobretudo não nus, por um animal que se dirigisse a eles. Tudo se passa ao menos como se essa experiência perturbadora [...] não tivesse sido teoricamente registrada", manifesta Derrida... *Homo sapiens sapiens*... Todas as vezes que nós achamos que tínhamos o direito de matar, esse direito de matar foi feito em "nome da verdade", isso foi tanto pelos cristãos quanto pelos revolucionários de qualquer tipo; que não nos convençamos ter alcançado qualquer verdade definitiva num nome – o "ter lugar" das coisas não tem lugar no mundo, a "utopia" é a própria "topicidade" das coisas...

ESQUEMÁTICO DOS MÓDULOS SINTETIZADORES α , β , γ , δ E ϵ





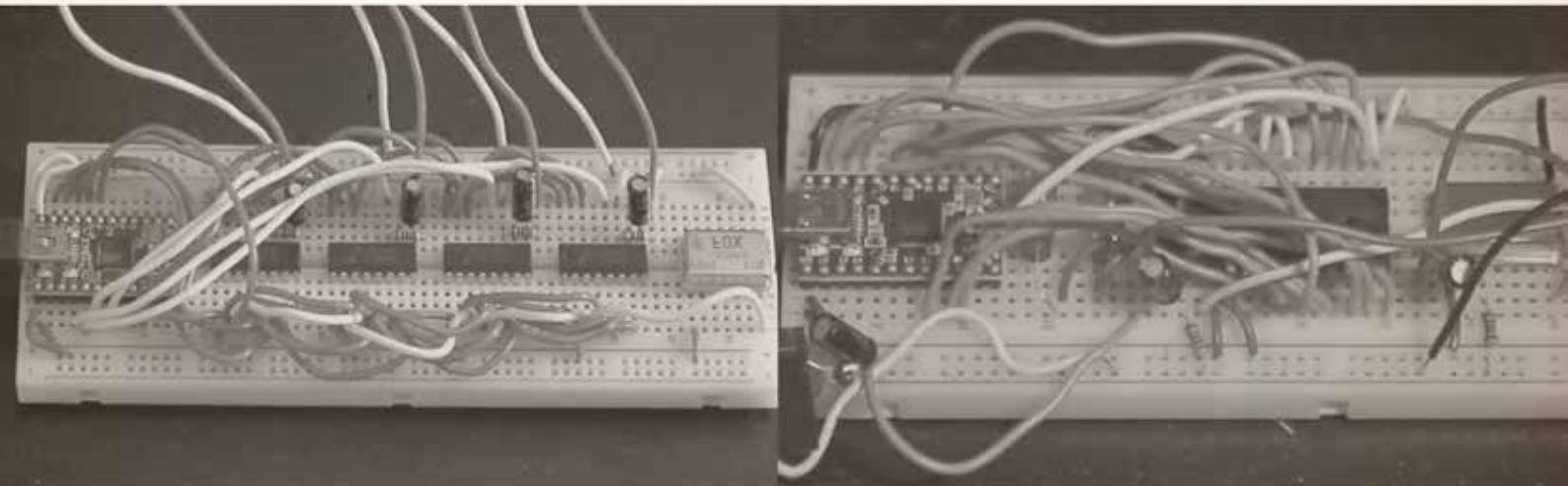

```

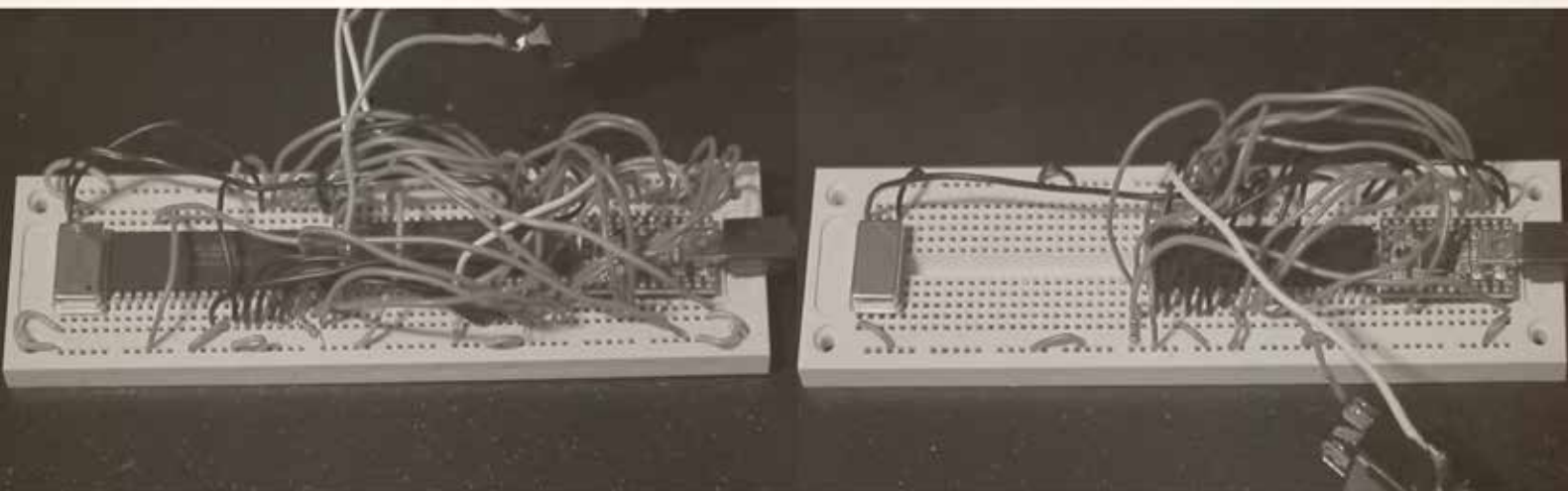
1 // *****
2
3 // *****
4
5 // *****
6
7 // *****
8
9 // *****
10
11 // *****
12
13 // *****
14
15 // *****
16
17 // *****
18
19 // *****
20
21 // *****
22
23 // *****
24
25 // *****
26
27 // *****
28
29 // *****
30
31 // *****
32
33 // *****
34
35 // *****
36
37 // *****
38
39 // *****
40
41 // *****
42
43 // *****
44
45 // *****
46
47 // *****
48
49 // *****
50
51 // *****
52
53 // *****
54
55 // *****
56
57 // *****
58
59 // *****
60
61 // *****
62
63 // *****
64
65 // *****
66
67 // *****
68
69 // *****
70
71 // *****
72
73 // *****
74
75 // *****
76
77 // *****
78
79 // *****
80
81 // *****
82
83 // *****
84
85 // *****
86
87 // *****
88
89 // *****
90
91 // *****
92
93 // *****
94
95 // *****
96
97 // *****
98
99 // *****
100
101 // *****
102
103 // *****
104
105 // *****
106
107 // *****
108
109 // *****
110
111 // *****
112
113 // *****
114
115 // *****
116
117 // *****
118
119 // *****
120
121 // *****
122
123 // *****
124
125 // *****
126
127 // *****
128
129 // *****
130
131 // *****
132
133 // *****
134
135 // *****
136
137 // *****
138
139 // *****
140
141 // *****
142
143 // *****
144
145 // *****
146
147 // *****
148
149 // *****
150
151 // *****
152
153 // *****
154
155 // *****
156
157 // *****
158
159 // *****
160
161 // *****
162
163 // *****
164
165 // *****
166
167 // *****
168
169 // *****
170
171 // *****
172
173 // *****
174
175 // *****
176
177 // *****
178
179 // *****
180
181 // *****
182
183 // *****
184
185 // *****
186
187 // *****
188
189 // *****
190
191 // *****
192
193 // *****
194
195 // *****
196
197 // *****
198
199 // *****
200
201 // *****
202
203 // *****
204
205 // *****
206
207 // *****
208
209 // *****
210
211 // *****
212
213 // *****
214
215 // *****
216
217 // *****
218
219 // *****
220
221 // *****
222
223 // *****
224
225 // *****
226
227 // *****
228
229 // *****
230
231 // *****
232
233 // *****
234
235 // *****
236
237 // *****
238
239 // *****
240
241 // *****
242
243 // *****
244
245 // *****
246
247 // *****
248
249 // *****
250
251 // *****
252
253 // *****
254
255 // *****
256
257 // *****
258
259 // *****
260
261 // *****
262
263 // *****
264
265 // *****
266
267 // *****
268
269 // *****
270
271 // *****
272
273 // *****
274
275 // *****
276
277 // *****
278
279 // *****
280
281 // *****
282
283 // *****
284
285 // *****
286
287 // *****
288
289 // *****
290
291 // *****
292
293 // *****
294
295 // *****
296
297 // *****
298
299 // *****
300
301 // *****
302
303 // *****
304
305 // *****
306
307 // *****
308
309 // *****
310
311 // *****
312
313 // *****
314
315 // *****
316
317 // *****
318
319 // *****
320
321 // *****
322
323 // *****
324
325 // *****
326
327 // *****
328
329 // *****
330
331 // *****
332
333 // *****
334
335 // *****
336
337 // *****
338
339 // *****
340
341 // *****
342
343 // *****
344
345 // *****
346
347 // *****
348
349 // *****
350
351 // *****
352
353 // *****
354
355 // *****
356
357 // *****
358
359 // *****
360
361 // *****
362
363 // *****
364
365 // *****
366
367 // *****
368
369 // *****
370
371 // *****
372
373 // *****
374
375 // *****
376
377 // *****
378
379 // *****
380
381 // *****
382
383 // *****
384
385 // *****
386
387 // *****
388
389 // *****
390
391 // *****
392
393 // *****
394
395 // *****
396
397 // *****
398
399 // *****
400
401 // *****
402
403 // *****
404
405 // *****
406
407 // *****
408
409 // *****
410
411 // *****
412
413 // *****
414
415 // *****
416
417 // *****
418
419 // *****
420
421 // *****
422
423 // *****
424
425 // *****
426
427 // *****
428
429 // *****
430
431 // *****
432
433 // *****
434
435 // *****
436
437 // *****
438
439 // *****
440
441 // *****
442
443 // *****
444
445 // *****
446
447 // *****
448
449 // *****
450
451 // *****
452
453 // *****
454
455 // *****
456
457 // *****
458
459 // *****
460
461 // *****
462
463 // *****
464
465 // *****
466
467 // *****
468
469 // *****
470
471 // *****
472
473 // *****
474
475 // *****
476
477 // *****
478
479 // *****
480
481 // *****
482
483 // *****
484
485 // *****
486
487 // *****
488
489 // *****
490
491 // *****
492
493 // *****
494
495 // *****
496
497 // *****
498
499 // *****
500
501 // *****
502
503 // *****
504
505 // *****
506
507 // *****
508
509 // *****
510
511 // *****
512
513 // *****
514
515 // *****
516
517 // *****
518
519 // *****
520
521 // *****
522
523 // *****
524
525 // *****
526
527 // *****
528
529 // *****
530
531 // *****
532
533 // *****
534
535 // *****
536
537 // *****
538
539 // *****
540
541 // *****
542
543 // *****
544
545 // *****
546
547 // *****
548
549 // *****
550
551 // *****
552
553 // *****
554
555 // *****
556
557 // *****
558
559 // *****
560
561 // *****
562
563 // *****
564
565 // *****
566
567 // *****
568
569 // *****
570
571 // *****
572
573 // *****
574
575 // *****
576
577 // *****
578
579 // *****
580
581 // *****
582
583 // *****
584
585 // *****
586
587 // *****
588
589 // *****
590
591 // *****
592
593 // *****
594
595 // *****
596
597 // *****
598
599 // *****
600
601 // *****
602
603 // *****
604
605 // *****
606
607 // *****
608
609 // *****
610
611 // *****
612
613 // *****
614
615 // *****
616
617 // *****
618
619 // *****
620
621 // *****
622
623 // *****
624
625 // *****
626
627 // *****
628
629 // *****
630
631 // *****
632
633 // *****
634
635 // *****
636
637 // *****
638
639 // *****
640
641 // *****
642
643 // *****
644
645 // *****
646
647 // *****
648
649 // *****
650
651 // *****
652
653 // *****
654
655 // *****
656
657 // *****
658
659 // *****
660
661 // *****
662
663 // *****
664
665 // *****
666
667 // *****
668
669 // *****
670
671 // *****
672
673 // *****
674
675 // *****
676
677 // *****
678
679 // *****
680
681 // *****
682
683 // *****
684
685 // *****
686
687 // *****
688
689 // *****
690
691 // *****
692
693 // *****
694
695 // *****
696
697 // *****
698
699 // *****
700
701 // *****
702
703 // *****
704
705 // *****
706
707 // *****
708
709 // *****
710
711 // *****
712
713 // *****
714
715 // *****
716
717 // *****
718
719 // *****
720
721 // *****
722
723 // *****
724
725 // *****
726
727 // *****
728
729 // *****
730
731 // *****
732
733 // *****
734
735 // *****
736
737 // *****
738
739 // *****
740
741 // *****
742
743 // *****
744
745 // *****
746
747 // *****
748
749 // *****
750
751 // *****
752
753 // *****
754
755 // *****
756
757 // *****
758
759 // *****
760
761 // *****
762
763 // *****
764
765 // *****
766
767 // *****
768
769 // *****
770
771 // *****
772
773 // *****
774
775 // *****
776
777 // *****
778
779 // *****
780
781 // *****
782
783 // *****
784
785 // *****
786
787 // *****
788
789 // *****
790
791 // *****
792
793 // *****
794
795 // *****
796
797 // *****
798
799 // *****
800
801 // *****
802
803 // *****
804
805 // *****
806
807 // *****
808
809 // *****
810
811 // *****
812
813 // *****
814
815 // *****
816
817 // *****
818
819 // *****
820
821 // *****
822
823 // *****
824
825 // *****
826
827 // *****
828
829 // *****
830
831 // *****
832
833 // *****
834
835 // *****
836
837 // *****
838
839 // *****
840
841 // *****
842
843 // *****
844
845 // *****
846
847 // *****
848
849 // *****
850
851 // *****
852
853 // *****
854
855 // *****
856
857 // *****
858
859 // *****
860
861 // *****
862
863 // *****
864
865 // *****
866
867 // *****
868
869 // *****
870
871 // *****
872
873 // *****
874
875 // *****
876
877 // *****
878
879 // *****
880
881 // *****
882
883 // *****
884
885 // *****
886
887 // *****
888
889 // *****
890
891 // *****
892
893 // *****
894
895 // *****
896
897 // *****
898
899 // *****
900
901 // *****
902
903 // *****
904
905 // *****
906
907 // *****
908
909 // *****
910
911 // *****
912
913 // *****
914
915 // *****
916
917 // *****
918
919 // *****
920
921 // *****
922
923 // *****
924
925 // *****
926
927 // *****
928
929 // *****
930
931 // *****
932
933 // *****
934
935 // *****
936
937 // *****
938
939 // *****
940
941 // *****
942
943 // *****
944
945 // *****
946
947 // *****
948
949 // *****
950
951 // *****
952
953 // *****
954
955 // *****
956
957 // *****
958
959 // *****
960
961 // *****
962
963 // *****
964
965 // *****
966
967 // *****
968
969 // *****
970
971 // *****
972
973 // *****
974
975 // *****
976
977 // *****
978
979 // *****
980
981 // *****
982
983 // *****
984
985 // *****
986
987 // *****
988
989 // *****
990
991 // *****
992
993 // *****
994
995 // *****
996
997 // *****
998
999 // *****
1000

