



albarca

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UFF _ ISSN 2965-7822 _ V.2 _ N.2 _ 2024

**experimentações
e diálogos em
circuitos híbridos
entre cinema e artes
no Brasil**

organização

NINA VELASCO E CRUZ
RODRIGO GONTIJO

contribuições

DANILO BARAÚNA
GABRIELA CAPPER
IOMANA ROCHA
NINA VELASCO
RODRIGO GONTIJO
SUSANA DOBAL

CLAUDIMAR PEREIRA SILVA
FABIÁN NÚÑEZ
GABRIEL BHERING
ILUSKA COUTINHO
MARINA TEDESCO
ROSSANA PAULINO DE LUNA

a_barca

**EXPERIMENTAÇÕES E DIÁLOGOS EM CIRCUITOS HÍBRIDOS
ENTRE CINEMA E ARTES NO BRASIL**

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL | PPGCine

VOLUME 11 N° 2 2024

ISSN 2965-7822

 [site da revista](#)

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

NITERÓI RJ BRASIL

MARINA CAVALCANTI TEDESCO Professora do Departamento de Cinema e Vídeo e docente permanente do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF), Brasil.

RAFAEL ROMÃO SILVA Doutorando em Educação pelo PROPed UERJ. Licenciado e Mestre em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense.

TAINÁ XAVIER Doutora em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF). Professora do curso de Cinema e Audiovisual da ESPM Rio.

VANESSA MARIA RODRIGUES Doutora em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF). Diretora de Comunicação da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA), biênio 2024-2026.

FELIPE DAVSON PEREIRA DA SILVA Pós-doutorando no Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF).

MARCEL GONNET WAINMAYER Doutorando no Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF), Brasil.

ALISSON OLIVEIRA SOARES DE SANTANA Doutorando no Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF), Brasil.

MONICA RODRIGUES KLEMZ Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF), Brasil.

comissão editorial convidada

NINA VELASCO E CRUZ Universidade Federal de Pernambuco

RODRIGO GONTIJO Universidade Estadual de Maringá

revisão

EDYLENE SEVERIANO

projeto gráfico, capa e editoração eletrônica

LUIZ GARCIA | LUGAR ESTÚDIO

4

PPGCine | UFF

CAPA

frame de E todos os dias eu sonho com o mar (Katia Maciel, 2024).

nesta edição

ALEX FERREIRA DAMASCENO Professor do curso de Cinema e Audiovisual na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal do Pará (FAV/UFPA), Brasil.

ANA ENNE Professora Associada do Departamento de Estudos Culturais e Mídia e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT), UFF, Brasil.

ANA ACKER Professora e coordenadora dos cursos de Jornalismo e Publicidade e Propaganda na Universidade Luterana do Brasil (ULBRA).

ANGELA PRYSTHON Professora Titular, Departamento de Comunicação Social, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Brasil.

CEIÇA FERREIRA Professora e pesquisadora do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG), Brasil.

EDILEUZA PENHA DE SOUZA Doutora em Educação, diretora e realizadora. É professora na Universidade de Brasília (UnB), Brasil.

ESTHER HAMBURGER Professora Titular de História do Cinema e do Audiovisual e de Projeto do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP), Brasil.

FABIO ALLAN MENDES RAMALHO Professor adjunto em Cinema e Audiovisual e na Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos (PPGIELA), Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), Brasil.

GABRIEL MENOTTI Professor Adjunto do Departamento de Comunicação Social e nos Programas de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades (PPGCOM) e em Artes (PPGA), Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Brasil.

GUILHERME MAIA DE JESUS Professor da Faculdade de Comunicação e do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (PósCom), Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil.

IZABEL DE FÁTIMA CRUZ MELO Doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA/USP. Professora da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Brasil.

FRANCISCO JAVIER RAMÍREZ MIRANDA Professor da Escuela Nacional de Estudios Superiores (ENES) Unidad Morelia, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

JÔ LEVY Professora e pesquisadora no curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG), Brasil.

LORENA BEST Professora de Comunicación Audiovisual y Medios Interactivos da Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC), Perú.

MANNUELA RAMOS DA COSTA Professora no departamento de Comunicação Social, nos cursos de Cinema e Audiovisual e de Comunicação Social, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Brasil.

MARIANO MESTMAN Pesquisador do Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) e do Instituto Gino Germani (Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires), Argentina.

PEDRO BUTCHER Pesquisador, jornalista e crítico formado pela Escola de Comunicação da UFRJ e Doutor pela Universidade Federal Fluminense. É professor do curso de cinema e audiovisual da ESPM-Rio, Brasil.

SONIA GARCÍA LÓPEZ Professora do Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual, Universidad Carlos III de Madrid, Espanha.

TADEU CAPISTRANO Professor de teoria da Imagem e história do cinema do Departamento de História da Arte e do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ), Brasil.

THAIS BLANK Professora Adjunta da Escola de Ciências Sociais e do Programa da Pós-graduação em História, Política e Bens Culturais, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), Fundação Getulio Vargas (FGV), Brasil.

EDITORIAL

A REVISTA - APRESENTAÇÃO 11

EQUIPE EDITORIAL A BARCA

O DOSSIÊ - APRESENTAÇÃO 13

NINA VELASCO E CRUZ | Universidade Federal de Pernambuco

RODRIGO GONTIJO | Universidade Estadual de Maringá

DOSSIÊ TEMÁTICO

MICROESPACIALIZAÇÃO AUDIOVISUAL NA ARTE CONTEMPORÂNEA 15

DANILO BARAÚNA

AS CAMINHADAS AUDIOVISUAIS DO DUO VJ SUAVE 37

GABRIELA CAPPER

CINEMA/ARTE, PESQUISA/PRÁTICA, IMAGEM/POESIA:
ENTRELAÇAMENTOS NA TRAJETÓRIA DE KATIA MACIEL 49

NINA VELASCO

RODRIGO GONTIJO

TRANSBORDAMENTOS DO CINEMA PERNAMBUCANO 65

IOMANA ROCHA

DE-GENERANDO A ARTE GENERATIVA: AUTORIA, TECNOLOGIA E CRÍTICA
EM TRÊS ARTES DO VÍDEO LATINAS 82

MÁRCIO TELLES

SUMÁRIO

ENTREVISTA COM CLAUDIA ANDUJAR: O COMPROMISSO COM O INVISÍVEL	103
SUSANA DOBAL	

NAVEGAÇÕES

NAVEGAÇÕES | ARTIGOS

CONVERGENCIAS Y DIVERGENCIAS EN FILMES DE DOS CINEASTAS MEXICANAS SOBRE LA REVOLUCIÓN SANDINISTA	135
---	-----

MARINA TEDESCO

<i>THERE IS A LIGHT THAT NEVER GOES OUT</i> : NOTAS SOBRE <i>THE LIVING END</i> , DE GREGG ARAKI	157
--	-----

CLAUDIMAR PEREIRA SILVA

NAVEGAÇÕES | SEÇÃO LIVRE

O ESPAÇO FÍLMICO E A PERSONAGEM EM <i>LITTLE FOREST: WINTER & SPRING</i>	170
--	-----

ROSSANA PAULINO DE LUNA

RESENHAS

PARA ALÉM DE UMA GRANDE NARRATIVA PARA O CINEMA DE UM PEQUENO PAÍS: ANÁLISE DO LIVRO <i>DE AMORES DIVERSOS: DERIVAS DE LA CULTURA CINEMATOGRAFICA URUGUAYA (1944-1963)</i>	185
---	-----

FABIÁN NÚÑEZ

O FIM DA TELENOVELA OU O INÍCIO DE UMA NOVA ERA: ROSANE SVARTMAN ENTRE A PESQUISA
E A PRÁTICA NA BUSCA POR RESPOSTAS

GABRIEL BHERING

ILUSKA COUTINHO

191

editorial

A BARCA

RAFAEL ROMÃO

TAINÁ XAVIER

MARUJO E MARUJA EM COMANDO DESTE NÚMERO

NINA TEDESCO

RESPONSÁVEL PELA REVISTA JUNTO PPGCINE | UFF

A equipe editorial comemora a chegada de mais uma *ex/incursão d'A Barca*.

Neste número d'*A Barca* evidenciamos a produção que se desdobra de um certo circuito acadêmico brasileiro composto por laboratórios, pesquisas e ações que conversam com o Audiovisual e suas mais variadas perspectivas desviantes da Forma Cinema.

Por dentro d'*A Barca*, continuamos a pensar e acreditar em um esforço coletivo para a sustentação da Pesquisa Brasileira em Audiovisual, principalmente por ela contribuir fundamentalmente para a produção audiovisual em toda a sua cadeira de produção-fruição. Tal esforço é motivado pela crença de que a produção acadêmica pode impulsionar as transformações sociais necessárias ao respeito pleno dos Direitos Humanos e da manutenção da Vida em sua diversidade no planeta.

Sonhador? É evidente, mas também o que nos dá forças para lidar voluntariamente com toda a burocracia e operação exigidas para manter a revista em movimento.

O segundo número do segundo volume começa com o dossiê “Experimentações e diálogos em circuitos híbridos entre Cinema e Artes no Brasil”. Organizado por Nina Velasco e Cruz (UFPE), Rodrigo Gontijo (UEM), o dossiê conta com seis

a revista - apresentação

textos, sendo quatro artigos e duas entrevistas. Mais informações sobre elas podem ser encontradas em sua apresentação, escrita por Cruz e Gontijo.

Navegam neste número, além do Dossiê, dois artigos, um texto de seção livre e duas resenhas. Sobre os artigos, “*Convergencias y divergencias en filmes de dos cineastas mexicanas sobre la revolución sandinista*” de Marina Tedesco é uma extensão de sua pesquisa sobre cineastas latinoamericanas e suas incursões entre a política e o cinema, o que faz através da análise de filmes, resgate histórico e entrevistas realizadas pela própria autora e outros. Já em “There is a light that never goes out: notas sobre *The Living end*, de Gregg Araki”, Claudimar Pereira Silva mergulha na obra do renomado cineasta *queer*.

Na Seção Livre temos o texto “O espaço fílmico e a personagem em *Little Forest: Winter & Spring*”, de Rossana Paulino de Luna, que traz a análise de filmes na interface entre uma dimensão espacial e outra de caracterização do personagem.

Por fim, Fabián Nuñez resenha uma obra que explora a cultura cinematográfica uruguaia dentro de sua pesquisa pelo cinema latinoamericano: “Para além de uma grande narrativa para o cinema de um pequeno país: análise do livro *De amores diversos: Derivas de la cultura cinematográfica uruguayana (1944-1963)*”. Já Gabriel Bhering e Iluska Coutinho se aproximam de uma obra escrita por uma profissional da televisão sobre a indústria em que ela própria atua: “O fim da telenovela ou o início de uma nova era: Rosane Svartman entre a pesquisa e a prática na busca por respostas”.

INTERMIDIALIDADE E ENTRELAÇAMENTO DAS IMAGENS EM MOVIMENTOS

NINA VELASCO E CRUZ | UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

RODRIGO GONTIJO | UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ

Neste século, o cinema se hibridiza de forma cada vez mais orgânica e recorrente, mesclando-se a outras práticas artísticas para ocupar diferentes espaços, como museus, galerias e locais de performance. Desta maneira, o cinema expande seus limites, dialogando com a fotografia, as artes visuais e as novas tecnologias, como a Inteligência Artificial. Este dossiê propõe uma reflexão sobre o cinema na contemporaneidade, explorando suas confluências e fronteiras com outras linguagens artísticas e investigando como essas interações ressignificam a experiência da imagem em movimento, especialmente no contexto brasileiro.

O primeiro texto, “Microespacialização audiovisual na arte contemporânea”, de Danilo Baraúna, discute a microespacialização como um fenômeno que acumula práticas de diferentes épocas, consolidando-se no audiovisual experimental. Ao analisar as relações entre o espaço bidimensional e tridimensional em obras de Ayrson Heráclito, Giselle Beiguelman e Luciana Magno, o autor propõe três categorias – vídeo-espaço, aparelho-espaço e vídeo-distensão. Esse debate prepara o terreno para o artigo seguinte, que investiga os deslocamentos da imagem no trabalho do duo VJ Suave.

Em “As caminhadas audiovisuais do duo VJ Suave”, Gabriela Casper parte da análise de quatro curtas-metragens da dupla Ceci Soloaga e Ygor Marotta e do dispositivo móvel de projeção Suaveciclo. O artigo aponta como essas práticas desafiam os modos convencionais de espectadorialidade, propondo novas formas de percepção e interação entre imagem, espaço e público. Para aprofundar essa abordagem, Capper traz o conceito de Transcinema, proposto por Kátia Maciel, que amplia a noção de cinema para além das telas convencionais.

Dando continuidade à proposta do dossiê de mapear e refletir sobre a produção no campo do cinema expandido, os editores Nina Velasco e Rodrigo Gontijo entrevistaram Kátia Maciel, figura central do audiovisual contemporâneo brasileiro. A con-

versa explora os entrelaçamentos entre cinema, arte, pesquisa e prática ao longo de sua trajetória e aborda também a ideia de Transcinema, termo cunhado por Maciel e que dá título a um de seus livros mais importantes. O conceito de “transcinema” se refere a uma produção audiovisual que ultrapassa os limites tradicionais da tela e se expande para outros formatos e experiências, como instalações, interatividade e performances, ou seja, um cinema em constante expansão, que incorpora novas mídias e experimentações estéticas.

Em “Transbordamentos do cinema pernambucano”, Iomana Rocha apresenta e reflete sobre as obras que experimentam a linguagem do cinema e transbordam para o campo das artes visuais e filmes que incorporam conceitos da arte contemporânea. São elas: *Poema: O filme é a ponta e a ponta é o filme* (1979) de Paulo Bruscky, *Resgate Cultural* (2001) do coletivo Telephone Colorido e *Estás vendo coisas* (2016) de Bárbara Wagner e Benjamin de Burca, além dos filmes *Viajo por que preciso, volto porque te amo* (2009), de Marcelo Gomes e Karin Ainouz, *Pacific* (2010), de Marcelo Pedroso, e *Doméstica* (2012), de Gabriel Mascaro. Essa expansão se conecta com o conceito de “transcinema” de Kátia Maciel, ao romper com as fronteiras tradicionais e explorar novas formas de expressão cinematográfica.

Os hibridismos tecnológicos e as transformações na lógica de produção das imagens em movimento são revisitados no artigo “De-generando a arte generativa: autoria, tecnologia e crítica em três artes do vídeo latinas”, de Márcio Telles. O texto analisa três obras latino-americanas de videoarte com inteligência artificial generativa – *Autoimmune* (Marcos Serafim), *Botannica Tirannica* (Giselle Beiguelman) e *Technological Prometheus Artificiality 1873-2023* (Gilles Charalambos). A pesquisa investiga como essas produções questionam noções tradicionais de autoria, autenticidade e interação humano-máquina, subvertendo as promessas tecnológicas das IAs.

Encerrando o dossiê, apresentamos uma entrevista realizada por Susana Dobal com Claudia Andujar, fotógrafa nascida na Transilvânia, que chegou ao Brasil na década de 1950 e, ao longo dos anos, incorporou marcas da experimentação à sua fotografia documental. Em sua obra, inversões de negativo, sobreposições e borrões de luz transcendem o registro objetivo e se aproximam da cosmovisão Yanomami, numa tentativa de traduzir a dimensão espiritual e subjetiva desse universo. O movimento impresso em suas imagens pode ser compreendido como uma tentativa de desmaterializar a fotografia, deslocando-a do campo documental para o da arte contemporânea e estabelecendo diálogos com os conceitos de cinema expandido e videoarte.

MICROESPACIALIZAÇÕES AUDIOVISUAIS NA ARTE CONTEMPORÂNEA:

VÍDEO-ESPAÇO, APARELHO-ESPAÇO E VÍDEO-DISTENSÃO¹

DANILO BARAÚNA²

RESUMO Neste artigo, exploro os modos de espacialização utilizados por pessoas artistas brasileiras contemporâneas para estabelecer relações entre conteúdos audiovisuais experimentais e seus espaços de instauração em galerias e museus. Foco, mais especificamente, na operação que chamo de microespacialização e em seus respectivos modos de espacialização, a saber: vídeo-espaço, aparelho-espaço e vídeo-distensão. A microespacialização problematiza o espaço dentro do quadro da imagem audiovisual e as extensões de sua narrativa a partir do espaço plástico da imagem em direção ao ambiente de instauração da obra, agregando elementos que estão dispostos na galeria lado a lado ou ao redor da tela. Realizo esta análise por meio de um estudo de múltiplos casos, a partir das obras de Ayrson Heráclito e Danillo Barata, Breno Filo, Giselle Beiguelman, Luciana Magno, Marcus Bastos, Melissa Barbery, Val Sampaio e Victor De La Rocque.

PALAVRAS-CHAVE Espaço; audiovisual; modos de espacialização; microespacialização; arte contemporânea.

ABSTRACT In this article, I explore the modes of spatialization used by contemporary brazilian artists to establish connections between moving image art and its installation space in art galleries and museums. More specifically, I focus on the operation named micro-spacialization and its respective modes of spatialization: video-space, device-space, and video-distension. The micro-spacialization discusses the space inside the moving image frame and its narratological extensions to the three-dimensional space where the image is installed, combining objects beside and/or around the monitor. Through a multiple case study methodology, I explore the artworks of Ayrson Heráclito and Danillo Barata, Breno Filo, Giselle Beiguelman, Luciana Magno, Marcus Bastos, Melissa Barbery, Val Sampaio and Victor De La Rocque.

KEYWORDS Space; Moving Image Art; Modes of Spatialisation; Micro-spacialization; Contemporary Art.

1. Este artigo é baseado em parte da minha dissertação de mestrado intitulada *Modos de espacialização do vídeo na arte contemporânea*, defendida em 2016 no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Almir Antônio Rosa (Almir Almas). Essa pesquisa foi financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP (Processo n. 2014/16163-9). A escrita, edição e atualização deste texto foi possível por meio de uma bolsa de Pós-doutorado da FAPESP (Processo n. 2023/02412-6) em andamento na Faculdade de Arquitetura, Artes, Design e Comunicação (FAAC) da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP). A revisão do uso da língua portuguesa deste artigo foi realizada pela Dra. Fabíola Baraúna, Doutora em Letras (Linguística) pela Universidade Federal do Pará.

2. Doutor em Belas Artes pela Glasgow School of Art (Reino Unido), com bolsa CAPES de Doutorado Pleno no Exterior (Processo n. 88881.128292/2016-01). Atualmente é pesquisador de pós-doutorado na FAAC-UNESP, com bolsa FAPESP (Processo n. 2023/02412-6), supervisionado pela Profa. Dra. Larissa Pelúcio.

A imagem em movimento tem sido explorada no campo da arte contemporânea já há algum tempo, incluindo discussões que envolvem o papel decisivo do vídeo e suas expansões a partir da linguagem digital (ver, por exemplo, Balsom, 2013; Dubois, 2004; Machado, 2007; Mello, 2008; Ribeiro, 2018). Essa discussão reverbera em modos de olhar para a imagem em movimento que se distanciam de especificidades de mídia e caminham para uma prática audiovisual mais ampliada, a partir de abordagens intermídia e da utilização de outros termos como o audiovisual experimental (Bastos; Aly, 2018; Moran, 2021) ou equivalentes em outras línguas, como *artists' moving image* (Balsom; Reynolds; Perks, 2019; Smith, 2008). Nesse campo, uma das principais discussões realizadas é a relação do conteúdo audiovisual com suas espacialidades. Dentre essas abordagens, uma das mais disseminadas é o estudo dos modos de instalação e fruição da imagem em movimento, na galeria de arte, por meio de sua relação com práticas comumente relacionadas à “forma cinema”. De acordo com André Parente (2008), a forma cinema é constituída por “uma formação discursiva, uma episteme, que faz convergir três dimensões em seu dispositivo: arquitetônica (a sala escura), tecnológica (sistema de captação e projeção da imagem) e discursiva (o modelo representativo hegemônico)” (Parente, 2008, p. 52). Isso acontece, por exemplo, por meio do estudo das passagens entre a sala de cinema e a galeria de arte (Jesus, 2019; Uroskie, 2014).

Ao abordar essas passagens, Eduardo de Jesus (2019) objetiva compreender o que chama de arranjos e dinâmicas de espaço no “audiovisual contemporâneo que se coloca na interseção entre o cinema, na tradicional sala escura de exibição, a caixa preta, e os espaços de exposição da produção artística como museus e galerias, o chamado cubo branco” (Jesus, 2019, p. 2). Nesse contexto, uma série de nomenclaturas emergiram desde a década de 1990 para dar conta da análise dessas obras, principalmente daquelas que surgiram por meio do barateamento e crescente distribuição das tecnologias de projeção digital (Balsom, 2013; Kivinen, 2015). Entre essas nomenclaturas, é possível citar o *cinema de exposição* (Dubois, 2003, 2004; Garbelotti, 2019; Parente, 2008; Royoux, 2000), *Outro cinema* (Bellour, 1997, 2008; Bambozi; Portugal, 2019; Balsom, 2013) e *Transcineas* (Maciel, 2009), amplamente utilizadas em contexto brasileiro.³

Apesar da profícua e importante discussão instaurada pelas passagens da caixa preta para o cubo branco, outras abordagens muito recentes têm atualizado esse contexto disciplinar. É o caso, por exemplo, do conceito de zona cinza, proposto por Cássia Hosni (2021) a partir das pesquisas de Claire Bishop (2018). De acordo com Hosni, a zona cinza entende as espacialidades contidas nas obras audiovisuais em formato instalativo como “um território de contato, móvel e flexível” (Hosni, 2021, p. 19), em oposição à ideia de passagem de um lugar para outro. Portanto, isso nos permite afirmar que as instalações audiovisuais conseguem conviver hoje (curatorial,

3. Para revisão desses conceitos, ver: GARBELOTTI, Raquel. “Video-instalação, cinema de exposição, cinema de artista, outro cinema, efeito-cinema: nomenclaturas e normas de representação. A reflexividade na obra em perspectiva (Documental)”. *Arteriais*, v. 5, n. 9, 2019, p. 47-63.

arquitetural e artisticamente) com sua característica de fluidez e maleabilidade, ao contrário de uma insistência em inserir-se nas lógicas de exibição do cubo branco ou da caixa preta. De certo modo, Jesus (2019) também indica essa característica contemporânea ao declarar que foca sua análise em obras localizadas em “um limiar dos dois espaços fomentando uma zona intermediária, que ilumina expressões audiovisuais, que interrogam criticamente suas heranças históricas trazendo novos sentidos e mais complexidade para as relações entre arte e cinema” (Jesus, 2019, p. 8-9).

Portanto, a literatura mencionada no parágrafo anterior indica uma virada de abordagem das “passagens” para a “acumulação” (de mídias e práticas curatoriais e arquitetônicas). Sobre esse contexto, Marcus Bastos (2024) afirma que “não acontecem passagens entre tecnologias, mas acúmulos complexos em que, todavia, os processos mais recentes costumam ter papel definidor” (Bastos, 2024, p. 17). Por essa razão, a nomenclatura vídeo aparece em alguns momentos deste texto como referência a uma tecnologia que modificou decisivamente os modos relacionais do conteúdo audiovisual com os espaços de exibição de obras no contexto da arte contemporânea. Ademais, Christiane Paul (2015) nos lembra que trabalhos contemporâneos de arte digital são desdobramentos ou reminiscências das videoinstalações de grandes proporções, as quais utilizam uma variedade de telas e projeções, ou dos trabalhos de vídeo vigilância que incluíam, de alguma maneira, o público na gravação de vídeo em tempo presente. Portanto, mais do que uma superação das práticas espaciais que ganharam força na década de 1990, com a tecnologia da projeção, as obras realizadas a partir dos anos 2000 acumulam uma variedade de modos de espacialização audiovisual na galeria de arte. No entanto, nem todas essas espacializações foram conceitualmente exploradas, já que a literatura internacional, tal qual mencionada até este ponto, voltou-se sobretudo para as práticas instalativas em grandes dimensões.

Como resultado, a análise de outras espacializações audiovisuais na arte contemporânea, não ligadas às tecnologias projetivas, foram negligenciadas na bibliografia existente na área do audiovisual. Kati Kivinen (2015), por exemplo, ao falar sobre essas espacializações do audiovisual e da fotografia, no contexto finlandês, indica que o novo milênio trouxe consigo também um abandono do formato instalativo em detrimento de um “retorno à parede” (Kivinen, 2015, p. 2, tradução nossa), com o objetivo de favorecer projetos mais facilmente adaptáveis a diferentes ambientes. Com o intuito de problematizar essa lacuna na literatura, este artigo propõe uma análise do que chamo microespacialização audiovisual. Parto da premissa de que as produções audiovisuais contemporâneas, localizadas em uma “zona cinza” (Hosni, 2021), apresentam pelo menos duas operações de espacialização básicas ao se relacionarem com o espaço de instauração da obra. Denomino a primeira operação de microespacia-

lização (imagens em pequenas dimensões e suas extensões, por meio da agregação de objetos diminutos no espaço físico), e a segunda operação de macroespacialização (construção de ambientes imersivos integrados pela imagem audiovisual em grandes dimensões, seja em formato de projeção seja pela inclusão de múltiplos monitores). Como premissa para a construção inicial dessas abordagens, dialogo com Jacques Aumont (1993) e Eduardo de Jesus (2019) ao atentar para a diferença relacional que se estabelece com uma imagem de acordo com sua dimensão física, ou seja, seu tamanho em relação aos nossos corpos.

Desse modo, argumento que, concomitante ao processo de macroespacialização audiovisual, algumas pessoas artistas brasileiras empregam também um processo de microespacialização, que pode ser visto na produção artística dos primeiros anos da década de 2000. Neste artigo, exploro especificamente a microespacialização, com o objetivo de identificar práticas de organização espacial interna da imagem audiovisual em pequenas dimensões e da instalação dessa no espaço físico de galerias e museus, a partir de obras brasileiras. Consequentemente, contribuo para a construção de evidências para o argumento que versa sobre o acúmulo de práticas de espacialização audiovisual na produção artística contemporânea. Realizo essa empreitada conceitual por meio da compilação, neste artigo, de algumas práticas de arranjo espacial para além das instalações de grandes dimensões que, atualmente, encontram-se dispersas na literatura da área.

A identificação das recorrências de certas configurações espaciais confere ao estudo um método de procedimento de caráter tipológico (Lakatos; Marconi, 2010), uma vez que procuro definir grupos de análise a partir do estudo de diversos casos, buscando características comuns e propondo uma taxonomia conceitual desses arranjos. Consequentemente, o design metodológico deste artigo é compreendido como um estudo de múltiplos casos (Stake, 2006), com base em obras audiovisuais brasileiras produzidas a partir dos anos 2000 e selecionadas em dois diferentes contextos: i) arquivo do projeto de pesquisa “Acervo de videoarte paraense: sistematização e análise crítica”,⁴ particularmente os trabalhos de Breno Filo, Luciana Magno, Melissa Barbery, Val Sampaio e Victor De La Rocque; ii) acervo da Associação Cultural Videobrasil,⁵ por meio dos trabalhos de Ayrson Heráclito e Danillo Barata, Giselle Beiguelman e Marcus Bastos. Os dois arquivos dialogam por coletarem e reunirem uma ampla produção da imagem em movimento no Brasil. Enquanto o acervo da Associação Cultural Videobrasil contempla obras realizadas em grande parte do território nacional, o arquivo do projeto “Acervo de videoarte paraense” cumpre a importante função de preencher uma lacuna referente às obras concebidas no norte do país, mais especificamente na cidade de Belém. A seguir, apresento o que compreendo por operações e modos de espacialização, abordando a microespacialização audiovisual por meio da descrição desses mecanismos em obras das pessoas artistas mencionadas.

4. Projeto de pesquisa contemplado em 2014 no Edital de Economia Criativa (nº 80/2013), uma parceria entre o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e a extinta Secretaria de Economia Criativa do Ministério da Cultura do Brasil, no qual fiz parte da equipe de pesquisa. Projeto baseado no Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará.

5. “Fundada por Solange Farkas em 1991, a Associação Cultural Videobrasil é fruto do desejo de acolher institucionalmente um acervo crescente de obras e publicações, que vem sendo reunido desde a primeira edição do Festival Videobrasil (atualmente Bienal Sesc_Videobrasil), em 1983”. Disponível em: www.site.videobrasil.org.br/quem-somos. Acesso em: 07 de março de 2024.

OPERAÇÃO: MICROESPACIALIZAÇÃO AUDIOVISUAL

Neste artigo, compreendo a espacialização como um processo de composição que discute, essencialmente, as questões espaciais, ou seja, um dos possíveis trabalhos que fundam a ação maior de composição de uma obra audiovisual. Para pensar essas práticas, é importante indicar o atravessamento de uma característica espacial específica: a dimensão física da obra (seu tamanho físico) (Jesus, 2019; Aumont, 1993). Dessa maneira, como pensar as abordagens de arranjos espaciais diminutos que se configuram na galeria e na diegese da imagem em movimento? O pesquisador Lev Manovich (2001) elaborou em seus estudos um importante conceito que auxilia na análise realizada neste artigo: a *montagem espacial*. Ao analisar as passagens entre a prática cinematográfica e a linguagem computacional, Manovich define a montagem espacial como a simultânea justaposição de uma série de imagens na tela, que podem ser de diferentes tamanhos e proporções, e cita como exemplo a prática de utilização de janelas simultâneas (*splitscreen*) no cinema e as configurações de hiperlinks na linguagem computacional, em que nenhuma informação visual precisa ser apagada, esquecida ou retirada da tela.

Portanto, ao pensar a espacialização atendo-me às questões levantadas por Manovich (2001) no âmbito da montagem espacial e amplio esse pensamento para os mecanismos de composição que se relacionam com o espaço físico de exibição. Desse modo, abordo a operação de microespacialização e seus respectivos modos de espacialização, a saber: vídeo-espaço; aparelho-espaço; vídeo-distensão. A microespacialização problematiza o espaço dentro do quadro da imagem audiovisual e as extensões de sua narrativa a partir da *diegesis* da imagem em direção ao ambiente tridimensional de instauração da obra, agregando elementos que estão dispostos na galeria, seja lado a lado, seja ao redor da tela. Nessa operação de espacialização, a pessoa artista arquiteta situações em que o corpo da pessoa espectadora se encontra em certa condição de superioridade de escala em relação ao tamanho físico da imagem audiovisual apresentada.

Na microespacialização, o formato das obras aponta para um teor de proximidade e intimidade com a presença do corpo da pessoa espectadora, a qual consegue visualizá-las em sua totalidade quando se encontra espacialmente próximo à obra instalada. Os trabalhos são geralmente exibidos e acoplados ao espaço bidimensional da parede da galeria ou de forma escultural, situação em que o espectador pode rodeá-lo. Além disso, essas obras podem agregar essas duas abordagens a partir do monitor instalado na parede e a presença de objetos diversos (por exemplo, fotografias, esculturas, pinturas, desenhos, pequenos objetos) dispostos nas proximidades da tela e que integram a narrativa audiovisual. Portanto, no âmbito das pequenas dimensões, a microespacialização

traça um percurso de espacialização do audiovisual dentro do quadro (vídeo-espço), espacializa-se também por meio do monitor como objeto escultórico (aparelho-espço), expandindo-se ainda para a inclusão de extensões da narrativa audiovisual por meio da inclusão de objetos tridimensionais junto à tela (vídeo-distensão), conforme diagrama (Figura 1).

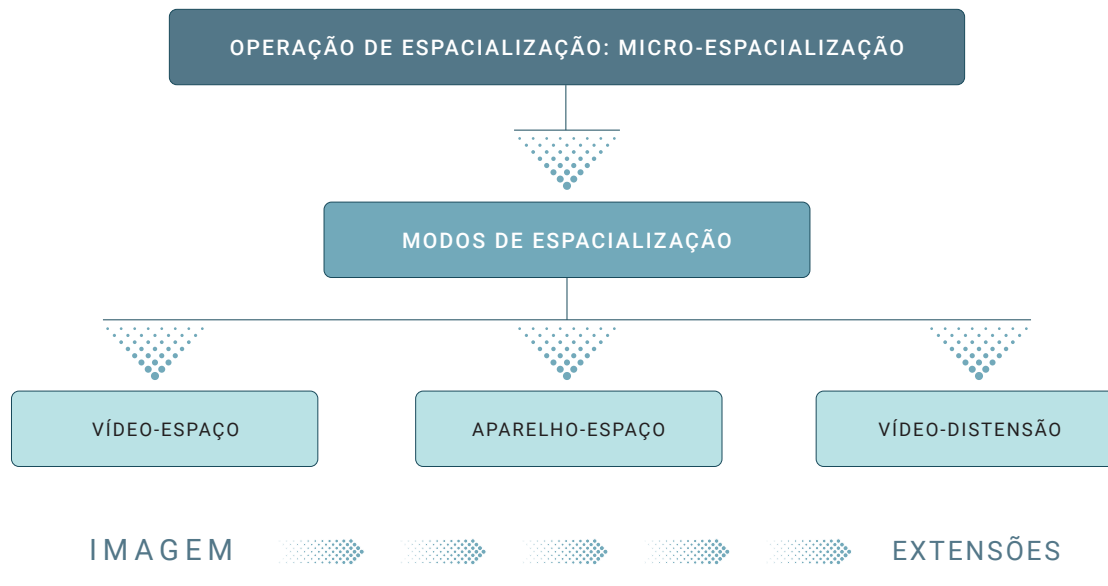


Figura 1 – Diagrama da microespacialização, Danilo Baraúna, 2016.

PRIMEIRO MODO DE ESPACIALIZAÇÃO: VÍDEO-ESPAÇO

O foco do primeiro modo de espacialização é a montagem espacial (Manovich, 2001), também abordada por Phillippe Dubois (2004) como uma mixagem das imagens. Nesse contexto, a pessoa artista utiliza mecanismos diversos da linguagem digital para questionar o quadro audiovisual em seus limites e segmentos de espacialidade. Para isso, confere atenção especial ao descentramento, à fuga da perspectiva linear e à importância dada

às bordas das imagens, na tentativa de apresentação simultânea de imagens dentro do mesmo quadro. Esse processo acontece, por exemplo, a partir do arranjo dos quadros dentro dos quadros e da inserção de imagens e sons uns nos outros. Um dos principais arranjos desse modo de espacialização refere-se à utilização do corpo em performance como elemento para desafiar o contracampo da imagem. Essa relação, que aparece com força nos primeiros anos do surgimento da videoarte (entre as décadas de 1960 e 1970), por meio do que Michael Rush (2014) chama corpo conceitual em ações em tempo presente, também faz parte dos processos de acumulação de práticas de espacialização contemporâneas. Portanto, vale ressaltar que obras realizadas nos anos 2000 ainda procuram esse enfrentamento do corpo com a câmera como ferramenta poética. É o caso, por exemplo, da obra *Eko Kanhy*⁶ (2012), de Luciana Magno, exibida no festival “Debaixo d’água flutuamos entre musgos: mostra de audiovisual experimental no Pará”, realizado em 2024 no Museu da Imagem e do Som do Pará.

No vídeo, de apenas um minuto, a artista aparece inicialmente no centro do quadro e em plano médio. O ambiente trata-se de um rio na Amazônia paraense, onde metade do corpo de Magno se encontra submerso nessas águas e, ao fundo, folhagens de uma árvore completam o enquadramento. Uma discussão de memórias afetivas emerge dessa submersão ao identificarmos a informação de que a roupa de dormir utilizada por Magno no vídeo foi também usada por sua avó em sua noite de núpcias, instigando o início de uma compreensão das relações entre corpo, vestimenta e mergulho nessa obra. O confronto sutil com o contracampo se encontra no simples olhar fixo da artista direcionado para esse espaço externo ao quadro ou ao que estaria por trás da câmera.

Durante o vídeo, Magno aos poucos submerge nas águas desse rio até que seus cabelos castanhos compridos, marca dos trabalhos da artista, se confundem com a água barrenta e em seguida desaparecem completamente. As relações com o quadro se estabelecem, portanto, em dois momentos: o contracampo, que é sugerido durante toda a duração do vídeo a partir do olhar fixo da artista nessa direção, e, em um segundo momento, a partir do processo de submersão. Mais do que submergir no rio, Magno confronta e expõe nesse momento um dos segmentos de espacialidade audiovisual que Noël Burch (2011) denomina o “abaixo da tela”. Esse segmento inferior da imagem já aparece materialmente fluido e diluível, na medida em que se trata do elemento água. Tal fluidez é potencializada a partir do instante em que Magno inicia o processo de submersão. O quadro ganha força nesse segmento de base e o corpo, o qual vemos desaparecer, se direciona para algum lugar fora daquele enquadramento e que só podemos localizar a partir de um processo imaginativo. Ao problematizar o enquadramento, o foco no que existe fora da tela e os limites dessa são potencializados.