```

(Handwritten note: (1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1))

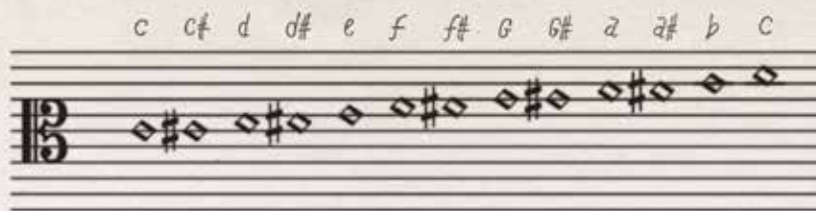
FOTOS DA PROTOTIPAÇÃO DOS MÓDULOS SINTETIZADORES





MODELO DE REPRESENTAÇÃO DAS ESCALAS OITAVANTES PROGRAMÁVEIS EM RESPECTIVAS COMAS

(1/4, 2/7, 1/3, 1/5, 2/9, 3/10, 5/18, 1/6, 1/7, 1/8, 1/9, 1/10)



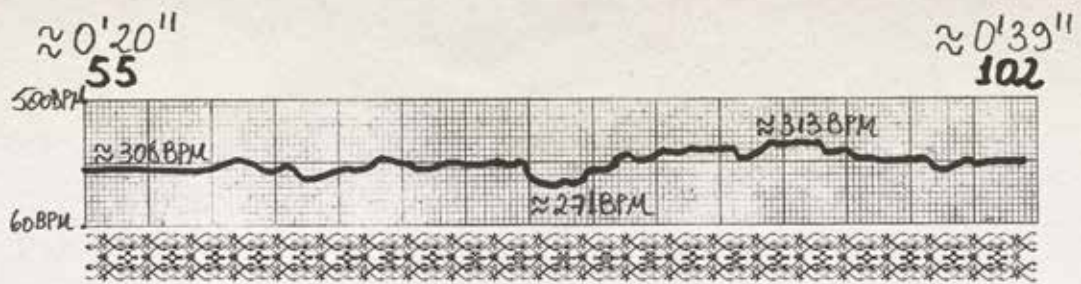
	C	C#	d	d#	e	f	f#	G	G#	a	a#	b	C
1/4 coma	0¢	76¢	193¢	310¢	386¢	503¢	579¢	697¢	773¢	890¢	1007¢	1083¢	1200¢
2/7 coma	0¢	70¢	191¢	313¢	383¢	504¢	574¢	696¢	817¢	887¢	1008¢	1078¢	1200¢
1/3 coma	0¢	64¢	190¢	316¢	379¢	505¢	569¢	695¢	758¢	884¢	1010¢	1074¢	1200¢
1/5 coma	0¢	83¢	195¢	307¢	390¢	502¢	586¢	698¢	781¢	893¢	1005¢	1088¢	1200¢
2/9 coma	0¢	79¢	194¢	308¢	389¢	503¢	582¢	697¢	777¢	892¢	1006¢	1085¢	1200¢
3/10 coma	0¢	69¢	191¢	314¢	382¢	504¢	573¢	696¢	764¢	887¢	1009¢	1078¢	1200¢
5/18 coma	0¢	72¢	192¢	312¢	384¢	504¢	576¢	696¢	768¢	888¢	1006¢	1080¢	1200¢
1/6 coma	0¢	89¢	197¢	305¢	394¢	502¢	590¢	698¢	787¢	895¢	1003¢	1092¢	1200¢
1/7 coma	0¢	92¢	198¢	303¢	396¢	501¢	593¢	699¢	791¢	897¢	1002¢	1095¢	1200¢
1/8 coma	0¢	95¢	199¢	302¢	397¢	501¢	596¢	699¢	794¢	898¢	1001¢	1097¢	1200¢
1/9 coma	0¢	97¢	199¢	301¢	398¢	500¢	598¢	700¢	797¢	899¢	1001¢	1098¢	1200¢
1/10 coma	0¢	99¢	200¢	301¢	399¢	500¢	599¢	700¢	798¢	899¢	1000¢	1099¢	1200¢

PROGRAMAÇÃO DO SEQUENCIAMENTO DE EVENTOS
 DOS MÓDULOS SINTETIZADORES EM 666 COMPASSOS
 COM BARRA DE MODULAÇÃO DOS BPMS, INDICAÇÃO
 DO MODELO ESCALAR E MÓDULO EXECUTOR
 (α , β , γ , δ E ϵ) PARA CADA SECÇÃO

The image displays a musical score with a BPM modulation graph at the top. The graph shows a tempo starting at 500 BPM at 0'00" and fluctuating between approximately 320 BPM and 350 BPM, ending at approximately 0'20" with a tempo of 54. Below the graph are ten staves of musical notation, each with a unique time signature and dynamic marking:

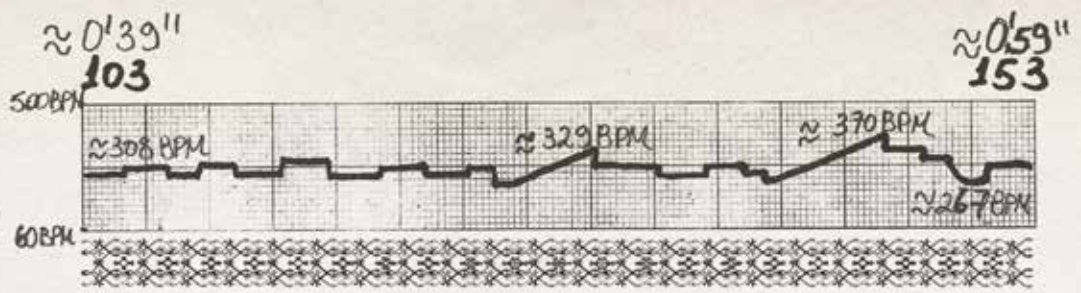
- Staff 1: $\langle \alpha \rangle$, 1/4, *rit*
- Staff 2: $\langle \beta \rangle$, 2/7, *rit*
- Staff 3: $\langle \gamma \rangle$, 1/3, *rit*
- Staff 4: $\langle \epsilon \rangle$, 1/5, *rit*
- Staff 5: $\langle \delta \rangle$, 2/9, *rit*
- Staff 6: $\langle \epsilon \rangle$, 3/10, *rit*
- Staff 7: $\langle \gamma \rangle$, 5/18, *rit*
- Staff 8: $\langle \beta \rangle$, 1/6, *rit*

Two illustrations of fantastical creatures are positioned at the bottom of the page. The creature on the left is a slender, horned being with a long, curved horn. The creature on the right is a more robust, multi-armed being with a large, muscular build and a long tail.



<β>		1/2 coma
<γ>		1/8 coma
<ε>		1/9 coma
<δ>		1/10 coma
<ε>		1/4 coma
<γ>		2/7 coma
<β>		1/3 coma
<α>		1/5 coma



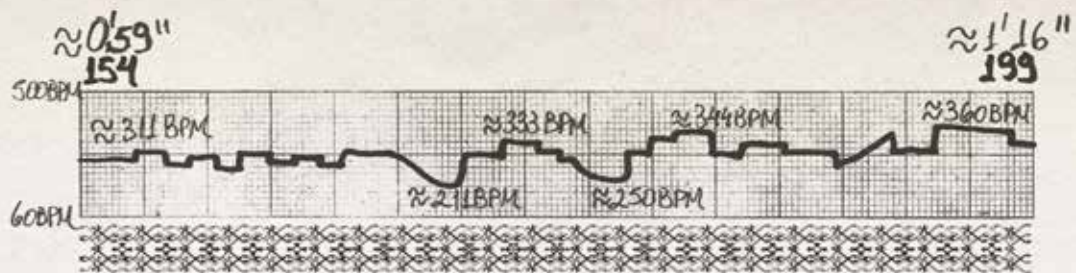


$\approx 0'59''$
153

Musical score with staves and time signatures:

- 2/9 *coro*
- 3/10 *coro*
- 5/18 *coro*
- 1/6 *coro*
- 1/2 *coro*
- 1/8 *coro*
- 1/9 *coro*
- 1/10 *Coro*





Musical notation with various time signatures and symbols:

- $\langle \epsilon \rangle$ 1/4 *com2*
- $\langle \delta \rangle$ 2/7 *com2*
- $\langle \epsilon \rangle$ 1/3 *com2*
- $\langle \gamma \rangle$ 1/5 *com2*
- $\langle \beta \rangle$ 2/9 *com2*
- $\langle \alpha \rangle$ 3/10 *com2*
- $\langle \beta \rangle$ 5/18 *com2*
- $\langle \gamma \rangle$ 1/6 *com2*