6. Disponível em: <https://x.gd/la27G>. Acesso em: 10 de julho de 2024.

Em *Eko Kahny* (2012), vemos a exploração do que Aumont (2005) chama de quadro-janela, uma exploração substancial dos espaços externos aos determinados pelo limite do enquadramento. O caráter imaginativo desse espaço-fora-da-tela, ou seja, as extensões das bordas visuais, tomam forma por mecanismos como o olhar e a submersão do corpo de Magno. Portanto, as ações espaciais aqui descritas não atingem o nível da composição com planos diferenciados. No entanto, é importante apontar como esses procedimentos podem nos levar à problematização do espaço do quadro. Isso acontece a partir do corpo centralizado e do reforço da base como elemento de surgimento da imaginação de um outro espaço, atravessado por esse olhar também imaginativo para o contracampo.

Para além dessa discussão, o chamado *splitscreen* configura-se como outro mecanismo de espacialização na linguagem audiovisual, o qual Dubois (2004) denomina jogo de janelas. Para o autor, a prática do *splitscreen* pode ser compreendida como a divisão geométrica do quadro videográfico em mais de um quadro, ao longo de toda a extensão da imagem, e que existe concomitantemente, lado a lado ou um acima do outro. Essa situação se caracteriza por uma divisão muito bem delimitada por parâmetros geométricos, que geralmente aparecem em formato de retângulos, simulando as delimitações espaciais das bordas do próprio quadro. O retângulo, apesar de mais comum, é apenas uma das possibilidades para a constituição dessa relação, que também se manifesta por uma variedade de outras formas geométricas. Nas práticas audiovisuais da arte contemporânea esse jogo de janelas ganha um teor ainda mais anárquico ao instituir um movimento constante que desintegra o quadro não apenas pela duplicação ou multiplicação das janelas que aparecem simultaneamente. Essas janelas também se modificam em tamanho, formato e posição ao longo da duração da obra, momentos em que uma janela pode invadir e sobrepor a outra, inclusive utilizando mecanismos como a sobreimpressão para a realização dessas transições.

Como exemplo, trago o trabalho *Fast/Slow_Scapes* (nomadic vídeos)⁷ (2006), de Giselle Beiguelman, exibido em 2007 no 16º Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil. A obra apresenta uma série de imagens de viagem, gravadas em locais diferentes, e divididas em sete capítulos. Nos dois primeiros capítulos, intitulados “Carscapes” (sp.br) e “Tunnelscapes” (Imigrantes Rd.), vemos vídeos em uma série de quadros que se intercalam em movimento vertical na tela, divididos por uma faixa preta que remete à materialidade da película cinematográfica e seu processo de projeção. No terceiro capítulo, “Cabscares” (nyc) essas faixas desaparecem e conferem uma unidade maior entre os vídeos que vão se intercalando, além de serem substituídos de maneira mais veloz. Essas imagens são imbuídas de uma espécie de continuidade gerada pela posição de elementos como as linhas

7. Disponível em: <https://x.gd/Con60>. Acesso em: 10 de julho de 2024.

dos prédios exibidos, que são apresentados diagonalmente e se conectam, dando-nos a impressão de entrada de um quadro no outro, mesmo que isso de fato não aconteça em função da clara linha que os divide. Existe uma ambiguidade entre a queda de um quadro sobre o outro que lhe substitui e que, ao mesmo tempo, servirá como amparo para o quadro seguinte. O último momento, um congelamento da imagem, salienta a transição entre os quadros e a espera pela próxima imagem que o substituiria, mas que não chega a ser exibida. O movimento é interrompido para o início do próximo momento da obra.

No quarto capítulo, “Railsapes” (berlin), um processo de sobreimpressão entre os quadros se intensifica, diluindo a linha gráfica que os separava. A subsequente aparição e sobreimpressão de imagens em preto e branco de uma cidade com seus prédios e pessoas, no que parece ser uma viagem de trem, confere à imagem uma perspectiva de retomada de memórias desse lugar. Além disso, por conta das posições diagonais de alguns dos quadros exibidos, uma certa sensação desorientadora de queda se estabelece na experiência com a obra. Já no quinto capítulo, uma situação diferente se instaura. Os quadros passam a ser substituídos na tela em movimento vertical e retomam uma espécie de metáfora do movimento da película no aparelho de projeção, inclusive pelo retorno dos intervalos escuros entre as imagens, que somem aos poucos para dar lugar a uma colagem entre as extremidades de cada quadro. Aqui, as imagens são exibidas de modo muito mais lento e identificamos a existência inicial de uma motocicleta percorrendo uma estrada, impondo o surgimento de uma perspectiva linear no quadro, reforçada pelo aparecimento posterior de outros automóveis e pela barragem lateral da estrada. Essa perspectiva visual, que sugere uma entrada em profundidade no quadro, é constantemente interrompida espacialmente pela substituição vertical desses mesmos quadros, com o intuito de voltarmos nossa atenção especialmente para a natureza de movimento entre quadros encontrada na imagem.

Nos últimos capítulos, “Vanscapes” (belo horizonte) e “Boatscapes” (atenas/paros), as imagens são apresentadas ainda de maneira mais lenta, com o retorno, no último capítulo, dos intervalos escuros que dividem as imagens e a partir de substituições horizontais dos quadros. Ainda nesse capítulo, uma tensão espacial se estabelece na medida em que imagens de barcos apresentadas diagonalmente, como se estivessem naufragando, desafiam o segmento de espacialidade que corresponde à base inferior da imagem. Portanto, esse trabalho configura uma utilização de jogos de janelas que se movimentam no quadro, e não apenas o divide. Nessa situação habita uma vontade de desestabilização contínua do centramento do assunto da imagem e a utilização das bordas para a ocupação do quadro interno como homogeneamente importante. Isso se dá pela simultaneidade do aparecimento das janelas ou pela transição acelerada dos quadros.

O elemento “janela” aparece também no trabalho *Radicais Livre(o)s*⁸ (2007), de Marcus Bastos, exibido em 2007 no 16º Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil, o qual expande a atuação desse elemento para a deformação constante dos quadros que se intercalam. Nessa obra, Bastos problematiza questões relacionadas à liberdade em diferentes contextos da história do Brasil, passando pela ditadura militar e abordando questões sociais, sexuais, de trabalho, e software livre, no que o autor diz ser uma espécie de pesquisa de linguagem documental na era digital. O vídeo inteiro é formado por um jogo de janelas, as quais entram e saem do quadro em uma velocidade acelerada, se movimentam horizontal e verticalmente no plano da imagem, se sobrepõem e alternam entre entrevistas e capturas urbanas da rua e de prédios. Os depoimentos falam sobre a relação desses personagens com histórias de repressões e se dão de modo descontínuo. Enquanto isso, os quadros de cada um dos depoentes surgem e são interconectados por outros depoimentos ao longo do vídeo, uma espécie de colagem de várias vozes dentro de cada uma dessas janelas que constroi uma narrativa fragmentada.

8. Disponível em: <https://x.gd/wRo8d>. Acesso em: 10 de julho de 2024.

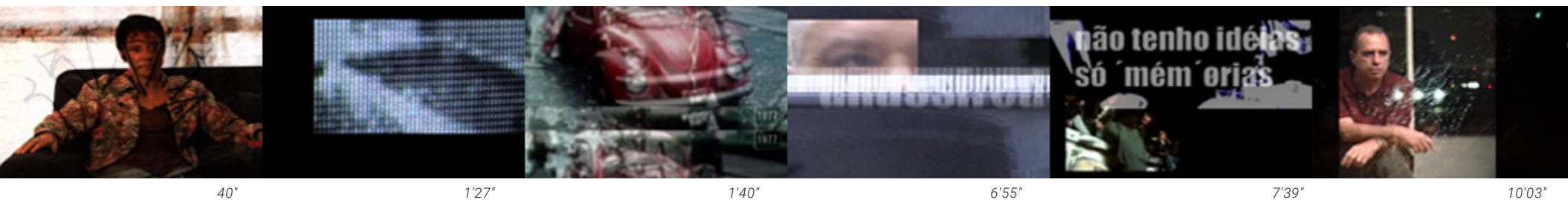


Figura 2 — *Radicais Livre(o)s*, Marcus Bastos, 2007. Fonte: Acervo da Associação Cultural Videobrasil, 2024.

Essas histórias parecem desaparecer à medida que a velocidade dos quadros acelera, evidenciando como a própria construção de um ideal de liberdade se dá por meio de uma condição de fragilidade, exemplificada por histórias de desaparecimento como as de Crimélia Souza, que reclama a falta dos registros de sua luta durante a ditadura militar. Há, ainda, algumas frases que intercalam essa movimentação das imagens como uma espécie de respiro entre os espaços do quadro, entre elas “a linguagem é o meio mais forte do Outro – alojado em nós mesmos (Paul Valéry)”. Bastos, apesar de utilizar esses quadros em seus formatos geométricos, com linhas bem definidas que os separam, consegue se distanciar de uma estaticidade que essa característica poderia conferir ao quadro. Em vez disso, ao trabalhar com as trocas, aparecimento e desaparecimento das janelas, o artista incute o vídeo de uma

dinamicidade que solicita do público uma atenção redobrada na captura dessas imagens. Uma espacialização narrativa não linear é aqui materializada por Bastos por meio de um conjunto de fragmentos, agindo como principal elemento para uma elaboração que se intercala espacialmente a partir de janelas. Esses trabalhos caminham em conjunto para a visualização de uma simultaneidade de elementos, entre imagem e som, que apresentados no quadro desestabilizam uma noção de localização espacial específica para exibir várias espacialidades a partir de determinadas técnicas, como o jogo de janelas.

Outra técnica de espacialização utilizada é a sobreimpressão, ou seja, a sobreposição de uma ou mais imagens sobre as outras. Esse mecanismo se vale da transparência das imagens para de certa maneira fundi-las no mesmo quadro, conferindo um certo aspecto de diluição. Nesse sentido, essas imagens sobrepostas atuam em conjunto no processo de supressão e revelação umas das outras. Essa técnica é utilizada, por exemplo, na obra *Barrueco*⁹ (2004), de Ayrson Heráclito e Danillo Barata, exibida em 2005 na 15ª edição do Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil em São Paulo. Os artistas instituem, a partir do pensamento de Paul Gilroy (1993), o “(...) oceano Atlântico como útero gestor de uma categoria racial negra a partir do tráfico negreiro”.¹⁰ O vídeo é ainda integrado por uma trilha sonora com a música *Black is the color* (1959), interpretada por Nina Simone, e pelo poema *Divisor*, de Mira Albuquerque, que acompanha a abordagem do trabalho em passagens como “Eu sou vítima do terrível crime da escravidão” e “Mergulhamos num flagelo do Atlântico”. Em sua pesquisa, Heráclito utiliza algumas materialidades importantes para a cultura afro-brasileira, como o azeite de dendê, que aparecerá como elemento fundamental na materialização dessa parceria com Danillo Barata.

O vídeo inicia com a imagem de uma grande quantidade de azeite de dendê que se movimenta pelo quadro, formando ondas. Em seguida, o azeite é sobreposto à imagem do corpo do performer José Domingos Coni usando um colar de pérolas, o qual expele também esse líquido e o derrama sobre o corpo apresentado, substituído em seguida por uma reprodução da pintura *Navio Negreiro* (1840) de William Turner. No vídeo, essa obra estabelece uma espécie de diluição da imagem por meio da técnica de sobreimpressão, apresentando três imagens simultâneas: o supracitado colar, a pintura de Turner e imagens do azeite de dendê. A imagem é atravessada por interrupções que trazem os versos do poema citado anteriormente. Após a primeira pausa, a imagem de uma arraia surge, a qual, para Heráclito, funciona como uma metáfora de liberdade no oceano Atlântico. Essa técnica de sobreimpressão possibilita mais uma abordagem da apresentação simultânea de espacialidades. Por fim, uma última prática importante para pensarmos a espacialização dentro do quadro é o que Dubois (2004) chama incrustação. Essa encontra-se também no âmbito da inserção de uma imagem na outra, assim como a sobreim-

9. Disponível em: <https://x.gd/FZmou>. Acesso em: 10 de julho de 2024.

10. Depoimento do artista Ayrson Heráclito para a Plataforma VB, da Associação Cultural Videobrasil. Disponível em: <https://x.gd/aojCP>. Acesso em: 10 de março de 2024.

pressão, mas por outro viés, configurando-se basicamente pela técnica que conhecemos como *chroma-key*. Para Dubois, esse processo se configura como a:

[...] separação no sinal de vídeo, entre uma parte da imagem e outra segundo um tipo de frequência da crominância ou da luminância. Esta parte do sinal, que corresponde na realidade visual a tal tipo de cor ou de luz, é separada do restante, posta de lado nas máquinas, criando assim um “buraco eletrônico” na imagem, que pode então ser preenchida por uma parte correspondente de outra imagem que nele se embute (Dubois, 2004, p. 82).

A obra *Ressonar Insular*¹¹ (2013), de Breno Filo, é um exemplo de utilização desse mecanismo. Nesse trabalho, ganhador do 1º prêmio no 5º Salão Sesc Universitário de Arte Contemporânea (Belém do Pará), o artista desenha digitalmente uma espécie de mapa afetivo das relações criadas com as ilhas que visitou no Pará, como a Ilha de Cotijuba. Esse mapa é construído por meio de imagens inseridas umas dentro das outras em uma espécie de mosaico em movimento. O que vemos é uma série de fragmentos de vídeos que coexistem no quadro a partir dessas espécies de janelas orgânicas. Cada uma dessas formas, criadas em computador, foi embutida de um padrão de cor diferenciado para que pudessem assim ser ligadas no programa de edição digital ao seu respectivo vídeo. Essas imagens passam, então, a ser apresentadas em formatos ameboides, por meio de um processo de recorte espacial desses fragmentos de imagem em movimento.

11. Disponível em: <https://x.gd/5YMy3L>. Acesso em: 10 de julho de 2024.

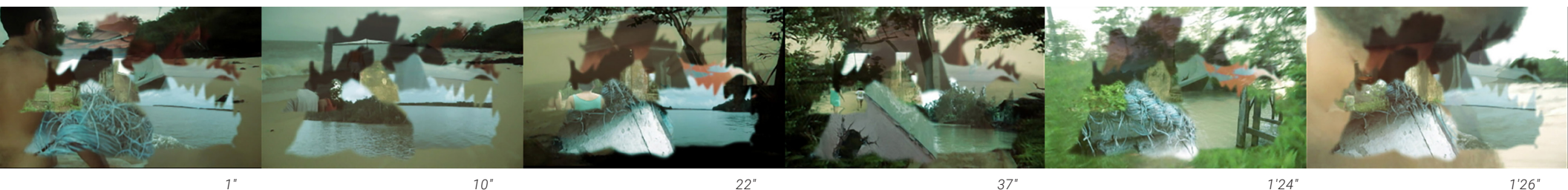


Figura 3 – *Ressonar Insular*, Breno Filo, 2013. Fonte: Acervo do projeto de pesquisa “Acervo de Videoarte paraense: sistematização e análise crítica” (CNPq/SEC/MINC), 2024.

No vídeo, as imagens que aparecem funcionam como uma espécie de mecanismo de deformação do centro do quadro, como se estivessem induzindo uma leitura por meio do vaguear pela imagem, tal como acontece com os corpos apresentados na obra ao caminharem pelas ilhas. Essa técnica permitiu imbuir o vídeo de uma fragmentação das janelas que podem ser apresentadas. As imagens que os constituem são gravações de caminhadas na areia, tomadas do céu, tomadas de uma linha do horizonte que fundam uma paisagem apresentada na tela a partir de um movimento quase cíclico. Na obra, verificamos a edificação de uma espécie de relação figura-fundo entre tomadas de uma caminhada pela paisagem que preenchem o quadro inteiro, e a intervenção dessas formas ameboides sobre esse fundo. Essas últimas parecem flutuar e constituir um certo centramento dessa fragmentação no quadro, tornando as bordas uma espécie de elemento de estabilização e reforço desse centro visual móvel e consideravelmente mais fluido em sua visualidade.

O modo de espacialização até aqui discutido, o vídeo-espaco, se funda na reconfiguração da lógica do quadro. Assim, afasta-se de uma tentativa de representação do espaço pelo viés das perspectiva e narrativa linear, e apresenta um caminho que se difere da causalidade e sequencialidade, constituindo-se, em outra direção, pelo viés da simultaneidade e continuidade. Nesse momento, me ative a apresentar alguns exemplos de como essa relação aparece em propostas monocanal. No entanto, ao avançarmos no estudo da microespacialização, perceberemos como esses procedimentos podem ser coexistentes em propostas diferenciadas de arranjos espaciais.

SEGUNDO MODO DE ESPACIALIZAÇÃO: APARELHO-ESPAÇO

Este modo de espacialização se refere a trabalhos que são exibidos em monitores de pequenas dimensões que deixam de ser apenas um meio tecnológico neutro pelo qual a obra é exibida para tomar as dimensões de objeto poético e artístico. Existe, aqui, uma outra relação com esse objeto chamado monitor que é relacionada, principalmente, à ideia de acúmulo (a junção de monitores). No entanto, diferencia-se das *videowalls* em grandes dimensões por se apresentar como um objeto em si ou conjunto desses que, em comparação ao corpo da pessoa espectadora, aparece em escala menor. Portanto, o processo de espacialização acontece em uma espécie de externalização da imagem audiovisual bidimensional para o âmbito do objeto tridimensional instalado em um espaço. O monitor funciona como um invólucro que estabelece significados para a narrativa audiovisual. Nesses trabalhos, os espectadores não mais se restringem à visualização da tela luminosa, mas podem rodear o aparelho ou conjunto

de aparelhos, levando a uma experiência que estabelece conexões com o que Chris Meigh-Andrews (2014) aponta como o que ficou conhecido, nas primeiras décadas de surgimento da videoarte, por *vídeo-escultura*. Sobre isso, Meigh-Andrews declara:

Vídeo escultura, apesar de um subproduto do vídeo multi-canal é menos cinematográfica e mais escultural. Não se espera que os visitantes da galeria se sentem e assistam a vídeo escultura de um ponto de vista único – eles são encorajados a caminhar ao redor, a assistir de todos os lados e ângulos, como se fosse uma escultura tradicional (...) As imagens e sons, apesar de importantes, são apenas elementos a serem lidos em relação com a estrutura e formas que são simultaneamente o suporte técnico das imagens/sons e um elemento integral do trabalho (...) As imagens na tela são geralmente simples, repetitivas e gráficas, talvez até mesmo de importância secundária, simplesmente reforçando ou complementando a estrutura física (Meigh-Andrews, 2014, p. 303, tradução nossa).

Essa dialética entre aparelho e espaço, explorada por Meigh-Andrews, pode ser exemplificada pela obra *O senhor é meu Pastor e nada me faltará* (2012),¹² de Victor De La Rocque, exposta no Salão Arte Pará em 2012. De modo geral, o artista explora em sua poética as possíveis relações e tensões entre o ser humano e sua natureza animalésca. O artista utiliza a metáfora da condição de certos animais criados pelos seres humanos para atender demandas que se referem à alimentação e vestimenta, como é o caso de bovinos e galináceos. O trabalho citado acima é constituído por quatro televisões de tubo instaladas sobre a grama do jardim central do Museu Histórico do Estado do Pará. O mesmo vídeo é exibido nesses quatro aparelhos de televisão, no qual o artista metaforiza, a partir de uma performance para a câmera, a condição de um bovino se alimentando no pasto.

Nesse trabalho, o aparelho é o meio que fará a ligação entre dois elementos: a imagem bidimensional do vídeo e a grama no espaço físico do museu. Na imagem audiovisual, vemos apenas um plano de perfil da cabeça do artista realizando essa ação de alimentação, que se desloca continuamente para fora do quadro e retorna, cada vez mais, em plano detalhe, até chegar a um estado de apresentação em que conseguimos visualizar de perto a ruminação desse pasto na boca do artista. Vale ressaltar que o artista utiliza a ação repetitiva como a possibilidade de um contato imaginativo entre o “abaixo da tela” e o que configura o espaço físico do jardim do museu, ou seja, a repetição torna-se uma espécie de indicativo performático de que a narrativa não se conforma na tela. Portanto, nesse caso, o processo de espacialização não é apenas sugestivo do extracampo a partir da desestabilização da base do quadro audiovisual (como acontece no vídeo de Luciana Magno, por exemplo) onde se encontra enquadrado o pasto, mas na tentativa de apresentar fisicamente, no espaço em que o aparelho está instalado, o fora de campo.

12. Vídeo integrante da instalação disponível em: <https://vimeo.com/54399762>. Acesso em: 10 de julho de 2024.



Figura 4 – *O senhor é meu pastor e nada me faltará*, Victor De La Rocque, 2012. Foto: Victor De La Rocque. Fonte: Acervo do projeto de pesquisa “Acervo de Videoarte paraense: sistematização e análise crítica” (CNPq/SEC/MINC), 2024.

Este fora de campo reside na continuidade entre a imagem audiovisual do pasto e o gramado do jardim, como se o artista, por meio do audiovisual, se alimentasse daquele próprio espaço do museu materializado pela grama. Resumidamente, a desestabilização dos segmentos de espacialidade do quadro audiovisual deixa de ser a única preocupação nesse caso, já que o artista explora o ambiente que circunda o aparelho de televisão como elemento de complementaridade da narrativa apresentada na imagem. Práticas similares de espacialização aparecem também em clássicas obras internacionais, tal como o *Bakelite Robot* (2002), de Nam June Paik. Portanto, nesse modo de espacialização, que chamo aparelho-espaço, a principal discussão implementada é: a transmutação do monitor de mero aparelho de transmissão da imagem audiovisual para objeto artístico, seja pela discussão de continuidade do espaço instalado, seja pela sua modificação física por meio da inclusão de outros elementos formando objetos escultóricos.

TERCEIRO MODO DE ESPACIALIZAÇÃO: VÍDEO-DISTENSÃO

Esse modo de espacialização se refere à prática de inclusão de objetos diversos no espaço em que o conteúdo audiovisual está instalado. Quando falo em distensão, refiro-me, portanto, a um processo em que há um certo

efeito de ruptura com o monitor como único elemento pelo qual o audiovisual exibirá sua narrativa. Nessas obras, as características dessa narrativa passam a residir na relação entre a imagem audiovisual bidimensional e as extensões dessa que são colocadas a certa distância do monitor, ao lado ou ao redor, e que podem se materializar por meio de objetos, fotografias, pinturas, desenhos, pequenas esculturas. Nesses casos, o corpo da pessoa espectadora é, ainda, maior que a dimensão física das obras instaladas no espaço. A partir desse momento, é importante pontuar que ao falar de extensão refiro-me especificamente aos objetos tridimensionais instalados no espaço físico de exibição do vídeo. Por outro lado, ao abordar a distensão aponto para o processo mais abrangente e abstrato/conceitual em que os significados de uma obra artística se descolam do aparelho de transmissão como elemento exclusivo para a construção narrativa, passando a abrigar as extensões como integrantes desse processo.

Um exemplo desse procedimento é a obra *O JOGO ou para que servem os amigos?* (2006), de Val Sampaio, 1º Prêmio do Salão Primeiros Passos do Museu de Arte Brasil-Estados Unidos (MABEU) em Belém do Pará. Esse trabalho é um experimento da série *Sobre o tempo e outros deuses*, em que a artista discute a natureza do tempo, em suas dimensões de construção de afetividades, utilizando um processo de hibridação de linguagens como o vídeo e a fotografia. Nessa obra, especificamente, Sampaio apresenta três pequenas fotografias (com dimensões de 12,42 x 10,6 cm) impressas em material transparente e aplicadas sobre placas de vidro e um pequeno monitor que exibe um vídeo, gravado por meio de celular e em *loop*.¹³ Esses materiais foram dispostos lado a lado, horizontalmente, na parede da galeria, onde percebemos um percurso invertido de decomposição da imagem audiovisual.

A primeira e a última fotografias são imagens de celular de uma figura que se embala sobre um balanço, em um ambiente com plantas ao fundo, e são intercaladas pela fotografia da sombra de uma planta projetada em uma parede por meio de efeitos de iluminação. O vídeo exibe imagens dessa mesma personagem se embalando, uma espécie de versão em movimento das fotografias citadas. Uma questão importante a ser levantada é a da definição da imagem desse vídeo, que, por ter sido gravado em aparelho de celular, é baixa e apresenta uma pixelização, principalmente em função do movimento realizado na ação. Essa pixelização, que expõe a própria natureza da formação da imagem digital, parece ser apropriada pela artista e subvertida para um âmbito poético. As figuras que constituem a imagem se deformam por meio da espacialidade visual formada pelo movimento dos pixels na imagem, os quais incrementam a mobilidade contínua do balanço. Para a construção dessas espacialidades, o balanço funciona como uma espécie de metáfora do pêndulo como elemento de medição matemática do tempo.

13. Informações constantes no dossiê da obra que integra o arquivo do projeto de pesquisa "Acervo de videoarte paraense: sistematização e análise crítica" (CNPq/SEC/MINC), 2024.



Figura 5 — *O JOGO ou para que servem os amigos?*, Val Sampaio, 2006.
Foto: Val Sampaio. Fonte: Acervo do projeto de pesquisa "Acervo de Videoarte paraense: sistematização e análise crítica" (CNPq/SEC/MINC), 2024.

No vídeo, ouvimos a personagem ensinar para amigos algumas técnicas para um movimento eficaz no balanço. Esse movimento é interrompido aos cinco segundos corridos da obra, momento em que a imagem da personagem, parcialmente fora do quadro, é congelada como uma interrupção do movimento que se direcionava ao centro do quadro. Enquanto isso, o áudio com as instruções de como usar o balanço, oferecidas pela personagem, continua a ser executado. Aqui, reside justamente o gancho narrativo para a edificação das extensões materializadas nas fotografias, na medida em que estas parecem dar continuidade por meio de imagens fixas, em um movimento circular, ao congelamento do vídeo. Essa distensão narrativa pela fotografia é, também, interrompida pela imagem da sombra da planta projetada diagonalmente, no que parece ser uma comparação com o próprio movimento do balanço. O jogo reside no entremeio entre o movimento e a interrupção do tempo do vídeo, que desembocam no processo de espacialização para além da imagem audiovisual.

O tempo como elemento de discussão aparece também na obra de Melissa Barbery intitulada *Ahora*¹⁴ (2007), Segundo Prêmio do Salão Arte Pará em 2007. Nesse trabalho, Barbery instala, em uma parede, uma pequena tela que exibe um vídeo e uma planta colocada em uma prateleira. Centralizada no quadro audiovisual, a imagem de uma planta também aparece junto à projeção de sua sombra por meio de um jogo de luz artificial. Durante alguns segundos, essa sombra muda de posição, da direita para a esquerda, enquanto ouvimos a voz da avó da artista, vivendo com Alzheimer, discursar a respeito do tempo. Ela compara seu estado atual a uma calma e incompreensão do mundo encontrada nas suas memórias de infância, como lembranças em câmera lenta, finalizando concomitantemente ao momento de aparição da sombra da planta no lado oposto da imagem.

14. Imagens e vídeos da instalação disponíveis em: <https://x.gd/KvLmZ>. Acesso em: 10 de julho de 2024.



Figura 6 – *Agora*, Melissa Barbery, 2007. Foto: Melissa Barbery. Fonte: Acervo do projeto de pesquisa “Acervo de Videoarte paraense: sistematização e análise crítica” (CNPq/SEC/MINC), 2024.

Em seguida, dois braços entram no quadro, iniciando um processo lento de retirada de todas as folhas daquela planta para colocá-las no adubo contido no vaso. Para simbolizar uma espécie de retorno da planta às suas raízes e memórias, a artista interrompe seu crescimento ao retirar suas folhas e posicioná-las literalmente próximo às suas raízes. Portanto, um retorno dessa experiência de crescimento ao seu estado primário e que se relaciona ao discurso proferido pela avó da artista, ou seja, uma tentativa de recuperação e deslocamento da memória como uma categoria temporal. No vídeo, a artista utiliza-se ainda dos processos de sobreimpressão durante a retirada das folhas, ocasião em que vemos os braços, sobrepostos, existirem de maneira fantasmagórica, em uma espécie de compreensão do tempo real da retirada em um tempo sobreposto do vídeo.

O processo de espacialização como distensão se dá pela duplicação do assunto da obra audiovisual no vaso de planta instalado na prateleira ao lado do vídeo e, portanto, difere da prática de Sampaio por incluir um objeto tridimensional que não é o monitor. Essa planta, colocada ao lado do aparelho durante a exposição, não é regada, nem recebe luz natural, o que leva à sua morte ao longo do período exposto, incluindo a queda de suas folhas no espaço expositivo, assim como acontece no vídeo. Ao tomar o papel de extensão narrativa, a planta configura-se, portanto, como uma versão em tempo real do processo de desfolhação que ocorre em tempo presente no vídeo, uma metáfora da morte como constituída pela experiência temporal. Com isso, a análise aqui realizada nos faz perceber como esses modos de espacialização se acumulam em certos momentos em uma mesma obra a partir das extensões incluídas na relação com a imagem audiovisual. O trabalho de Melissa Barbery, com a utilização das sobreimpressões no vídeo (vídeo-espço) e a inclusão de outros objetos, é exemplar para demonstrar essa situação de cruzamento entre os arranjos espaciais que compõem essa operação maior que chamo microespacialização.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, abordei o processo de microespacialização audiovisual na arte contemporânea. Objetivei demonstrar, por meio da descrição de algumas obras, como alguns arranjos espaciais em pequenas dimensões têm se configurado, formatando um campo de realização audiovisual para além da relação com a “forma cinema” e seus aspectos arquitetônicos. Investiguei a desestruturação da lógica representativa bidimensional do quadro audiovisual, em seus segmentos de espacialidade, e suas extensões para o espaço físico de exibição. A microespacialização audiovisual se constitui por meio da mixagem de imagens, em que planos contínuos se diluem e apresentam

imagens simultaneamente, construindo também uma relação com objetos tridimensionais instalados no espaço físico em que o conteúdo audiovisual é exibido. Ao mencionar a recorrência de certas características, enfatizo que elas estão atreladas às obras estudadas, embora sejam também identificáveis em outros trabalhos pertencentes aos acervos estudados.

Conforme indicado anteriormente, essas relações entre audiovisual e espaço aqui investigadas são também passíveis de coexistir em um mesmo trabalho artístico. Há uma espécie de acoplamento de um no outro, o que pode fundar uma outra complexidade de configurações espaciais que tem historicamente se agrupado e coexistido na contemporaneidade para além das abordagens poéticas baseadas em práticas imersivas e de ocupação de ambientes inteiros. Portanto, proponho pensar esses arranjos do espaço não por meio da superação de contextos ou fases históricas da espacialização da imagem em movimento na arte contemporânea. Ao invés disso, quero pensar por meio das acumulações dessa série de nomenclaturas e práticas, que atravessam uma qualidade cinemática dessas instalações (não abordadas aqui), mas que também encontram outros modos do audiovisual se espacializar a partir das pequenas dimensões, ou seja, da imagem em pequena escala, situação em que a sala escura, por exemplo, não é um item primordial. Desse modo, espero que este artigo contribua para o pensamento sobre o audiovisual experimental e seu estado contemporâneo na relação com outras mídias para, assim, pensarmos a espacialização como uma característica fundante dessas propostas.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. *O olho interminável*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- _____, Jacques. *A imagem*. Campinas, São Paulo: Papirus: 1993.
- BALSOM, Erika; REYNOLDS, Lucy; PERKS, Sarah (orgs.). *Artists' moving image in Britain since 1989*. Londres: Paul Mellon Foundation e Yale University Press, 2019.
- BALSOM, Erika. *Exhibiting cinema in contemporary art*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013.
- BAMBOZZI, Lucas; PORTUGAL, Demétrio (orgs.). *O cinema e seus outros: manifestações expandidas do audiovisual*. São Paulo: Equador e AVXLab, 2019.
- BASTOS, Marcus. *Pontes, janelas, máscaras, vírus: elos entre passado e presente das artes e do audiovisual*. São Paulo: Editora da PUC-SP, 2024.
- BASTOS, Marcus; ALY, Natália (orgs.). *Audiovisual experimental: arqueologias, diálogos, desdobramentos*. São Paulo: Ponto-com, 2018.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens: Foto, cinema, vídeo*. Campinas: Editora Papirus, 1997.
- BISHOP, Claire. "Black Box, White Cube, Gray Zone. Dance Exhibitions and Audience Attention". *TDR: The Drama Review*, v. 62, n. 2, 2018, p. 21-41.
- BURCH, Noël. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- _____, Philippe. *Movimentos improváveis: O efeito cinema na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.
- GARBERLOTTI, Raquel de Oliveira Pedro. "Video-instalação, cinema de exposição, cinema de artista, outro cinema, efeito-cinema: nomenclaturas e normas de representação. A reflexividade na obra em perspectiva (documental)". *Arteriais*, Belém, v. 5, n. 9, 2019, p. 47-63.
- HOSNI, Cássia. *Zona cinza e a espacialização da imagem em movimento: instalações audiovisuais na Bienal de São Paulo e na Biennale di Venezia*. Tese de Doutorado em Projeto, Espaço e Cultura, USP, 2021.
- JESUS, Eduardo. "A imagem em movimento e os espaços da arte contemporânea: outras formulações do audiovisual". *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 26, n. 3, 2019, p. 1-20.
- KIVINEN, Kati. "From monitor to gallery space – Spatialisation of the moving image in Finnish video art in the 1990s". *FNG Research*, Helsinki, n. 2, 2015, p. 1-13.
- LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. *Fundamentos de Metodologia Científica*. 7. ed. São Paulo: Atlas, 2010.
- MACHADO, Arlindo (org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras e Itaú Cultural, 2007.

- MACIEL, Kátia (org.). *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.
- MANOVICH, Lev. *The language of new media*. Cambridge: MIT Press, 2001.
- MEIGH-ANDREWS, Chris. *A history of video art*. 2. ed. Nova York e Londres: Bloomsbury Academic, 2014.
- MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.
- MORAN, Patricia. *Performance audiovisual: uma poética entre meios*. Tese de Livre Docência em Direção Audiovisual, USP, 2021.
- PARENTE, André. "Cinema de exposição: o dispositivo em contra/campo". *Poiesis*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 12, 2008, p. 51-63.
- PAUL, Christiane. *Digital Art*. 3. ed. Londres e Nova York: Thomas & Hudson, 2015.
- RIBEIRO, Regilene Sarzi. "O dispositivo videográfico e as narrativas de si mesmo e do outro: videocorpo". *Palíndromo*, Florianópolis, v. 10, n. 21, 2018, p. 101-115.
- ROYOUX, Jean-Christophe. "Cinéma d'exposition: l'espacement de la durée/Cinema as Exhibition, Duration as Space", *Artpress*, Paris, n.262, nov., 2000, p. 36-41.
- RUSH, Michael. *Video Art*. 2 ed. Londres: Thames & Hudson Ltd., 2014.
- SMITH, Sarah. "Lip and Love: subversive repetition in the pastiche films of Tracey Moffatt". *Screen*, Glasgow, v. 49, n. 2, 2008, p. 209-215.
- STAKE, Robert. *Multiple Case Study Analysis*. Nova York; Londres: The Guilford Press, 2006.
- UROSKIE, Andrew V. *Between the black box and the white cube: expanded cinema and postwar art*. Chicago; Londres: The University of Chicago Press, 2014.

AS CAMINHADAS AUDIOVISUAIS DO DUO VJ SUAVE

MARIA GABRIELA CAPPER¹

RESUMO Partindo da análise de projetos do duo Vj Suave, formado por Ceci Soloaga e Ygor Marotta, especialmente o dispositivo *Suaveciclo* e quatro curta metragens, este artigo repercute sobre a projeção audiovisual fora da tela, em grandes escalas, sobre muros e fachadas de casas e prédios. Enquanto o *Suaveciclo* percorre as ruas, imagens e sons arquivados em um banco de dados são montados em tempo real. Um tipo de lanterna mágica, pela semelhança técnica e mesmo pela experiência com as imagens projetadas. Como funcionam essas formas de cinema expandido? Como elas alteram os modos de espectadorialidade e as nossas percepções? A noção cinema expandido (Youngblood, 1970), a arqueologia das mídias (Kittler, 2016), os estudos sobre um “efeito cinema” na arte contemporânea (Dubois, 2009) e a noção Transcinemas (Maciel, 2009) contribuem para adensar as análises e as reflexões sobre essas formas cinemáticas.

PALAVRAS-CHAVE Animação, audiovisual, cinema expandido, arte, transcinemas.

ABSTRACT Starting from the analysis of projects by the duo VjSuave, formed by Ceci Soloaga and Ygor Marotta, especially the *Suaveciclo* device and four short films, this article focuses on off-screen audiovisual projection, on large scales, on walls and facades of houses and buildings. As the *Suaveciclo* travels the streets, images and sounds stored in a database are assembled in real time. A type of magic lantern due to its technical similarity and even the experience of the projected images. How do these forms of expanded cinema work? How do they alter modes of spectatorship and our perceptions? The notion of Expanded Cinema (Youngblood, 1970), Media Archeology (Kittler, 2016), studies on a “cinema effect” in contemporary art (Dubois, 2009) and the notion of Transcinemas (Maciel, 2009) contribute to deepen the analyzes and reflections on these cinematic forms.