200

<S> 1/2 *coro*

206

<E> 1/8 *coro*

211

<T> 1/9 *coro*

220

 1/10 *coro*

223

<C> 1/4 *coro*

231

 2/7 *coro*

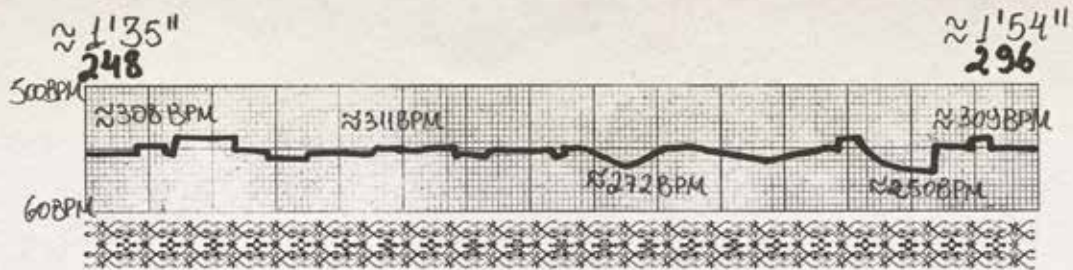
237

<T> 1/3 *coro*

243

<E> 1/5 *coro*





248

<E>  2/9 cor2

254

<F>  3/10 cor2

260

  5/18 cor2

266

<A>  1/6 cor2

272

  1/2 cor2

278

<F>  1/8 cor2

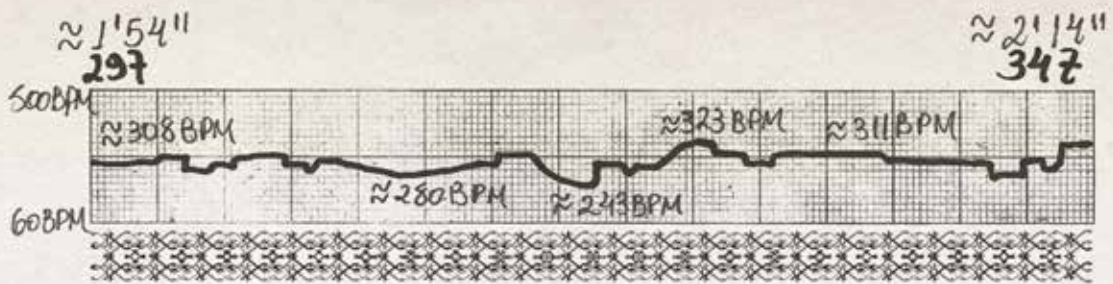
284

<E>  1/9 cor2

290

<S>  1/10 cor2





297

302

307

311

318

327

334

341

347

1/4
Cora

2/7
Cora

1/3
Cora

1/5
Cora

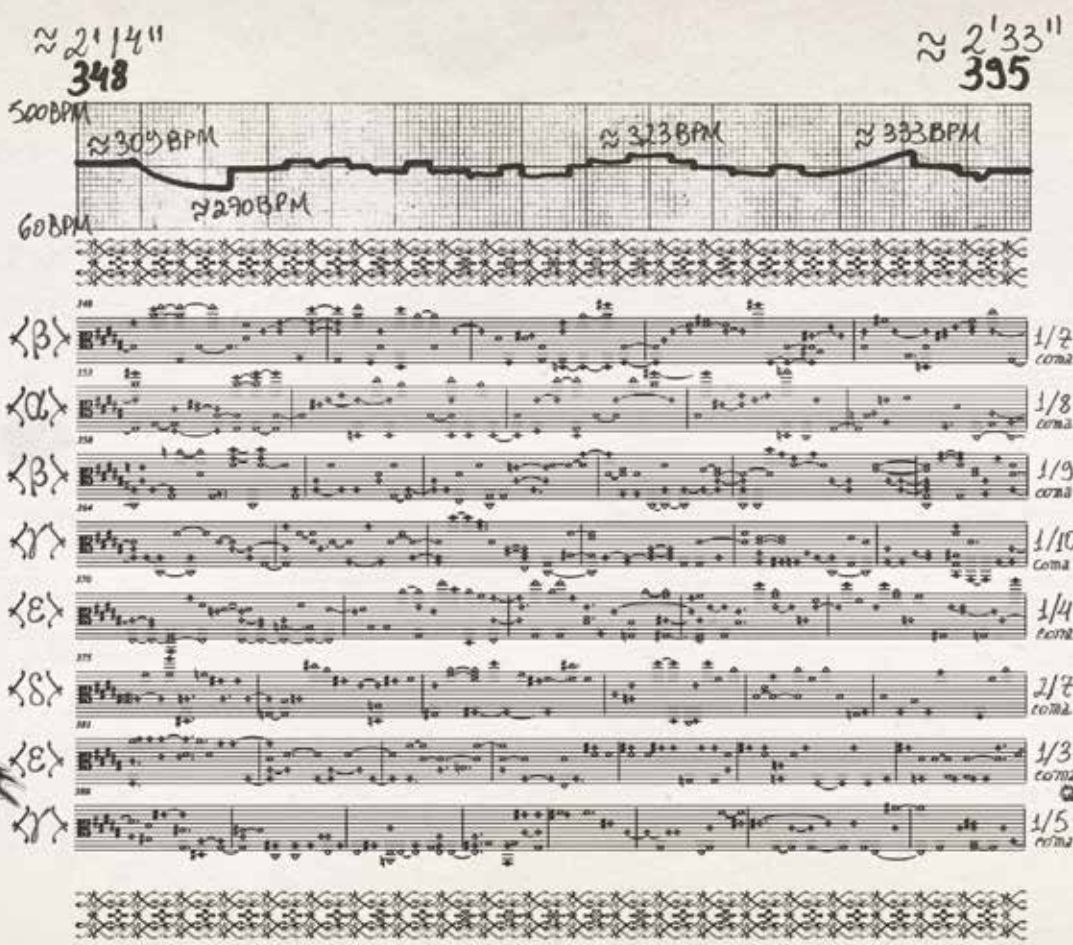
2/9
Cora

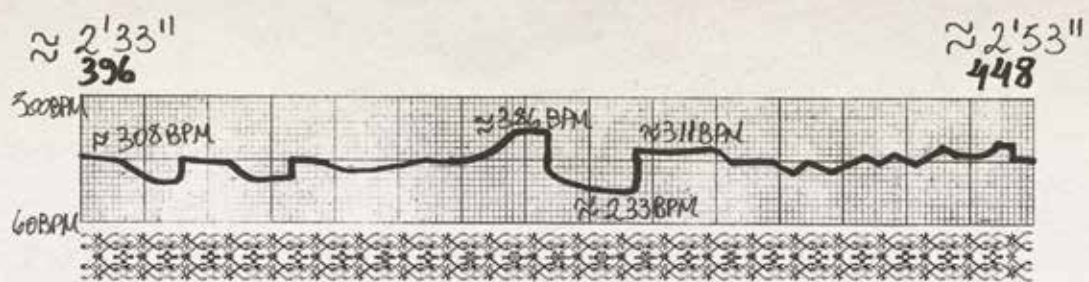
3/10
Cora

5/18
Cora

1/6
Cora







396

396

400

408

416

424

432

440

448

456

464

472

480

488

496

504

512

520

528

536

544

552

560

568

576

584

592

600

608

616

624

632

640

648

656

664

672

680

688

696

704

712

720

728

736

744

752

760

768

776

784

792

800

808

816

824

832

840

848

856

864

872

880

888

896

904

912

920

928

936

944

952

960

968

976

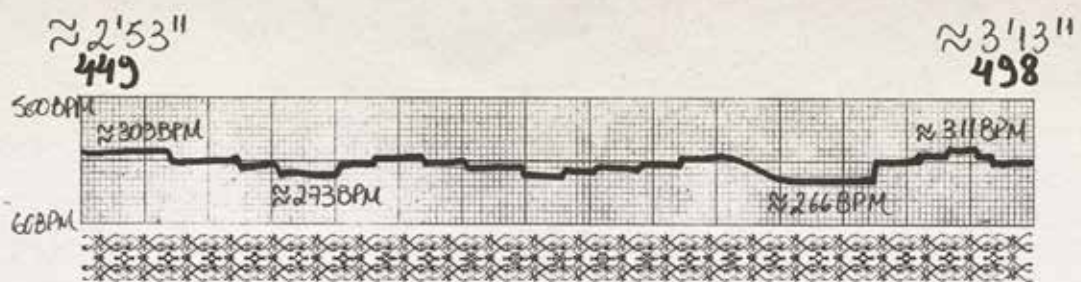
984

992

1000

2/9 corni
3/10 corni
5/18 corni
1/6 corni
1/2 corni
1/8 corni
1/9 corni
1/10 corni

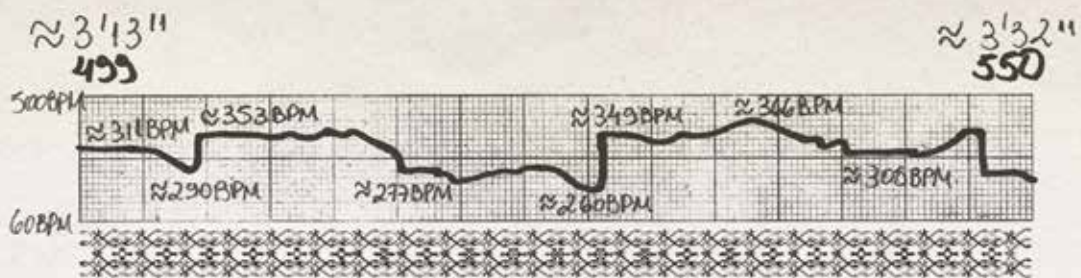




Musical score with staves and time signatures:

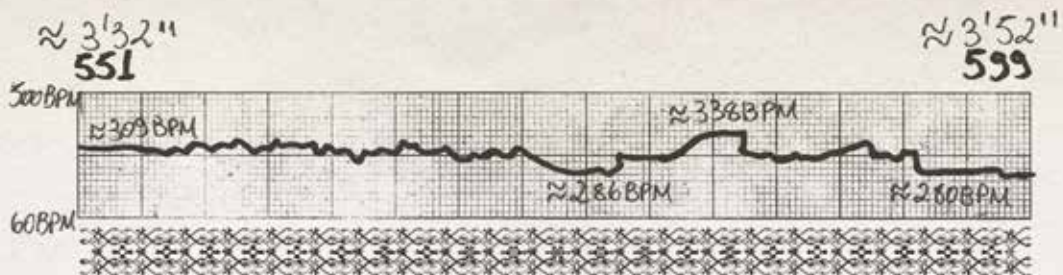
- 400 $\langle \beta \rangle$ 1/4 *com2*
- 411 $\langle \gamma \rangle$ 2/7 *com2*
- 422 $\langle \epsilon \rangle$ 1/3 *com2*
- 433 $\langle \delta \rangle$ 1/5 *com2*
- 444 $\langle \epsilon \rangle$ 2/9 *com2*
- 455 $\langle \gamma \rangle$ 3/10 *com2*
- 466 $\langle \beta \rangle$ 5/18 *com2*
- 477 $\langle \alpha \rangle$ 1/6 *com2*





499
 500 $\langle \gamma \rangle$ $\frac{1}{7}$ *com2*
 501 $\langle E \rangle$ $\frac{1}{8}$ *com2*
 502 $\langle S \rangle$ $\frac{1}{9}$ *com2*
 503 $\langle E \rangle$ $\frac{1}{10}$ *com2*
 504 $\langle \gamma \rangle$ $\frac{1}{4}$ *com2*
 505 $\langle \beta \rangle$ $\frac{2}{7}$ *com2*
 506 $\langle \alpha \rangle$ $\frac{1}{3}$ *com2*
 507 $\langle \beta \rangle$ $\frac{1}{5}$ *com2*