KEYWORDS Animation, Audiovisual, Expanded Cinema, Art, Transcinemas.

1. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine/UFF) (bolsista Capes/IMPACTOS). Mestra em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Graduada e licenciada em Música. Docente EBTT Música no Colégio Universitário Geraldo Reis/UFF. E-mail: gabriela_capper@id.uff.br.

INTRODUÇÃO

Imagine-se caminhando pelas ruas de uma cidade e se deparar com animações que transitam e flutuam pelos muros, pelas fachadas de prédios e casas. O cinema se liberta para experimentar outras maquinarias, acoplamentos tecnológicos que a um só tempo derivam do próprio cinema e dele se dispersam pelas reformulações que recebem no encontro com a arte contemporânea e as novas tecnologias. Como funcionam essas experiências cinematográficas e como chegam ao espectador?

Em expansão para outros espaços além das salas de exibição, aderindo a outras configurações, e em interface com a arte contemporânea e as novas mídias, o cinema contagia e se deixa ser contagiado por outros campos. Dispositivos cinematográficos são inventados, processos singulares são experimentados, os filmes expandem seus limites deslocando-se das telas para outras superfícies, como pode ser visto nos projetos realizados pelo duo Vj Suave, formado por Ceci Soloaga e Ygor Marotta. Outros regimes de imagens, sons, montagem e projeção são propostos para que os filmes circulem pelos espaços, ocupem as cidades, as florestas em qualquer superfície que os acolha. O cinema expandido contemporâneo ressingulariza o dispositivo cinema e propõe outras experiências com os espaços e o público.

A noção cinema expandido, amplamente explorada por Gene Youngblood (1970), refere-se tanto ao cinema que se desloca de seu espaço convencional quanto à ideia de emancipação da consciência frente à alienação, normatização de valores e comportamentos, fortemente difundidos em filmes, noticiários e publicidade nas grandes mídias nos Estados Unidos, nas décadas de 1960/70. Hoje, a noção de cinema expandido se atualiza para designar formas cinematográficas que se desviam da forma hegemônica do cinema, seja pelo deslocamento para outros espaços, seja pela ressingularização do próprio dispositivo cinema, que recebe outros arranjos. Atualizando a noção, André Parente esclarece que “ao contrário do cinema dominante, muitas obras cinematográficas reinventam o dispositivo cinematográfico, seja multiplicando as telas e explorando outras durações e intensidades, seja transformando a arquitetura da sala de projeção e entretendo outras relações com os espectadores” (Parente, 2009, p. 21).

Este artigo apresenta considerações e reflexões sobre os filmes de animação realizados pelo duo Vj Suave, feitos para a projeção fora da tela, em grandes escalas, sobre muros e fachadas de casas e prédios e ao ar livre. As análises dos projetos de cinema expandido, especialmente o dispositivo *Suaveciclo* e quatro curtas-metragens, são articuladas com o campo da arqueologia das mídias (Kittler, 2016), os pensamentos sobre um “efeito

cinema” nas artes contemporâneas (Dubois, 2009) e a noção de transcinemas (Maciel, 2009), buscando assim investigar o funcionamento dessas formas expandidas e como elas alteram os modos de espetatorialidade e as nossas percepções.

O SUAVECICLO: UMA LANTERNA MÁGICA CONTEMPORÂNEA

O *Suaveciclo* é um triciclo, mais do que isso, ele é um dispositivo de cinema que se desloca e projeta animações ao ar livre, em grande escala, sobre superfícies diversas, em intervenções audiovisuais pelas cidades, convidando o público a acompanhá-las, caminhando e/ou pedalando. O duo Vj Suave vem percorrendo várias cidades no mundo, encantando públicos de todas as idades com seus filmes em trânsito. As animações ganham as ruas e se espalham pela cidade. Segundo Katia Maciel “após o surgimento de novas camadas tecnológicas, a ideia de tela como limite do filme tem se redefinido, obrigando-nos a modificar também os contornos de sua apreensão teórica” (Maciel, 2009, p. 15). As projeções realizadas pelo Vj Suave são formas de cinema fora da tela, libertas, que aderem à cidade e seus contornos.

Enquanto se locomove, o *Suaveciclo* projeta animações, criadas pelo duo, seja na porta de uma garagem, na fachada de edifícios ou escorregando pelos muros. São personagens variados, como uma arara que voa sobre as janelas dos prédios, uma onça que atravessa a paisagem urbana. Desenhos de figuras humanas andam pela cidade junto aos transeuntes, há uma sobreposição das animações com as cenas urbanas em pequenos fragmentos poéticos que criam sentidos para o público. Projetadas em grande escala, as animações ganham os movimentos do projetor, que pode ser direcionado para qualquer superfície que acolha a luz, e do triciclo que projeta em movimento durante as caminhadas.

Em deslocamento, pelo movimento do projetor e do triciclo, está

em jogo, uma declinação da função tela acionada pelas projeções de vídeo no chão ou no teto, em superfícies ortogonais, espelhos, objetos esféricos, no corpo, em cortinas de fumaça e etc. A imagem projetada pelo vídeo surge, portanto, como uma espécie de matéria luminosa móvel que pode deslocar-se, invadir, cobrir, colar, aderir e fundir com todo objeto com que se depara (Dubois, 2009, p. 193).

A partir dos anos 1990, “os projetores de vídeo de grande formato atrelados aos registros digitais (dvd) permitiram que o nível de qualidade da imagem se equiparas-se ao da imagem do cinema [...] tendo também ele requerido a obscuridade (relativa) do espaço e jogado com inúmeras relações de distância com o espectador” (Paini, 1997 *apud* Dubois, 2009, p. 192). Sem dúvida, o desenvolvimento tecnológico traz outras possibilidades para o artista/cineasta e o público experimentarem, “projetores se multiplicam e se movimentam, ao mesmo tempo que histórias se bifurcam, como estruturas abertas à participação do espectador, para o qual a projeção passa a funcionar como uma interface ativa” (Maciel, 2009, p.15). Nota-se claramente outras disposições com o cinema tanto por parte do Vj Suave quanto do público que o acompanha, as imagens projetadas compõem com os espaços urbanos que se tornam elementos cenográficos e o público se deslocando escolhe pontos de vista para a experiência sensorial com as imagens.

O *Suaveciclo* produz uma espécie de fantasmagoria, seus personagens projetados em grande escala atraem as pessoas para uma experiência audiovisual um tanto incomum para o nosso tempo. Para o nosso tempo, pois ao escavarmos os tempos passados podemos encontrar experiências como as do duo Vj Suave. Seria o *Suaveciclo* uma lanterna mágica contemporânea?

Confiemos a abordagem de tal questão ao campo da arqueologia das mídias, que, sobrepondo e aglutinando muitos tempos diferentes, revela ao tempo atual objetos, invenções e experiências tecnológicas de onde derivaram as mídias. O campo da arqueologia das mídias se move sobre os estudos do primeiro cinema, da mídia digital e da instalação artística midiática, ampliando radicalmente as noções sobre o cinema. O campo da arqueologia



Figura 1 – Foto de projeção do *Suaveciclo*.

das mídias se move sobre os estudos do primeiro cinema, da mídia digital e da instalação artística midiática, ampliando radicalmente as noções sobre o cinema, fabulando sobre que outros rumos o cinema poderia ter seguido. Ou, de fato, seguiu.

A primeira técnica de transmissão de imagens, as lanternas mágicas surgiram em 1659 e foram usadas em diferentes áreas, na ciência, na arte, na religião, e especialmente na mágica e no entretenimento popular. Em seu longo e detalhado estudo sobre as mídias ópticas, Kittler nos conta que os primeiros relatos sobre a lanterna mágica demonstram o seu uso para fins ilusionistas, não à toa “a magia no nome desse aparelho, o qual era capaz de apresentar ao olho objetos ausentes que – como fantasmas – jamais poderiam estar presentes” (Kittler, 2016, p. 97). A lanterna mágica foi muito explorada por ilusionistas nos séculos XVII e XVIII, com ela eles criavam truques com as imagens de esqueletos e fantasmas projetadas em salas escuras cenograficamente preparadas com fumaça, incensos etc. Os ilusionistas preparavam toda uma atmosfera que fazia com que o público acreditasse estar vivendo uma experiência fantasmagórica. O espanto tomava conta do público diante das imagens projetadas e toda a *mise en scène*.

Etienne Gaspard Robertson se tornou famoso na história do cinema por suas projeções de fantasmas, “montando sua lanterna mágica sobre um carro com rodas grandes, leves e silenciosas, artifício que o permitiu movê-la na sala, como numa filmadora do futuro, sem que o público o percebesse” (Kittler, 2016, p. 138). Nas lanternas mágicas, “a imagem de um objeto era movimentada diante do sistema de lentes – e uma fonte de luz espelhada projetava a ampliação dessa imagem” (Kittler, 2016, p. 93), um funcionamento semelhante ao dos projetores que conhecemos nos dias de hoje.

O *Phantascope*, ou *Fantascópio* era um dispositivo sobre rodas que podia se mover se distanciando ou se aproximando da tela, resultando na diminuição ou no aumento das dimensões das imagens diante do público.

É notável a semelhança entre o *Fantascópio* e o *Suaveciclo*, dois dispositivos distantes no tempo que se aproximam tecnicamente. No entanto, nas intervenções audiovisuais do *Suaveciclo* as projeções não buscam criar

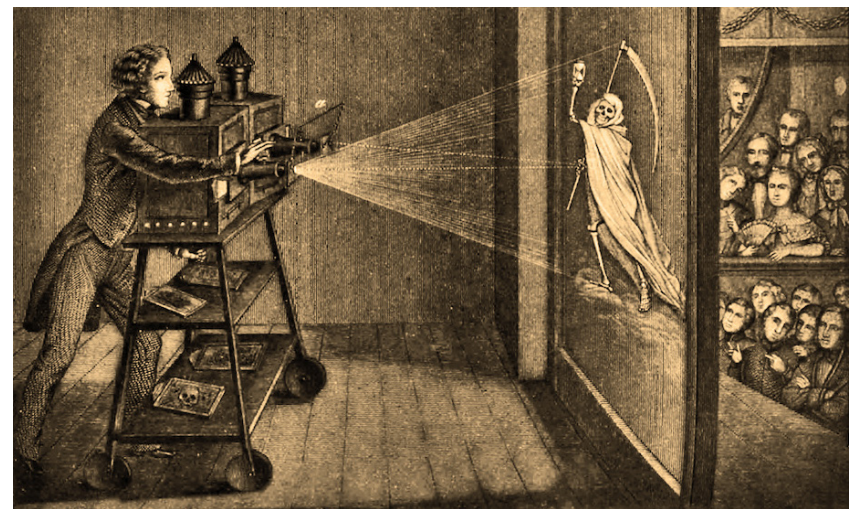
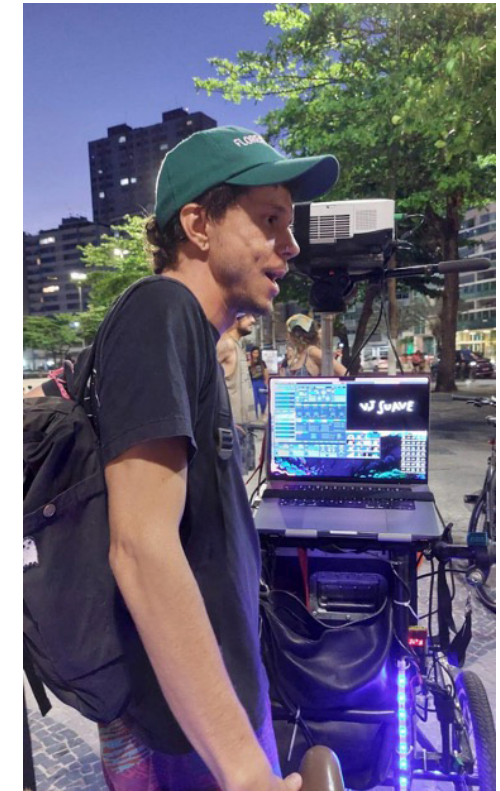


Figura 2 – “Phantascope” ou Fantascópio.

ilusão pela imagem, ao contrário disso, toda a operação envolvida, todo o processo, a criação das animações, a montagem, a projeção, estão expostos, os “truques” estão à mostra, a mágica é outra.



Figuras 3 (acima) e 4 (ao lado) – fotos do *Suaveciclo* na Praia de Icaraí, Niterói - RJ (2023).

O dispositivo cinemático, o *Suaveciclo*, consiste em um *laptop* com aplicativo para *ujing* (performance audiovisual em tempo real), um projetor e um amplificador de som. O dispositivo funciona com uma bateria *Jackery* 1000w, que permite uma boa autonomia para as pedaladas/caminhadas. O projetor acoplado ao triciclo é um Epson de 5500 lm que funciona bem, claro que dependendo da iluminação dos espaços de projeção.

Enquanto o *Suaveciclo* percorre as ruas, o público se movimenta acompanhando o trajeto e se entretendo com as imagens animadas, que são montadas em tempo real e projetadas em grandes dimensões sobre as fachadas. Outra situação-cinema que demanda outra experiência-cinema de um público que está mais acostumado

ao modo de ver filmes sentado e em uma sala escura. Dubois interroga “[...] o que ocorre quando se passa da posição imóvel e sentada na sala de cinema para a postura móvel e ereta do visitante de passagem numa exposição?” (Dubois, 2009, p. 184). E em uma caminhada pelas ruas de uma cidade, o que se modifica na recepção e percepção das imagens?

Evidentemente há uma outra disposição do corpo nessas experiências, assim como a forma e o conteúdo das animações seguem um regime diferente do cinema narrativo hegemônico. Neste, o corpo imóvel se concentra na compreensão de uma história prévia, há um trabalho mental que prevalece diante das imagens e dos sons encadeados em um regime de continuidade narrativa. De outro modo, durante a caminhada do *Suaveciclo*, o público estabelece outras relações com os fragmentos de animações projetadas, não há uma história a percorrer, as imagens são figurativas, mas não estão fechadas em um único sentido, encontram-se libertas, prontas a criarem territórios sensíveis.

O duo cria um banco de animações e faz a montagem das imagens para a projeção durante o trajeto, não há uma montagem prévia, as animações se encadeiam com muita liberdade. São gatos e onças gigantes, personagens míticos, seres voadores que encantam principalmente as crianças, que se envolvem com as projeções, exclamando diante de cada aparição, criando distâncias diferentes para olhar mais uma vez com espanto e encantamento, deixando que seus corpos sejam atravessados pelas imagens-luzes, em uma interação que convoca a ludicidade e a sensorialidade.

De uma caixa de som amplificada, a trilha sonora composta pela mistura de música étnica, flautas indígenas, tambores africanos, com a música eletrônica, incide sobre as imagens criando uma atmosfera onírica para a caminhada. A construção audiovisual em tempo real se relaciona diretamente com o público, os espaços e as superfícies de projeção.



Figura 5 — Foto de projeção do *Suaveciclo*.

QUATRO CURTAS DE ANIMAÇÃO EM TRÂNSITO

A ideia de construir o *Suaveciclo* veio da necessidade de continuarem o trabalho de projeção em movimento nas ruas, não mais dependendo de um carro como aconteceu quando o duo criou dois curta metragens de projeção em movimento para a *MTV: Homeless* (2011) e *Trip* (2013), e outros dois, *Run* (2011) e *La cena* (2012), como produção independente. Para gravá-los experimentaram a projeção de personagens em movimento na rua utilizando uma caminhonete.

No curta *Homeless*, os personagens animados performam nos/com os espaços da cidade. Assim acontece na cena em que um dos personagens, o *homeless*, dorme sob um viaduto. O personagem é uma animação em desenho digital com a textura de lápis de cor e o viaduto não, trata-se de uma imagem videográfica, superfície para a projeção e elemento cenográfico que serve à narrativa que será desenvolvida no curta.

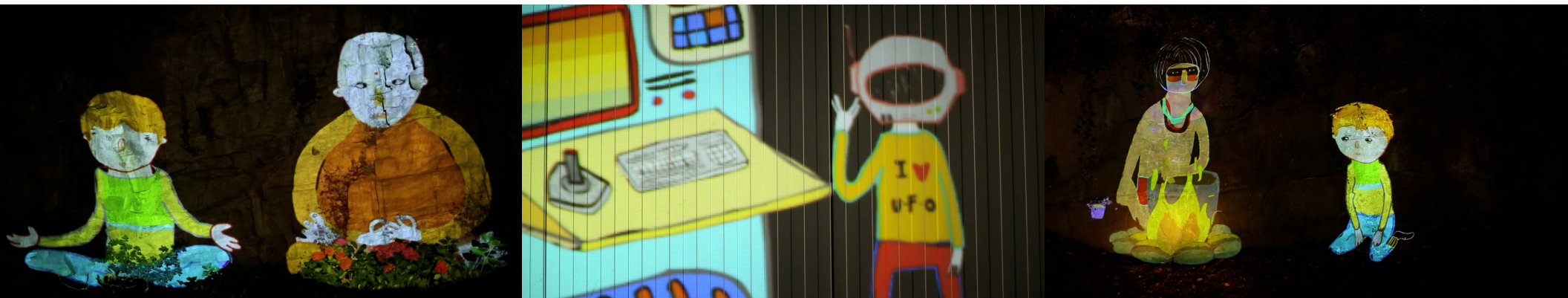
O personagem de *Homeless* sai de seu corpo e caminha pela cidade, a animação é projetada sobre diferentes superfícies, atravessada pelas texturas dos edifícios. Animado quadro a quadro, seus movimentos são fluidos em diferentes ações, andando, subindo escadas, voando, tudo se torna possível com a inventividade do animador. A caminhada pela cidade é interrompida por duas mãos desenhadas que colocam uma escada para que ele suba pelas paredes de um prédio e fique sobre uma nuvem. Do outro lado da cidade, um personagem feminino caminha acompanhada por grandes olhos nas fachadas das casas, quando também encontra as mãos desenhadas que lhe oferecem um coração e conduzem-na ao outro personagem que corre pela cidade pulando sobre as nuvens. Os dois chegam a uma máquina mágica que os leva, juntos, para um encontro nas nuvens. Uma história de amor animada sobre os contornos da ci-



Figura 6 – Captura de tela do curta *Homeless*, de VjSuave.

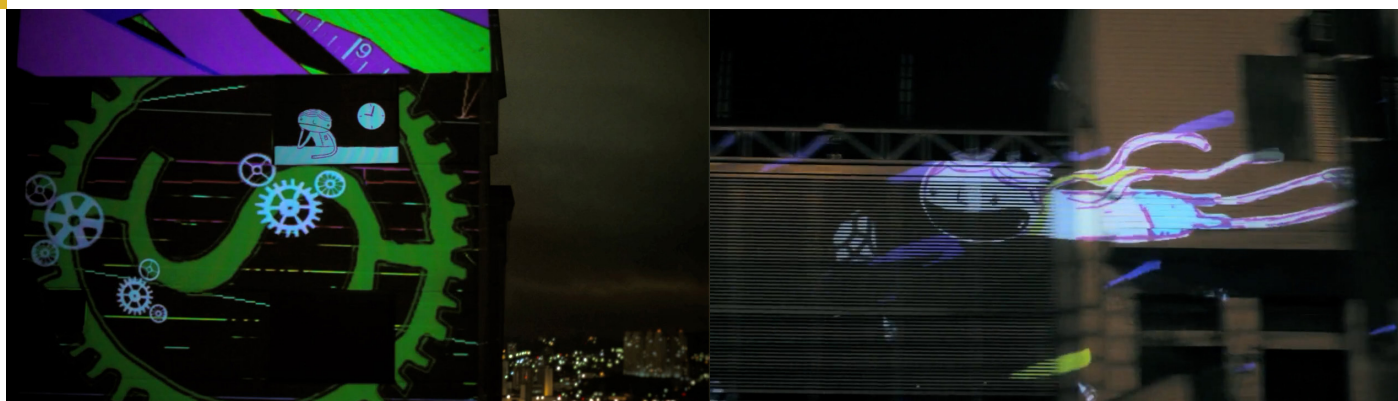
dade. A trilha sonora do curta traz a atmosfera dos *games*, uma música maquínica feita com sons sintetizados em *midi* e uma base rítmica acompanha os movimentos dos personagens, parecendo colocá-los em um jogo. Alguns ruídos, acordes e notas marcam certos gestos dos personagens, como se o som sublinhasse certas ações ou acontecimentos da animação.

Trip é uma jornada espiritual em busca do autoconhecimento, da expansão da consciência e do amor. Esse curta foi produzido de forma independente e gravado durante a residência no festival audiovisual *Shiny Toys* na Alemanha. Caminhando pela cidade, o personagem animado recebe as texturas de paredes, muros de pedra, grades, e encontra diferentes modos de se conectar com a fé e com outros estados de consciência. Em cada ponto da cidade ele encontra alternativas, a religião católica ou o budismo, a ufologia ou o xamanismo.



Figuras 7-9 – Capturas de tela do curta *Trip*, de VjSuave.

Já o filme *Run* inicia com o personagem contando o tempo, entediado em seu apartamento. Na animação projetada no alto de um prédio na cidade de São Paulo surge um elevador por onde ele desce para a rua. Na calçada seu ânimo se transforma e ele sai correndo pela cidade em passos largos, pulando e dando cambalhotas ele segue sua corrida até que pisa em um dispositivo explosivo que o lança ao voo. Do ar ele mergulha na água e nada junto com peixes, acompanha um trem em movimento, tudo isso seguindo a mesma lógica das animações projetadas nas fachadas e nos elementos urbanos.



Figuras 10 e 11 – Capturas de tela do curta *Trip*, de VjSuave.

La cena, por sua vez, é uma história sobre o ciclo da vida, sobre uma imagem videográfica de um lago à noite, uma cena em desenhos animados mostra como a cadeia alimentar na mata se desenrola. Utilizando as técnicas de *stop-motion*, de fotografia em longa exposição, projeção e luz natural da lua cheia, esse trabalho cria uma relação muito interessante entre as imagens de diferentes procedências, as animações interferem nas imagens videográficas, como se tudo recebesse um efeito digital de movimento, um trêmulo que vibra a imagem.



Figuras 12 e 13 – Capturas de tela do curta *La Cena*, de VjSuave.

Os sons dos insetos, dos animais e da água reforçam a ambientação e contribuem para a sensação de se estar em um ambiente natural.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As intervenções audiovisuais do *Suaveciclo* se deslocam em ambientes abertos, animações expandidas que se estendem à cidade. As imagens projetadas criam relações com os espaços urbanos que as acolhem tanto como superfície de projeção quanto como cenografia. Intervir na cidade com as animações faz com que outros olhares para seus contornos de sombra e de luz sejam experimentados. São intervenções audiovisuais que solicitam a participação do público, seja na caminhada pela cidade ou nas experimentações sensoriais com as imagens e os sons. A ludicidade é uma marca dos trabalhos desenvolvidos pelo duo Vj Suave.

Acompanhando as projeções das animações foi possível perceber a riqueza da experiência que o *Suaveciclo* propõe, coletiva e democrática, acessível a quem estiver passando e por ela se interessar, colocando nossos olhares voltados para um cinema expandido que se mistura com a cidade. Um tipo de lanterna mágica contemporânea pela semelhança técnica dos dispositivos e mesmo pela experiência com desenhos projetados como nos cinemas de atração. Hoje, essas condições colocam o público a brincar com as imagens, a interagir com elas. A projeção aciona um outro tipo de interação do público com as animações, uma participação atravessada pelos estados de ludicidade e sensorialidade.

As animações projetadas em grande escala e em deslocamento criam pequenas cenas tomando a cidade como cenário, o colorido dos personagens, que ganham a influência da *street art*, se destaca no cinzento da paisagem urbana e os desenhos recebem as marcas das paredes, das janelas, grades e portas, há uma mescla entre as imagens videográficas e as animações que torna a estética dos trabalhos do Vj Suave própria e um tanto singular. Há também outro modo de operar com os projetores que se deslocam de sua posição fixa e invisível ao público e performam com as animações. Esse é o “truque”, essa é a mágica!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DUBOIS, Philippe. "Um 'efeito cinema' na arte contemporânea". In: COSTA, Luiz Claudio da (org). *Dispositivos de registros na arte contemporânea*. Rio de Janeiro. Contra Capa Livraria/FAPERJ. 2009.
- KITTLER, Thomas. *Mídias ópticas*. Trad. Marcus Hediger. Contraponto Editora Ltda. Rio de Janeiro. 2016.
- MACIEL, Kátia (org.). *Transcineamas*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009.
- PAINI, Dominique. *Projections: les transports de l'image*. Paris. Hazan/Le Fresnoy. 1997.
- PARENTE, André. *A forma cinema: variações e rupturas*. In: MACIEL, Katia. *Transcineamas*. 2009.
- YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded Cinema*. P. Dutton & Co., Inc., New York. 1970.

REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS

- HOMELESS. Produção: VJ Suave, 2011. Disponível em: <https://x.gd/zwa1u>. Acesso em: 22 de março de 2024.
- LA CENA. Produção: VJ Suave, 2012. Disponível em: <https://x.gd/upVGk>. Acesso em: 22 de março de 2024.
- RUN. Produção: VJ Suave, 2011. Disponível em: <https://x.gd/oUil1>. Acesso em: 22 de março de 2024.
- TRIP. Produção: VJ Suave, 2013. Disponível em: <https://x.gd/fiRdS>. Acesso em: 22 de março de 2024.

FILME SOBRE AS INTERVENÇÕES DO SUAVECICLO FEITO PELA AUTORA

- PESQUISA cinema expandido. Produção: VJ Suave, 2022. Disponível em: <https://x.gd/H3WJp>. Acesso em: 22 de março de 2024.

CINEMA/ARTE, PESQUISA/PRÁTICA, IMAGEM/POESIA:

ENTRELAÇAMENTOS NA TRAJETÓRIA DE KATIA MACIEL

NINA VELASCO¹

RODRIGO GONTIJO²

A trajetória de Katia Maciel possui importância inquestionável para o campo expandido de experiências do audiovisual, sobre o qual este dossiê se debruça. Pesquisadora, professora da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ), cineasta, artista visual e poeta, além de ter coordenado e organizado diversos projetos, publicações e exposições referenciais para a reflexão desse campo, pode-se afirmar que Katia Maciel encarna um pouco da história desse campo no Brasil.

Com uma formação pouco ortodoxa, tendo sido formada em História, feito o mestrado em Cinema na França e o doutorado em Comunicação na UFRJ, o caminho que a levou para a carreira acadêmica e para sua inserção no circuito brasileiro de arte contemporânea é o ponto de partida para esta entrevista. O resultado da conversa com Nina Velasco (com quem trabalhou no final da década de 1990 até o início dos anos 2000) acabou por se parecer com um memorial resumido, em que personagens e conceitos importantes no panorama nacional e internacional do nosso campo surgem naturalmente, entrelaçados com os interesses e vivências de Katia.

1 Nina Velasco e Cruz é formada em jornalismo pela UFRJ e possui mestrado e doutorado em Comunicação pela UFRJ. É professora associada da Universidade Federal de Pernambuco, atuando no curso de Cinema e Audiovisual e na Pós-Graduação em Comunicação (Linha de Estética e Cultura da Imagem e do Som).

2 Rodrigo Gontijo é artista, pesquisador e professor na Universidade Estadual de Maringá. É doutor e mestre em Multimeios pelo Instituto de Artes da UNICAMP e bacharel em Comunicação e Multimeios pela PUC-SP.

NINA VELASCO Katia, você poderia contar um pouco como foi o início de sua carreira? Como você ingressou nesse campo híbrido entre cinema, arte e comunicação?

KATIA MACIEL Me formei em História na PUC-RJ (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro) em 1984 e fui fazer um mestrado em cinema e história em Paris, na École des Hautes Etudes com Marc Ferro. Meu interesse naquele momento era pensar o cinema como fonte primária, como documento para a história. Até então, apenas o texto era considerado como fonte.

Em Paris segui cursos de cinema — roteiro, som, com Michel Chion e assistia muitos filmes. Já havia o videocassete, mas era uma coisa limitada, não estavam disponíveis os filmes mais antigos. No mestrado fui coorientada por Jean Baudrillard, que havia conhecido no Rio antes de ir para Paris. Depois do mestrado voltei para o Brasil. Eu precisava retornar ao Brasil e Baudrillard me sugeriu ir para a Escola de Comunicação da UFRJ (ECO), onde tinha uma relação estabelecida com alguns professores e poderia me orientar no doutorado. Ele se tornou muito importante para mim, não apenas como intelectual, mas como amigo.

A coordenação da pós-graduação me sugere escolher um coorientador na ECO. André Parente assume minha orientação junto com o Baudrillard e em seguida é substituído pelo Rogério Luz. Meu doutorado foi sobre o pensamento de cinema no Brasil. Em paralelo, me dedico a realizar alguns filmes. Faço três curtas-metragens, começo a dar aula e a fazer pesquisa. Nesse momento, começo a pesquisa sobre Hélio Oiticica, da qual você já participa, Nina, sendo minha orientanda de iniciação científica, e depois, mestrado e doutorado.

NINA VELASCO Sim, nesse momento você tinha sido recém-contratada como professora na ECO e fazia muitos projetos no Núcleo de Imagem e Tecnologia (N-Imagem). Trabalhamos durante anos com o acervo do Hélio Oiticica...

KATIA MACIEL Trabalhamos num modo muito guerreiro nesse projeto. A Nina (Velasco) xerocando os arquivos, porque os arquivos não estavam organizados. O Luciano Figueiredo, que era o curador da obra, abriu todo o arquivo para trabalharmos. E começamos a fazer um resgate dos textos de Hélio Oiticica, de seu pensamento, das imagens, de tudo. Naquele momento não havia essa profusão de textos sobre o Hélio disponíveis, como temos hoje. A gente tinha o catálogo produzido para a abertura do Centro Hélio Oiticica, que hoje é histórico, e era tudo.

A ideia do projeto era criar um mapa conceitual da obra respeitando as próprias premissas do artista. A partir dos próprios textos do Hélio, construímos um diagrama, pensando como ele pensou cada obra, como cada obra se relacionava com outra obra, como havia sobreposições. Era um hipertexto. Fizemos um CD-ROM, essa mídia hoje desaparecida, com uma estrutura de navegação da obra do Hélio. Isso não havia sido feito, nem aqui, nem fora daqui. A única pessoa que estava pensando e fazendo uma coisa próxima, com outros artistas, era a Anne-Marie Duguet, em Paris, com quem me encontrei um pouco depois e de quem me tornei muito amiga, porque nos demos conta de que estávamos pensando coisas próximas.

E por que me interessei pelo Hélio Oiticica? Porque naquele momento, coordenava com o André [Parente] o Núcleo de Tecnologia da Imagem que reunia professores e orientandos em torno do pensamento das novas relações estéticas, subjetivas, históricas, entre a arte e a tecnologia. E o Hélio era um ponto, quase um elo perdido, entre um universo construtivista da arte brasileira, nos anos 1950 e a arte contemporânea com seus experimentos participativos.

O Hélio introduziu a ideia da participação na obra de arte, esse corpo implicado do espectador, expandindo os processos da pintura. A pintura vai para o espaço, e o corpo vai ganhando uma autonomia em relação a esses processos. Para mim, interessava pensar esse corpo, como era a situação de presença na obra do Hélio, o que ele tinha proposto, e pensar a passagem entre a ideia de participação, que está colocada pelos neoconcretos, e a ideia de interação, que, depois, ocorre em função do surgimento do computador, de interfaces interativas. Então, acabei criando uma grande proximidade com a obra de Hélio: fizemos um documentário a partir da primeira exposição retrospectiva dele aqui no Rio. E logo em seguida fui chamada para fazer um documentário sobre a artista Anna Maria Maiolino.

Passo a conhecer e me aproximar mais dos artistas. Começo a pensar, a partir dessas proposições dos artistas de vídeo, situações mais instalativas, e a pensar a questão do filme dentro desse processo. É quando começo a produzir meus vídeos.

O Banho (1993) foi o primeiro. É um vídeo que discute a relação entre a imagem fixa e a imagem-movimento. A partir dos pastéis de Degas, monto um set de filmagem com uma atriz encenando a modelo das telas. Quando a modelo se movimenta estou citando a pintura, quando a modelo não se movimenta estou citando a fotografia. É um jogo com a ideia de movimento na obra do Degas.



O Banho (1993).

Um pouco depois, em 2001, ganhei uma bolsa do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) para o pós-doutorado em Londres com Roy Ascott, que é um pioneiro da arte e da tecnologia e passo a fazer parte de um grupo de pesquisa coordenado por ele que na época se chamava CAiiA-STAR, depois passa a se chamar Planetarium Collegium. Permaneço ligada a esse grupo por alguns anos. Organizo um seminário internacional que acontece em Fortaleza, junto com o André Parente e com a Cristiana Parente. Em Londres havia desenvolvido uma obra interativa *Um, Nenhum e Cem Mil* (2002).

Havia lido o romance de Luigi Pirandello *Um, Nenhum e Cem Mil*. A leitura desse livro me impressionou muito por tratar da multiplicidade de cada um na sua relação com o outro, como as relações se constituem longe das respostas de um ao outro e como se formam os diálogos como clichês. Os clichês amorosos são tratados em alguns dos meus trabalhos. Primeiro pesquisei: quais eram as frases que se repetem na relação amorosa? A partir das respostas criei uma lista de perguntas e gravei dez pessoas escolhidas por mim, de várias nacionalidades, que aceitaram participar do trabalho, falando essas frases. Gravei aproximadamente 20 a 30 frases de cada participante, em primeiríssimo plano, e depois esses filmes foram separados, ficando disponíveis em uma interface interativa, e o público escolhia dois rostos que começam a trocar essas frases. Na troca de frases se constitui um diálogo amoroso. E o que foi incrível para mim é que quando você junta um clichê com outro clichê, o que se forma é uma terceira coisa, não é mais um clichê. Se uma pessoa diz para outra: “Eu amo você.”; e a outra diz “Você diz sempre a mesma coisa.”, já há algo inesperado. E na verdade até hoje eu não sei o que vão dizer um para o outro, porque uma fala pode responder a outra ou não, é puro acaso, um fica falando com o outro e às vezes o diálogo se faz, às vezes, é totalmente disjuntivo... e sempre faz sentido, porque a relação amorosa é assim, você não controla o que o outro diz, você tem uma expectativa, mas você não sabe como o outro vai responder.

Esse trabalho que eu fiz em Londres foi o que primeiro exibi em muitos museus. Ele foi primeiro para o Paço das Artes em São Paulo, a convite da curadora Daniela Bousso. Ela viu esse trabalho e me convidou para pensar na minha primeira exposição individual. Foi um momento importante, em que comecei a me pensar como artista. Uma experiência similar a ser um poeta que vai fazer o primeiro livro. Você está escrevendo aqui, de maneira solta, e aí, o que você vai colocar no livro?

Essa exposição foi bastante importante para o trabalho. A partir do meu filme *Na Estrada* (1993) fiz uma instalação (2004). Uma variação, uma discussão dentro das situações de exibição. Esse filme também era sobre os clichês amorosos, era um conflito, uma situação apaixonada, uma de conflito e outra de ruptura. Eram sequên-

cias sobrepostas em que o mesmo casal, passava por ele mesmo, numa estrada, nessas três situações – ruptura, conflito e paixão – e eu dividi essas sequências do filme em três momentos e exibi em três projeções diferentes. As imagens estão em preto e branco e as cores são ativadas em função da presença do corpo diante daquela cena. Se você se afasta, fica em preto e branco e mudo, se você se aproxima, fica em cores e com som.

NINA VELASCO Só para esclarecer e situar, em que ano foi isso?

KATIA MACIEL Foi em 2004. Fiz também outro trabalho, para a mesma exposição, o filme *Ciclovía* (2004), com o qual havia sido contemplada em um edital da Petrobras, em que o meu filho está aprendendo a andar de bicicleta na ciclovía. Para a instalação gravei meu outro filho correndo na Lagoa e coloco os dois numa fricção, um de um lado, o outro do outro e o espectador fica no meio.

Ainda fiz o *Mantenha Distância* (2004), que é um trabalho que eu gosto bastante, muito simples e que tem muito senso de humor. É um caminhão, numa estrada, que eu filmo bem de perto, com a placa “Mantenha a distância”. É interativo, um caminhão projetado vem na sua direção quando você se aproxima. Então é o paradoxo da relação amorosa, você só vê que precisa de uma determinada distância quando ultrapassa a distância.

Eram esses trabalhos na exposição, instalações de grande formato, depois uma curadora inglesa me chama para uma exposição em Bristol e eu faço o trabalho *Inútil Paisagem* (2005), que é um trabalho bastante importante nesse percurso. O que eu chamo de bastante importante? São trabalhos que são muito vistos e que criam outras possibilidades para o próprio trabalho.

Inútil Paisagem é um conjunto de mais de cem fotos que fiz com o fotógrafo e amigo Leandro Pimentel, ali de Ipanema, dos prédios, com a grade, então você tem um *traveling*. Eu queria fazer em *traveling*, vi que não ia funcionar, fizemos em fotografia e depois montei isso tudo no computador, junto com o Rodrigo Brazão, que trabalhava lá no N-Imagem como pesquisador. Juntamos as imagens, de maneira a parecer um *traveling* que quando retorna retira todas as grades. Quase como se a gente as arrancasse, porque as imagens que ficam atrás das grades ficam um pouco desfiguradas. E é um *traveling*, é um *loop* que mostra o jardim do prédio com a grade, sem a grade, com a grade, sem a grade. Foi um trabalho que fiz assim que eu voltei de Londres, quando percebi o gradeamento da cidade. A cidade tinha sido modificada, entre 2000 e 2001, após uma série de situações violentas, e isso foi muito visível quando eu voltei.



Mantenha Distância (2004).

NINA VELASCO Você pode falar um pouco sobre as suas referências brasileiras e internacionais neste início? Acho que essa você já falou de algumas: Roy Ascott, Hélio Oiticica. Mas não sei se você quer falar de mais pessoas.

KATIA MACIEL É interessante pensar a relação que teve no trabalho, essas minhas saídas do Brasil. E o Hélio Oiticica, num primeiro momento, foi importante porque o CD-ROM foi lançado em Londres. E quando foi lançado em Londres Guy Brett se interessou.

Guy Brett foi muito importante para o Hélio Oiticica, foi quem viabilizou a exposição do Hélio na Whitechapel em 1969. Chris Dercon veio para a abertura, o Guy Brett veio. Então, o lançamento do Hélio, do CD do Hélio, foi importante em Londres, entre pesquisadores, amigos e curadores interessados no Hélio.

Esse convite do Michael Asbury para fazer esse lançamento foi muito importante e ter conhecido o Guy Brett teve muitas implicações no que vem depois. Eu organizei em parceria com ele um livro reunindo a maioria dos textos que ele escreveu sobre artistas brasileiros.

A minha relação com a França também foi muito importante porque eu tive uma relação muito próxima com Raymond Bellour, com Anne-Marie Duguet, entre outros pesquisadores, curadores e artistas. Anne-Marie Duguet foi muito importante, do ponto de vista do pensamento, de pensar o próprio trabalho e o trabalho dos outros artistas.

E o Baudrillard, embora nunca tenha sido um pensador de arte e tecnologia, mas sim um pensador de todas as coisas. O entendimento do que é teoria da imagem, do que é teoria, desde que nos conhecemos até a morte dele, nunca paramos de conversar. Foi uma pessoa importantíssima na minha vida.

NINA VELASCO Eu acho que isso tem um pouco a ver até com uma pergunta que eu tinha pensado, que era essa relação entre teoria e prática. Para você essas duas faces foram sempre muito imbricadas. Uma coisa não existe sem a outra, praticamente, né? E aí, então, como você tem as referências tanto de artistas quanto de teóricos e como que seu trabalho, como um todo, reflete isso, né? Sua carreira não é só acadêmica, nem só prática, elas andam juntas.

KATIA MACIEL Eu custei a entender isso. Por exemplo, eu lembro que eu trabalhava na graduação com autores como [Roland] Barthes, [Walter] Benjamin e [Jean] Baudrillard... Era muito voltada para os textos da teoria da

comunicação. E eu acho que a existência do Núcleo (N-Imagem), de a gente ter feito isso junto, o André [Parente], eu, o Rogério [Luz], esse núcleo inicial que é muito importante, e todos os orientandos e os outros professores que vieram depois. Foi ali um espaço para discutirmos isso. Trocávamos muito em nossas reuniões. A minha particularidade foi sempre estar pensando a arte brasileira.

Sempre, desde o início, desde que me formei em história, até agora. Se uma coisa ficou do lado historiador, foi pensar o Brasil. E ao pensar o Brasil, fui me deslocando para pensar o Brasil a partir dos artistas brasileiros. Mas, a questão teórica para mim, progressivamente, foi se expandindo para as obras. E o Hélio também ajudou muito nisso. Porque o Hélio fez isso. Ele criou uma estrutura para pensar a teoria da arte naquele momento. Pensou como é que a obra dele se relaciona com aquele momento.

E eu vi que isso era possível. Mas houve muita resistência. Porque, no início, a minha produção artística não era nem considerada no currículo acadêmico. Só a parte teórica e publicada era relevante. Então, no início, era bem difícil, porque eu fazia um monte de coisa que não entrava para a produção.

E ainda faço... Estou sempre pensando como estar dentro e fora ao mesmo tempo. Como esgarçar um pouco os limites da academia, que foram ficando cada vez mais claustrofóbicos. Com as suas regras que, muitas vezes, são absurdas, são regras de outras áreas que são implantadas na nossa área. Mas, para mim, foi acontecendo, eu fui dando um jeito. Fui escrevendo sobre o próprio trabalho, relacionando isso que eu estava fazendo com o trabalho de outros artistas. A dinâmica entre os próprios artistas contemporâneos. O que é ser contemporâneo? É um pouco a pergunta para os artistas.

NINA VELASCO Eu tinha feito uma pergunta aqui, eu vou até reformular, porque, acho que você falou já um pouco do N-Imagem, mas queria que você reforçasse a importância do N-Imagem, a divulgação, também, dessa discussão, da relação entre comunicação e arte, novas tecnologias, como espaço de pesquisa e divulgação. Vocês trouxeram muita gente para o Brasil, né? O Baudrillard fez minicurso, o Pierre Lévy, o Raymond Bellour, a Anne-Marie Duguet, todos eles vieram a convite de vocês ao Rio. Então, eu acho que isso teve uma importância muito grande para área, de uma forma geral.

KATIA MACIEL É verdade, André e eu fizemos muitas coisas e foi um esforço enorme. Tínhamos que conseguir passagem, tínhamos que viabilizar os cursos... Então, a gente trouxe, realmente, muita gente para falar, para dar

curso e, além de trazer as pessoas, a gente tinha grupos, o grupo se reunia com muita assiduidade para discutir não só esses pensamentos da teoria da imagem naquele momento, mas também os trabalhos que cada um estava fazendo. Era da maior importância, o doutorando apresentava o seu projeto ali, naquele quadro, junto com os outros orientandos. E havia muito entusiasmo.

Então, isso que você está falando, Nina, da divulgação, vai acontecendo porque as pessoas vão se formando ali, vão falando nos congressos, vão publicando. E aí tudo vai se refazendo.

NINA VELASCO E vocês também publicaram muita coisa, né?

KATIA MACIEL A gente publicou muito. Sei lá, outro dia eu estava contando tudo. Livros de poemas, de teoria, livros que são meus, livros que são organizados, dava uns 20 livros, é muita coisa.

NINA VELASCO E vocês também trouxeram textos, traduziram textos, tinha alguns livros que eram coletâneas. Coletâneas de artista, de pensador.

KATIA MACIEL Sim, eram coletâneas, isso! Todo mundo traduzia junto. E a gente teve uma coleção de livros durante um pequeno período editado pela Contra-capa. Em alguns anos publicamos livros importantes como *A arte da desapareição*, que organizei com os textos de arte do Jean Baudrillard, *A arte contemporânea brasileira*, organizado pelo Ricardo Basbaum, *Filme e subjetividade*, do Rogério Luz e vários outros.

NINA VELASCO E a importância do livro *Transcineas*, o que você acha? Para mim é um divisor de águas, porque é um livro que colocou a questão da relação do cinema com outras linguagens de forma muito sistemática. Alguns textos são fundamentais e são referências até hoje para quem pensa essa relação do cinema com as outras artes.

KATIA MACIEL A concepção do *Transcineas* também se relaciona com a minha experiência em Londres, foi a pesquisa que eu fiz durante meu pós-doutorado. Eu estava investigando como as pessoas estavam pensando a ideia de cinema e participação em vários grupos de pesquisa, em vários países e fui viajando. Viajei até a Finlândia, que tinha um grupo que pensava cinema de terror e participação, por exemplo.

O livro se divide em duas partes. Uma parte são textos teóricos de André Parente, Arlindo Machado, Consuelo Lins, Phillippe Dubois, Raymond Bellour, Anne-Marie Duguet, Jeffrey Shaw e vários outros. E a outra parte reúne textos sobre artistas como Lucas Bambozzi, Zoe Beloff, Guto Nóbrega, entre outros.

É um livro grande, foi super trabalhoso, o editor demorou anos para liberar e acabei lançando outro livro na frente, que foi o *Cinema Sim*. Eu tinha sido convidada pelo Itaú Cultural para organizar um seminário e produzi esse seminário junto com as pessoas que estavam pensando isso. E convido Raymond Bellour, Dominique Païni, Anthony McCall e lanço o *Cinema Sim* um ano antes do *Transcinemas*.

Mas realmente não tem nada parecido com o *Transcinemas*, porque é resultado de uma pesquisa longa. Eu fiquei dois anos organizando o livro, pensando quem eram os artistas a serem convidados, inclusive brasileiros. Pesquisei artistas que nunca cheguei a conhecer pessoalmente, como a Zoe Beloff. Tem um retrato do que era a minha pesquisa naquele momento, é essa ideia do transcinemas, esse além do cinema, com todas as suas relações.

Então, é seguramente um dos livros, se não é o mais importante, é um dos mais importantes que eu fiz. E que ainda tem uma relação mais acadêmica, porque depois eu acho que os livros vão ficando mais soltos. Esse livro, por exemplo, que *A ideia de cinema na arte contemporânea brasileira*, reúne uma série de formatos de escrita desvinculados da escrita acadêmica.

NINA VELASCO Você também já citou o André Parente aqui algumas vezes, acho que você podia falar também um pouco sobre essa parceria que vocês fizeram, também como artistas, né? Como teóricos e artistas.

KATIA MACIEL O André eu encontro quando eu volto ao Brasil, do mestrado, na verdade entrando para o doutorado. Sou apresentada já nesse contexto da minha orientação. Ele havia sido orientado pelo Gilles Deleuze. A gente se conhece e começa a trabalhar, ele me chama como assistente para formar esse grupo. E nossa parceria tem muita força. Essa parceria gera esse processo de interlocução entre teoria e experiência. E, bom, a gente se apaixona, a gente se casa e a gente realiza muita coisa. Encontros internacionais, cursos, duas coleções de livros e exposições. É uma coisa muito intensa de produção.

Ele deixa de ser meu orientador, eu passo a ser orientada pelo Rogério Luz. Bom, ele é um teórico espetacular, tem uma produção incrível. Antes disso, antes da gente se conhecer, quando ele era muito jovem, 17, 18 anos,

ele trabalhava com a mãe, a Letícia Parente, na produção dos trabalhos dela e chegou a fazer uma exposição dele também. Mas depois, quando ele vai para a França fazer doutorado, não está mais produzindo artisticamente, mas é algo que ele tinha começado bem jovem.

Ele volta também a fazer trabalhos artísticos. A nossa produção é muito relacionada, mas é diferente e separada, mas fizemos juntos alguns vídeos sempre problematizando a questão amorosa.

Fizemos uma exposição bem importante em Brasília, chamada *Dois* (2012), que reúne os trabalhos dele, meus e os trabalhos que fizemos juntos. Tem esse percurso também das exposições, porque, embora os trabalhos não fossem os mesmos, como o problema muitas vezes era o mesmo, dos transcinemas, desse transbordamento da linguagem cinematográfica, de pensar em situações de exposição, fizemos exposições juntos. E isso foi muito importante para ele e para mim.

A primeira que fizemos foi no MAM-RJ (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro), a *Situação Cinema* (2007), ocupamos todo um andar do Museu de Arte Moderna. Foi muito importante, nunca tinha tido no próprio museu uma situação daquelas. Havia os trabalhos de vídeo, trabalhos de cinema, que tínhamos feito antes em película e trabalhos interativos.

60

Também houve uma exposição na Argentina, chamada *Infinito Paisaje* (2011), na Telefônica, e uma outra, *Noche és dia*, em Cali, na Colômbia, em que a abrimos um espaço novo, A Casa Obeso. Fizemos quatro exposições grandes juntos.

Essa dinâmica favoreceu a circulação dos nossos trabalhos e uma vida de interlocução, de contribuições e também de conflitos. Tudo isso alimenta a produção, tanto a produção teórica como a produção artística. São coisas muito entrelaçadas, porque foram 30 anos de parceria. Nós formamos alunos, tivemos o Núcleo, muita coisa. Então é muito estruturante e estrutural na produção de cada um de nós.

NINA VELASCO E agora? Quer falar um pouco do seu trabalho atual? Parece que o seu trabalho está muito mais voltado para o sujeito, para as questões subjetivas. E a própria poesia agora está tomando cada vez mais o seu trabalho.

KATIA MACIEL O artista observa as coisas que se repetem, como qualquer outra pessoa que vai repetindo os seus padrões, os seus hábitos, as suas manias. Então, o meu trabalho tem algumas obsessões que surgem como visões de uma imagem que pensa a si mesma nos clichês amorosos, em paisagens que existem a partir do que eu vejo. Nunca há uma ideia de representação, o mar está invertido, o ritmo muda, a montagem é outra, é uma outra geometria da paisagem.

E há mais de dez anos passei a publicar os poemas, a fazer livros de poesia. Foi acontecendo em paralelo, publicava o livro e continuava fazendo meus trabalhos. Recentemente, de uns cinco anos para cá, eu fui misturando essas duas formas em filmes e poemas objetos. O que não quer dizer que todo poema que eu faça vire vídeo, ou que todo vídeo vire poema.

Não é isso, tem algumas confluências e a primeira coisa é que, antes mesmo dos poemas, já havia a presença da literatura. No título do primeiro trabalho, *Um, Nenhum e Cem Mil* (2002), o Pirandello.

NINA VELASCO A sua tese de doutorado era sobre literatura e cinema.

KATIA MACIEL O título da minha tese de doutorado é *Poeta, Herói, Idiota*, sobre a relação de três livros e três filmes.

A instalação que eu monto pela primeira vez no ZKM, museu de arte e tecnologia em Karlsruhe, *Ondas: Um Dia de Nuvens Listradas Vindas do Mar* (2006-2014), tem como subtítulo a frase do James Joyce.

Mareando (2007), é pensado a partir de *A invenção de Morel*, de Bioy Casares.

E os poemas, isso foi um movimento inesperado. O que houve foi que eu publico o primeiro livro de poemas, *ZUN* (2012), também ligado à imagem, porque trata dos animais em zoológicos, como é que eles eram vistos, como é que eles nos viam. Era uma questão do olhar animal. Depois que publico esse livro passo a estudar muito a poesia contemporânea.

Passo a frequentar a PUC como ouvinte do poeta Paulo Henriques Britto. Nas aulas, acompanho a leitura das obras dos poetas contemporâneos, dos modernos. Faço cursos de tradução de poemas. Depois estudo poesia antiga durante a pandemia.



Via (2014).

Realmente, no momento, é o que eu mais leio. Livros de poemas ou livros sobre os poetas. Em 2018 sou contemplada pelo edital do Oi Futuro para fazer uma exposição individual e realizo a instalação interativa *Ebulição* (2018).

Ebulição é uma instalação que apresenta uma grande projeção de uma água em ebulição com oito microfones. Na abertura convido 16 mulheres poetas que leem junto comigo, num coro, o poema *Ebulição* e a leitura ativa os sensores transformando a imagem do fundo. São dezesseis mulheres, porque é o número do menor coro de Ésquilo. Depois da abertura, o público se aproxima dos microfones e a voz daquelas mulheres é acionada levando a água à ebulição. É um trabalho que conjuga poesia, vídeo e performance.

A performance está ligada à leitura de poesia. Nos cursos do Paulo, há sempre leitura, você lê todos os poemas. Fui me ligando progressivamente à questão da leitura de poemas com o Paulo Henriques e também com o Chacal no CEP 20.000, que há 20 anos promove um encontro mensal de poetas, no Rio. Eu fiquei ligada a essa questão de leitura e, quando eu vi, estava fazendo performance.

A minha produção agora está muito marcada pela minha estadia em Nova York, muito. Eu fui para Nova Iorque para realizar outro pós-doutorado em 2019 e comecei a fazer performance. Eu estava sozinha em uma neve danada. Comecei a fazer performance com cartazes e pequenos vídeos, fazendo intervenção no metrô, parques, supermercados até fazer a exposição na *Emily Harvey Foundation*, o último espaço FLUXUS. Paro a Broadway, com cartazes e incluo a leitura dos meus poemas e a leitura dos poemas que foram feitos para a exposição, que se chamou *Duas Árvores* (2002).

Foram duas exposições. Uma com meu vídeo *Uma árvore*, em que a árvore respira no ritmo da minha respiração. E a segunda com outro que se chama *Pista*, que é um longo tronco que desliza lentamente. Os dois trabalhos foram anteriormente exibidos na minha exposição individual nas Cavalariças do Parque Lage, no Rio de Janeiro, chamada *Suspense* (2015). Nas duas exposições em Nova Iorque, houve leituras dos poemas, na primeira com vários poetas e na segunda eu leio todos os poemas em uma performance com um músico, que cria intervenções na leitura.

Agora, acabei de fazer uma intervenção na Mesa, que é um espaço bem alternativo aqui no Rio, que durou apenas um dia. Eu escrevi um texto, chamado *A Esfera Eu*, e interrompo a minha leitura com danças. Foi a coisa

mais divertida que eu já fiz. Cada vez eu chamo uma pessoa que dança comigo e a pessoa vai ficando até que, no final, tem um monte de gente dançando. Então, tem a ver com a leitura, com o texto, com a dança.

E tem a ver com esse problema dos eus, que é um problema, para mim, teórico. Eu fico estudando como é que isso se constitui, desde sempre, desde o Egito antigo, no hieróglifo, o que significa “eu”? Tem uma pesquisa que é histórica, tem uma pesquisa que é da filosofia, tem uma pesquisa que é da literatura. Tudo isso imbricado e eu formo um texto. A investigação sobre um pronome que é um pouco uma provocação numa época em que você tem que se definir por um pronome. Então, eu faço a discussão do eu como esse pronome mais inclusivo que existe, porque todo mundo é um “eu”. E o “eu” é, ao mesmo tempo, a coisa mais interior e mais exterior.

Coleção de eus é a exposição que eu faço quando volto de Nova Iorque, é uma exposição que já coloca em questão a performatividade e a imagem das palavras. Uma exposição que eu faço com poemas-objetos e o único filme da exposição, é o filme da abertura com a performance.

Agora, daqui a 20 dias, no dia 17 de agosto, eu vou abrir uma exposição, no Rio, num espaço que se chama Pinakothek, que é um espaço muito clássico, que expõe artistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark. Ele vai abrir um espaço em cima de exposição para mulheres, e vou fazer essa primeira exposição que se chama *O Quarto de Mar* (2024). Tem uma relação com o fato de que quase todo dia que eu lembro do sonho, que é um sonho com o mar, então, eu fui escrevendo esses sonhos e fiz um filme, *E todos os dias eu sonho com o mar*, com 26 partes a partir das 26 letras do título, cada uma é um sonho.

Essa exposição, por exemplo, apresenta o filme e os poemas-objetos, que são obras em espelho e uma maquete do próprio espaço dentro do espaço. Essa exposição reúne toda nossa conversa. Tem o filme, tem os poemas-objetos, tem uma situação instalativa... essa situação imersiva no trabalho, para mim, tem a ver, claro, com as possibilidades da tecnologia, mas tem origem no cinema. O cinema tem, desde sempre, essa capacidade imersiva, enquanto subjetividade, enquanto formação da subjetividade e da sensorialidade. Tudo volta para o cinema.

TRANSBORDAMENTOS DO CINEMA PERNAMBUCANO

IOMANA ROCHA¹

RESUMO Apresento aqui um recorte de pesquisa, com observações de algumas experiências do cinema pernambucano que transbordam as margens delimitativas da forma cinema tradicional e que experimentam outras linguagens. Para isso, proponho um recorte panorâmico, em três períodos distintos, observando os filmes e os contextos históricos e artísticos que atravessam estas obras no campo das artes visuais e do cinema. Desse modo, trago as obras: *Poema: O filme é a ponta e a ponta é o filme* (1979) de Paulo Bruscky, *Resgate Cultural* (2001) do coletivo Telephone Colorido e *Estás vendo coisas* (2016) de Bárbara Wagner e Benjamin de Burca. Observo também, no campo do cinema, filmes que se impregnam de conceitos da arte contemporânea: *Viajo por que preciso, volto porque te amo* (2009), de Marcelo Gomes e Karin Ainouz, *Pacific* (2010), de Marcelo Pedroso, e *Doméstica* (2012), de Gabriel Mascaro. A partir desse recorte, tento apontar alguns atravessamentos, impulsos geradores e impactos dessa produção.

PALAVRAS-CHAVE Cinema expandido; artes visuais; cinema pernambucano; experimentação; panorama.

ABSTRACT I present a research section, with observations of some experiences in Pernambuco cinema that go beyond the delimiting margins of the traditional cinema form and that experiment with other languages. To do this, I propose a panoramic view, in three distinct periods, observing the films and the historical and artistic contexts that permeate these works in the field of visual arts and cinema. To this end, I bring the works: *Poem: The film is the tip and the tip is the film* (1979) by Paulo Bruscky, *Resgate Cultural* (2001) by the collective Telephone Colorido and *Estás seeing things* (2016) by Bárbara Wagner and Benjamin de Burca. I also observe, in the field of cinema, films that are imbued with concepts of contemporary art: *Pacific* (2010), by Marcelo Pedroso, *I travel because I need to, I come back because I love you* (2009), by Marcelo Gomes and Karin Ainouz and *Doméstica* (2012), by Gabriel Mascaro. From this section, I try to point out some crossings, generating impulses and impacts of this production.

KEYWORDS Film Analysis; Space; Character; Japanese Cinema; Little Forrester.

1. Professora Adjunta do Núcleo de Design e Comunicação UFPE/ CAA. Doutorado e mestrado em Comunicação pelo PPGCOM UFPE. Pesquisa sobre hibridações entre cinema e artes e sobre a direção de arte no cinema brasileiro.

OUTROS CINEMAS PERNAMBUCANOS

A produção cinematográfica do estado de Pernambuco está presente com destaque em diversas fases da história do cinema brasileiro. Desde o ciclo do Recife² nos anos 1920, passando pelo período da retomada, até a produção contemporânea. Diversos aspectos dessa produção vêm sendo observados, mas, para além das inúmeras questões formais e estéticas relacionadas ao cinema pernambucano, há um outro fenômeno, que não é necessariamente recente, mas que adensa ainda mais a importância e multiplicidade desta cena. São obras audiovisuais que surgem nos transbordamentos de linguagens, obras que se contaminam de conceitos e formas que ultrapassam seus campos de origem, se mesclam, se fundem em interessantes hibridações que refletem um profícuo campo de experimentação artística no estado.

Diante desse fenômeno, tomando como base conceitos como: Cinema expandido (Youngblood, 1970), Efeito cinema (Dubois, 2003), o Quase-Cinema de Hélio Oiticica (Canongia, 1981), Transcinema (Maciel, 2009), Entre-imagens (Bellour, 1997), Cinemas fluidos (Bouquet, 2005), me debruço sobre este cenário múltiplo e instigante da experimentação audiovisual pernambucana, a fim de compreender algumas dinâmicas, analisar alguns contextos históricos dessas produções, problematizar questões pertinentes a esta cena que foge de alguma maneira do dispositivo cinematográfico hegemônico, cena que aqui denomino “outros cinemas pernambucanos”.

Apresento neste texto um recorte da pesquisa realizada por mim, na cidade do Recife - PE, no período de 2014 a 2017, com suporte da UFPE e apoio financeiro do FUNCULTURA. A pesquisa buscou traçar um panorama histórico da produção e da cena do que chamo de “transbordamentos do cinema pernambucano”, observando os filmes e os contextos históricos e artísticos que atravessam essas obras. Nesse processo foram realizadas diversas entrevistas com artistas, curadores, pesquisadores, buscando identificar alguns atravessamentos, impulsos geradores e impactos dessa produção pernambucana.

Trago aqui um recorte da pesquisa, com algumas observações e apontamentos sobre essas experiências artísticas advindas desses transbordamentos. Observo, por um lado, uma fervilhante produção que surge em grande parte dentro do campo das artes visuais, que se apropria de recursos do cinema e do vídeo, propondo diversas maneiras de se trabalhar essas linguagens, ampliando-a para além do espaço da tela, jogando com as margens do cinema, da fotografia, do vídeo e da performance. Para tanto, trago as obras/filmes: *Poema: O filme é a ponta e a ponta é o filme* (1979) de Paulo Bruscky, *Resgate Cultural* (2001) do coletivo Telephone Colorido e *Estás vendo*

2. É comum o uso do termo “ciclos regionais” em focos de produção que ocorreram fora do eixo Rio de Janeiro e São Paulo nas décadas de 1910 e 1920. O termo “Ciclo do Recife” é como a historiografia do cinema brasileiro passou a denominar a produção pernambucana da segunda metade dos anos 1920. A produção cinematográfica pernambucana vivenciou um período de efervescência na segunda metade daquela década, com cerca de quarenta títulos produzidos, dentre ficções e documentários, curtas e longas-metragens, todos exibidos comercialmente em salas de cinema, e muitos deles ainda preservados.

coisas (2016) de Bárbara Wagner e Benjamin de Burca. Por outro lado, observo no campo do cinema uma produção que se contamina pela arte contemporânea, que cria formas alternativas de produção, propondo quebras e dialogando com outras formas e redes de distribuição. São filmes por vezes realizados de forma colaborativa, artesanal, que se distanciam dos modos de fazer do cinema comercial, que se impregnam de conceitos da arte contemporânea: *Viajo por que preciso, volto porque te amo* (2009), de Marcelo Gomes e Karin Ainoz, *Pacific* (2010), de Marcelo Pedroso, e *Doméstica* (2012), de Gabriel Mascaro.

Diante dessa consistente produção, propõe-se uma observação sobre esses cinemas pernambucanos que transbordam as margens delimitativas da forma cinema tradicional, institucionalizada, padronizada (Parente, 2009), e que se conecta com outros modos de fazer, outros suportes, experimentam linguagens e técnicas, propondo assim outras formas de fruição cinematográfica.

QUANDO AS ARTES VISUAIS ENCONTRAM O CINEMA: ALGUMAS OBSERVAÇÕES

Ao olhar para as hibridações entre artes visuais e cinema no estado de Pernambuco, primeiramente enfatizo o fato de não se tratar de algo recente, a exemplo do artista Paulo Bruscky que realizou, no período entre 1979 e 1982, mais de 30 trabalhos³ envolvendo diversas linguagens e plataformas audiovisuais, como filmes de artistas, videoartes, videoinstalações, além de ter criado técnicas próprias como o xerox-filme⁴ (sequências de animações compostas de imagens xerográficas). Seguindo esse caminho de experimentação audiovisual, se destaca no Recife, nos anos 1970 e 1980 o movimento superoitista e as performances anárquicas de Jomard Muniz de Brito, com obras como *O palhaço degolado* (1977)⁵ e *Noturno em Ré-cife Maior* (1981), marcadas pelas transgressões e ousadia. Nos anos 1990 e 2000 são marcantes as experiências videoinstalativas de vários artistas como o coletivo Camelo e as polêmicas produções do coletivo Telephone Colorido. Chegando à produção contemporânea de artistas como Jonathas de Andrade, Marcelo Coutinho, Bárbara Wagner, e artistas-cineastas como Gabriel Mascaro, Marcelo Gomes, Marcelo Pedroso, Coletivo Surto Deslumbramento, entre outros tantos.

Com intuito de percorrer o percurso histórico dessa produção artística pernambucana, enfatizo aqui momentos marcantes apontando algumas obras e os contextos culturais em que foram geradas. O primeiro momento observado se insere em meados das décadas de 1970 e 1980.

3. Alguns trabalhos de Paulo Bruscky: *Arte pare* (1973) <https://x.gd/nHh93>, *O meu cérebro desenha assim* (1979) <https://x.gd/u6fnP>, *Reflexion* (1982) <https://x.gd/uZ3tw>.

4. *Xeroperformance* (1980), de Paulo Bruscky, disponível para visualização em: <https://x.gd/333sJ>.

5. O filme *O palhaço degolado* (1977), de Jomard Muniz de Brito pode ser visualizado em: <https://x.gd/YTB91>.

Nesse período, ocorre no Recife o importante movimento superoitista, que vai abarcar as experimentações de artistas-cineastas como Jomard Muniz de Brito e de cineastas como Geneton Moraes Neto e Paulo Cunha. Jomard, em especial, é responsável por uma vasta produção na qual mistura performance, ativismo político, experimentação artística e conceitos tropicalistas, produzindo filmes célebres como *O palhaço degolado* (1977). Geneton e Paulo Cunha encabeçaram este movimento superoitista de pernambuco, no qual produziram diversos filmes explorando um *modus operandi* focado no acaso e na livre experimentação.

Alexandre Figueroa afirma que, no Recife, o cinema superoitista emerge como uma resposta à homogeneização das narrativas cinematográficas, proporcionando uma renovação no cinema brasileiro e ampliando os horizontes da produção audiovisual (Figueroa, 2021). O movimento superoitista de Recife apresenta uma vasta produção que resulta em filmes de diversos gêneros e formatos, realizados por contextos diversos, sendo no contexto experimental e das artes visuais onde encontramos maior repercussão.

Assim, diante dessa pluralidade, destaco aqui a produção superoitista ligada ao campo das artes visuais, especialmente a produzida por artistas visuais como Paulo Bruscky e Daniel Santiago, ambos responsáveis por grande parte da produção pernambucana do período voltada a este cinema que transborda os limites de sua forma tradicional.

A plasticidade da imagem em movimento, a possibilidade de explorar proposições de obras artísticas que se adequassem ao meio audiovisual, a dinâmica que a plataforma audiovisual poderia trazer para a interação dos artistas com a cidade e com suas performances e *happenings*, constituem o interesse principal de Bruscky e Santiago. Observo que o contexto histórico e cultural desta época é marcado como um período no qual a produção de filmes de artista estaria atrelada mundialmente a um ímpeto de livre experimentação artística, uma geração que via na mídia cinema um impulso criativo, um meio plástico a ser explorado pela criatividade do artista.

É importante que se diga, para esclarecimento de possíveis equívocos, que o filme de artista não é caracterizado pela transferência mecânica, ou passiva, de elementos da pesquisa visual, mas que ele compreende uma extensão da pesquisa à constituição e à definição mesma do filme. [...] O cinema de artista trabalha exaltando as características perceptivas da imagem cinematográfica e opondo ao tempo narrativo novos critérios de ordenamento e orientação (Canongia, 1981, p. 14).

Os experimentos pernambucanos desta época seguem essa tendência internacional de produção de filmes de artista,⁶ conceito crescente desde a década de 1960. Assim como são influenciados por aspectos do movimento *underground* americano, da contracultura e das experiências artísticas do grupo Fluxus (com o qual Bruscky contribuiu diretamente). Ligia Canongia afirma que, no Brasil, o trabalho com cinema sempre acompanhou de perto as experimentações da vanguarda dos grandes centros culturais:

Simultaneamente aos movimentos que se desenvolviam na Europa e nos EUA, também os artistas contemporâneos brasileiros dedicavam parte de suas pesquisas ao cinema de artista. Aqui também havia a urgência de revitalizar os problemas que cercavam o nosso próprio meio visual. As questões eram as mesmas: a discussão da relação arte/objeto, a tentativa de se desvincular dos suportes tradicionais, a necessidade de se fazer experiências que lançassem mão de novos veículos (Canongia, 1981, p. 18).

Para falar sobre este momento da experimentação do cinema pernambucano, observo a obra *Poema: O filme é a ponta e a ponta é o filme*⁷ (1979) de Paulo Bruscky. A obra é um poema visual, um filme de artista, no qual se enfatiza seu processo de criação e a manipulação do suporte. No processo criativo desta obra o artista guardou, durante alguns anos, as pontas brancas de filmes, ou seja, as partes que vinham antes de começar a parte projetável de filmes super 8. Sobre estas pontas, Bruscky realizou intervenções plásticas e posteriormente as juntou, de forma a se tornarem um filme; ao mesmo tempo, velou trechos “utilizáveis” de películas para se tornarem as pontas destes filmes, invertendo a lógica tradicional do suporte.

Na obra/filme *Filme Poema*, aqui evidenciado, é interessante observar o protagonismo da plasticidade do “material fílmico”, uma materialidade tátil e modelável, com a qual o artista poderia intervir, propondo transgressões formais e funcionais dos materiais cinematográficos, nesse caso, a película Super 8. Assim como trabalha enfatizando a ausência de narrativa tradicional, substituída aqui por uma abstração visual e poética.

Sobre a produção cinematográfica de Bruscky e de outros artistas visuais pernambucanos nesse período, é importante ressaltar os universos em que estavam inseridos. Os filmes eram realizados no campo das artes visuais, exibidos e vivenciados neste mesmo contexto. Essas obras não eram vistas, na época, como “filmes de cinema”, não participavam, em sua maioria, dos circuitos de exibição do cinema tradicional (festivals, mostras, cineclubes). Suas exposições estavam restritas às exposições e eventos de artes visuais. Essa dinâmica marca o que seria uma resistência dos espaços expositivos tradicionais do cinema em absorver esse tipo de produção.

6. Conceito normalmente associado a filmes produzidos dentro do âmbito das artes visuais, com exposições em galerias e museus.

7. O filme *Poema*, de Paulo Bruscky pode ser visualizado em: <https://x.gd/SnnC1>.

Nas décadas, seguintes vemos essa produção experimental pernambucana deixar frutos, ao mesmo tempo que novas influências culturais proporcionam novas possibilidades. Toda essa experiência de vivência e produção artística associada ao movimento Super8 se torna uma influência direta também para as manifestações que ocorreram posteriormente nas décadas de 1990 e 2000, como é o caso do filme *Resgate Cultural* (2001)⁸ do coletivo Telephone Colorido. Trata-se de um curta-metragem, de autoria coletiva, *modus operandi* anárquico e montagem fragmentada e não linear. O filme usa como mote central o sequestro fictício do escritor Ariano Suassuna, como um artifício lúdico para apontar algumas questões sobre a tradição artística pernambucana e sua indústria cultural.

O Telephone colorido surgiu em 1997, fundado pelos artistas Grilo e Ricardo Brandão. Posteriormente, tornou-se um coletivo, integrado também por Fernando Peres, Jura Capela e Ernesto Teodósio. Em momentos diversos vários outros artistas colaboraram no coletivo: Lourival Cuquinha; Juliana Freitas; Raoni Valle; Ernesto Teodósio; Fernando Peres; Jura; Rodrigo Habitantes; Pajé limpeza; Lia Letícia; Flávia Giroflai; Creche dos Papudinhos; Basement Shaman; Theo Gatis; Quéops Negão; Calazans Callou; Quinta Bolha do Inferno; Menor Casa de Olinda; Gnomos da MetrÓpole; Thelmo Cristovam; Nino Burito; Dez Cavernas; Petrônio de Lorena; La Ursa; Paulo do Amparo; César da Água; Galetos; Mongus; Otto Mendes; Mezozóico; Jowny Brown do Hamburger; Ângelo Bueno; Enaile Lima, dentre outros.

A produção do coletivo possui certa influência do movimento Mangubeat,⁹ ocorrido na década de 1990, da cultura *pop* mundial, do cinema marginal brasileiro, trazendo em seus filmes, principalmente em *O resgate Cultural*, performances exageradas, anarquia, *modus operandi* independente, escracho. Os realizadores do coletivo não se preocupam com formalismo, com requinte estético, aproveitam-se de performances orgânicas e do acaso em suas experimentações. O coletivo produziu diversos curtas em diferentes formatos, principalmente imagens digitais, VHS, por vezes 16mm.

Durante sua existência o coletivo produziu obras bastante diversas: videoarte, videoclipes de bandas locais, documentários etnográficos, cobertura de eventos de arte contemporânea, curtas de ficção, videoperformances. Em todas essas produções é possível encontrar uma marca recorrente, que seria uma tensão entre estética e política, marcada tanto pelo visual *underground*, proporcionado por equipamentos de baixo custo, como pelas postura crítica e escolha de temas questionadores.

8. O filme *O resgate cultural* pode ser visualizado em: <https://x.gd/TRKh3>.

9. Mangubeat, movimento cultural que surge em 1991, na cidade do Recife, pautado pela contracultura, se destaca por combinar cultura popular e música regional a ritmos como rock, música eletrônica e outros aspectos da cultura pop mundial, tendo como maiores expoentes Chico Science e Nação Zumbi. O movimento defendia a valorização de um senso de identidade local evidenciado pela cultura nordestina. Além da revolução estética, a produção do movimento mangubeat enfatiza a crítica social e o posicionamento político dos artistas.