551

<E> 2/9 cor2
 557

<S> 3/10 cor2
 563

<E> 5/18 cor2
 570

<Y> 1/6 cor2
 575

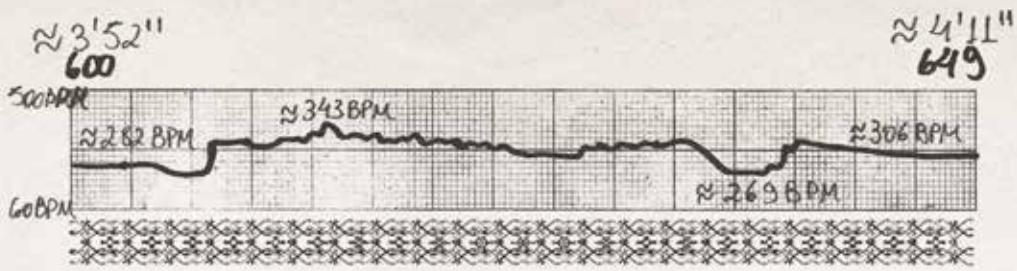
 1/2 cor2
 581

<A> 1/8 cor2
 587

 1/9 cor2
 594

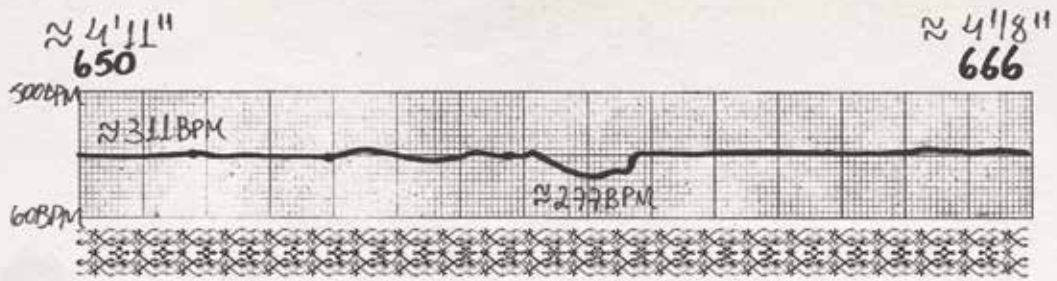
<Y> 1/10 cor2





Musical score with eight staves. Each staff begins with a symbol in angle brackets: $\langle S \rangle$, $\langle E \rangle$, $\langle \gamma \rangle$, $\langle \beta \rangle$, $\langle \alpha \rangle$, $\langle \beta \rangle$, $\langle \gamma \rangle$, and $\langle E \rangle$. To the right of each staff is a time signature and a tempo marking: $1/4$ *co 782*, $2/7$ *co 782*, $1/3$ *co 782*, $1/5$ *co 782*, $2/9$ *co 782*, $3/10$ *co 782*, $5/18$ *co 782*, and $1/6$ *co 782*.