A produção do coletivo Telephone colorido se concentra na década de 2000. Nesse período, enfatiza-se a revolução tecnológica do vídeo no contexto da produção audiovisual mundial. O cinema em película, mesmo em suas bitolas mais simples, como o super 8 e 16mm, não eram (e não são) economicamente populares, o que restringia a produção. Com o advento e consequente popularização da tecnologia do vídeo, que ocorreu no Recife nas décadas de 1990 e 2000, a produção da imagem em movimento tornou-se mais acessível.

Além disso, o vídeo tecnicamente possibilita uma outra liberdade de experimentação. Segundo Dubois (2004), no que diz respeito ao uso da tecnologia do vídeo, os artistas contemporâneos, na medida em que experimentam os recursos visuais próprios dessa mídia, desenvolvem uma linguagem específica dentro das artes visuais. Esta popularização do vídeo proporciona o surgimento de experiências tanto no contexto das artes visuais como no contexto do cinema. Esse processo também pode ser observado no contexto brasileiro. As artes visuais pernambucanas, seguindo um movimento mundial, foram gradativamente absorvendo as possibilidades do vídeo e o associando a performances, videoarte, videoinstalação, dentre outras experimentações.

Os filmes do coletivo Telephone Colorido eram feitos em formatos de captação variados, com modos de produção anárquicos, experimentais e descompromissados. Destaca-se *O Resgate Cultural*, filmado em película 16mm e vídeo, posteriormente finalizado em 16mm. Dirigido de forma coletiva e sem hierarquias formais na equipe, o roteiro era adaptado diante dos eventos do acaso, um modo de produção propício à improvisação, no qual as próprias funcionalidades do aparato tecnológico eram experimentadas no calor da performance coletiva.

A conduta desviante no campo das artes audiovisuais funciona como importante operador para pensar outras formas de engajamentos político e estético, e o Telephone Colorido conjuga da cartilha glauberiana em despertar manifestações artísticas que contestem as práticas estabelecidas, na tentativa de realizar produtos divergentes e propulsores da liberdade crítico-criativa audiovisual (Maia Jr. 2011).

Enfatizo, ao observar este filme e seu contexto gerador, que a amizade se configura como potência criativa, fortalecedora dos laços de permanência, de solidariedade e agenciamentos de artistas. No campo das artes visuais, bem como no do cinema, a presença de coletivos é uma constante em diferentes momentos históricos, com propostas de experimentações e criações colaborativas e inventivas.

O filme é puro ato, ele se pensa no momento mesmo em que se cria, apesar de ter um argumento, a priori, fechado, é por meio de uma articulação instável e precária de vozes, de personagens e de pequenos experimentos narrativos que o *Telephone Colorido* desloca o contexto habitual da cultura pernambucana em relações e significações insólitas. E é em meio a esse impulso de contestar os métodos e regras que o *Resgate Cultural* ironiza as instituições e as personalidades estabelecidas. Tendo o campo em disputa da arte como foco do discurso audiovisual (Maia Jr., 2011).

Ao contrário do que acontece com a produção de Bruscky, que ficou mais restrita aos meios expositivos das artes visuais, o filme *Resgate cultural* tem, na época, uma exibição mais flexível, que vai percorrer tanto as reuniões e eventos das artes visuais, principalmente o universo mais *underground* do qual o grupo de artistas do *Telephone colorido* fez parte, como um tímido circuito de festivais de cinema, participando de festivais de cinema universitários e alguns festivais nacionais, dentre eles o festival de Goiás e o Curta cinema no Rio de Janeiro.

Atualmente, numa dimensão mundial, os circuitos de museus, galerias, mostras de arte contemporânea e centros dedicados à arte mídia borbulham uma crescente e fervilhante produção audiovisual das artes visuais, originada da apropriação das linguagens, materiais e técnicas próprias do cinema.

Tal produção, advinda do campo das artes, apresenta variadas propostas de projeção, difusão e recepção das imagens em movimento. Englobam muitas maneiras de se trabalhar a linguagem audiovisual. Com a popularização tecnológica são infundáveis as referências, os recursos técnicos de produção e projeção das imagens são muito mais acessíveis e múltiplos, e o que se observa é uma produção, em grande parte, menos experimental e mais sofisticada.

Como reflexo desse cenário contemporâneo na produção pernambucana desse cinema que transborda suas formas tradicionais, observo o filme *Estás vendo coisas* (2016)¹⁰ de Bárbara Wagner e Benjamin de Burca. Trata-se de um filme produzido para a 32ª Bienal de Arte de São Paulo, projetado em um ambiente instalativo juntamente com fotos da artista. Após a Bienal, *Estás vendo coisas* se insere no circuito dos festivais de cinema, em especial festivais que possuem curadorias que absorvem e valorizam produções híbridas, como é o caso do Festival de Berlim e o Janela de Cinema.

O universo brega recifense¹¹ é apresentado no filme por meio de uma mistura entre técnicas documentais e ficcionais, construindo uma experiência visual onírica e quase surrealista, com influência da linguagem dos cliques

10. O filme *Estás vendo coisas*, de Bárbara Wagner e Benjamin de Burca está disponível na íntegra no MUBI. Pode ser visualizado um teaser em: <https://x.gd/tM7AO>.

11. O Recife possui uma antiga e importante cena cultural ligada à música Brega. Desta cena advém aspectos estéticos que emergem marcados por cores vibrantes, materiais sintéticos, gambiarras, exageros, pastiches e elementos kitsch, associados a uma cultura periférica vibrante e romântica.

da indústria pop. *Estás vendo coisas* acompanha dois personagens “reais” que se deslocam entre os universos de seus empregos comuns (cabeleireiro/ bombeira) e seus trabalhos de cantores de brega, imergindo no universo de shows das bandas que participam.

O filme transita entre o musical e o experimental, apresentando um universo que se constrói marcado por uma estética do artifício. O cenário principal é o interior de uma casa noturna, preparada cenograficamente para o filme de forma a evidenciar os elementos da estética brega recifense, ao mesmo tempo que cria um universo onírico refinado e imersivo, no qual os dois personagens performam. O universo brega recifense é descontextualizado e apropriado pelo universo da arte contemporânea.

A construção das imagens é pensada por seus autores levando em consideração uma plasticidade própria das artes visuais, principalmente no que diz respeito às temporalidades das cenas; composição dos quadros; relação entre os corpos e os espaços; disposição dos objetos na cena; plasticidade da luz sobre os elementos de cena. Um refino visual que marca os trabalhos da artista pernambucana Barbara Wagner.

Uma diferença marcante comparada aos períodos anteriores é que se trata de um filme (e de realizadores) que possui consciência da via de mão dupla entre artes visuais e cinema. O filme flui entre os dois campos, é exibido em plataformas diversas, com diferentes formas de fruição e interação. Atualmente, a arte contemporânea aceita, pensa e legitima esses filmes de artistas bem como essa produção que demonstra essa tendência de passear entre artes visuais e cinema. Evidencia-se também as dinâmicas de exibição e circulação desse tipo de obra, sendo exibidos tanto em bienais e galerias como em festivais de cinema tradicionais, como é o caso de *Estás vendo coisas*.

QUANDO O CINEMA ENCONTRA A ARTE CONTEMPORÂNEA: CINEMA, PROPOSIÇÃO DE OBRA E ARTE PROCESSUAL

Em outro campo, agora o do cinema propriamente dito, esse encontro com as artes visuais também é observado, principalmente no contexto contemporâneo da produção pernambucana. É o caso do trabalho de cineastas como Gabriel Mascaro, Marcelo Gomes e Marcelo Pedroso, que, ao mesmo tempo que estão ligados à forma cinema tradicional propõem outras experiências estéticas, da ordem das artes visuais, com obras que são desdobramentos de seus filmes.

Também observo, na cena contemporânea do cinema pernambucano que flerta com as artes visuais, o trabalho de cineastas/artistas que experimentam uma dinâmica de produção autônoma e libertária frente aos moldes tradicionais do cinema, propondo quebras formais, críticas diversas, mas principalmente dialogando com outras formas de redes de distribuição para seus trabalhos. O coletivo de realizadores Surto e Deslumbramento e as artistas Biarritz e Lia Leticia são exemplos de profissionais que se lançam a essa proposta.

Aqui meu recorte vai evidenciar uma relação entre o cinema pernambucano e alguns aspectos e conceitos da arte contemporânea por meio dos filmes *Pacific* (2010), de Marcelo Pedroso, *Viajo por que preciso, volto porque te amo* (2009), de Marcelo Gomes e Karin Ainouz e *Doméstica* (2012), de Gabriel Mascaro.

Pacific (2010) é um filme que possui um dispositivo gerador, que promove um interessante processo de criação, esse se dá a partir da montagem de imagens de viagens cedidas por participantes de um cruzeiro que partia de Recife com destino à ilha de Fernando de Noronha. Inicialmente, a equipe de produção do filme abordava os turistas e pedia para que cedessem seus registros, com o devido contrato de cessão de imagem.

Ao fim dessas viagens, juntou-se uma grande quantidade de material bruto, gravado sem interferência da equipe, e sem nenhum direcionamento por parte do diretor. Trata-se de imagens corriqueiras do que seriam as férias dessas pessoas: festas, aniversários infantis, brincadeiras entre casais, conversas familiares, momentos íntimos, gracejos e certa ânsia coletiva pelo “ser visto”. A etapa de montagem se deu a partir de aproximadamente 60 horas de material bruto, na qual o diretor, sem nenhum roteiro prévio, absorvendo os elementos do acaso, passou a decupar e montar, trazendo significação para tais imagens.

No início de *Pacific*, intercalado com as primeiras imagens, aparece um letreiro no qual são explicitadas as origens daquelas imagens e o processo gerador. No decorrer do filme, observa-se uma engenhosa montagem de imagens de arquivos, de registros subjetivos. Na presença das câmeras, as pessoas-personagens se apresentam da maneira que querem, ou melhor, transparecem valores estéticos e culturais que gostariam que fossem atrelados a suas imagens, ocorrendo assim o que poderíamos chamar de autoficcionalização das imagens, por parte dos personagens.

O resultado de *Pacific* é um misto de documentário, ficção e experimentação. Um filme que gera estranhamento e muita reflexão sobre a imagem contemporânea. Por seu caráter fluido, sem classificações e formas definidas,

participou do circuito de festivais de cinema, mas também foi exibido em Bienal¹² e em galerias de arte, um filme-dispositivo-instalativo que se desloca por diversos espaços e formas de fruição.

No filme *Doméstica* (2012), o diretor Gabriel Mascaro entrega para sete adolescentes de diferentes regiões do Brasil uma câmera digital portátil com o pedido de que, por uma semana, seja registrado o dia a dia de suas relações com suas empregadas domésticas, acompanhando suas rotinas, apresentando a relativa intimidade que a relação de trabalho doméstico faz surgir no decorrer dos anos, e suas impressões acerca daqueles “personagens”, criando assim o que seria um retrato afetivo de suas relações com esses empregados.

Posteriormente, esse material é enviado para a produção do filme, e, a partir do material bruto, o diretor observou os personagens e construiu um direcionamento crítico acerca dessa relação de trabalho tão popular no nosso país. O diretor Gabriel Mascaro não participa ativamente de nenhuma das filmagens, sua participação ativa diz respeito à idealização do dispositivo, bem como seu olhar crítico sobre o direcionamento na edição desse material.

Gabriel deixa claro, no filme, os múltiplos olhares, as variadas formas como cada “patrão” se relaciona com seu “empregado”, bem como um algo que permeia todos os casos expostos e que leva o espectador a refletir sobre as fragilidades e sutilezas dessas relações que geram nesses personagens uma enganosa sensação de intimidade e pertencimento junto a seus patrões.

É importante observar aqui, tanto no filme de Mascaro como no filme de Pedroso, a presença de um dispositivo que norteia os processos de criação. É importante ressaltar também que estes deslocamentos e a presença dos dispositivos nestas obras pernambucanas segue uma tendência geral do documentário produzido no decorrer dos anos 2000, como são exemplos os trabalhos de Sandra Kogut, Eder Santos, Lucas Bambozzi, Kiko Goiffman, Cao Guimarães, entre outros. Teóricos como Jean-Claude Bernardet (2005), Consuelo Lins (2007) e Cezar Migliorin (2008) associaram essa estratégia criativa ao conceito de *filme dispositivo*.

A escolha da estratégia do filme dispositivo nesses documentários desloca a noção de autoria do realizador, enfatizando um processo baseado no acaso enquanto potência criadora, as obras se tornam processos. O olhar da pesquisadora Consuelo Lins para os trabalhos de Cao Guimarães contextualiza bem essas ditas interligações e transbordamentos do cinema documentário relacionado com a arte contemporânea:

12. *Pacific* foi exibido na 29ª Bienal de São Paulo. Marcelo Pedroso foi um dos artistas-cineastas convidados. Nesta mesma Bienal estavam Pedro Costa, Chantal Akerman, Apichatpong Weerasethakul, Jean Luc Godard, com trabalhos que, igualmente a *Pacific*, transitam entre os campos das artes e do cinema. (ver catálogo em www.bienal.org.br/publicacoes/7057).

Os filmes de Cao Guimarães expressam de forma exemplar um cruzamento e uma circulação cada vez mais intensos entre documentário e arte contemporânea, domínios até pouco tempo distantes e mesmo hostis entre si. Cineastas que trabalham prioritariamente no documentário criam instalações para serem expostas em museus e galerias ao mesmo tempo em que artistas expandem suas criações para o campo das imagens documentais. (Lins, 2007, p. 62).

Na linha desses cruzamentos, aponto também a produção pernambucana *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), de Karin Ainouz e Marcelo Gomes. O filme é produzido a partir de um processo de captura de imagens que decorre cerca de dez anos. Nesse período os diretores captaram, em diversos suportes audiovisuais (película, 16mm, VHS, mini DVD e outros formatos de vídeo), poderosas e delicadas imagens.

Não havia roteiro prévio, nem um direcionamento específico na captação das imagens. Filmavam o que os emocionavam. A princípio, trata-se de imagens que simbolizam o imaginário e a relação pessoal que cada um dos diretores tem com o sertão (ambos nordestinos, que deixaram suas regiões em algum momento de suas vidas).

No filme, o que se nota é um quebra-cabeça de imagens poéticas, com tom documental, interligadas a partir de um fio condutor que é a narração de um personagem que não aparece em cena em nenhum momento, contando suas impressões durante a viagem que faz pelo sertão.

A “narrativa” mostra a trajetória de José Renato, um geólogo, que é enviado para o interior do Nordeste a fim de realizar uma pesquisa de campo. No caminho percorrido, o personagem se vê em meio a devaneios que envolvem seus afetos e memórias. Sabemos de seus pensamentos e de sua história pregressa conforme ele os vai relembrando. O espectador é, assim, convidado a embarcar nessa jornada, contextualizada por imagens que nos dão um panorama bastante poético e realista do Nordeste brasileiro.

Durante seu processo de desenvolvimento, essas imagens foram montadas e remontadas, passando anos como obra em construção. Num primeiro momento, esse aglomerado de imagens originou uma obra que transitava entre o conceito de curta documentário e videoinstalação, intitulado *Sertão de acrílico azul piscina*. Essa obra fez parte do projeto Brasil 3 x 4 do Itaú Cultural.¹³ Posteriormente, os diretores retomaram o material bruto e se dedicaram a montar essas imagens focando no projeto de longa-metragem.

13. Em 2004, *Sertão de Acrílico Azul Piscina* foi apresentado na 26ª Bienal de São Paulo. Os dois fizeram juntos ainda outra instalação: *Ah, Se Tudo Fosse Sempre Assim*, também em 2004.

Viajo porque preciso, volto porque te amo é um filme cujos limites entre documentário e ficção encontram-se borrados. Tem como ponto forte a construção poética, não só imagética, mas sonora. É, ao mesmo tempo, uma experimentação de linguagem e um filme homenagem ao sertão nordestino e a tudo aquilo que foi responsável pela construção do imaginário dos diretores.

A partir da observação de *Pacific, Doméstica* e *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, aponto a relação desses filmes com alguns conceitos da arte contemporânea. Como no uso do acaso como experimentação, a evidência do aspecto conceitual das obras, o descentramento do sujeito criador e a maior ênfase dada ao aspecto processual em si. Destaco também certa indeterminação dos limites classificatórios destas obras, que ora são projetadas em salas de cinema, ora são expostas em espaços de galerias e Bienais.

Sobre essa potência conceitual, relaciono essas obras ao termo arte conceitual cunhado pelo artista Henry Flynt, em texto escrito em 1961, em meio a sua vivência junto ao Grupo Fluxus. Nesse texto, o artista defende que os conceitos são a matéria da arte e por isso ela estaria vinculada à linguagem (Wood, 2002).

Na arte conceitual predomina a relevância da ideia, mais que a execução da obra em si. O fazer da obra, seu material e aspectos técnicos ficam em segundo plano. Além disso, obras conceituais não precisam necessariamente ser construídas pelas mãos do artista, ele pode muitas vezes terceirizar o trabalho físico a uma pessoa que tenha habilidade técnica. Na arte conceitual o que importa é a invenção da obra, o conceito, que é elaborado antes de sua materialização.

Enfatizo, nos filmes *Pacific* e *Doméstica*, seus dispositivos de proposição de obra, ou seja, as imagens não são realizadas pela intervenção de seus diretores, estes propõem o dispositivo e são surpreendidos pelo material bruto advindo de suas proposições. Surge dos diretores a ideia da proposição, o conceito que deve ser seguido.

Na arte conceitual o projeto passa a ser o elemento primordial, a ênfase da força criativa está na proposição, chegando a extremos de a obra não necessitar de uma concretização física. A arte deixa de ser primordialmente visual, passa a operar não com objetos ou formas, mas com ideias e conceitos, problematizando a própria arte e seus sistemas de legitimação.

A ligação entre arte conceitual e os filmes aqui observados se dá diante do fato de as imagens não serem produzidas por ação direta dos diretores, bem como pelo fato de não haver preocupações estéticas quanto a sua

forma (trata-se de imagens amadoras, feitas com câmeras caseiras). Além disso, observa-se que a fruição dessas obras se diferencia, uma vez que o foco não é necessariamente o filme finalizado, mas o potencial conceitual e filosófico que ele levanta.

Outro aspecto observado nesses filmes diz respeito à marcante evidência do processo. Faz-se necessário ressaltar que em todo e qualquer filme, assim como em toda e qualquer obra de arte, existe um processo. Levando-se em consideração todas as suas fases de produção (pré, produção e pós), o cinema é, por si, uma forma artística que se constitui processual. Todavia, quando falo aqui de “obra processual”, refiro-me especificamente àquela ligada aos princípios da arte conceitual.

No que diz respeito à arte processual, esta pode ser definida como aquelas obras ou momentos artísticos que deixam aspectos processuais em maior destaque ou proeminência. Esses aspectos são incorporados como um dos princípios direcionadores dos projetos em construção. Trata-se de obras que tomam, muitas vezes, o acaso por método (Salles, 2006).

As obras consideradas processuais são construídas a partir de especificidades, acasos e características determinadas que surgem a partir da manipulação da matéria-prima em questão. Algumas dessas características adquirem maior consistência que outras, são as linhas de força da obra que ganham sustentação. No ambiente de vagueza e incerteza o artista, ao longo do processo, passa a conhecer o que quer (Salles, 2006).

O que diferenciaria os filmes aqui apontados do processo comum a qualquer outro filme são exatamente as peculiaridades de seu processo de gênese e de obtenção e ressignificação do material bruto. No filme *Pacific* existe uma enunciação clara da existência deste processo. O processo é anunciado para o espectador. Esta enunciação se dá em um letreiro inicial explicativo no início do filme. Uma espécie de prólogo para o que vem a seguir.

No decorrer do processo de desenvolvimento do filme, após assistir a todo material bruto adquirido através dos passageiros, o diretor foi moldando as imagens. Processo semelhante ocorre em *Domésticas*, o olhar da câmera não é do diretor, mas dos jovens que aceitaram gravar suas empregadas domésticas. É a partir desses olhares que Mascaro observa e sugere uma montagem que dramatiza essas imagens, problematizando essas relações sociais e suas sutilezas políticas. O processo, no caso de *Pacific* e *Doméstica*, se torna um elemento constitutivo

da obra e é evidenciado, ao contrário do que ocorre costumeiramente no cinema mais tradicional, que preza pelo apagamento do processo.

Já no filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, também se mostra latente esse aspecto processual, porém de forma mais subjetiva. No filme nada é dito sobre o processo, essas informações foram disponibilizadas em entrevistas, debates em festivais de cinema, textos de exposições, informações essas que nem sempre são acessadas pelos espectadores. Todavia, é claramente visível neste filme a presença do acaso no processo criativo, assim como o protagonismo de uma visão poética transformadora, atravessada pelas trocas dos diretores com os lugares visitados, com a cultura vivenciada, com os sujeitos, com o tempo próprio do sertão.

Para montar o filme, foram utilizadas imagens captadas no decorrer de dez anos, nas mais diversas situações e nos mais diversos formatos. Essas imagens foram a princípio captadas e arquivadas. Quando os diretores decidiram por editar tais imagens, essas foram retomadas e revividas. Mesmo que essas imagens tenham sido geradas pelos próprios realizadores, o distanciamento histórico e a generalidade dessas imagens de certa forma as tornam imagens de arquivo.

Partindo desse denso arquivo de imagens afetivas, os realizadores buscaram construir uma obra que unisse a poesia presente tanto nas imagens como em seus imaginários particulares. A escolha foi pela narração *off* de um personagem sem rosto, um recurso em que o espectador iria se identificar mais com a experiência sensorial do que com o personagem em si. O mais relevante neste filme é talvez o acaso, presente como elemento participante do processo e indispensável para costurar todo esse tecido de vivências e memórias que os diretores carregam. A montagem do filme tenta apresentar sutilmente todas as referências e ligações que foram traçadas pelos realizadores no decorrer desses anos de convivência com o sertão.

Nos filmes observados neste trabalho nota-se que as imagens não são usadas como mero registro de situações ou cenas pré-concebidas, mas como processos que impulsionam diferentes formas de representação do mundo, questionando inclusive a posição do realizador como produtor exclusivo de sentido. Assim, ocorre nesses filmes observados um certo descentramento do sujeito criador. Algo inerente aos processos de criação, segundo afirma Cecília Almeida Salles: “não faz mais sentido localizar a criatividade no sujeito, que é, na realidade, constituído e situado. Constituído por seus engajamentos, dificuldades, conflitos, e é situado, espacialmente, temporalmente, historicamente” (2006, p. 151).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio do recorte de filmes apresentados neste texto, na tentativa de traçar um panorama dos transbordamentos do cinema pernambucano, busquei apontar peculiaridades estéticas e contextuais relacionadas a diferentes momentos históricos e culturais desta produção que foge à forma cinema hegemônica.

Evidenciando os processos artísticos, as recorrências estéticas, as redes de criação que se estabeleceram no estado, olhei para este outro lado do cinema pernambucano, na tentativa de compreender algumas dinâmicas e expressões.

Observei que as influências de movimentos artísticos mundiais e nacionais foram muito presentes nesta produção, impulsionando os artistas do estado a produzirem às margens de uma rede maior, mas criando suas próprias redes e evidenciando em suas poéticas especificidades culturais e pessoais.

Outro aspecto que se evidencia diz respeito às evoluções tecnológicas dos aparatos cinematográficos e ao acesso dos artistas a essas tecnologias. Esses acessos interferem diretamente nas dinâmicas de produção e exibição dessas obras. Também observei como os espaços ocupados por essas obras se modificam e se adaptam significativamente nos diferentes momentos históricos e culturais.

Na relação direta entre cinema e arte contemporânea, para além das quebras formais, para além do apagamento das fronteiras dos campos artísticos e cinematográficos, essa relação faz surgir elementos sensíveis que reconfiguram a estética cinematográfica do cinema produzido em Pernambuco. O espectador se vê diante de uma experiência em que suas reações e questionamentos diante das imagens constituem, por vezes, parte da proposição fílmica.

Diante do processo da pesquisa Outros Cinemas, posso dizer que um dos maiores ganhos foi observar o quão múltiplo, diverso e heterogêneo em linguagem e técnicas são esses transbordamentos do cinema pernambucano. Assim como evidenciar a potência dessa produção, fluida, energética, atravessada em sua rica história por um elã transgressivo, por redes afetivas, por uma inventividade ao mesmo tempo sofisticada e marcada pelo improvisado e pelo acaso.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BELLOUR, Raymond. *Entre imagens*. Campinas. São Paulo: Papirus, 1997.
- BERNARDET, Jean-Claude. "O documentário de busca: 33 e Passaporte Húngaro". In. MOURAO, Dora; LABAKI, Amir (orgs.). *O cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BOUQUET, Stéphane. "De maneira que todo comunica". In. BAECQUE, Antoine de (org.). *Teoría y crítica de cine*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- CANONGIA, Ligia. *Quase cinema: cinema de artista no Brasil, 1970/80*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- _____, Philippe. *Movimentos improváveis: o efeito cinema na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.
- FIGUEROA, Alexandre. *Cinema Superoitista: Uma Nova Estética para o Audiovisual Pernambucano*. Recife: Editora Universitária, 2021.
- LINS, Consuelo. *O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo. Sobre fazer documentários*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.
- MACIEL, Kátia (org.). *Transcineas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.
- MAIA JR. Ricardo César Campos. O discurso audiovisual outsider em Resgate Cultural. *Devires*, Belo Horizonte, v. 8, n. 2, jul.-dez. 2011, p. 70-93. Disponível em: <https://x.gd/76BTK>. Acesso em: 10 de outubro de 2024.
- MIGLIORIN, Cezar Avila. *Eu sou aquele que está de saída: dispositivo, experiência e biopolítica no documentário contemporâneo*. Tese de Doutorado em Comunicação, UFRJ, CFCH/ECO, 2008.
- _____, Cezar Avila. "O dispositivo como estratégia Narrativa". *Revista acadêmica de cinema Digitagrama*, n. 3, 2005. Disponível em: <https://x.gd/xxUZR>. Acesso em: 15 de outubro de 2020.
- PARENTE, André. "A forma cinema: variações e rupturas". In. MACIEL, Katia (org.). *Transcineas*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009.
- SALLES, Cecília Almeida. *Redes de criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Horizonte, 2006.
- WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded Cinema*. New York: A Dutton Paperback, 1970.

DE-GENERANDO A ARTE GENERATIVA:

AUTORIA, TECNOLOGIA E CRÍTICA EM TRÊS ARTES DO VÍDEO LATINAS

MARCIO TELLES¹

RESUMO O artigo investiga três trabalhos de videoarte que utilizam inteligência artificial generativa, explorando suas implicações estéticas e culturais. O objetivo é examinar, a partir desses trabalhos, como a IA na criação artística influencia questões sociais, como a autoria, a autenticidade e a interação entre o humano e o maquínico. A metodologia baseia-se na análise crítica dos trabalhos *Autoimmune*, de Marcos Serafim, *Botannica Tirannica*, de Giselle Beiguelman, e *Technological Prometheus Artificiality 1873-2023*, de Gilles Charalambos. Apontam-se que esses trabalhos desafiam a mimese tradicional e expõem as contradições das IAs generativas. Conclui-se que a videoarte com IA pode ser vista como uma forma de “arte degenerativa”, que critica e subverte a lógica capitalista da produção de imagens..

PALAVRAS-CHAVE Videoarte; inteligência artificial; arte generativa; banco de dados; *deepfakes*.

ABSTRACT The paper explores three works of video art that use generative artificial intelligence, exploring their aesthetic and cultural implications. The aim is to examine, based on the works, how artificial intelligence in artistic creation influences social issues such as authorship, authenticity and the interaction between the human and the machine. The methodology is based on a critical analysis of the works *Autoimmune*, by Marcos Serafim, *Botannica Tirannica*, by Giselle Beiguelman and *Technological Prometheus Artificiality 1873-2023*, by Gilles Charalambos. It points out that these works challenge traditional mimesis and expose the contradictions of generative AIs. The conclusion is that video art with AI can be seen as a form of “degenerative art”, which criticizes and subverts the capitalist logic of image production.

KEYWORDS Video Art; Artificial Intelligence; Generative Art; Database; Deepfakes.

1. Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná - Curitiba, Paraná, Brasil. Doutor em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com estágio sanduíche na Winchester School of Art. Pós-doutorado em Comunicação pela Faculdade Cásper Líbero..

INTRODUÇÃO

O crescente destaque comercial das plataformas de inteligência artificial (IA) geradoras de vídeo as posiciona como o próximo passo lógico no desenvolvimento das IAs utilizadas na produção artística, depois dos modelos imagéticos (DALL-E, Midjourney, Leonardo, Stability Diffusion etc.), com potenciais impactos sobre questões de autoria, criatividade e os limites entre o humano e o não humano na criação artística.² Nos últimos dois anos, muitos autores têm se dedicado a essas questões (Zylinska, 2020; Arielli, 2021; Browne, 2022; Manovich, 2023, 2024a, 2024b; Salvaggio, 2023; Meyer, 2023; Telles, 2023).

Em geral, essas discussões começam com fundamentos teóricos, como conceitos ou autores, para então explorar usos cotidianos dessas tecnologias, muitas vezes através da autoexperimentação, método que já empregamos (Telles, 2023). No entanto, argumentaremos que, ao partirmos de usos cotidianos e não de produções artísticas que investigam ou se utilizam de IA em seus processos criativos, limitamo-nos à especulação dos possíveis impactos sobre a arte, sem jamais nos envolvermos com a prática e as nuances das novas formas de expressão artística mediadas pela IA. É por isso que, neste artigo, gostaríamos de partir de algumas produções de artes do vídeo que recentemente empregaram IAs generativas em seus processos de criação.

Nesse sentido, estamos posicionando as imagens em movimento geradas por IA e exibidas em museus e outros espaços como um novo exemplar daquilo que Gene Youngblood (1970) conceituou como “cinema expandido”: expressões artísticas que utilizam a imagem em movimento acompanhadas de som, independentemente de seu suporte material. Conhecido por seu hibridismo (Machado, 1988), o vídeo contemporâneo expande sua diversidade, para Christine Mello (2004), através de uma ampla gama de operações artísticas, como performances ao vivo, videoinstalações, ambientes interativos e colaborações multimídia, infiltrando-se em diferentes campos da estética contemporânea.

Mello (2004) identifica três processos criativos nas extremidades do vídeo: desconstrução, contaminação e compartilhamento. Esses movimentos reforçam a produção artística em vídeo como uma exploração dos limites e possibilidades do próprio meio, dialogando com outras formas de arte contemporânea. Nesse sentido, o uso de IA para a geração de imagens em movimento prossegue a exploração realizada pelos artistas audiovisuais. A adoção da IA explora o hibridismo do vídeo por meio da desconstrução das fronteiras entre o humano e o maquínico; da contaminação dos processos criativos por procedimentos automatizados, que questionam a au-

2. Agradecemos aos revisores pela colaboração e pelos comentários que contribuíram para a revisão deste trabalho. Os erros remanescentes são de responsabilidade apenas do autor.

toria e a singularidade da criatividade humana; e pelo compartilhamento da criatividade em uma relação mista humano-máquina.

A partir dessa premissa, podemos investigar como a colaboração entre humanos e máquinas redefine a autoria e a criatividade na arte. Browne (2022) divide os artistas que utilizam IA em três categorias: os *bricoleurs*, os engenheiros e os artistas que fazem trabalhos sobre as IAs. Browne baseia-se em Lévi-Strauss, para quem o *bricoleur* e o engenheiro estão em polos opostos, o primeiro não precisa entender ou criar suas ferramentas, já que as redefine para seu próprio intento. Muitos artistas de IA desenvolvem suas expressões artísticas a partir da experimentação lúdica com as ferramentas e técnicas existentes. No linguajar de Lévi-Strauss, “engenheiro” não significa que estes artistas tenham treinamento formal em engenharia, mas que eles desenvolvem suas próprias ferramentas criativas. Diferente do *bricoleur*, o engenheiro possui domínio técnico de suas ferramentas e capacidade de gerar inovações algorítmicas. Na história da arte computacional, esses são os pioneiros, ora professores-artistas (Frede Nake), ora patrocinados por grandes empresas de tecnologia (Ian Goodfellow, Mario Klingemann). Além de engenheiros e *bricoleurs* que utilizam IA para produzir suas obras, Browne (2022) indica o número crescente de artistas contemporâneos que criam trabalhos sobre IA, investigando como essas tecnologias moldam a experiência humana e representam o mundo.

Como as três produções que serão analisadas aqui atestam, essas definições não são estanques – em dois dos três exemplos, o *bricoleur* encontra o engenheiro para apresentar produtos que, apesar de não serem estritamente sobre a IA, investigam suas técnicas e suas consequências sociais. No terceiro caso, o *bricoleur* irá criar um trabalho sobre a IA a partir da interação lúdica com a ferramenta. As três produções escolhidas são *Autoimmune* (2020), do artista e pesquisador brasileiro Marcos Serafim; *Botannica Tirannica* (2022), da artista, professora e crítica brasileira Giselle Beiguelman; e *Technological Prometheus Artificiality 1873-2023* (2023), do pioneiro franco-colombiano das artes do vídeo Gilles Charalambos. As três produções foram escolhidas por serem trabalhos de artistas-pesquisadores que refletem, cada um a seu modo, sobre seus processos criativos em relação a diferentes aspectos da geração de imagens por IA, revelando, assim, os imaginários dessa tecnologia.

Partimos da proposta metodológica de Munn *et al.*, (2023) de desfazer (*unmaking*) três dimensões de processos computacionais “empilhados” nas IAs generativas de imagens, a saber: o ecossistema, os dados e o *output*. Nosso argumento vai na direção de que, assim como à investigação metodológica realizada por uma pesquisa teórica, as três produções, cada qual a sua maneira, “desfaz” essas mesmas pilhas, deixando expostas as contradi-

ções e as promessas da IA generativa. Por isso, propomos que esses trabalhos que “jogam contra o aparelho”, para usar a clássica fórmula que Machado (2008) propõe a partir de sua leitura de Vilém Flusser, tratam, em verdade, de obras de arte “degenerativa”, e não generativa. Elas “degeneram” – no sentido em que deixam de possuir suas características mais vistosas, corrompendo as promessas da tecnologia – a partir dos mesmos processos que deveriam produzir os símiles de arte, mas que, através da falha, ficam impossibilitados de atualizar esse *output*.

Reconhecemos que o termo “arte degenerativa” exige uma contextualização, dado seu uso histórico pelo nazismo para desqualificar a arte moderna e a produção de artistas judeus. No entanto, nossa proposta não carrega essa conotação pejorativa. Usamos “degenerativa” em seu sentido etimológico, como um processo que desvia ou interrompe o fluxo esperado de geração de imagens. A ideia é tratar a falha não como erro, mas como uma ação crítica. Ao “de-generar”, os artistas desmontam os mecanismos da automação, expondo os limites das tecnologias que, no capitalismo pós-industrial, tendem a subtrair a subjetividade criativa. Assim, o erro e a falha são ressignificados como formas de resistência à automatização e mercantilização da arte. Antes de partirmos para a investigação dessas obras “degenerativas”, é bom termos em mente a promessa “generativa”³ que as IAs representam.

As IAs generativas são modelos de IA capazes de criar imagens a partir de dados existentes (Munn *et al.*, 2023; Salvaggio, 2023). Elas aprendem padrões a partir de grandes conjuntos de imagens e geram composições que imitam ou se inspiram nas características desses dados. As duas abordagens mais comuns para geração de imagens são as Redes Adversativas (GANs – do inglês *Generative Adversarial Networks*) e os Modelos de Difusão. Nas GANs, duas redes neurais competem: o gerador cria imagens a partir de dados aleatórios, enquanto o discriminador avalia se essas imagens são reais ou falsas, comparando-as com um banco de dados. Com o tempo, o gerador melhora na criação de imagens realistas à medida que o discriminador se torna mais eficaz em detectar falsificações (Google, s.d.). Já os modelos de difusão começam com uma imagem de ruído aleatório, refinando-a em várias etapas, removendo progressivamente o ruído até formar uma imagem coerente (Telles, 2023). Inspirado em processos físicos de difusão, essa técnica é mais estável que as GANs e tem sido amplamente usada em ferramentas como Midjourney, Stable Diffusion e DALL-E (Telles, 2023; Salvaggio, 2023; Meyer, 2023).

No primeiro trimestre de 2024, a *startup* de inteligência artificial OpenAI publicou em suas redes sociais vídeos de artistas, diretores e cineastas realizados com o Sora,⁴ “um modelo de IA capaz de criar vídeos realistas e imaginativos a partir de instruções de texto” (Video..., 2024). Alguns desses vídeos, como *Air Head*⁵ (figura 1), do coletivo de videomakers canadenses Shy Kids, aponta para o tipo de uso narrativo e banal que provoca ansiedade

3. *Generative artificial intelligence* é o termo em inglês, a tradução correta para o português é “gerativa”, pois lida com a “geração de imagens”. Todavia, o termo “generativo” foi amplamente adotado pela comunidade de língua portuguesa. Adoto este uso, mesmo sabendo do seu equívoco gramatical, por motivos de comunicação.

4. OPEN AI. Sora. Creating video from text. 2024. Disponível em: <https://openai.com/sora>. Acesso em: 27 de março de 2024.

5. X. Acontecendo agora. 2024. Disponível em: <https://x.gd/4vb4S>. Acesso em: 27 de março de 2024.

nas indústrias criativas e que levou os poderosos sindicatos de artistas de Hollywood a uma série de greves nos últimos dois anos.⁶ O vídeo narrativo de 1'21" mescla estranhamento com psicologia pop para transmitir uma mensagem positiva piegas.



Figura 1 – Screenshot de “Air Head” (2024), do coletivo Shy Kids. Fonte: kids, 2024.⁷

Embora visualmente bem-produzidas, imagens em movimento como as criadas pelos Shy Kids acabam por interditar o envolvimento emocional e intelectual mais substancial – para não dizer “humano” – entre público e artista mediado pela produção artística. Através da bricolagem, somos apresentados à alta capacidade de processamento da OpenAI e seus algoritmos de *deep learning*, um espetáculo baseado em uma enorme quantidade de dados. Seguindo a estética informacional de Flusser (2002), vídeos como este não possuem valor artístico. Transformando a teoria matemática da informação e seu princípio termodinâmico em régua estética, Flusser conceitua a arte como qualquer atividade humana que cria situações improváveis, tornando-se mais artística à medida que as situações se tornam menos prováveis. Como os modelos de IA são, por definição, estocásticos e probabilísticos, eles produzem apenas aquilo que é habitual. E, como o hábito implica anestesia, seu *output* jamais poderia ser estético. Por isso, Joana Zylinska (2020) compara a arte generativa produzida por máquinas ao jogo “Candy Crush”, que se concentra na superficialidade, ligando a percepção ao consumo visual e reduzindo a arte ao mero entretenimento. É em contraposição a esse uso insípido e *ready-made* da tecnologia que as obras a seguir se destacam.

6. Os sindicatos construíram um website coletivo para acompanhar o desenvolvimento da IA dentro da indústria. AIN HOLLYWOOD. 2023. Disponível em: <https://www.aiinhollywood.com/>. Acesso em: 27 de março de 2024.

7. Kids, 2024. Disponível em: <https://x.gd/92App>. Último acesso em: 22 de novembro de 2024.

AUTOIMMUNE

Autoimmune (2020),⁸ produção artística do pesquisador e artista paraense Marcos Serafim, exibida no 6º DOBRA – Festival Internacional de Cinema Experimental da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) em 2020 e em outras exposições e galerias internacionais, apresenta, em seus 12'09", o vírus HIV enquanto uma inteligência não humana que “interage” com o público alterando e animando (“infectando”) imagens de arquivo, incluindo propagandas relacionados à AIDS. Segundo o próprio Serafim (2020), a criação da imagem e do áudio desse trabalho envolveu processos generativos de IA de duas maneiras: primeiro, aprimorando a resolução das imagens de arquivo com técnicas de IA e combinando-as em uma sequência de associações aleatórias; segundo, incorporando essas imagens a conjuntos de dados para treinamento da IA, gerando novo conteúdo a partir desses dados.

8. SERAFIM, Marcos. *Autoimmune*. 2020. Disponível em <https://x.gd/XmppV>. Acesso em: 25 de março de 2024.



Figura 2 – O processo de treinamento *deepfake* empregado por Serafim em *Autoimmune*. Fonte: Serafim, 2020.⁹

9. ibidem.

Como no trabalho de Beiguelman analisado a seguir, o sistema de geração imagética em *Autoimmune* é adversativo. Esse é um modelo menos *user friendly* em comparação aos modelos de geração por difusão que se popularizam em 2022. Criadas em 2014, as GANs foram apresentadas por Ian Goodfellow e seus colegas, todos pesquisadores da Google. As GANs consistem em dois modelos de redes neurais que são treinados simultaneamente: um gerador, que cria dados novos, e um discriminador, que avalia se os dados são reais ou produzidos pelo gerador (figura 2). O processo de aprendizado é um jogo de gato e rato, onde o discriminador aprende a identificar imagens reais, enquanto o gerador aprende a enganá-lo (Beiguelman, 2020). A interação contínua promove o aprimoramento mútuo, permitindo-lhes obter resultados cada vez “melhores” – quer dizer, cada vez mais próximos da estética ocidental naturalista com sua *perspectiva artificialis*.

A aplicação mais famigerada e difundida das GANs começou a ganhar notoriedade em 2017 com as chamadas *deepfakes*. O termo se popularizou em fóruns de Internet após um usuário com este pseudônimo compartilhar vídeos manipulados de celebridades em cenas pornográficas. Essas imagens são geradas a partir de imagens reais e são construídas com base em grandes conjuntos de dados e redes neurais, que supostamente imitariam o funcionamento do cérebro a fim de identificar padrões nos dados e prever comportamentos e ações.

As *deepfakes* ilustram o potencial da tecnologia para gerar imagens falsas extremamente realistas, que frequentemente não podem ser distinguidas das verdadeiras (Beiguelman, 2020). Embora possam ser reconhecidas por um olho treinado através de características como fundos embaçados e movimentos peculiares, sua capacidade de engano tem aumentado com o avanço tecnológico e o aumento da potência computacional.



Figura 3 – Um dos rostos imperfeitos em *Autoimmune*. Fonte: Serafim, 2020.¹⁰

10. *ibidem*.

Subvertendo o aparelho, Serafim freia esse processo de treinamento antes que imagens suficientemente naturalistas sejam geradas. Seu trabalho exhibe, então, imagens “sujas”, inapropriadas, *deepfakes* imperfeitas que denunciam suas origens computacionais por meio de suas anomalias (figura 3). Para o artista, essa abordagem enfatiza o aspecto não humano da IA e a artificialidade inerente das imagens digitais, desafiando a noção mimética de fotorrealismo e destacando a “falsidade ontológica” da mídia digital moderna (Serafim, 2020).

Como observa Lemos (2024), erros são problemas lógicos que se afastam do resultado pretendido, marcando um desvio de um resultado predeterminado. É exatamente esse o caso em *Autoimmune*, já que a intervenção de Serafim se dá na *subface* da interface digital, o conjunto de códigos invisível aos olhos humanos e que está abaixo da superfície imagética. Podemos dizer, seguindo a tipologia de Lemos (2024) – erro, falha e perturbação –, que o erro provocado por Serafim leva a perturbações visíveis na superfície de imagem. Assim, não é apenas a mídia tecnológica que se torna aparente através do erro provocado por Serafim, mas o próprio conceito de mimese que rege a cultura visual ocidental é perturbado por ele.

Como nota Philippe Dubois (2012), a fotografia passa por três momentos de um afastamento gradual do discurso mimético: semelhança, desconstrução e índice. No primeiro momento a foto é vista como a representação do real por meio da semelhança. Sob o discurso da desconstrução, há uma reação contra a tese do espelho fotográfico, destacando que a imagem não é um espelho neutro, mas um instrumento culturalmente codificado de transposição e interpretação do real. Em um terceiro momento, a fotografia é compreendida não como espelho, mas como índice deste mesmo real, mantendo um sentimento incontornável de realidade, apesar da consciência dos códigos envolvidos. As *deepfakes* parecem inaugurar um quarto momento, em que a ligação direta entre imagem e realidade externa é rompida. A indicialidade já não se refere mais a elementos externos capturados pela câmera, mas a dados internos existentes *a priori* no sistema. O que a *deepfake* faz é reorganizar e sintetizar esses dados de forma que eles produzam uma imagem que pareça real, mas que não possui referente externo, a não ser enquanto composição de muitos outros referentes semelhantes. Passamos de um paradigma óptico – que o digital mantinha, apesar da ausência de abertura para o exterior – para um paradigma da cultura visual como “banco de dados” (Manovich, 2024a).

A quebra desse paradigma é evidenciada por Serafim a partir do movimento vacilante dos rostos em *Autoimmune*. Os movimentos vacilantes, pixelados, *flicking* despertam o “*uncanny valley*” (Mori, 2012) inerente às composições quasi-realistas das IAs. O termo, criado pelo engenheiro elétrico japonês Masahiro Mori em 1970 aponta para como representações quase humanas causam sensações de desconforto ou repulsa nos observadores, despertados

por pequenas imperfeições no comportamento, na aparência e, sobretudo, no movimento desses agentes. Que seja o movimento a despertar o estranhamento não é por acaso. Como nota Valiaho (2010), o conceito de uma “imagem em movimento” aprofunda-se em questões sobre a natureza ontológica da realidade e o significado epistemológico da percepção e da experiência. Basta pensar na quantidade de monstros no cinema de horror que se movem de maneiras equivocadas, humanamente impossíveis – ralentados, acelerados ou tremulantes.

Ao provocar o estranhamento, e ao propor que essa “degeneração” das imagens fotorrealistas é um efeito viral, a produção de Serafim sugere que a mimese não é apenas um problema artístico, mas também político. Nisso, o artista alia-se aos críticos pós-modernos da imagem. Para Crary (2012, p. 21), por exemplo, “o problema da mimese [é] de poder social: um poder fundamentado na capacidade de produzir equivalências”. Já Baudrillard (1986, p. 84-85), por sua vez, argumenta que é no nível da reprodução – na esfera dos simulacros e do código – que os processos globais do capital se entrelaçam. Se, no capitalismo, os objetos produzidos em série não mantêm mais uma relação de analogia, mas de equivalência, a recusa à mimese é um ato político que desafia a lógica do capital. Os produtos pirateados, comuns nas grandes cidades brasileiras, são exemplos disso: desfigurados, mas não deformados ou avariados, eles continuam o ciclo de consumo e ao mesmo tempo expõem a artificialidade desse processo. As imagens “degeneradas” de Serafim operam sob a mesma lógica; são imitações imperfeitas de originais perdidos, desafiando as normas de representação apesar de sua aparente falta de valor, mas ainda assim persistindo na circulação.

De um ponto de vista político, *Autoimmune* exemplifica o *culture jamming*, conceito que o ativista e teórico Mark Dery (1993) descreve como a criação deliberada do caos (*the jam*) com vistas a obstruir o sistema capitalista (*to jam*). Apropriando-se politicamente da ideia, Naomi Klein (2002, p. 204) define o *culture jamming* como “a prática de parodiar peças publicitárias e usar os outdoors para alterar drasticamente suas mensagens”, mas, no panfleto “Culture jamming: hacking, slashing and sniping in the empire of signs”, publicado por Dery em 1992, o termo abrange tanto a ideia de balbúrdia cultural (*jam* como substantivo: geleia, aglomeração, em traduções livres), quanto a ação de emperrar as máquinas (*to jam*, ou *jamming*, emperrar/emperro). Logo o *culture jamming* não é apenas o *adbuster*, a prática de tripudiar as mensagens publicitárias que é facilmente assimilada pela ironia autoconsciente da indústria. O tipo de *culture jamming* que interessa a Dery e a Serafim visa obstruir a máquina geradora de imagens (publicitárias ou adversativas), demonstrando seus limites representacionais e capitalistas. Tanto na publicidade quanto no crescente mercado ilegal de *deepfakes*, imagens análogas, limpas, saudáveis e higienizadas são as que possuem “valor de mercado”, da mesma forma que os corpos não infectados pelo HIV. O emperro (*jamming*) destaca as contradições dentro do sistema de valorização de imagens bem como de corpos.

BOTANNICA TIRANNICA

Em 2022, a pesquisadora e artista brasileira Giselle Beiguelman apresentou no Museu Judaico de São Paulo a instalação *Botannica Tirannica*. Composta por produções em vários suportes, a instalação revelava os nomes pejorativos dados a várias espécies de plantas, que evocavam preconceitos raciais, misóginos e étnicos – como o “judeu errante” (*Tradescantia zebrina*). Para a artista, a “antropomorfização do mundo vegetal” mostra como muitas dessas plantas, rotuladas de “ervas daninhas” por não servirem aos interesses econômicos extrativistas, sofrem eliminação sistemática, relacionando a taxonomia científica aos discursos racistas do colonialismo europeu (Beiguelman, 2022; Velasco e Carvalho, 2023). Como ela nota, “Nomear é tomar posse, e aos povos originários é negada a posse material e simbólica da natureza” (Beiguelman, 2022, n.p.).

Nessa instalação, duas séries de imagens produzidas com o auxílio de IA nos chamam atenção na exploração das possibilidades do novo meio. A primeira delas, *Flora Mutandis*, apresenta vídeos de plantas que representam grupos étnicos e sociais, enquanto a segunda, “*Flora Rebeldis*”, apresenta imagens estáticas de espécies híbridas de flores. Utilizando uma IA adversativa em sua interface, o StyleGAN2, desenvolvido nos laboratórios da Nvidia, líder no mercado de unidades de processamento gráfico (GPU), Beiguelman criou novas espécies combinando dados de diferentes plantas em seu banco de dados (figura 4). Os nomes das novas espécies foram igualmente gerados por algoritmos a partir de uma mistura dos nomes das espécies originais que faziam referência a preconceitos identificados na taxonomia botânica. Isso resultou na criação de espécies híbridas originais, revelando uma nova concepção de natureza, denominada pela artista como “pós-natureza”.



Figura 4 – Screenshot de *Flora Mutandis*, parte da instalação *Botannica Tirannica*. Fonte: Beiguelman, 2022.

O termo “pós-natureza” é pertinente à empreitada de Beiguelman, pois reflete a fantasia tecnológica de que um grande volume de dados possa representar o real (a natureza) com mais precisão do que qualquer outro método humano. Uma das melhores expressões desse imaginário é o ensaio de Chris Anderson na revista *WIRED*, onde o então editor propõe o “fim da teoria”. Anderson exemplifica com a Google, que, apesar de não entender cultura ou sociedade, conseguiu dominar o mundo publicitário usando apenas “os melhores dados e ferramentas analíticas” (Anderson, 2008, tradução nossa). Escrevendo na era dos *petabytes* e assumindo o papel de apóstolo dessa nova era, Anderson se entusiasma com a ideia de que, com um milhão de gigabytes, “correlação é suficiente” (Anderson, 2008). Para navegar em um mar de dados armazenados nas nuvens, Anderson sugere um estado mental “sem hipóteses sobre o que eles [os dados] podem nos mostrar” (Anderson, 2008, n.p.). Anderson então relata a pesquisa de um biólogo que “descobriu” milhões de novas espécies que não existem concretamente, mas que são apenas códigos de DNA a representar espécies possíveis, montados a partir de um modelo algorítmico (como as plantas de *Botannica Tirannica*). Do ponto de vista do biólogo e de Anderson, a inexistência dessas espécies é considerada impossível: é apenas uma questão de tempo até que sejam descobertas “lá fora” – ou seja, até que a representação coincida com o representado, como em um conto de Jorge Luis Borges.

Assim como *Autoimmune* degrada a superfície da imagem para expor a artificialidade da mimese, *Botannica Tirannica* revela o banco de dados que sustenta a lógica tecnicista do Vale do Silício. A IA generativa é a última moda de uma tendência de “virtualização” do real – ou melhor, de fuga do mundo concreto e seus problemas (aquecimento global, desigualdade de renda, intolerância racial) para o sonho tecnológico dentro da máquina. Nessa utopia, dados impuros são vistos como ervas daninhas a serem eliminados. Se deveriam gerar novas espécies perfeitas, o banco de *Botannica Tirannica* degenera a própria lógica dos dados.

Como notam Velasco e Carvalho (2023), *Flora Mutandis* aborda as relações entre a fotografia e o projeto eugenista do século XIX ao retomar o método de “fotografia composta” de Francis Galton, pai da eugenia, que buscava, a partir de fotos de diferentes indivíduos, criar retratos sintéticos que identificassem as características faciais de grupos étnicos. O processo de Beiguelman revelaria, para as autoras, a arbitrariedade e a artificialidade da ciência eugenista do século XIX. Mas o mesmo pode ser dito de toda coleção de dados e sua capacidade de representação do mundo, sobretudo quando essa representação é, ela mesma, imagética.

Como nota Gunning (2004), o primeiro desafio com bancos de imagens é transformar a imagem em informação. Nos arquivos policiais propostos por Bertillon, em que os corpos detidos são decompostos em séries de sinais,

fotografias são eficazes apenas em um sistema previamente racionalizado que permita a rápida e eficaz associação entre índices e indivíduos. Ou seja, o valor das imagens de banco de imagens está em sua acessibilidade e capacidade de serem encontradas dentro de um sistema de arquivo, que requer a prévia indexação e classificação por palavras-chave. Uma imagem que não pode ser localizada em um banco de dados, ou não sob a palavra-chave apropriada, é considerada sem valor, independentemente de sua qualidade estética. Com o surgimento de bancos de dados digitais, as informações sobre fotografias de imprensa foram sistematicamente registradas em metadados padronizados, possibilitando a busca por fotos específicas por meio do nome do fotógrafo ou localização, assim como por assunto, motivo ou palavra-chave (Meyer, 2023).

Arquivos policiais e fotográficos precisam ser construídos previamente: a lógica desses conjuntos de dados deve ser definida antes de preenchê-los, ou corre-se o risco de que as imagens se avolumem a ponto de se tornarem inacessíveis. No modelo de Chris Anderson, os datasets das IAs operam de forma inversa, com categorizações “emergentes” que produzem, por associação, o arquivo *a posteriori*. Como o biólogo citado pelo ex-editor da *WIRED*, os sistemas que produzem os bancos de dados das IAs caçam sem saber o que estão buscando, e categorizam sem racionalizar a estrutura prévia de seu arquivo. Isso é possível graças ao número gigantesco de imagens espalhadas pela Internet.

Os modelos de IA dependem da existência de imagens digitais cercadas por informações textuais e conectadas a conceitos semânticos (Meyer, 2023), frequentemente implicando trabalho humano terceirizado que é apagado do processo de geração (Browne, 2022). No caso dos modelos comerciais, convém notar que não existe clareza sobre a origem das imagens utilizadas para seu treinamento. A empresa alemã Stability.AI, proprietária da Stable Diffusion, afirma utilizar em sua plataforma imagens da LAION, uma ONG que cria *datasets* abertos para o treinamento de IAs.¹¹ Já a OpenAI admite que treinou DALL-E com 650 milhões de pares de texto/imagem raspados da Internet. Por fim, Midjourney não revela de onde saíram suas imagens de treinamento, mas tudo indica que sua raspagem é mais insidiosa do que as dos concorrentes. Como até a LAION sugere que a origem de suas imagens é a própria Internet, é seguro inferir que os motores de raspagem das IAs percorrem a web para obter imagens que possam fornecer informações visuais aos algoritmos, sem se preocupar com direitos e autorias. Com isso, a Internet torna-se “um campo de treinamento *accidental* para dominar certas habilidades”, como afirma um dos criadores da IA generativa Consensus (citado em Thompson, 2022, grifo nosso). Em uma espécie de economia de trocas (simbólicas), onde um dos pares da transação nunca sabe exatamente pelo que algo está sendo trocado, usuários da web carregam suas imagens em plataformas digitais sem saber ao certo se estas imagens serão incluídas nos *datasets* de treinamento das IAs generativas.

11. O LAION-5B, utilizado pela SD, possui mais de 5,85 bilhões de pares texto/imagem. Disponível em: <https://laion.ai/>. Acesso em: 22 de novembro de 2024

Para Manovich (2024a e b), o desenvolvimento das IA visuais, especialmente os modelos de difusão, pode ser compreendido como o acúmulo de três avanços da Web que lidam com a escalada de conteúdo online: *i*) a transição da organização hierárquica da informação para os motores de busca; *ii*) o aumento da popularidade da visualização de dados; e *iii*) o surgimento da ciência de dados e da “dataficação”. Assim, a IA generativa pode ser vista como capaz de gerar novo conteúdo com propriedades estatísticas similares ao conteúdo indexado, mas que não é uma cópia, pois interpola, e não copia, os dados existentes. Em vez de buscar imagens diversas que ofereçam múltiplos olhares sobre um tema, as imagens de IA são centrípetas, tendendo ao padrão ou à norma, representando figuras estocásticas em vez de indivíduos específicos (Meyer, 2023).

Munn *et al.* (2023) sugerem que as imagens geradas por IA revelam níveis de codificação cultural e social presentes nos dados usados, o que leva Salvaggio (2023) a compará-las a infográficos que refletem categorias, preconceitos e estereótipos subjacentes. Esse processo é evidente nas “alucinações” (Lemos, 2024) produzidas por essas imagens, como mãos com seis dedos. Para Salvaggio (2023), as imagens tendem a se alinhar com tendências centralizadoras e produzem representações claras e fortes quando se aproximam do consenso emergente. Quando se desviam desse consenso, tornam-se mais difíceis de categorizar e podem parecer fracas, surgindo com menor frequência ou com mais alucinações.

Ao intervir na constituição deste arquivo, *Botannica Tirannica* produz normas a partir daquilo que arquivos eugenistas consideram anormalidades: ervas daninhas, “raças” subalternas (judeus, negros), mulheres. A produção evidencia que a norma não é natural, mas sim uma questão de seleção e constituição de um *corpus* arquivístico. *Botannica Tirannica* desmonta a lógica supostamente técnica e neutra dessas ferramentas. Na produção de Beiguelman, os dados não são a re-apresentação de um universo expurgado de vieses humanos, mas sim um universo concentrado a partir desses mesmos preconceitos. Logo, ainda que o trabalho de Beiguelman pareça subscrever a ideia de Salvaggio (2023) de que toda a arte com IA generativa é “apenas os limites e o conteúdo do arquivo subjacente”, o que ela traz à tona é como o arquivo pode ser usado contra essa lógica tecnicista.

O projeto de Beiguelman com IA se estende por uma segunda produção, *Venenosas, nocivas e suspeitas* (2023-), onde a artista usa programação texto-para-imagem e imagem-para-imagem para criar imagens estáticas cruzando “plantas proibidas pelo processo ‘civilizador’ colonial devido ao seu uso em rituais sagrados e poderes alucinógenos e afrodisíacos” (Beiguelman, 2023, p. 163) com estilos artísticos de mulheres artistas plásticas e naturalistas dos séculos XVII a XIX. Neste projeto, Beiguelman testa os limites do banco de dados que informa as tecnologias digitais.

Um desafio significativo é o que ela chama de “censura algorítmica” já que as plantas com que trabalha possuem termos sensíveis relacionados a gênero, raça, religião e substâncias proibidas, resultando em bloqueios constantes nas plataformas. Para driblar essas limitações, Beiguelman (2023) desenvolveu expedientes como a introdução de termos latinos e erros propositais. Essas interdições e subterfúgios problematizam a constituição dessas imagens, revelando a base dataficação com que as IAs geram vieses, preconceitos e limites que impactam o *output* de sua produção imagética. É justamente para o *output* que nos voltaremos no trabalho de Gilles Charalambos.

TECHNOLOGICAL PROMETHEUS ARTIFICIALITY 1873-2023

Diferentemente das duas produções anteriores, exibidas em museus e galerias, *Technological Prometheus Artificiality 1873-2023* é um experimento publicado na página pessoal do videoartista colombiano Gilles Charalambos no YouTube. Para o artista, crítico e pesquisador da videoarte colombiano, a IA é um fenômeno híbrido, expresso em uma forma tida como instável, o que abre seu interesse para as tecnologias de processamento de imagens que ofertam “infinitas possibilidades na aplicação de efeitos computadorizados criados pela digitalização do sinal de vídeo” (Charalambos, 2019, p. 25).

Desde 2023, Charalambos tem experimentado com modelos de IA imagéticos como Midjourney. Na tipologia de Browne (2022), Charalambos é um *bricoleur*, brincando e experimentando com os modelos comerciais de IA, com intenções artísticas claras, como veremos. Em seu canal de YouTube¹² há vídeos que homenagem Botero a partir de imagens geradas por IA, outros que digitalizam vídeos e modificam partes das cenas através da automação etc. Dois vídeos em particular chamam a atenção pela estética: *Lucifer Luminous Lightning Bolt* (2023) e *Technological Prometheus Artificiality 1873-2023* (2023). Em ambos os vídeos, Charalambos lida com imagens estáticas geradas por IA, animadas a partir do uso de movimentos de câmera (movimentos horizontais e de aproximação ou afastamento) para criar a ilusão de movimento e profundidade, em técnica popularizada pelo documentarista norte-americano Ken Burns. A técnica resolve uma das então limitações das IAs generativas de difusão: a impossibilidade de manter “consistência” entre imagens diferentes, como no método de animação tradicional quadro a quadro. Ademais, as imagens geradas não são fotográficas, mas “desenhadas” pela IA: ou, como já discutimos, geradas a partir de bancos de dados de desenhistas com seu trabalho expropriado. Essa ideia de uma expropriação do humano é essencial para o trabalho que discutiremos a seguir.

12. GILLES CHARALAMBOS. YouTube, Colombia, 2024. Disponível em: <https://x.gd/X6SeX>. Acesso em: 15 de maio de 2024.

O vídeo *Technological Prometheus Artificiality 1873-2023* (TECHNOLOGICAL..., 2023), através de colagens de imagens geradas por IA que remetem às gravuras do século XIX, acompanhadas por música também gerada por computador em um estilo que a lembra Beethoven, reencena a descida do titã grego Prometeu para trazer a iluminação à humanidade. Na mitologia grega, Prometeu é famoso por roubar o fogo dos deuses e entregá-lo aos humanos. O fogo divino, considerado uma dádiva, representava não apenas calor e luz, mas também o conhecimento e a civilização. Na versão mais difundida do mito, Zeus, irado com o roubo, acorrenta Prometeu a uma rocha no Cáucaso, e uma águia vinha todos os dias para devorar seu fígado. Como Prometeu era imortal, seu fígado regenerava-se a cada noite, resultando em uma tortura eterna, até que Hércules mata a águia como parte de seus doze trabalhos e liberta o titã. Essa versão, reiterada repetidamente, posiciona a busca pelo conhecimento como um ato de rebeldia e sacrifício.

No vídeo de Charalambos (figura 5), o fogo de Prometeu é elétrico: 1873 é o ano da invenção do gramofone por Thomas Edison. A escolha desse ano, em vez de 1839, reflete como Charalambos compreende a tecnologia de IA, não como uma continuidade da fotografia e outras mídias visuais, mas como parte das mídias eletroeletrônicas. Essa escolha é significativa e aponta para duas maneiras de compreender a IA e sua relação com a cultura audiovisual. Se considerarmos a IA generativa como descendente das “imagens técnicas” (Flusser, 2011), retornamos à discussão sobre o problema da mimese, com a IA sendo o último (e talvez final) desenvolvimento de uma máquina de produção de imagens que existem apenas dentro do aparelho. Nesse sentido, a IA representaria a “des-realização” (ou nulodimensionalização) definitiva de uma promessa iniciada com a invenção do aparelho fotográfico.



Figura 5 – Screenshot de *Technological Prometheus Artificiality 1873-2023* (Gilles Charalambos, 2023).
Fonte: TECHNOLOGICAL Prometheus..., 2023.

Mas, se tomarmos 2023 como um eco de 1873, e não de 1839, a comparação muda de figura. Friedrich Kittler (2019) elege o gramofone como uma das três mídias analógicas do último quarto do século XIX que fundam uma nova era para o humano. Para ele, o gramofone, o cinema e a máquina de escrever representam a passagem dos estilos artísticos para os padrões midiáticos. Com base na tríade lacaniana, Kittler decompõe os processos midiáticos em imaginário (cinema), simbólico (máquina de escrever) e real (fonógrafo), introduzindo uma diferença semiótica no processamento de dados que separa os estilos artísticos humanos dos padrões incorporados pelas máquinas. Enquanto as artes artesanais (e a escrita) operam através de uma grade simbólica que obriga tudo a passar pelo “gargalo do significante”, as mídias analógicas processam os efeitos físicos do real através de padrões que os comprimem em sua materialidade (Winthrop-Young, 2011, p. 59). Na era tecnológica, “o que é chamado de estilo na arte é somente o painel de controle” (Kittler, 2019, p. 25) das novas mídias analógicas. Com isso, a arte dá lugar à mídia; os estilos estéticos são substituídos pelos padrões [*standards*] técnicos.

Para dialogarmos com Santaella e Kaufman (2024), a “quarta ferida narcísica” da humanidade é provocada pela técnica, mas 150 anos antes do que as autoras identificam. Baseadas em Freud, as autoras discutem as três grandes feridas narcísicas que a humanidade sofreu ao longo da história: a revolução copernicana (que desloca a humanidade de um lugar especial no cosmos), o darwinismo (que demonstra que a humanidade está sujeita às mesmas leis naturais que os outros animais) e a psicanálise (que desafia a noção de que os seres humanos são totalmente racionais). Para as autoras, a quarta ferida narcísica é a descontinuidade entre o humano e a máquina, agora dotada de inteligência e aparecendo como demasiadamente humana, suscitando dúvidas sobre nossa capacidade criativa e comunicativa. Isso explicaria a insistência coletiva no mantra de que a inteligência artificial “não é inteligente” (Santaella e Kaufman, 2024, p. 50).

Ao localizar a quarta ferida narcísica em 1873, “*Technological Prometheus Artificiality 1873-2023*” aponta para a dádiva tecnológica do titã que, na verdade, alija estética e humanidade. Mas, embora afaste o humano, essa dádiva também o pressupõe. Enquanto “os estilos artísticos eram modos de exercer alguma influência sobre o sentido do público, mas não se apoiavam em medições das capacidades ou das incapacidades perceptivas do olho” (Kittler, 2016, p. 44), as mídias técnicas partem das investigações sobre o aparato sensorio-motor humano para criar padrões técnicos que formatam a produção simbólica: 8mm, 16mm, 35mm, 24fps, 48fps, 4k, 8k, Iray, MP4 etc. não são apenas codificadores/decodificadores de sinais, mas construções específicas que visam superar o humano, para que seus limites técnicos – capazes de quebrar a ilusão de realidade e fidelidade – não sejam descobertos. Nesse sentido, as mídias técnicas têm “o objetivo declarado de enganar e trair a autoconsciência [humana]” (Kittler, 2016, p. 39).

Essa traição é evidente naquilo que Natale (2021) nomeia de “engodo” (*deceit*) enquanto elemento constitutivo da IA. Natale demonstra que, embora o desenvolvimento dessas tecnologias tenha se concentrado em grande parte na possibilidade de que a busca de uma IA forte levaria a formas de consciência similares ou alternativas à dos humanos, onde de fato chegamos poderia ser descrito com mais precisão como a criação de uma gama de tecnologias que proporcionam uma ilusão de inteligência – em outras palavras, a criação não de seres inteligentes, mas de tecnologias que os humanos percebem como sendo inteligentes. Se Prometeu enfrenta a fúria dos deuses para levar conhecimento aos humanos, o que o Prometeu Tecnológico de Charalambos traz é apenas enganação, alienação e ilusão.

Assim, *Technological Prometheus...* retoma, de forma anacrônica, 60 anos após Andy Warhol, a discussão sobre a autoria em obras de arte. Kittler (2019) observa que o horizonte da expressão artística são as possibilidades maquinicas dos meios, mas sabemos que a dupla homem-máquina define a arte contemporânea, embora possuir uma câmera fotográfica ou um computador não torne ninguém um artista. Como notou Emmanuele Arielli (2021, p. 7), a criatividade muitas vezes é considerada um “domínio quintessencialmente humano [, já que] sua intrincada e complexa natureza tem sido há muito considerada imune à simplificação algorítmica”.

Talvez, argumentando contra Charalambos, o que falte é a compreensão da IA como “*Another Intelligence*” (*outra inteligência*), como propõe Joana Zylinska (2020). A partir de Flusser (2011), Zylinska entende que a interdependência da tecnologia na criação não é nova, mas intrínseca à evolução humana com suas ferramentas técnicas. O conceito de “liberdade programada” de Flusser reflete a interação entre a intenção humana e os recursos tecnológicos, obscurecendo as linhas entre humano e máquina, e redefinindo a criatividade como uma mistura de engenhosidade humana e processos computacionais. Para Zanini (2018), em vez de focar na singularidade da obra de um artista, a ênfase agora está na interação entre o humano e o computador, e entre o artista e seu público, conectados pela vasta rede de comunicação contemporânea. Assim, pode-se reencontrar a dádiva eletrônica do Prometeu Tecnológico: não como um ocaso do humano, mas como uma tomada de consciência de sua interdependência com a técnica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como nota Shanken (2015), novas tecnologias de comunicação expandem as oportunidades para a arte e ofertam possibilidades únicas para pensar criticamente a relação entre estética, sociedade, ciência e tecnologia. Ao mesmo tempo, novas tecnologias, sobretudo novas formas de expressão, complexificam a maneira como nós nos familiarizamos com as artes.

As produções analisadas demonstram que, em vez de simplesmente gerar formas de expressão, a IA frequentemente expõe e amplifica falhas, preconceitos e limitações dos dados e algoritmos que utiliza. Esse processo de “degeneração” subverte as expectativas e promessas dessas novas ferramentas tecnológicas, destacando as implicações éticas e políticas do seu uso, muitas vezes ocultas sob a promessa de ser apenas mais uma ferramenta criativa. Nesse processo, a arte generativa, ao “degenerar-se,” desafia as promessas de uma produção imagética limpa e direta, ao mesmo tempo convida o público a reconsiderar as fronteiras entre o humano e o maquínico. Esse potencial uso crítico da nova tecnologia abre caminhos interessantes para o futuro da videoarte e sua manutenção enquanto “extremidade” que perpassa os regimes estéticos da arte contemporânea.

Embora a ausência de um referente externo não seja novidade na história da arte, a capacidade de uma máquina gerar, mimeticamente, sua própria externalidade a partir de palavras é algo inédito. Nesse sentido, interessamos a proposta de Arlindo Machado, mesmo considerando o contexto histórico em que foi formulada, de que o vídeo seria uma tentativa de distorção e desintegração do “sistema figurativo” ocidental, aproximando-se da arte moderna.¹³ Os trabalhos com IA generativa, animados (caso aqui) ou não (Telles, 2023), avançam nessa desintegração. Diferentemente de obras que criam imagens não figurativas a partir da interferência na máquina, como as dos Vasulkas, Gary Hill ou Nam June Paik, as IAs generativas se voltam para seus próprios bancos de dados, substituindo a referência externa pela totalidade da cultura visual ocidental (Meyer, 2023).

13. Como nota Bastos (2021), a visão da videoarte de Machado é parcial. Para além das obras que visam a desconstrução das imagens, existem várias outras que exploram a duração das cenas e as relações entre performance do corpo e da câmera, tendências que igualmente marcaram esses primórdios

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Chris. "The End of Theory: The Data Deluge Makes the Scientific Method Obsolete". *WIRED*, 23 jun. 2008. Disponível em: <https://www.wired.com/2008/06/pb-theory/>. Acesso em: 19 de maio de 2024.
- ARIELLI, Emmanuelle. "Even an AI could do that". In: MANOVICH, Lev; ARIELLI, Emmanuelle (org.). *Artificial Aesthetics: a critical guide to AI, media and design*, 2021. Disponível em: <https://x.gd/arn4p>. Acesso em: 18 de março de 2024.
- BASTOS, Marcus. "O pensamento de Arlindo Machado e uma genealogia das artes do vídeo no Brasil". *Significação*, v. 48, n. 56, jul.-dez., 2021, p. 33-53.
- BAUDRILLARD, Jean. *América*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- BEIGUELMAN, Giselle. "Inteligência artificial como phármakon: a arte algorítmica entre o remédio e o veneno". *Rapsódia*, v.1, n.17, p.161-174, 2023.
- _____, Giselle. "Botannica Tirannica: histórias de um ecossistema errante em três atos que podem ser lidos em qualquer ordem". *Revista Rosa*, n. 5, 2022. Disponível em: <https://x.gd/nlzml>. Acesso em: 8 de abril de 2024.
- _____, Giselle. "A verdade dos deepfakes". *Revista Zum*, 2020. Disponível em: <https://x.gd/dr9ZZ>. Acesso em: 26 de abril de 2024.
- BROWNE, Kieran. "Who (or What) Is an AI Artist?" *Leonardo*, v. 55, n. 2, 2022, p.130-134.
- CHARALAMBOS, Gilles. *Aproximaciones a una historia del Videoarte en Colombia 1976-2000*. Bogotá: Idartes, 2019.
- CRARY, Jonathan. *Técnicas do Observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DERY, Mark. *Culture Jamming: Hacking, Slashing, and Sniping in the Empire of Signs*. 1993. Disponível em: <https://x.gd/mazu3>. Acesso em: 22 de novembro de 2024.
- DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*. São Paulo: Annablume, 2011.
- _____, Vilém. "Habit: The True Aesthetic Criterion". In: *Writings*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002 [1990], p. 51-57.
- GOOGLE. "Estrutura de Redes Adversárias Generativas". [S.d.] . Disponível em: <https://x.gd/OLVu8>. Acesso em: 11 de março de 2023.
- GUNNING, Tom. "O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema". In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 33-66.
- KITTLER, Friedrich. *Gramofone, Filme, Typewriter*. Belo Horizonte e Rio de Janeiro: Editora UFMG; EdUERJ, 2019.
- _____, Friedrich. *Mídias Ópticas: curso em Berlim, 1999*. Trad. Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.
- KLEIN, Naomi. *Sem Logo: a tirania das marcas em um planeta vendido*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

LEMOS, André. "Erros, falhas e perturbações digitais em alucinações das IA generativas: Tipologia, premissas e epistemologia da comunicação". *MATRIZES*, v. 18, n.1, jan.-abr. 2024, p.75-91.

MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

_____, Arlindo. *A Arte do Vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

MANOVICH, Lev. "Database as a Symbolic Form. 1998". 2024a. Disponível em: <https://x.gd/F9m0W>. Acesso em: 18 de abril de 2024.

MANOVICH, Lev. "Separate and Reassemble: Generative AI Through the Lens of Art and Media Histories". In: MANOVICH, Lev; ARIELLI, Emanuelle. *Artificial Aesthetics: a critical guide to AI, media and design*. 2024b. Disponível em: <https://x.gd/Ceptm>. Acesso em: 26 de março de 2024.

MANOVICH, Lev. "AI Image Media through the Lens of Art and Media History". *Image*, v. 37, n. 1, 2023, p. 34-41.

MELLO, Christine: "Extremidades do vídeo: o vídeo na cultura digital". *Conexão*, v. 3, n. 6, 2004, p. 17-34.

MEYER, Roland. "The New Value of the Archive: AI Image Generation and the Visual Economy of 'Style'". *Image*, v. 37, n. 1, 2023, p. 100-111.

MORI, Masahiro. "The Uncanny Valley". *IEEE Spectrum*. 12 jun. 2012 (1970). Disponível em: <https://x.gd/Vsoxz>. Último acesso em: 17 de Agosto de 2023.

MUNN, Luke; MAGEE, Liam; ARORA, Vanicka. "Unmaking AI Imagemaking: A Methodological Toolkit for Critical Investigation". 19 jul. 2023. Disponível em: <https://x.gd/e36D7> Acesso em: 23 de julho de 2023.

NATALE, Simone. *Deceitful Media: Artificial Intelligence and Social Life after the Turing Test*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2021.

SALVAGGIO, Eryk. "How to Read an AI Image: Toward a Media Studies Methodology for the Analysis of Synthetic Images". *Image*, v. 37, n. 1, 2023, p. 83-99.

SANTAELLA, Lucia; KAUFMAN, Dora. "A inteligência artificial generativa como quarta ferida narcísica do humano". *MATRIZES*, v. 18, n. 1, jan.-abr. 2024, p. 37-53.

SERAFIM, Marcos. "Autoimmune: Media, Computation, and the AIDS Crisis". *MAST: The Journal of Media Art Study and Theory*, v. 1, n. 2, nov. 2020, p. 57-65.

SHANKEN, Edward A. "Arte contemporânea e novas mídias: partilha digital ou discurso híbrido?" *ARJ*, v. 2, n. 2, jul.-dez. 2015, p.75-98.

TECHNOLOGICAL Prometheus Artificiality - Gilles Charalambos - (1873) 2023. Colombia, 2023. 1 vídeo (11min). Disponível em: <https://x.gd/TKFyM>. Último acesso em: 25 de março de 2024.

TELLES, Marcio. "Estilo artístico na arte gerada por inteligência artificial: um estudo de caso de Jim Lee". *Anais do 32º Encontro da COMPÓS*. 2023. Disponível em: <https://x.gd/KZufs>. Acesso em: 8 de abril de 2024.

THOMPSON, Derek. "Your Creativity Won't Save Your Job From AI". *The Atlantic*. December, 1, 2022. Disponível em: <https://x.gd/ewi4X>. Acesso em: 08 de março de 2023.

VÄLIAHO, Pasi. *Mapping the Moving Image: gesture, thought and cinema circa 1900*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2010.

VELASCO, Nina; CARVALHO, Ludimilla. "Fotografia experimental: um conceito em construção". *Anais do 32º Encontro da COMPÓS*. 2023. Disponível em: <https://x.gd/mw7Yi>. Acesso em: 8 de abril de 2024.

VIDEO generation models as world simulators. OpenAI. 15 fev. 2024. Disponível em: <https://x.gd/U9HGw>. Último acesso 27 mar. 2024.

WINTHROP-YOUNG, Geoffrey. *Kittler and the Media*. Cambridge, Reino Unido: Polity Press, 2011.

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

ZANINI, Walter. *Vanguardas, Desmaterialização, Tecnologias na Arte*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.

ZYLINSKA, Joanna. *AI Art: machine visions and warped dreams*. Londres: Open University Press, 2020.

ENTREVISTA COM CLAUDIA ANDUJAR:

O COMPROMISSO COM O INVISÍVEL

SUSANA DOBAL¹ (texto e fotos/legendas)

RESUMO Claudia Andujar é um dos principais nomes da fotografia brasileira, tendo publicado mais de trinta livros e participado de diversas exposições no Brasil e no exterior. Sua obra une engajamento com a causa dos Yanomami e experimentações com a linguagem fotográfica. Os indígenas Yanomami moram na Floresta Amazônica, em região de fronteira entre o Brasil e a Venezuela. Na entrevista, Claudia Andujar fala sobre sua obra fotográfica e uma forte motivação para ela vinda da fuga que lhe foi imposta no início da vida, durante a II Guerra Mundial. O ensaio fotográfico que acompanha a entrevista investiga a obra da fotógrafa e busca conexões a partir de alguns dos seus livros e exposições, além de registrar o momento da entrevista no apartamento da fotógrafa, habitado também por sugestivas criaturas.

PALAVRAS-CHAVE Claudia Andujar; entrevista; fotografia; Yanomami; experimentação.

ABSTRACT Claudia Andujar is one of the main names in Brazilian photography, having published more than thirty books and participated in several exhibitions in Brazil and abroad. Her work combines engagement with the Yanomami cause and experimentation with photographic language. The Yanomami are indigenous people who live in the Amazon Forest, in the border region between Brazil and Venezuela. In the interview, Claudia Andujar talks about her photographic work and a strong motivation for it that came from the escape imposed on her early life, during World War II. The photographic essay that accompanies the interview investigates the photographer's work and seeks connections based on some of her books and exhibitions, in addition to registering the moment of the interview in the photographer's apartment, also inhabited by suggestive creatures.

KEYWORDS Claudia Andujar; Interview; Photography; Yanomami; Experimentation.

1. Susana Dobal é fotógrafa e professora titular na Universidade de Brasília, www.susanadobal.com.

A trajetória da Claudia Andujar, que faz dela um dos grandes nomes da fotografia brasileira, une engajamento, documentação e experimentação. Nascida em Neuchâtel, em 1931, ela não se considera suíça porque logo se mudou para Oradea, na Transilvânia, região que foi parte da Hungria até o fim da Primeira Guerra Mundial, e depois passou a ser da Romênia. Durante a Segunda Guerra Mundial, ela fugiu com a mãe para a Suíça depois de o pai e a família dele serem deportados para um campo de concentração. De lá, ela aceita a oferta de um parente para ir morar nos Estados Unidos, onde estudou artes no Hunter College, em New Iorque. Em 1955, ela vai a São Paulo e termina ficando no Brasil, onde desenvolve uma carreira como fotógrafa com imagens publicadas em revistas como a *Realidade*, no Brasil, e as *Life*, a *Look* e a *Fortune*, entre outras. O contato com os Yanomami começou em 1970, quando foi convidada para participar de um número especial da *Revista Realidade* sobre a Amazônia, produzido durante um ano com jornalistas e fotógrafos espalhados pela região. Em 1971, ela ganhou uma bolsa da Fundação Guggenheim para trabalhar com os Yanomami, na bacia do Rio Catrimani, em Roraima. Naturalizada brasileira em 1976, ela voltaria à região e passaria décadas engajada na causa Yanomami, não só com a fotografia, mas também com a mobilização para conseguir recursos, assistência médica e a demarcação da terra. Os Yanomami são hoje cerca de 35 mil indígenas que moram no norte da Amazônia, na floresta entre o Brasil e a Venezuela. No território brasileiro, são mais de 200 comunidades. Em 1978, Andujar publicou o livro *Yanomami: frente ao eterno* e no mesmo ano, junto com Carlo Zacchini e Bruce Albert, forma a Comissão para a Criação do Parque Yanomami (CCPY) – a demarcação da terra Yanomami viria finalmente em 1992. Outros livros e exposições, nacionais e internacionais, sucederam essa publicação, como os livros *Mitopoemas Yanomami* (1978), *A vulnerabilidade do ser* (2005), *La Danse des Images* (2007), *Marcados* (2009), entre outros, e sua participação nas Bienais Internacionais de Arte de São Paulo em 1998, 2006 e 2013, além de diversas exposições dedicadas à sua obra. Em 2015, o Instituto Inhotim, em Minas Gerais, inaugurou uma galeria permanente dedicada ao trabalho de Claudia Andujar, com mais de 500 fotografias feitas com os Yanomami, na Amazônia.

O engajamento com a causa Yanomami e as experimentações com a linguagem fotográfica guiaram um percurso em que ela sempre se recusou a se acomodar com as fórmulas disponíveis para a fotografia documental. Embora uma tendência à experimentação já estivesse presente desde os primeiros trabalhos, anteriores ao contato com os indígenas, sua obra revela que para a realidade diferente dos Yanomami era necessário inventar soluções fotográficas que dessem conta daquela outra maneira de estar no mundo. Suas experimentações foram o tema de uma exposição no Itaú Cultural em São Paulo, em 2024, com curadoria do Eder Chiodetto.

Esta entrevista ocorreu por ocasião de a Universidade de Brasília propor o título de Doutor *Honoris Causa* à Claudia Andujar e fui visitá-la no seu apartamento em São Paulo para fazer esse convite.² Após ter preparado o dossiê para defender essa proposta na UnB, conhecendo a sua obra desde projeções feitas em aula ainda em slides analógicos reproduzindo o livro *Yanomami* (1998) e mais três teses de doutorado orientadas em que a obra de Andujar foi também um assunto,³ fui recebida pela fotógrafa ao mesmo tempo afetuosa e lacônica, lúcida e flutuante (figura 1). A entrevista faz parte de uma série de outras entrevistas que tenho feito com artistas, fotógrafos e pensadores sobre a fotografia, sempre acompanhadas por um ensaio fotográfico que investiga as ideias do entrevistado.⁴ No caso de Claudia Andujar, a minha busca era por tentar desvendar como ela utilizou a fotografia para registrar algo invisível que remete à existência dos Yanomami na Floresta Amazônica, uma existência representada por ela mais como um enigma a ser recriado do que como experiência a ser descrita.

2. Para a cerimônia da outorga do título de Doutor Honoris Causa à Claudia Andujar pela UnB ver: SOLENIDADE de Outorga o título de Doutora *Honoris Causa* à Claudia Andujar. UnBTV, 29 de março de 2023. (51 minutos). Disponível em: <https://x.gd/rMRNs> Acesso em: 26 de junho de 2024.

3. As teses orientadas no programa de pós-graduação da Faculdade de Comunicação da UnB foram de Rafael Castanheira (*Rupturas na fotografia brasileira: a poética engajada de Claudia Andujar, Miguel Rio Branco e Mario Cravo Neto*, 2017), autor que ajudou no dossiê original em que foi proposto o título de Doutor *Honoris Causa* à Claudia Andujar; de Luzo Reis (*Expondo as sombras: a fotografia encontra a noite nas obras de Georges Brassai, Claudia Andujar e Antoine d'Agata*, 2022) e de Bruna Neiva (em andamento).

4. As entrevistas anteriores, publicadas em revistas acadêmicas e em um livro, estão disponíveis no site <https://x.gd/kyDXw>. Acesso em: 17 de outubro de 2024.



A obra de Claudia Andujar é povoada de belos *closes* de rostos indígenas, ou, antes de se dedicar a esse tema, *closes* também de outras pessoas nas suas viagens pelo Brasil. Os rostos ganham intensidade com a aproximação e com a iluminação tênue, trazendo uma impressão de intimidade com as pessoas fotografadas. Essa intimidade será buscada também no contato com a natureza – da própria fotógrafa e dos indígenas – e para representá-la, a fotógrafa criou diferentes soluções que traduzem o estar na floresta dos Yanomami.

Figura 1

SUSANA DOBAL No começo da sua vida, você esteve exposta a diversas línguas e nacionalidades por causa dos seus pais e da mudança de países. Isso influenciou a sua carreira na fotografia?

CLAUDIA ANDUJAR De certa maneira sim, porque eu quis conhecer o mundo, quis saber o que é o mundo e quando fotografo quero também que meu trabalho esteja envolvido numa coisa que representa a vida no mundo (figura 2).

SUSANA DOBAL Como foi sua infância?

CLAUDIA ANDUJAR Eu passei minha infância num lugar que pertenceu à Hungria, hoje pertence à Romênia, é a Transilvânia.



No canto da foto anterior tinha duas criaturas que aqui reaparecem em uma mata subentendida, situada em um andar alto do prédio em São Paulo, em rua paralela à Avenida Paulista. Claudia Andujar sempre quis que seu trabalho estivesse envolvido com a vida no mundo, certamente isso vem também da sua experiência inicial como fotojornalista. Mas a vida no mundo tem as suas ambiguidades e ela aceitaria o desafio de explorá-las.

Figura 2

SUSANA DOBAL Esse lugar te inspirou de alguma maneira?

CLAUDIA ANDUJAR Ele me deu um entendimento do mundo ao qual eu pertencia. A minha mãe e o meu pai se divorciaram quando eu ainda era criança. A minha mãe era da Suíça francesa, ela foi convidada pela família do meu pai para ir lá na Transilvânia para ensinar o francês e um pouco também do que é o mundo fora da Transilvânia. Eu passei minha infância lá. Depois, durante a Segunda Guerra Mundial, todas as pessoas da família do meu pai foram deportadas pelos húngaros e alemães. Então, é uma coisa muito dura, difícil de entender. Eu estava lá, eu participei de tudo isso, e depois a Hungria deportou os judeus, e a família do meu pai eram todos judeus que morreram em campo de concentração. Foi uma coisa muito difícil de aceitar, de conviver com esse tipo de regime que matou todas as pessoas que eram de origem judaica (figura 3).



Um objeto indígena indecifrável estava pendurado no alto da sala, mais parecido com uma escultura do Joan Miró, porém de palha. Meio bicho, meio objeto, meio utensílio? O horror do holocausto nos colocou de frente a uma dimensão absurda da humanidade. É justificável que a pessoa queira ir para bem longe do delírio coletivo que o produziu. Os vestígios, no entanto, são indelévels.

Figura 3

SUSANA DOBAL Com isso você resolveu partir para outro lugar?

CLAUDIA ANDUJAR Eu fiquei em contato com a minha mãe quando toda a família do meu pai foi embora. Ela decidiu que queria voltar para a Suíça. Nós duas viajamos então para tentar chegar à Suíça, em um momento extremamente complicado. No fim, a gente conseguiu, mas foi uma jornada realmente difícil. Eu fiquei com tudo isso até hoje, a saída, a morte de todos os meus parentes. Minha mãe, então, como disse, quis voltar para a Suíça. Foi complicado porque os alemães queriam saber de tudo, quem é quem. Ficando com a minha mãe, não fui deportada, mas eu tinha que tomar muito cuidado para não ser também incluída entre os que seriam deportados e depois mortos. (figura 4).

SUSANA DOBAL Isso iria se refletir de alguma forma na sua carreira como fotógrafa?

CLAUDIA ANDUJAR Eu fiquei muito assustada com tudo isso. Com a minha mãe, nós fugimos com certa dificuldade, sem documentos, passaportes. Atravessamos a Hungria e depois a Áustria para chegar na Suíça. Foi uma viagem que durou vários meses. Então é uma coisa que me marcou até hoje, sem dúvida.



Há souvenirs de viagem cuidadosamente colecionados para prolongar os momentos felizes, e há também lembranças que involuntariamente nos acompanham e nos assombram. Não por acaso, um dos livros da Claudia Andujar que trata da obra dela com ensaios de diferentes autores, tem como título *A Vulnerabilidade do Ser*. Embora estejam integrados com a natureza, os Yanomami aparecem nas fotos dela também como pessoas vulneráveis a toda sorte de ataque, dos vírus dos brancos à serra elétrica que derruba a floresta.

Figura 4

SUSANA DOBAL Depois você morou em Nova Iorque?

CLAUDIA ANDUJAR Primeiro, com a minha mãe, nós voltamos para a Suíça. Ela voltou comigo para o lugar onde nasceu e cresceu. Acontece que uns parentes do meu pai descobriram que eu estava viva, que eu estava refugiada na Suíça. Eles então me perguntaram se eu queria emigrar para os Estados Unidos e ficar com a família lá do meu pai. Eu aceitei. Demorou um pouco, mas depois de um tempo eles conseguiram uma possibilidade de eu ir para lá. Eu então comecei uma vida nova, mas com tudo dentro de mim, do que aconteceu (figura 5). Eles me mandaram para a escola para aprender inglês, essas coisas, porque eu era ainda... não me lembro, mas eu tinha uns 13 ou 15 anos.



Na exposição no Itaú Cultural de SP dedicada às experimentações na obra da Claudia Andujar, um texto relatava a epifania que ela teve quando, ao lidar com sobreposições de imagens na mesa de luz, achou uma maneira de traduzir a experiência de integração com os espíritos e a natureza que o transe propicia, em rituais, conforme relatado pelos Yanomami e depois confirmado por eles ao verem as imagens. A série *Sonhos*, é produto dessa descoberta: aqui uma criatura de olhos arregalados olha o mundo do qual faz parte.

Figura 5

SUSANA DOBAL Como você veio parar no Brasil?

CLAUDIA ANDUJAR Quando saí da Suíça, eu fiquei um tempinho morando com a família do meu pai, mas depois eu quis ter a minha própria vida. Comecei a trabalhar, eu me interessei pela fotografia e passei a ganhar dinheiro com isso... (figura 6). Como era a sua pergunta?

SUSANA DOBAL Como você veio para o Brasil?

CLAUDIA ANDUJAR Minha mãe veio para o Brasil, mas na verdade ela não morou comigo. Ela continuou morando com uma pessoa que ela conheceu durante a Segunda Guerra Mundial. Ele convidou a minha mãe para vir morar com ele no Brasil. Eu cheguei no Brasil a convite da minha mãe, mas, uma vez que cheguei aqui, eu quis fazer a minha própria vida e foi então que eu comecei a viajar e conheci povos indígenas.



Claudia Andujar realizou mais de trinta reportagens para a revista Realidade. Em uma delas fotografou gays em bares e nas ruas de São Paulo, quando evitou revelar a identidade das pessoas com enquadramentos cuidadosos. Ainda assim, era em 1967, época da ditadura, e a reportagem terminou sendo publicada sem as imagens. O contexto político obrigava a ter estratégias para fotografar sem mostrar mas, por motivos diferentes, ela usaria imagens para tratar também de outras invisibilidades.

Figura 6

SUSANA DOBAL Quando você chegou no Brasil o que te levou a fotografar os indígenas?

CLAUDIA ANDUJAR Quando cheguei no Brasil, eu estava interessada em conhecer o país. Comecei então a viajar por aqui. Depois, eu já fotografava, então fui convidada para trabalhar como fotógrafa nessas regiões que eu conheci antes (figura 7).



Nas suas viagens por diferentes regiões do Brasil, Claudia Andujar visitou uma vila de pescadores no litoral norte de São Paulo (1968). Naquele início, ela já tinha enquadramentos que se destacavam pela originalidade, pela experimentação e pela proximidade com os fotografados. Por que se preocupar em mostrar o rosto do menino se a identidade dele também se revela pelas suas afinidades? Há ainda implícito o apelo ao tato, que seria recorrente em outras imagens dela – outra maneira de superar o meramente visível ao tocar com os olhos.

Figura 7

SUSANA DOBAL Antes dos Yanomami, você fotografou os Bororo no Mato Grosso e os Karajá na Ilha do Bananal...

CLAUDIA ANDUJAR Os primeiros índios que eu conheci foram os Bororo, mas isso foi antes de eu decidir me dedicar ao trabalho de conhecer e entender a situação desse povo que está ameaçado (figura 8).



O livro *La danse des images*, outra publicação primorosa da obra da fotógrafa, começa com um close de um caule enrolado, folhas abstratas, a lua ladeada por uma barriga grávida. A floresta vai se mostrando mais por meio de sensações quando repentinamente se vira a página e vemos essas toras derrubadas. A partir dessa ruptura, dá-se o contato com os brancos: seguem então detalhes de caminhões, olhares melancólicos, cuecas folgadas, Cristo crucificado pregado com uma fita adesiva na parede em que um jovem indígena se apoia.

Figura 8

SUSANA DOBAL O que te fez escolher os Yanomami?

CLAUDIA ANDUJAR Primeiro eu conheci outros indígenas do Brasil, depois cheguei aos Yanomami [em Roraima], eu vi a situação deles e quis entender melhor como é a situação de povos indígenas no Brasil. Isso estava muito ligado à minha própria história (figura 9).



Nos anos 1960, antes de conhecer os Yanomami, Claudia Andujar fotografou o Chico Buarque e a Clarice Lispector. Por que aparecem aqui de olhos fechados? Por um lado, porque pertencem à espécie dos que veem de olhos fechados e, por outro, porque tem bichos na sala, alguns perambulam pelo chão ou pelas prateleiras, mas tem também um mais estranho que flutua no teto, incontornável, e pela eternidade de uma vida. Por mais tátil que seja o mundo, são os olhos fechados que permitem escutar também os ecos da própria história guiando o olhar.

Figura 9

SUSANA DOBAL Você fez uma exposição que se chamou *Genocídio Yanomami, Morte no Brasil* (MASP, 1989). Você já comentou em entrevista que o fato de conviver com o George Love te ajudou a conceber essa exposição. Eu queria saber por quê. A fotografia dele não era engajada. Era um projeto mais experimental?

CLAUDIA ANDUJAR (Silêncio). Eu não me lembro dessa exposição. Eu sempre fiquei interessada em entender a situação dos indígenas no Brasil. O que eles eram? Como o Brasil enxergava esses indígenas, qual é o destino deles no Brasil? Mas isso muito ligado ao meu passado (figura 10).



Na introdução do livro *La danse des images*, Claudia Andujar apresenta as suas fotos: “Uma lembrança sem dúvida parcial do caminho tortuoso do povo Yanomami, ao mesmo tempo ligada a um profundo desejo de compreender quem eles são e à busca de mim mesma no seio dessa coexistência.” Uma função dos olhos fechados é mantê-los duplamente abertos, para fora e para dentro.

Figura 10

SUSANA DOBAL O genocídio dos Yanomami já era um assunto naquela época. Passadas mais de três décadas a mesma questão está de volta. A Constituição de 1988 garantiu alguns direitos, teve demarcações de terra, mas o problema continua. Nos últimos anos, as invasões pioraram com o avanço do garimpo em terras indígenas e as graves consequências para os Yanomami. Qual a perspectiva que você vê para essa questão?

CLAUDIA ANDUJAR Na maneira como vejo, no caso da fotografia, tudo está relacionado à minha infância, como era um povo aniquilado e é uma coisa da minha própria história, eu queria entender o que estava acontecendo aqui no Brasil. De uma certa maneira eu me identifiquei com problemas que eu conhecia da minha infância.

SUSANA DOBAL Houve outros fotógrafos que informaram o seu olhar de fotógrafa?

CLAUDIA ANDUJAR Com certeza, mas no momento não me vem o nome.

SUSANA DOBAL Você já disse que se sente à vontade com os Yanomami e que eles também te ajudaram a compreender o seu próprio mundo. Como foi isso?

CLAUDIA ANDUJAR É porque os Yanomami também, no Brasil, foram tratados como não brasileiros, isso tem muito a ver com a minha própria vida.

SUSANA DOBAL No livro *A vulnerabilidade do ser*, você comenta que procura se aprofundar e chegar à essência das coisas. Como alcançar isso com a câmera na mão?

CLAUDIA ANDUJAR [Ela ri] Você tenta fotografar de maneira a que você consiga transmitir para outro o que você sente (figura 11).



Talvez eu também tenha rido, ou pelo menos internamente, quando em um piscar de olhos mais demorado da Claudia Andujar, apertei o disparador da câmera com uma certa euforia pois pensei ter enxergado na sua expressão o encantamento com que ela olhou para os Yanomami e avistei, ainda, sobreposto a ela, como nas justaposições da sua série *Sonhos*, aquele Buda que ela fotografou em Wakata-ú, Roraima, em 1971.

Figura 11

SUSANA DOBAL Você fez muitos experimentos com a fotografia, como o ensaio da Sônia, publicado na revista *Realidade* que tem imagens invertidas em negativo, imagens repetidas, e montou também um audiovisual com essas imagens. Essa sua vontade de experimentar com a fotografia vem da pintura?

CLAUDIA ANDUJAR Vem de como eu vejo o mundo. Quando eu fotografo, eu sempre quero comunicar o que eu sinto, como o mundo se apresenta para mim. É isso. Você pode fotografar de muitas maneiras.

SUSANA DOBAL Você começou com a pintura, depois passou para a fotografia. Por que você quis passar para a fotografia?

CLAUDIA ANDUJAR Quando eu fotografo, eu passo uma coisa muito íntima de mim. Me levou um tempo para aprender o português aqui. Com a fotografia eu consegui imagens que me inspiraram, eu não precisava pensar em outra língua e sim no que eu senti. O Brasil obviamente é diferente dos Estados Unidos e da Europa, então, essas coisas eu tentei expressar através da fotografia, ela foi a minha linguagem íntima (figura 12).



Além dos olhos fechados, o uso de desfoques e borrões são recorrentes na obra de Claudia Andujar, para sugerir uma outra dimensão da realidade. Eles aparecem em diversas fotografias de indígenas em transe induzido pela inalação do pó de yãkoana, durante rituais. Aqui, um estar sentado de uma maneira peculiar com o rosto duplicado por um borrão, com aquele semissorriso reencontrado na imagem anterior, remete a uma outra maneira de estar no mundo que ela também quis investigar com a fotografia.

Figura 12

SUSANA DOBAL Embora você seja muito conhecida pelo seu trabalho com os Yanomami, olhando o seu livro, vejo que você fotografa também a natureza. O que te atrai na natureza?

CLAUDIA ANDUJAR Os Yanomami não vivem, obviamente, na cidade. Para mim a natureza era minha casa também.

SUSANA DOBAL Você já disse que quando você fotografa você se interessa em conhecer os outros, mas também em buscar a si mesma. Depois de tantas imagens, você se encontrou nelas?

CLAUDIA ANDUJAR Eu me encontrei no meu trabalho sim.

SUSANA DOBAL Apesar de todos os problemas trazidos pelo contato com os ditos “brancos”, você termina o livro *La Danse des Images* com uma imagem iluminada do Davi Kopenawa, de costas, e no seu texto você comenta que ele porta penas de arara, o ornamento dos espíritos que “encarna a transcendência da natureza da qual todos fazemos parte e onde se encontram e se completam todos os seres.” (figura 13). Em geral, apesar de tudo o que você passou e também da situação atual dos Yanomami no Brasil, você se considera uma otimista quanto ao destino humano?

CLAUDIA ANDUJAR A gente sempre tem que acreditar que tem uma possibilidade de sobreviver, que tem luz, senão você acaba de viver, você não faz mais nada.



O xamã Davi Kopenawa, porta-voz do povo Yanomami, aparece aqui de costas em um encontro de chefes. Anos depois, Claudia Andujar viaja com ele para Nova Iorque, onde se encontram com o secretário-geral da ONU, com funcionários da OEA, do governo americano e do Banco Mundial para articular sobre a questão Yanomami. O território deles seria finalmente homologado em 1992. A luz elétrica metamorfoseada em lua, o famoso personagem de costas, tudo se articula para transcender a realidade.

Figura 13

SUSANA DOBAL Fotografar os Yanomami foi então uma maneira de sobreviver?

CLAUDIA ANDUJAR Bom, para mim a fotografia é minha língua, minha linguagem. Faz parte da minha vida, sem isso não vou continuar a viver. Fotografar os Yanomami foi uma maneira de fazer com que eles fossem conhecidos como outro povo, que tem os mesmos desejos de viver, como nós.

SUSANA DOBAL Você passou longos períodos convivendo com eles?

CLAUDIA ANDUJAR Comecei a visitar os Yanomami em 1974. Eu sempre ficava muitos meses. Eu nunca fui lá para ficar três dias e ir embora. Sempre tentei conviver com eles, e não ficar como uma estrangeira. Eu sempre quis me sentir em casa, e consegui.



Nos anos 1980, Claudia Andujar viajou junto ao programa de saúde da terra Yanomami, fotografando para as fichas médicas que resultariam na sua conhecida série *Marcados*. Nela, os indígenas aparecem enquadrados como em retratos 3x4, mas nem por isso menos expressivos. Quando deslocadas do contexto original, as fotografias adquirem um novo sentido. *Marcados* faz uma referência ao fato de se marcar um povo, mas ao contrário do povo judeu, os números aqui são o testemunho tanto da ameaça que recai sobre eles, como do esforço de fazê-los sobreviver.

Figura 14

SUSANA DOBAL Ao revisitar as fotos tiradas junto com uma equipe médica que dava assistência aos Yanomami, você retomou as mesmas imagens e chamou o ensaio de *Marcados* (figura 14), fazendo uma referência ao nazismo e aos números tatuados nas pessoas. Porém, você se refere a esse ensaio como “marcados para viver”...

CLAUDIA ANDUJAR Eu queria ajudar os Yanomami, não queria que eles morressem. Fui então pedir apoio em outros países, na ONU. Com o meu trabalho, eu ajudei a fazer entender que existem outros povos e eles também têm que ser respeitados, deve ser dada a eles também a possibilidade de viverem como seres humanos (figura 15).



Quando enquadrei os bichos de pelúcia na janela do apartamento, foi dito que, a pedido da fotógrafa, eles eram recolocados ali todos os dias – lá onde pareciam olhar o mundo com estranhamento. A maneira que a Claudia Andujar encontrou para mostrar a humanidade dos Yanomami foi inventar um jeito de fotografar a afinidade dela e a transcendência deles. Ao final, ela segurou o meu braço e, com a franqueza que a idade permite, soltou essa: “Obrigada por gostar de mim.” Eu deixei estampado no rosto o semissorriso de Buda recém-assimilado enquanto pensava na criatura no teto da sala dela e nos animais colecionados na minha estante, a maioria deles, indígenas.

Figura 15

navegações

CONVERGENCIAS Y DIVERGENCIAS EN FILMES DE DOS CINEASTAS MEXICANAS SOBRE LA REVOLUCIÓN SANDINISTA

CONVERGENCES AND DIVERGENCES IN FILMS BY TWO MEXICAN FILMMAKERS ABOUT THE SANDINISTA REVOLUTION

CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS EM FILMES DE DUAS CINEASTAS MEXICANAS SOBRE A REVOLUÇÃO SANDINISTA

MARINA TEDESCO¹

RESUMEN En este artículo analizaremos dos películas realizadas por directoras mexicanas durante la Revolución Sandinista, *Nicaragua, los que harán la libertad* (Bertha Navarro, México-Panamá, 1978) y *Nicaragua, semilla de soles* (Rosa Martha Fernández, Nicaragua, 1985), con el fin de identificar convergencias y divergencias entre ellas. Tomamos como fuentes principales las producciones audiovisuales que serán objeto de análisis en el texto, entrevistas en profundidad que realizamos a las dos cineastas y bibliografía relevante para los temas tratados. La metodología utilizada es el análisis de películas. Entre los resultados encontrados se resaltan estas similitudes: lógica de montaje binaria, debidamente adaptada a la coyuntura; protagonismo de la gente común, como campesinos, trabajadores, amas de casa, soldados rasos, extrabajadoras sexuales, etc.; y una fuerte presencia de las mujeres frente a la cámara. Sin embargo, la forma en que esos elementos son llevados a la pantalla presenta diferencias importantes, resultantes de las distintas trayectorias militantes y profesionales de Navarro y Fernández, de las condiciones de producción con las que contaron y del momento de la revolución en el que se filmó cada obra.

PALABRAS-CLAVE Revolución Sandinista; Bertha Navarro; Rosa Marta Fernández; documental; México.

1. Doctora en Comunicación y profesora del Departamento de Cinema e Vídeo y del Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual en la Universidade Federal Fluminense.

ABSTRACT In this article, we will analyze two films made by Mexican female directors during the Sandinista Revolution, *Nicaragua, los que harán la libertad* (Bertha Navarro, México-Panamá, 1978) and *Nicaragua, semilla de soles* (Rosa Martha Fernández, Nicaragua, 1985), in order to identify convergences and divergences between them. We constitute as main sources the audiovisual productions that will be the object of analysis in the text, in-depth interviews that we carried out with the two filmmakers and bibliography relevant to the topics covered. The methodology used is film analysis. Among the results found, the following similarities stand out: binary assembly logic, duly adapted to the situation; protagonism of common people, such as peasants, workers, housewives, private soldiers, former sex workers, etc.; and a strong presence of women in front of the camera. However, the way these elements are brought to the screen presents important differences, resulting from the different militant and professional trajectories of Navarro and Fernández, the production conditions they relied on and the moment of the revolution in which each work was filmed.

KEYWORDS Sandinista Revolution; Bertha Navarro; Rosa Martha Fernández; Documentary; México.

RESUMO Neste artigo, analisaremos dois filmes feitos por diretoras mexicanas durante a Revolução Sandinista, *Nicaragua, los que harán la libertad* (Bertha Navarro, México-Panamá, 1978) e *Nicaragua, semilla de soles* (Rosa Martha Fernández, Nicarágua, 1985), a fim de identificar convergências e divergências entre ambos. Constituímos como fontes principais as produções audiovisuais que serão objeto de análise no texto, entrevistas em profundidade que realizamos com as duas cineastas e bibliografia pertinente aos temas abordados. A metodologia utilizada é a análise fílmica. Entre os resultados encontrados, destacam-se as seguintes semelhanças: lógicas de montagem binárias, devidamente adaptadas à conjuntura; protagonismo das pessoas comuns, como camponeses, operários, donas de casa, soldados rasos, ex-trabalhadoras do sexo etc.; e forte presença de mulheres em frente à câmera. No entanto, a maneira de levar estes elementos às telas apresenta diferenças importantes, decorrentes das diferentes trajetórias militantes e profissionais de Navarro e Fernández, das condições de produção com as quais contaram e do momento da revolução em que cada obra foi filmada.

PALAVRAS-CHAVE Revolução Sandinista; Bertha Navarro; Rosa Martha Fernández; documentário; México.

Tras el golpe que depuso al entonces presidente de Chile Salvador Allende, en 1973, los intentos de revolución en Latinoamérica se concentraron sobre todo en Centroamérica. En El Salvador, las organizaciones guerrilleras, como las Fuerzas Populares de Liberación Farabundo Martí y el Ejército Revolucionario del Pueblo, “fueron orientando su trabajo desde lo meramente militar hacia un contacto e intervención creciente en la actividad política y sindical. Así es como impulsaron la formación de organizaciones de masas, las cuales caracterizan todo el período” (Pereyra, 2000, p. 188). En Guatemala, las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) se debilitaron en la segunda mitad de la década de 1960, pero surgieron otros grupos, como el Ejército Guerrillero de los Pobres, que se originó en una guerrilla que ingresó al territorio guatemalteco desde México, y la Organización del Pueblo en Armas, al comienzo “heredera”, en términos de cuadros y militantes, de las FAR (Pereyra, 2000).

Entre los intentos centroamericanos, el único que se concretó fue la Revolución Sandinista, en Nicaragua. Las tácticas para la guerra de guerrilla del revolucionario nicaragüense Augusto César Sandino las estudiaron en México Fidel y Raúl Castro y el Che Guevara antes de la Revolución Cubana. Y la isla “devolvió el favor” al demostrar que era posible alcanzar una victoria en la región, apoyar a los movimientos armados insurgentes y recuperar el legado de Sandino con la publicación del libro *Sandinista: general de hombres libres* (Gregorio Selser, 1960). En 1961, se funda el Movimiento Nueva Nicaragua (MNN), una denominación “bastante pacifista para una organización que defendía la idea de la lucha armada con el propósito de derrocar el régimen de Somoza [en aquel momento, Luis Somoza Debayle]” (Zimmermann, 2002, p. 46). Poco después, el MNN cambió de nombre y pasó a llamarse Frente de Liberación Nacional, el cual, en 1963, se convirtió en el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN).