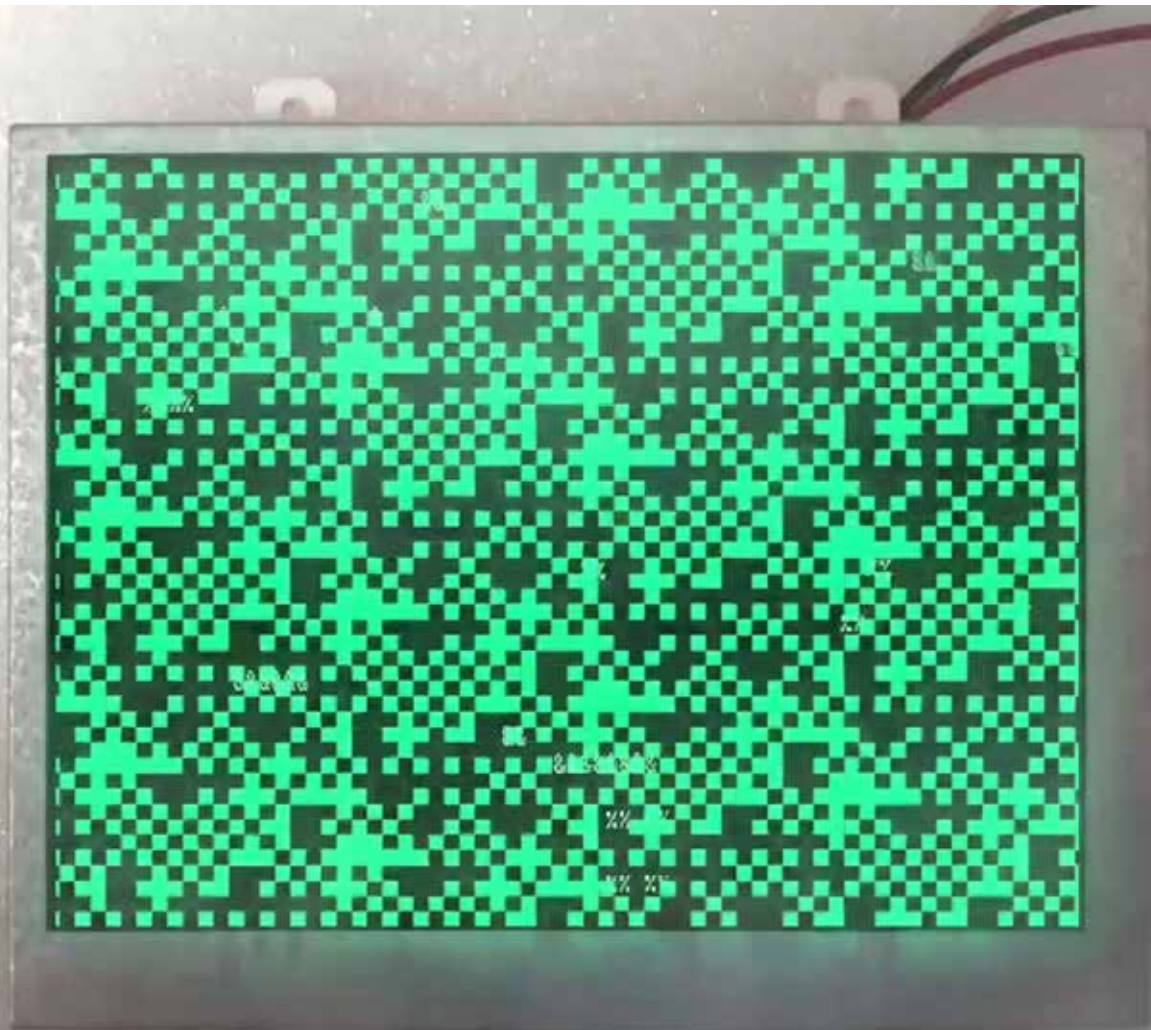


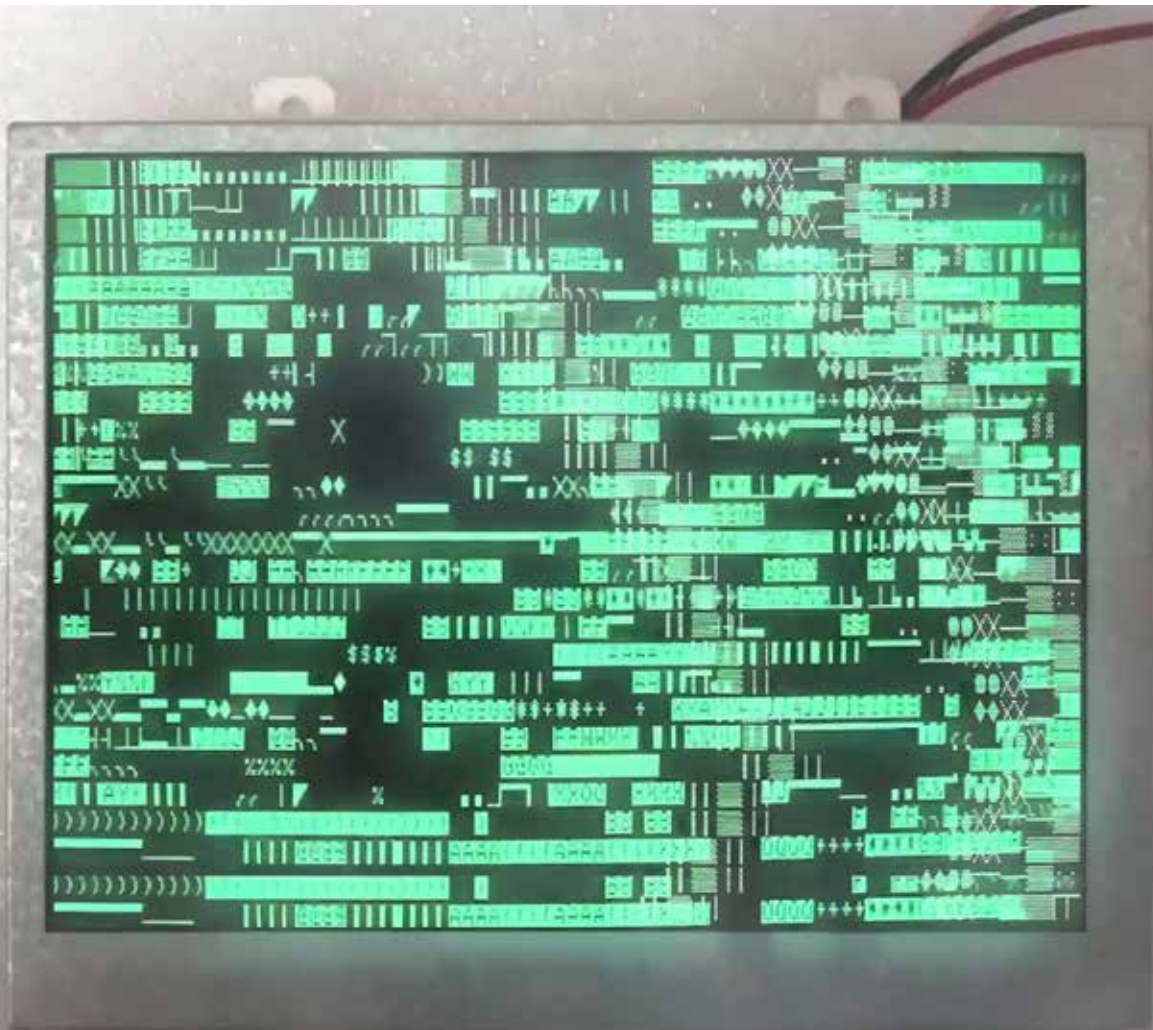


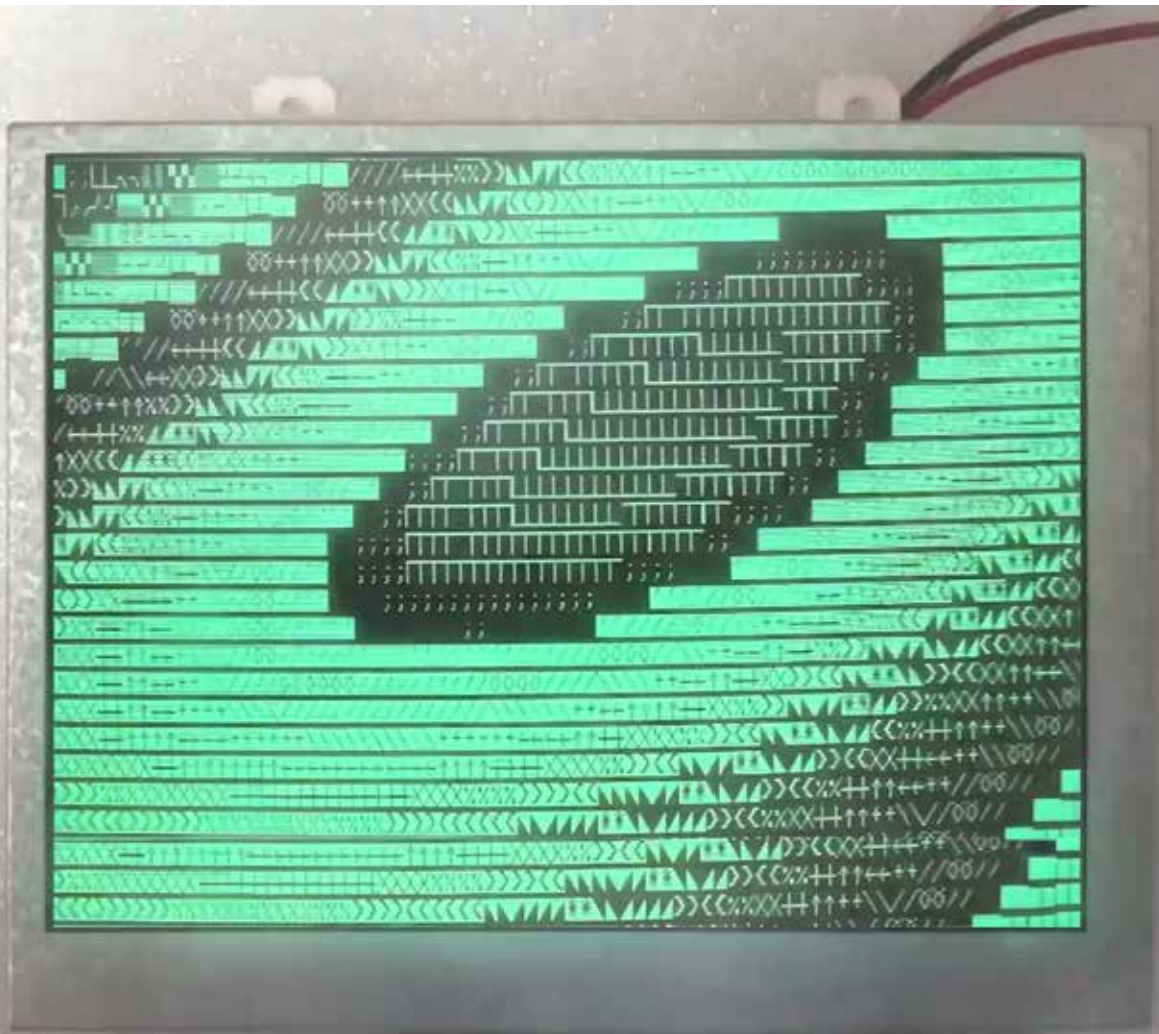
$\langle \epsilon \rangle$ 1/2 coma
 $\langle \gamma \rangle$ 1/8 coma
 $\langle \beta \rangle$ 1/9 coma

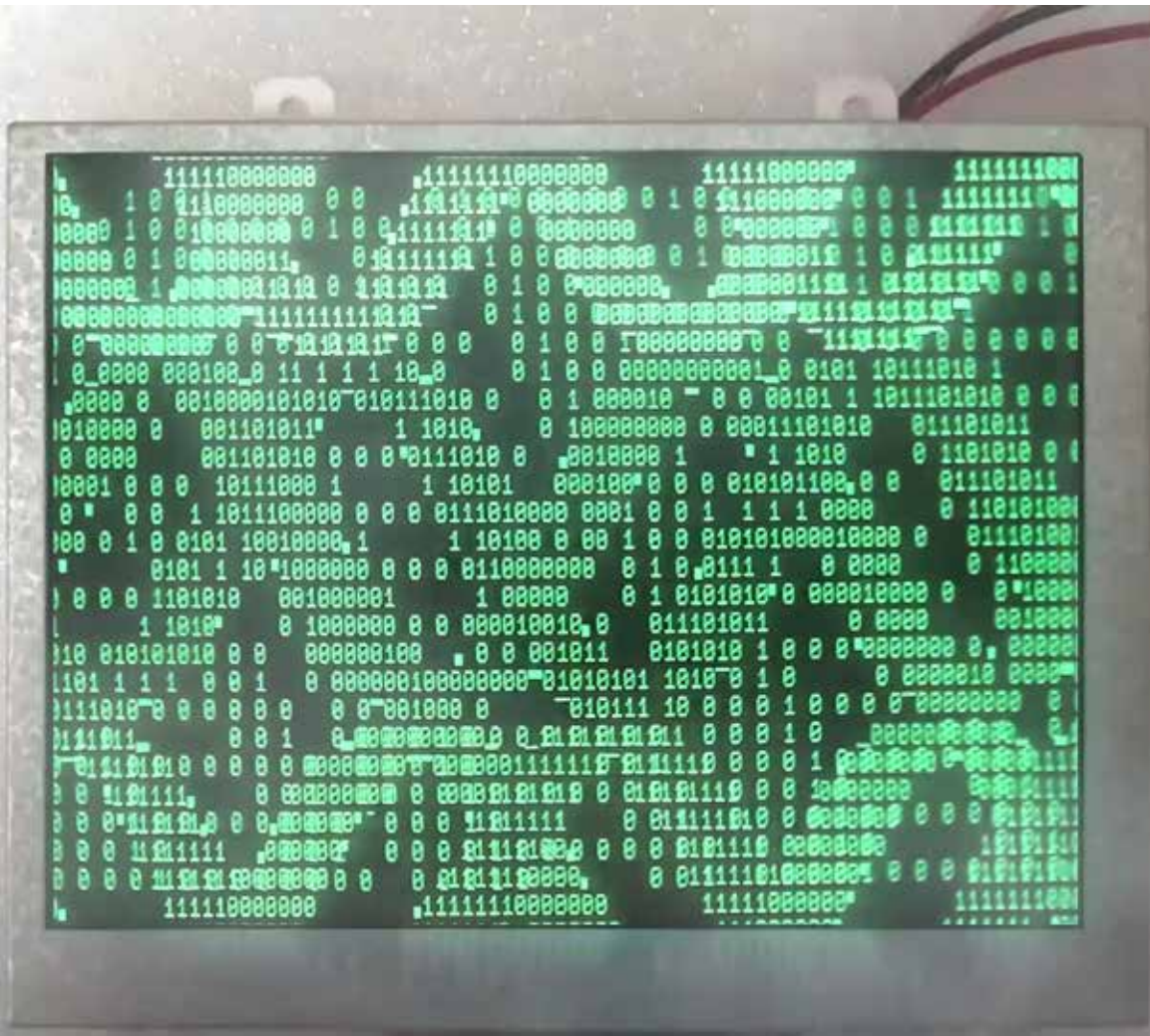
ALGUMAS IMAGENS DO VÍDEO EMBARCADO NO SISTEMA
DISPONÍVEL EM (1440P60):

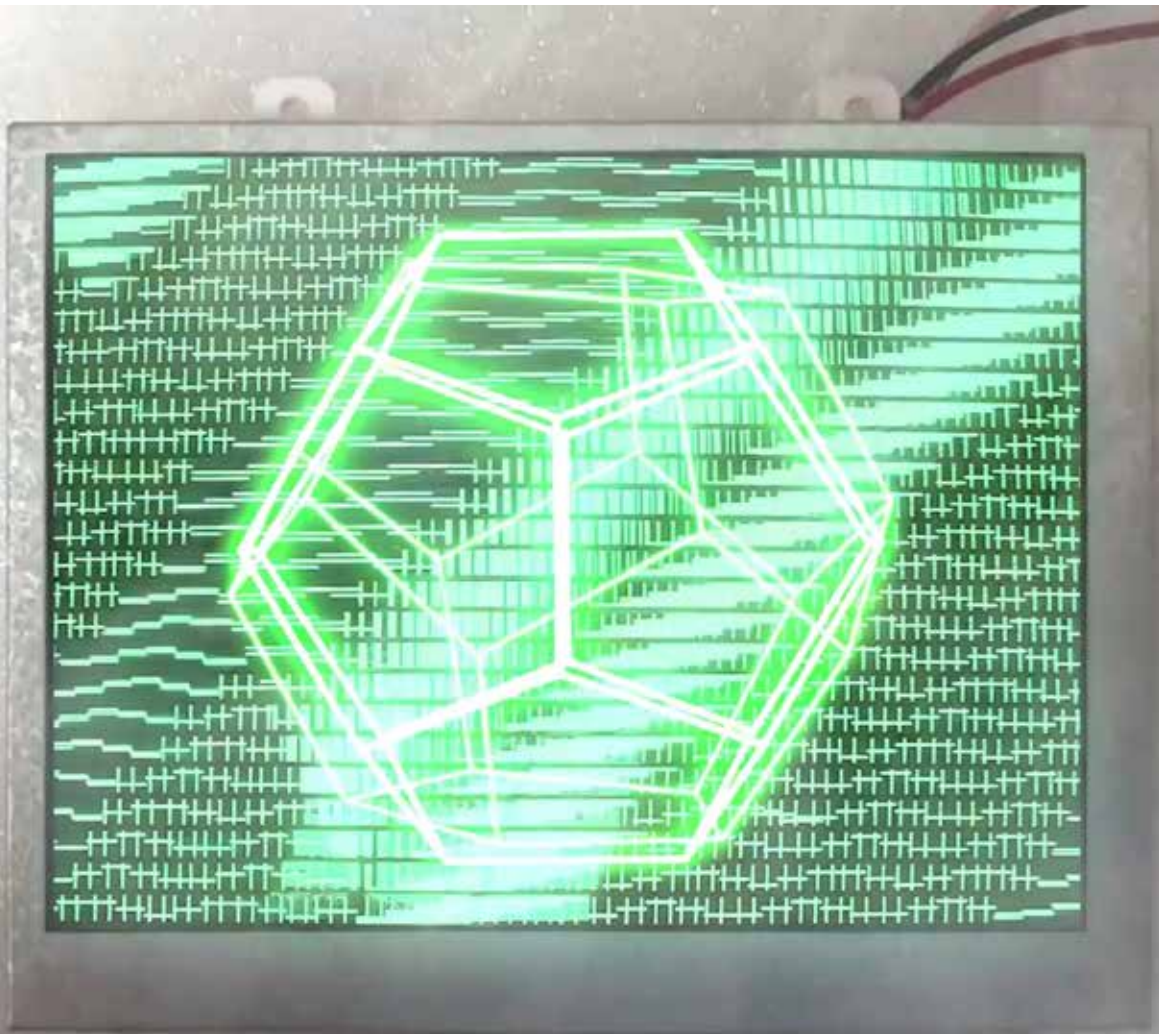
<https://youtu.be/eYhyfguf3NE?si=-tkPaeGLvhaT86LJ>











NOTA

01. Os demais códigos dos Módulos β, γ, δ e ε encontram-se em revisão e podem ser solicitados via canais de contato disponibilizados.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. **A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade.** Tr. br. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

AGAMBEN, G. **Science and pleasure.** In: Taste. Tr. Cooper Francis. Nova York: Seagull Books, 2017, p. 9.

ARISTÓTELES. **Ἠθικὰ Νικομάχεια.** [1118a - 1177b 24].

AUBENQUE, P. **Desconstruir a metafísica?** Tr. br. Aldo Vannucchi. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

BARROS, M. **Livro sobre nada.** Rio de Janeiro, São Paulo: Editora Record, 1996, p. 75.

CAVARERO, A. **Vozes plurais; filosofia da expressão vocal.** Tr. br. Flavio Barbeitas. Belo Horizonte, Brasil: Ed. UFMG, 2011.

DECIMUS IUNIUS IUVENALIS. **Satirae.** Tr. Gaetano Giordani. Veneza: Giuseppe Antonelli Ed, 1839, p. 1117.

DERRIDA, J. **O animal que logo sou.** São Paulo, Editora da Unesp, 2002, p. 33.

ERNOUT, A.; MEILLET, A. **Dictionnaire étimologique de la langue latine: histoire des mots.** Paris: Klincksieck, 2001, p. 594.

FERRY, L. **Homo aestheticus: a invenção do gosto na era democrática.** São Paulo: Ensaio, 1994.

FREUD, S. **Das ich und das es.** v.XIII, p.235-289.

GARCÍA, R. M. H. **Antropología isidoriana. Estudio filológico de homo y su campo semántico.** Helmantica: Revista de Filología Clássica y Hebrea. Tomo 40, n. 121-123, 1989, p. 66-113.

GILBERT, P. **Introdução à teologia medieval.** Tr. br. Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 1999, p. 52-53.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de estética.** Vol. 1. Tr. br. Marco Aurélio Werle. - 2. ed. -, São Paulo: EDUSP, 2001, p. 32.

HEIDEGGER, M. **Sobre o humanismo.** Tr. br. Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1967, p. 59.

HONDA, H. **O estatuto conceitual do inconsciente em Freud e algumas de suas implicações para a prática psicanalítica.** Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica, Rio de Janeiro

ISIDORO DE SERVILHA apud PINTO, L. C. G. A cidade etimologizada: os sentidos acerca do espaço urbano nas Etymologiae de Isidoro de Sevilha. **Revista Archai:** Janeiro, v. 16, n. spe, 2013, p. 41-57.

KANT, I. **Kritik der Urteilskraft.** Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974.

LINNÆUS, C. **Systema naturæ per regna tria naturæ, secundum classes, ordines, genera, species, cum characteribus, differentiis, synonymis, locis. Tomus I.** Estocolmo: Ed. Imprensis Laurentii Salvii, 1758, p. 20.

MONTESQUIEU, C.-L. de S. **Essai sur le goût.** Paris: Armand Colin Éditeur. 1993, p. 30.

NIETZSCHIE, F. **A filosofia na idade trágica dos gregos.** Tr. br. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1987, p.30.

ROUSSEAU, J. J. **Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la mélodie, et de l'imitation musicale.** In: **Oeuvres de J. J. Rousseau, citoyen de Genève.** Paris: A. Berlin, Imprimeur-Libraire, 1817, p. 535.

SOBRE O AUTOR

Henrique Vaz é professor substituto de composição e música e tecnologia do Departamento de Música do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora na vigência de prestação de serviços entre abril de 2022 a junho de 2023 é autor dos livros *Ensaio {Algorítmico}* e *Crônicas {Algorítmicas}* (Estranhas Ocupações, 2023). Doutor em Processos e Práticas Compositivas pela Universidade Federal da Paraíba (bolsa CAPES - FAPESQ), coordena o grupo de pesquisa "Gambioluteria - da programação orientada à gambiarra ao entalhe da luteria pós-digital", voltado aos itinerários da pedagogia do "código criativo" sob o prisma dos algoritmos dos designs acústicos, eletrônicos, digitais e culturais de instrumentos tanto analíticos quanto desembocados em artefatos aurais tangíveis para a expressão musical. Das diligências e orientações gestadas no Estúdio do Instituto de Artes e Design da UFJF, coordenou os laboratórios de "simulação computacional e modelagem", de "síntese analógica em sistemas modulares", de "desenhos de escuta, fisiologias do som e neuromusicologia informatizada", de "culturas integradas de gravação, engenharias do áudio e práticas de estúdio" e de interatividade e iteratividade dos paradigmas adiovisuais à luz da "computação cognitiva". É diretor musical do Movimento Baía Vive, do Laboratório de Imagem e Criação em Dança (LICRID) da UFRJ, integrante do Coletivo Diferença associado às graduações do IAD/UFJF, colaborador da Camerata JF e do Coral da UFJF.

henrique.maia.vaz@gmail.com

youtube.com/c/HenriqueVazzz

instagram.com/henrique_vazzz

lattes.cnpq.br/2157611772722802

INSTRUÇÕES AOS AUTORES DE TEXTOS

INSTRUCTIONS FOR THE AUTHORS

A Revista Arteriais aceitará textos em língua portuguesa, inglesa e espanhola. Todos os trabalhos deverão ser submetidos na plataforma do periódico e em casos de dificuldades, entrar em contato pelo e-mail revista.arteriais@gmail.com ao: Editor-chefe da Revista Arteriais.

A Revista Arteriais não aceitará a submissão de mais de um artigo do(a) mesmo(a) autor(a) e ou coautor(a) para um mesmo número, ou em números sucessivos da revista. No caso de Artigo, o tempo entre uma publicação e outra deve ser de **18 meses**.

Os *Artigos* deverão ter uma extensão entre 12 e 24 páginas, incluindo título, título em língua estrangeira, resumo, palavras-chave, abstract, **Keywords**, texto e referências.

Todos os trabalhos deverão ser enviados na plataforma do periódico, em arquivo no programa Word.

Os textos dos Artigos, Resenhas, Entrevistas, Traduções, Partituras e Ensaio Visuais devem ser escritos em Times New Roman, fonte 12, espaço 1.5, margens inferior, superior, direita e esquerda 2,5.

ARTIGO

FORMATÇÃO DO TEXTO

A primeira página do texto dos Artigos deve conter:

1 - TÍTULO - TÍTULO TRADUZIDO

2 - Resumo com cerca de 08 (oito) a 10 (dez) linhas, justificado, contendo campo de estudo, objetivo, método, resultados e conclusões. O Resumo deve ser colocado logo abaixo do título e acima do texto principal.

3 - Palavras-chaves: de 3 a 5, alinhamento justificado, separados por ponto e vírgula.

4 - Em separado, deverá ser enviada uma página com o título dos Artigos, Resenhas, Entrevistas, Traduções, Partituras e Ensaio Visuais, seguido da identificação do(s) autor(es) - nome completo,

instituição à qual está(ão) ligado(s), cargo, endereço para correspondência, fone e e-mail.

5 - Incluir uma Minibiografia profissional com extensão máxima de 150 palavras, contendo as principais atividades na área do(s) autor(es) e um e-mail para contato.

6 - Os textos devem ser escritos de forma clara e fluente.

7 - As notas de rodapé devem ser formatadas em espaço simples, fonte tamanho 10 e alinhamento justificado.

8 - Nos Artigos as citações com menos de três linhas devem ser inseridas no texto e colocadas entre aspas, seguidas da indicação da fonte pelo sistema autor-data (Autor, data). As citações que excederem três linhas devem ser colocadas em destaque, fonte 11, espaço simples, entrada alinhada a 4 cm da margem, à esquerda, seguidas da indicação da fonte pelo sistema autor-data. No caso de citações de obras em língua estrangeira, essas devem aparecer no texto conforme o original podendo ser apresentadas as respectivas traduções para o português, em nota de rodapé, caso a língua de origem não seja espanhol ou inglês.

9 - As indicações das fontes entre parêntesis, seguindo o sistema autor-data, devem ser estruturadas da seguinte forma, conforme normativas atualizadas ABNT 2023:

- Uma obra com um autor: (Autor, 2011, p. 30);
- Uma obra com até três autores: (Autor; Autor; Autor, 2007, p. 120);
- Uma obra com mais de três autores: (Autor et al., 2010, p. 21-22).

Mesmo no caso das citações indiretas (para frases), a fonte deverá ser indicada, informando-se também a(s) página(s) sempre que houver referência não à obra como um todo, mas sim a uma ideia específica apresentada pelo autor.

10 - Tabelas e quadros devem ser anexados ao texto, com a devida numeração (ex.

Tabela 1, etc.) e com referência da fonte das informações. No corpo do texto deve ser indicado o lugar das tabelas.

11- Não serão aceitos artigos que estiverem fora das normas editoriais. A critério dos editores, poderá ser estabelecido um prazo determinado para que o(s) autor(es) efetue(m) uma revisão do texto (correções de referências, citações, gramática e escrita). Nesse caso, o não cumprimento do prazo e/ou a inadequação da revisão poderão implicar a não aceitação do trabalho para publicação.

12 - REFERÊNCIAS:

Devem ser apresentadas em espaço simples, com alinhamento apenas à esquerda, seguindo as normas da ABNT abaixo exemplificadas.

LIVROS

SOBRENOME, Inicial do prenome(s) do(s) Autor(es). **Título do trabalho:** subtítulo [se houver]. edição [se não for a primeira]. Local de publicação: Editora, ano.

PARTES DE LIVROS (CAPÍTULOS, ARTIGOS EM COLETÂNEAS, ETC.)

SOBRENOME, Inicial do prenome(s) do(s) Autor(es) da Parte da Obra. Título da parte. In: SOBRENOME, Inicial do prenome(s) do(s) Autor(es) da Obra. **Título do trabalho:** subtítulo [se houver]. edição [se não for a primeira]. Local de publicação: Editora, ano. página inicial-final da parte.

ARTIGOS EM PERIÓDICOS

SOBRENOME, Inicial do prenome(s) do(s) Autor(es) do Artigo. Título do artigo. **Título do Periódico,** Local de publicação, número do volume, número do fascículo, página inicial-final do artigo, data. Disponível em: <Inserir o link onde está o texto>. Acesso em: dia mês.ano.

TRABALHOS EM ANAIS DE EVENTOS CIENTÍFICOS

SOBRENOME, Inicial do prenome(s) do(s) Autor(es) do Trabalho. Título do trabalho. In: NOME DO EVENTO, número do evento, ano de realização, local. **Título.** Local de publicação: Editora, ano de publicação. página inicial-final do trabalho. Disponível em: <Inserir o link onde está o texto>. Acesso em: dia mês.ano.

IMAGENS

As imagens devem ser apresentadas numeradas, em arquivo (aproximado) de 21 x 26 cm e 300 dpi, enviadas no formato JPG. As miniaturas das imagens com: autor, título, técnica, dimensões, fonte e autoria, devem vir no corpo do texto, bem como informar a fonte.

RESENHA

Esta seção se constitui em resenha de obras publicadas no Brasil ou no exterior. As resenhas devem vir acompanhadas de imagem da capa do livro e sua referência bibliográfica de acordo com as normas da ABNT. A resenha deve possuir um título diferente do título do livro resenhado.

ENTREVISTA

Esta seção é composta de entrevistas com pesquisadoras(es)/artistas vinculados às artes. Sendo que a autoria se reparte entre a/o entrevistada(o) e a/o entrevistador(a). A entrevista deve ser precedida de um texto curto de apresentação da entrevistada, contextualizando sua temática e a situação em que foi realizada. Podem ser utilizadas fontes visuais, audiovisuais etc., dentro das regras para o seu uso, de acordo com as orientações do periódico.

TRADUÇÃO

Serão aceitas traduções de textos de língua estrangeira para a língua portuguesa, devidamente acompanhadas de autorização do detentor dos direitos do texto original.

PARTITURA

A composição deve ser enviada em arquivo WORD e PDF com tamanho máximo de 5 MB. A partitura deve conter os seguintes elementos, de acordo com sua utilização: título da obra, instrumentação, autor, local e data de composição, letrista (se houver), indicações de andamento, compasso, dinâmica e articulação, e numeração dos compassos e páginas. Para composições que

utilizam recursos especiais ou técnicas estendidas, recomenda-se o envio da bula. No caso de obras que utilizam suportes audiovisuais, os mesmos devem ser disponibilizados na forma de arquivos: MP3 para áudio, WMA para vídeo e JPG para figura. Estes arquivos devem ter tamanho máximo de 2 MB. Pode ser disponibilizada, também, uma gravação da composição em arquivo MP3 com tamanho máximo de 3 MB. Pede-se uma minibiografia profissional e um texto crítico (uma lauda) apresentando o trabalho.

ENSAIO VISUAL

Compreende um ensaio composto por no mínimo 7 e no máximo 15 imagens, acompanhadas por links para plataformas audiovisuais quando pertinentes à proposta submetida. O formato do ensaio visual deve seguir os seguintes parâmetros:

- 1) Orientação da página: retrato.
- 2) Incluir título original e traduzido, em no mínimo 5 linhas e no máximo 10 linhas; resumo (abstract), palavras-chave (Keywords) de 3 a 5 palavras.
- 3) Caso seja pertinente, incluir um texto reflexivo, de no máximo 5 páginas, a respeito do ensaio submetido.

CONTATO

CONTACT

Universidade Federal do Pará

Instituto de Ciências da Arte

Programa de Pós-Graduação em Artes

Homepage: www.ppgartes.ufpa.br/site

Revista ARTERIAIS

Avenida Governador Magalhães Barata, n.º 611,

CEP 60060-281, Belém-Pará-Brasil

E-mail: revista.arteriais@gmail.com

Homepage: <http://www.periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/index>

Telefone: +55 - 91 - 3249-2905

4) Abaixo de cada imagem deve ser inserida uma legenda correspondente, conforme modelo abaixo:

Figura 1. Título, autor, ano, técnica, dimensões. Indicar as fontes das imagens. Links de repositórios devem ser indicados em notas de rodapé.

5) As imagens devem ter resolução mínima de 200 dpi, com no mínimo 800 pixels e no máximo 1600 pixels.

6) Os textos opcionais incluídos nos ensaios visuais devem ser escritos em Times New Roman, Fonte 12, espaço 1,5, margens 2,5.

7) Os autores devem possuir os direitos legais de uso das imagens submetidas, respeitando as legislações de direitos autorais (Lei 9.610 de 19/02/1998 - http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19610.htm - e Convenção de Berna da Organização Mundial da Propriedade intelectual - <https://www.gov.br/turismo/pt-br/secretaria-especial-da-cultura/assuntos/direitos-autorais/legislacao-de-direitos-autorais/pdfs/internacional/berna.pdf>).