Luego de casi una década y media de reveses, cambios de tácticas y subdivisiones, el FSLN finalmente encontró, en 1977, un terreno propicio para sus objetivos. El estado de sitio impuesto en 1974 se suspendió. Hubo un incremento de las manifestaciones estudiantiles, ocupaciones de edificios en algunas ciudades e incluso huelgas. La corrupción expuesta después del terremoto de 1972 desgastó la dictadura ante sectores de la clase media y de la burguesía, lo que los propios sandinistas reforzaron con sus denuncias de las atrocidades cometidas por la Guardia Nacional. La ofensiva definitiva ocurrió en 1979. En marzo, después de años separadas, las tres tendencias del Frente Sandinista de Liberación Nacional lograron unificar el comando militar. El 17 de julio, Anastasio Somoza renunció y huyó a Estados Unidos. “La dirección del FSLN ordena a todas sus unidades que se dirijan a Managua. El día 20 entran a la capital los miembros de la Junta de Gobierno y la Dirección Sandinista” (Pereyra, 2000, p. 175). El FSLN había tomado el poder.

Algunos sectores progresistas de la sociedad mexicana (– es importante recordarlo – en aquel momento contaba con muchos exiliados latinoamericanos), por variadas razones,² participaron intensamente en la lucha en Nicaragua. Esto ocurrió tanto durante el período de guerrilla como en el posrevolucionario, cuando los principales desafíos eran profundizar y consolidar las transformaciones sociales y defender el territorio, que sufría constantes ataques de grupos contrarrevolucionarios.

El cine mexicano no quedó fuera de esos movimientos. Algunas investigaciones ya han abordado la involucración de varias personas del medio cinematográfico (entre estudiantes y profesionales) en la Revolución Sandinista. Podemos citar como ejemplo el artículo escrito por Ana M. López y Ana Daniela Nahmad Rodríguez *Mexicans in Nicaragua: Revolution and propaganda in Sandinista documentaries of the University Center for Cinematographic Studies (CUEC-UNAM)* (2020). En este trabajo, las autoras abordaron, de manera amplia, los materiales sobre dicha revolución preservados en el archivo del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y analizaron *¿Cuál es la consigna?* (Carrasco Zanini y Gabriel, México, 1978), *Comandante Carlos Fonseca* (Carrasco Zanini, México/Nicaragua, 1980), *La mujer en la revolución nicaragüense* (Carrasco Zanini, México, 1980) y *Monimbo es Nicaragua* (Carrasco Zanini, México, 1981). Sin embargo, aún no se ha estudiado de forma más detenida la participación de dos mexicanas que actuaron como directoras en Nicaragua en ese contexto. Ellas son Bertha Navarro y Rosa Martha Fernández.

Con el incremento de los estudios sobre mujeres en la última década, ambas se han vuelto cada vez más (re) conocidas gracias a trabajos académicos, muestras y homenajes. En general, se resalta en la trayectoria de Navarro su actuación como productora (no obstante haber dirigido al menos cuatro películas, ella no se considera una realizadora [Cruz, 2008]). A su vez, Fernández fue una de las fundadoras del Cine Mujer, el primer colectivo feminista dedicado a producir cine en México (y, probablemente, en América Latina). Es en esa parte de su longeva trayectoria que se han concentrado los estudios más recientes.

Con este texto, pretendemos contribuir a la ampliación del conocimiento sobre: la producción audiovisual de cineastas latinoamericanas; la filmografía realizada en el ámbito de la Revolución Sandinista; y la intersección entre esos campos de investigación. Para eso, nos centraremos en los filmes *Nicaragua, los que harán la libertad* (Bertha Navarro, México-Panamá, 1978) y *Nicaragua, semilla de soles* (Rosa Martha Fernández, Nicaragua, 1985).³

2. Destacamos, reconociendo que hay otras: la cercanía geográfica; cierta herencia de la Revolución Mexicana, que hacía que el gobierno fuera menos hostil a revoluciones que lo que lo era la región en su conjunto; y que México no viviera una dictadura, a pesar de registrar episodios brutales de represión, como los de 1968.

3. Este artículo forma parte de una investigación más amplia que está en curso. Algunos resultados de su etapa anterior, dedicada a Brasil, fueron publicados en el artículo *Cineastas brasileñas que filmaron la revolución: Helena Solberg y Lucia Murat* (2018).

Se trata de dos obras documentales que presentan importantes diferencias y similitudes. Por ahora, resaltaremos solo algunas (que, entre otras, se retomarán con mayor profundidad más adelante). La realización de *Nicaragua, los que harán la libertad* durante el período de la guerra de guerrilla conllevó una intensa radicalización de dificultades comunes en el género documental, como las de construir un guión previo y la de falta de control durante la filmación. Además, el hecho de que todas las etapas de la producción hayan ocurrido antes del fin del conflicto armado sin duda contribuyó a una estructura que presenta los dos lados de la lucha bastante presentes y diferenciados.

Diferenciar guerrilla y gobierno ya no era una preocupación (ni una posibilidad) cuando se produjo *Nicaragua, semilla de soles*, puesto que el FSLN había tomado el poder. No por eso se puede afirmar que la coyuntura fuera tranquila, visto que el imperialismo estadounidense, aliado a las elites locales y regionales, nunca dejó de acosar al país. Sin embargo, la mayor oposición era la que se verificaba entre el período pre- y posrevolucionario; y es precisamente ese contraste el que vemos en la estructura de la película. Además, ya era posible elaborar un guion y llevar a escena determinadas situaciones, dedicarle más tiempo a cada etapa del proceso, elegir dónde rodar, etc.

Más allá de las semejanzas en la lógica de ambas estructuras filmicas (lógica que podríamos llamar binaria), enfatizamos que ni Bertha Navarro ni Rosa Martha Fernández dieron protagonismo a los liderazgos sandinistas. Estos aparecen, pero, si no están junto al pueblo (trabajando en el campo, en la campaña de alfabetización de adultos, por ejemplo), se les dedica menos tiempo de pantalla que a los ciudadanos comunes (familias, soldados rasos, amas de casa, extrabajadoras del sexo, etc.). Estas personas, sí, son las protagonistas de ambas directoras.

Debido a esos contrastes y convergencias, optamos por poner *Nicaragua, los que harán la libertad* y *Nicaragua, semilla de soles* en diálogo, dejando fuera de nuestro corpus la obra *Victoria de un pueblo en armas* (Bertha Navarro, Jorge Denti y Carlos Vicente Ibarra, Nicaragua, 1980). *Victoria de un pueblo en armas* fue una obra realizada a partir de una invitación del Frente Sandinista de Liberación Nacional y tuvo un alto grado de interferencia del FSLN en su captación y, sobre todo, en el montaje (Navarro, 2023). Fue un proceso de producción, por ende, muy diferente a los otros, lo que perjudicaría nuestra propuesta de estudiar las miradas que esas dos cineastas mexicanas lanzaron, en su época, sobre la Revolución Sandinista.

Además de *Nicaragua, los que harán la libertad* y *Nicaragua, semilla de soles*, tendremos como principales fuentes para la reflexión entrevistas que realizamos con Fernández (2022) y Navarro (2023), y bibliografía pertinente para el tema.

DOS DIRECTORAS MEXICANAS LLEGAN A LA REVOLUCIÓN

Bertha Navarro y Rosa Martha Fernández nacieron en 1943 y 1947, respectivamente, en la Ciudad de México. Gracias a sus orígenes étnicos y de clase, que se sumaron a personalidades inquietas y transgresoras,⁴ tuvieron acceso a diversos espacios educativos a lo largo de sus formaciones, tanto en su país como en el exterior. Navarro cuenta que, siendo muy joven, viajó a San Francisco, California, para perfeccionar su inglés. Y que, a los 17 años, partió con su hermana hacia una temporada en París con el objetivo de estudiar francés (Cruz, 2008).

En la capital francesa, “el contacto con las ideas socialistas, la liberación de los códigos morales y los pensamientos revolucionarios dan un vuelco a sus vidas” (Cruz, 2008, p. 13). Las hermanas Navarro terminaron residiendo la mayor parte del tiempo en una casa de estudiantes, “en donde conocen a españoles refugiados, antifranquistas, perseguidos políticos, estudiantes y grupos de lucha social” (Cruz, 2008, p. 13).

Sin embargo, fue en Latinoamérica donde se radicalizó el proceso que tuvo inicio en Europa. En entrevista, Bertha Navarro (2023) nos relató, de manera muy genérica, como siempre lo hace cuando habla de su militancia (hábito forjado durante varios años de actuación clandestina, en un contexto en el cual hablar podría llevar a la persona a la cárcel o aun a la ejecución), que había pisado por primera vez Cuba al volver de Francia, en principio de los sesenta. Conocer la Revolución Cubana en sus primeros años cambió su vida para siempre. A partir de ese momento, volvió a la isla para encuentros de la juventud y, no mucho tiempo después, la reclutaron para ser un apoyo en México para las luchas de liberación nacional de Centroamérica, especialmente la de Guatemala.

Rosa Martha Fernández también experimentó un profundo proceso de transformación desencadenado en París. Sin embargo, eso ocurrió años después. Ya formada en Psicología y actuando profesionalmente en el área, decidió hacer una maestría en Psicología Social en la Universidad Sorbona. “Yo pensaba que la Psicología Social se hace expresamente para utilizar la psicología como un arma política, de transformación social, y con lo que me encuentro es [...] cómo finalmente explotar mejor al trabajador” (Fernández, 2022). Por un lado, se decepcionó con el posgrado, pero, por otro, vivió intensamente el mayo de 1968 francés y descubrió el cine.

Y fue el cine el que la llevó a encontrarse con el feminismo. Después de un breve retorno a su país, obtuvo una beca para estudiar sobre televisión educativa en Japón. Aunque ni Japón ni la televisión educativa fueran sus

4. No nos caben dudas de que sus orígenes étnicos y de clase fueron centrales para las trayectorias de Navarro y Fernández. Sin embargo, explicarlo todo a partir de la raza y la clase social implica destituir a esas mujeres de agencia. Es importante recordar que, en aquel momento, la crianza hegemónica para las mujeres blancas de las clases media y alta no estimulaba que ellas invirtieran seriamente en sus carreras, estudiando en el exterior, por ejemplo.

primeras opciones, pensó: “bueno, se maneja el lenguaje cinematográfico, por lo menos estamos detrás de las cámaras” (Fernández, 2022).

Coincidentemente, la feminista mexicana Martha Acevedo⁵ también había obtenido una beca para estudiar en el mismo país y empezó a hablar con Fernández sobre la “cuestión de las mujeres”. Además, la presentó al movimiento feminista japonés, “que era absolutamente sorprendente, con un nivel de compromiso, de eficiencia, de dedicación, de ternura que era increíble” (Fernández, 2022). Así, a despecho de su resistencia inicial (como prácticamente toda la izquierda del período, creía que primero venía la revolución y después las “cuestiones específicas”), cuando regresó a México, “ya era más que feminista” (Fernández, 2022).

Feminista y apasionada por el medio audiovisual, tuvo un breve pasaje por la Cooperativa de Cine Marginal, grupo que hacía películas socialmente comprometidas en Super 8, formato que posibilitaba tanto el bajo costo como la movilidad, algo fundamental para este tipo de producción (Mantecón, 2012), e ingresó al Centro de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Allí, junto a otras dos estudiantes, la brasileña Beatriz Mira y la francesa Odile Herrenschmidt, formó el histórico colectivo Cine Mujer (Camacho, 2018).

Una vez más, las trayectorias de Rosa Martha Fernández y Bertha Navarro tuvieron puntos convergentes, pero se desarrollaron de maneras distintas. Navarro se acercó al cine en los primeros años de la década de 1960, por intermedio del realizador Julio Pliego, que, en ese momento, estaba comenzando su carrera. Él “la invita a colaborar con la realización de varios documentales en los que Bertha descubre la posibilidad de luchar por sus ideales fuera de la clandestinidad” (Cruz, 2008, p. 17). Ella llegó a dirigir una película intitulada *Bosco* (México, 1967), de la cual casi no se tiene información y, hasta donde se sabe, no hay copias disponibles.

Ese descubrimiento, no obstante, no le impidió seguir con sus tareas: “organización de eventos de protesta, mítines y conferencias, [...] logística para trasladar a México a perseguidos políticos y refugiados, y [...] recursos para apoyar la lucha revolucionaria de Centroamérica” (Cruz, 2008, p. 17). En 1967, prestó su auto para una acción que no terminó bien y la llevaron presa. Alegó que no sabía nada y que le había cedido su auto a un joven de quien estaba enamorada. Valiéndose del desconocimiento del Estado mexicano sobre su militancia, simuló el tipo joven, bella e ignorante. Aun así, permaneció meses en la cárcel hasta que su cuñado logró liberarla (Navarro, 2023).

5. Martha Acevedo es considerada una de las primeras feministas de la llamada segunda ola mexicana. Con su artículo “Nuestro sueño está en escarpado lugar. Crónica de un Miércoles Santo entre las Mujeres (*Women's Liberation* – San Francisco)” (1970), contribuyó a diseminar los grupos de autoconciencia en el país. Fue integrante del colectivo Mujeres en Acción Solidaria - MAS, considerado un grupo feminista pionero de México, fundado a comienzos de los años 1970.

La salida de la cárcel coincidió con su relación con Paul Leduc (Cruz, 2008), quien, en esa época, era un joven realizador que había vuelto hacía poco tiempo de sus estudios en el Institut des Hautes Études Cinématographiques. Así, la necesidad de alejarse temporalmente de la militancia – después de su liberación, Navarro empezó a ser vigilada (Navarro, 2023) – y el matrimonio la llevaron definitivamente al cine. Y el primer fruto de ese movimiento fue *Reed: México insurgente* (México, 1970), dirigido por Leduc y producido por Navarro. Se trata de una película de suma importancia dentro de la producción política latinoamericana y que hizo historia en México tanto por la visión de la Revolución Mexicana que llevó a las pantallas como por haber sido realizada fuera del sistema entonces vigente de estudios y sindicatos.⁶

Dando un salto y ya acercándonos al final de la década de 1970 y de Nicaragua, Ana Cruz (2008, p. 31) puntualiza que:

Dentro de los proyectos que emprenden Paul Leduc y Bertha Navarro de 1973 a 1976 se encuentran varios documentales realizados en Centroamérica sobre los movimientos revolucionarios en la región. Cuando la pareja decide separarse después de nueve años de estar juntos, Bertha asume la responsabilidad de continuar el registro de imágenes de la lucha latinoamericana.

Una vez más, no hay sincronía temporal entre Bertha Navarro y Rosa Martha Fernández, puesto que la relación de la segunda con la Revolución Sandinista empezará después de que las obras de la primera en ese país ya se habían realizado. Trataremos más detalladamente de la militancia cinematográfica de ambas en Centroamérica en las secciones siguientes, en las cuales analizaremos *Nicaragua, los que harán la libertad* y *Nicaragua, semilla de soles*.

NICARAGUA: LOS QUE HARÁN LA LIBERTAD

Nicaragua: los que harán la libertad es un documental de 45 minutos. Como se mencionó anteriormente, pertenece a un momento de la carrera de Bertha Navarro en la que ella ya producía, pero aun no dirigía. En el filme, vemos tanto la lucha del Frente Sandinista de Liberación Nacional como la represión del gobierno al grupo, un año antes de la gran rebelión y de la victoria de la guerrilla (que la mexicana también filmará en su película *Victoria de un pueblo en armas*, mencionada anteriormente).

6. Para saber más sobre esta estructura, consultar Jorge Ayala Blanco (1974) y Aleksandra Zaborowska y José Axel García Ancira Astudillo (2021).

Sin embargo, la presencia de los dos lados – guerrilla y gobierno – no traduce ninguna intención de imparcialidad. Al contrario, las imágenes de la institucionalidad (representada, entre otros, por el propio dictador Anastasio Somoza) llevadas a las pantallas por Navarro obviamente buscaban legitimar, ante el público, al FSLN, así como presentar la lucha armada como la única posibilidad, en aquel contexto, de construir una Nicaragua más justa.

Siendo una trabajadora del cine y una militante que estaba involucrada con los movimientos revolucionarios de Centroamérica desde el comienzo de los años 1960, como se vio anteriormente, era obvio que, siempre que le fuera posible, habría de unir esas dos pasiones. Y la oportunidad surgió, según la cineasta (2023), cuando la Organización de las Naciones Unidas (ONU) la contrató para realizar lo que se convertiría en *Crónicas de un olvido*⁷ (Cruz, 2008).

Así, gracias a los recursos de la ONU y a sus contactos de militancia en la región, Bertha Navarro, Sonia Fritz, Nerio Barberis y Guillermo Navarro (su hermano) – los tres últimos mencionados en los créditos, respectivamente, como “asistente fotografía”, “sonido” y “fotografía” en *Nicaragua: los que harán la libertad* – registraron una Nicaragua en ebullición en sus pasajes por Managua, Estelí y Matagalpa. También hubo una instancia de captación de material audiovisual en Panamá, donde, en aquel momento, se encontraban muchos exiliados que volverían a su país para la etapa final de la lucha, en 1979, o tras la victoria (Navarro, 2023).

Aun en lo que atañe al equipo, cabe resaltar la importancia del Grupo Experimentación de Cine Universitario (GECU) de Panamá, que colaboró con apoyo logístico y contactos (Navarro, 2023). Esta colaboración se dio porque la directora conocía al coordinador del grupo, Pedro Rivera, de intercambios cinematográficos en La Habana. Los créditos finales de la película comienzan con la frase “Entre el Grupo Experimentación de Cine Universitario (GECU) de Panamá y cineastas mexicanos”, pero fue el equipo mexicano el que entró en la Nicaragua en guerra.

Empezamos nuestro análisis argumentando que la primera secuencia de *Nicaragua: los que harán la libertad* es clave para que comprendamos la película. En el filme, una familia compuesta de hombres y mujeres de diferentes generaciones come reunida alrededor de la mesa mientras conversa de forma relajada. A continuación, aparece un *lettering* con el título de la película. En la secuencia, se alternan planos de tanques disparando, de la destrucción que el ataque causa en la ciudad (se deduce gracias al montaje) y de una mujer llorando.

7. Esta película se encuentra perdida y se tiene poca información sobre ella. Solo se sabe quiénes fueron algunos de los miembros del equipo y su duración, de 55 minutos (Cruz, 2008).

Aunque no sepamos qué familia es la que vemos, el contraste entre las dos secuencias separadas por el título es inmediato e impactante y ya es posible intuir que esas personas tendrán un papel determinante en la construcción de un discurso contra el gobierno. Empieza a materializarse allí la oposición entre el confort, la tranquilidad y la afectuosidad del hogar⁸ y la dureza, la brutalidad y la tristeza provocadas por las fuerzas represivas del Estado (que, como ya lo sabía el público, era el dueño de los tanques en esa época).

Aunque otras personas también hablen a favor de la lucha sandinista en el filme, incluso liderazgos, creemos que eran los testimonios de los Guevara⁹ los que conmovían a la mayoría de los espectadores, justamente por la simplicidad de la vida diaria que llevaban impregnada. Además de la referida secuencia inicial, hay otros grandes e importantes trechos en los que aparecen, los cuales se encuentran distribuidos a lo largo del documental.

En la segunda secuencia con la familia, habla la matriarca. Ella dice que el FSLN representa al pueblo, se refiere a la destrucción promovida por la institucionalidad y culpa a Somoza por la pobreza del país. Estos fragmentos de entrevista se alternan con trechos de una conferencia de prensa del dictador nicaragüense e imágenes de escombros, represión y de una madre pobre y exhausta con un niño desnudo que camina detrás de ella.

Esa elección de dar voz primero a la matriarca no parece ser casual. Bertha Navarro no era una militante del movimiento feminista ni se dedicaba a estudiar el tema. De acuerdo a su relato (2023), su conciencia de las desigualdades de género provenía de su experiencia. “Era la práctica porque yo fui muy guerrera [...] porque fui una de las pocas mujeres, primero en la lucha, luego en el cine”.¹⁰ Y no podemos ignorar que, la mayor parte del tiempo, ella hizo todo lo que hizo siendo madre, lo que realmente no era nada fácil, aunque fuera una mujer blanca que provenía de las clases más altas. “Eran otros tiempos: no llevaba a Valentina al set, y mucho menos podía cargarla de un lado a otro en todas las locaciones de producción. No era bien vista una productora mamá” (Cruz, 2008, p. 21). Así, a partir de sus propias experiencias, tuvo la sensibilidad de percibir – y llevar a las pantallas – la importancia de aquella mujer para su familia y de la mujer para la sociedad nicaragüense y para la lucha sandinista (volveremos a este último punto cuando tratemos de la película de Rosa Martha Fernández, en la cual es un aspecto central).

Sin embargo, no sabemos, al principio, que se trata de una secuencia con los Guevara, visto que el testimonio empieza en primer plano. Es posible ver partes de cuerpos de otras personas dentro del encuadre, pero no identificarlas. No obstante, cuando el montaje vuelve a la matriarca, se modifica la escala de planos. Algunos miembros de la familia ya están totalmente dentro del cuadro, aunque no hablen.

8. Sabemos que el hogar puede ser un espacio terrible, sobre todo para las mujeres y las personas queer. Sin embargo, no es esa la visión de la esfera privada la que Bertha Navarro maneja en *Nicaragua: los que harán la libertad*. Por eso, no la abordaremos en este texto.

9. El nombre de la familia no se informa en la película. Obtuvimos esa información en entrevista (2023).

10. Gracias al actual aumento de la cantidad de investigaciones sobre las mujeres en el cine, estamos conociendo a más directoras latinoamericanas en todos los períodos de más de un siglo de historia. Sin embargo, durante mucho tiempo (y es a eso que se refiere Navarro en esta cita), las realizadoras mexicanas anteriores a 1960 de las cuales se tenía información eran las hermanas Ehlers, Mimi Serva, Adela Sequeyro y Matilde Landeta.

En las demás inserciones de los Guevara, por medio de las cuales vamos comprendiendo cuál es su relación con los sandinistas, tiende a ocurrir lo contrario. Por ejemplo, en el trecho en el que uno de los hijos de la matriarca incentiva a su hermana, más joven, a contar la experiencia de algunos miembros de la familia que habían participado en un ataque guerrillero, el cuadro está abierto y luego se cierra. Y permanece cerrado mientras la chica relata la dificultad y las pérdidas de vidas en la guerra de guerrillas.

Los planos más cerrados, como planos medios, primeros planos y *closes*, muchas veces contribuyen a que sintamos cercanía sentimental (y, en este caso, también política) con relación a los personajes. Debió de ser por eso que Bertha y Guillermo Navarro los “guardaron” para momentos específicos. Además del relato que acabamos de mencionar, este es, por ejemplo, el encuadre reservado a la nuera de la matriarca, quien, embarazada, afirma:

Comprendo mejor la cosa [después de haber estado en combate] [...]. Es decir que ahora yo a la muerte no le tengo miedo. De que si ahora él [su esposo] caer en combate lo tomaría, lo tomaría como algo maravilloso pues. Me iba a sentir en el futuro orgullosa y hasta... el futuro niño que voy a tener le contaría alegremente pues cómo murió su papá, combatiendo por un pueblo.

El orgullo por la presencia familiar en la lucha, la creencia que ella debe seguir, a pesar de las pérdidas (un hijo de la matriarca está desaparecido y todos saben que probablemente no volverá) y la aceptación de la posibilidad de muerte en nombre de la transformación de la sociedad pueden notarse incluso en los niños, como queda explícito en la penúltima inserción de la familia en la obra. Todo eso – espontaneidad, cotidianidad, hablar a partir de la práctica y del lugar de personas comunes – nos parece ser una estrategia mucho más efectiva para legitimar el Frente Sandinista de Liberación Nacional ante el público que los discursos de liderazgos, en general formales, que tratan sobre economía, historia y estructura social.

Creemos, por el pequeño tiempo de pantalla dedicado a los líderes guerrilleros en comparación con el ocupado por los Guevara, que esa también era la percepción de Bertha Navarro. En entrevista (2023), la directora relató que las escenas con la familia se habían filmado al final del proceso de captación, cuando el equipo ya se había ido de Nicaragua y retornado a Panamá. El encuentro con la familia se dio por medio del sacerdote sandinista vinculado a la Teología de la Liberación Ernesto Cardenal (a quien Bertha Navarro llegó por la vía de sus contactos militantes), también personaje de la película (de hecho, un personaje bastante importante, pues es el protagonista de la última entrevista de la película).

Considerando que, en este documental, a diferencia de en *Victoria de un pueblo en armas*, ella tuvo total libertad (dentro de los límites que el contexto y las condiciones de producción imponían) para tomar lo que considera “decisiones de autora”, resulta evidente la opción por un cambio en los rumbos previstos al comienzo. “En principio era la contraposición. Y, luego, con los Guevara, se hizo más íntimo. Una familia, gente” (Navarro, 2023).

Con eso, no queremos decir que no haya planos de conflictos y de sandinistas. Estos también forman parte de *Nicaragua: los que harán la libertad*. Componen, incluso, la última imagen del filme, antes de un *lettering* en el cual se lee: “‘Mientras Nicaragua / tenga hijos que la amen, / Nicaragua será libre’ / A.C. Sandino”. Sin embargo, muchas veces, el contrapunto al Estado represor queda a cargo de los Guevara, lo que produce un efecto muy diferente. A fin de cuentas, es la imagen de una familia, algo identificable para la gran mayoría de la gente, contra el Estado, y no la de jóvenes con armas en la mano, experiencia compartida por un grupo reducido (aun cuando ampliamente apoyado, como era el caso del Frente Sandinista de Liberación Nacional).

Curiosamente, si los Guevara surgieron de forma tardía en el proyecto, el dictador Anastasio Somoza fue el primero que se registró. Valiéndose de su “cara de gringa” (Bertha Navarro es una mujer bastante blanca, de ojos claros y pelo lacio), la cineasta que hacía tantos años estaba involucrada con los movimientos revolucionarios de Centroamérica se presentó a sí misma y a su equipo como periodistas independientes de México. Y, aun sin mostrar ningún documento que confirmara esa información, el gobierno nicaragüense creyó en ella; incluso, algunas personas llegaron a tratarla como estadounidense. Fue así que pudieron filmar, de forma oficial, tanques atacando a la población; entraron con autorización a un cuartel (acompañados de un sandinista que se hizo pasar por miembro del equipo para poder mapear el lugar); conversaron con miembros de la Guardia Nacional; e, incluso, los invitaron a participar en una conferencia de prensa de Somoza, a quien Guillermo Navarro encuadró muy de cerca.

Si, en el caso de los Guevara, evaluamos que ese tipo de encuadre buscaba acercar el público a la familia, en lo que se refiere a Somoza, parece querer mostrar, de manera irrefutable, su carácter sumiso a los Estados Unidos, sarcástico e hipócrita. En diversos fragmentos de la conferencia utilizados en el documental, vemos su cara en detalle, sus rasgos y reacciones mientras relata haber aprendido con los “amigos estadounidenses” que la defensa contra la guerrilla debe ser dura, al responder con ironía a la pregunta de un periodista; afirma, además, que la responsabilidad por los hechos que estaban ocurriendo era de quienes habían “roto la paz” (la paz de una dictadura).

Pero el dictador no fue el único agente del Estado encuadrado bastante de cerca para que pudiéramos “ver bien” lo que pensaba. Un general llamado Armando Fernández relató que había estado en Estelí a pedido del presidente para reprimir, lo que había hecho en pro de valores como la libertad y el republicanismo. Por otro lado, un soldado de la Guardia Nacional criticó la apropiación del nombre de Sandino por parte de los guerrilleros para, después, confesar que no conocía bien a ese personaje histórico. También afirmó, orgulloso, que Somoza, a quien se refería con gran deferencia, no había permitido que Nicaragua se transformara en una Rusia (lo que a él le agradaba porque, si bien en su país había problemas, al menos se podía salir con las mujeres en auto).

O sea, en los trechos seleccionados para integrar la película, la institucionalidad se desnudaba por sí misma. Pero, más allá de la selección de cuál material usar y de los encuadres elegidos, el montaje también contribuyó a exponerla. En un testimonio de gran impacto, dentro de un bloque temático sobre la represión, un hombre empieza a llorar al relatar que el gobierno había destruido su casa, había matado a su esposa y a sus cuatro hijos. La imagen siguiente es un plano cercano y sin sonido de Anastasio Somoza, en la conferencia de prensa, riéndose. Así se explicitaba, por si aun cupiera alguna duda, el carácter cruel del dictador.

Una vez más, se creaba una oposición entre Somoza –que representaba no solo a sí mismo, sino también al Estado represor al frente del cual estuvo su familia durante 45 años– y las familias comunes nicaragüenses. Como lo afirmamos al comienzo de este análisis, los Guevara son clave para entender la estructura y la lógica interna de *Nicaragua: los que harán la libertad*. Y los efectos y sentidos derivados de su presencia se amplifican por la inserción puntual de otras familias (al contrario de ellos, desagregadas), como el hombre que perdió a su esposa e hijos y la mujer a la que hicimos referencia al comienzo del análisis, aquella madre pobre y exhausta con un niño desnudo que camina detrás de ella.

NICARAGUA, SEMILLA DE SOLES

A diferencia de la de Navarro, la militancia de Rosa Martha Fernández se basaba y centraba en México y, en términos generales, incluía una perspectiva de género. Podemos citar como ejemplo, además de los ya mencionados Cooperativa de Cine Marginal y colectivo Cine Mujer, la asociación Mujeres en Acción Solidaria, grupo feminista considerado pionero de la segunda ola mexicana¹¹ y que “venía del marxismo, de la lucha social [...] de la lucha de clases. Entonces

11. Por más información, consultar Lamas y Rodríguez Everaert (2023).

nuestra visión era que no bastaba ser mujer [...] no da lo mismo la represión de la burguesa, de la de clase media y de la proletaria y de la campesina y de la indígena, donde ahí se llega de veras a ser la esclava del esclavo” (Fernández, 2022).

Sin embargo, tras la victoria de la Revolución Sandinista, Fernández se sintió instada a colaborar con la construcción de una nueva Nicaragua. Por medio de los contactos de la cineasta Ángeles Necochea, que, en esa época, era cercana, pero aun no formaba parte del Cine Mujer, se ofreció al gobierno revolucionario para ayudar en lo que fuera necesario. Su experiencia en televisión educativa se consideró útil (además de la formación que había recibido en Japón, estaba trabajando con TV universitaria en México) y la aceptaron. Así empezaba un período que debería durar seis meses, pero que se extendió por casi cuatro años (Fernández, 2022).

Y el fruto más importante de ese período es justamente *Nicaragua, semilla de soles*, un documental de 57 minutos hecho para la Subdirección de Educación de Adultos do Ministerio de Educación, con participación del Instituto Nicaragüense de Cine (INCINE). A pesar de que se trata de una película “encargada”, la directora nos relató (2022) que tuvo una gran libertad, desde el guion hasta la copia final. Como se mencionó al comienzo de este artículo, la coyuntura ya permitía una mayor previsibilidad. Así, al contrario de Navarro, Fernández pudo partir de un guion, el cual, como suele suceder en este género narrativo, fue muy modificado.

Sin embargo, un elemento estructurante previsto desde el comienzo y que se mantuvo hasta el final fue la centralidad de las personas comunes. “De entrada me planteé que no iba a hacer algo panfletario, que no me interesaba entrevistar a los comandantes, lo que me interesaba era la gente de base” (Fernández, 2022). Y, así como en *Nicaragua: los que harán la libertad*, es eso lo que vemos en la obra. Hay registros y testimonios de soldados, amas de casa, extrabajadoras del sexo, campesinos, obreros, entre otros, quienes narran los cambios que la revolución, en general, y la educación popular, en particular, habían traído a sus vidas: formación de cooperativas en el campo, políticas públicas de incentivo al abandono de la prostitución, transformación de un burdel en una escuela para niños, la entrada de las mujeres al espacio público, etc.

Solo dos liderazgos aparecen filmados sin que estén realizando acciones de implantación de la alfabetización de adultos en los territorios. Ellos son, por orden de aparición, el Viceministro de Educación de Adultos y el Ministro de Educación: respectivamente, Francisco Lacayo y Carlos Tunnerman.¹² En entrevista (2022), la cineasta nos contó que la obligaron a incluirlos en la película (aparentemente, esa fue la única interferencia del gobierno en *Nicaragua, semilla de soles*).

12. Tanto los nombres de los cargos como los de sus ocupantes se retiraron de *Nicaragua, semilla de soles*, más específicamente de los *letterings* sobre las imágenes de los dos hombres.

Pero ella ni siquiera habría necesitado dar esa información. Es claramente perceptible la falta de organicidad de los trechos de sus testimonios en el montaje. Las intervenciones de Lacayo y Tunnerman desentonan porque se recurre a ellas en solo un momento de la narrativa y una aparece inmediatamente después de la otra. Y ese desentona, en nuestro análisis, transmitió una clara sensación de que se estaría cumpliendo una exigencia (lo que luego se confirmó).

Volviendo al diálogo que establecemos con *Nicaragua: los que harán la libertad*, si el protagonismo de los “de abajo” es una característica compartida entre ambas producciones, algo muy importante las distingue. En la película de Bertha Navarro, ese protagonismo cabe a los Guevara. En la de Rosa Martha Fernández, a su vez, no hay ningún personaje o grupo de personajes que esté presente desde el comienzo y hasta el fin de la narrativa. Podemos decir que el papel central no pertenece a ninguna persona, sino a una iniciativa: la educación popular.

Una vez más, tenemos un comienzo que es clave para la comprensión de la estructura de la obra. Tras un breve prólogo, compuesto de imágenes que muestran el retorno de los voluntarios de la campaña de alfabetización, el 23 de agosto de 1980 (pertenecientes originalmente a *La insurrección cultural* [Jorge Denti, Nicaragua, 1981]), empieza una secuencia con planos de hombres levantándose y arreglándose para (lo suponemos) ir a trabajar. Uno de ellos guarda en su bolso un pico y una cartilla antes de salir de su casa.

Lo que sigue son varios minutos de esos y otros trabajadores poniéndose sus vestimentas de trabajo, cargando un camión y yéndose para arreglar caminos. El clima es distendido diegética (debido a las bromas entre ellos) y no diegéticamente (como resultado de la música elegida como banda sonora). Presenciamos su desplazamiento y a muchos de esos “hombres trabajando” (como se lee en una placa en cuadro) hasta que surge el último plano de la secuencia: uno de los trabajadores, que viste de rojo y al cual ya vimos anteriormente, golpea en el asfalto que están arreglando para uniformizarlo.

La secuencia posterior empieza con ese mismo hombre acomodando una pizarra. Descubrimos entonces que es un educador popular y que les está enseñando a sus compañeros a leer. Les presenta sílabas y empiezan a formar palabras. Al mismo tiempo, se profundiza el proceso de politización, pues la cartilla de alfabetización incentiva discusiones sobre la lucha de liberación, sobre quién fue el Che Guevara, etc. Este segmento se cierra con trechos de una entrevista con el maestro.

La construcción de esas tres secuencias lógicas es emblemática en algunos aspectos. En el plano del contenido, presenta el argumento central del medimetraje, a saber, que la educación popular es la piedra fundamental para la consolidación de la revolución. En ese sentido, es sumamente simbólico que los primeros personajes que vemos estén asfaltando caminos. En lo que atañe al protagonismo, el foco ya recae sobre las personas comunes. A los obreros anónimos se seguirán los campesinos, las exprostitutas, las amas de casa, los soldados... Y, en lo que se refiere a la estructura de la película, apunta a algo que discutimos unos párrafos antes: *Nicaragua, semilla de soles* no es una obra contra grandes liderazgos, evidentemente. Sin embargo, en términos generales, solo se los escucha si están integrados en la práctica de la educación popular, por lo cual es poco probable que podamos identificarlos.

Otra señalización de estructura, en un nuevo punto de convergencia con respecto al documental de 1978, es el binarismo. Retomando lo que afirmamos en la primera sección del texto, la oposición central es la relativa al antes y el después de la revolución. Sin embargo, en la producción de 1985, el período anterior solo se hace presente en las intervenciones de los personajes. Cabe recordar que la directora se sirvió de material de archivo para mostrar un evento de los primeros años de la Revolución Sandinista. Por lo tanto, podría haber hecho un uso más extenso de ese tipo de fuente. Pero nos parece que ese sería un desvío de la bien delineada estrategia cinematográfica de Fernández, cuya temporalidad se sitúa enteramente en el presente, apuntando hacia el futuro.

Y esta estrategia se repite hasta el final. Cerca del cierre, se pone en relieve la oposición entre el pueblo nicaragüense y las bandas contrarrevolucionarias. Manteniéndose fidelidad al tema tratado en el filme, el acoso imperialista se hace público por medio de la publicización del asesinato de educadores populares (en el penúltimo *lettering*, se nos informa que 172 de ellos fueron asesinados durante el proceso del filme). No vemos las bandas, ellas son solo evocadas. Rosa Martha Fernández optó por no conceder ningún tiempo de pantalla a “los contras”.

Nicaragua: los que harán la libertad reserva a las mujeres un papel importante en su narrativa. *Nicaragua, semilla de soles*, a su vez, va más allá (como de hecho se esperaría, habida cuenta de quién es la directora y del momento histórico en el que se produjo). Los cambios que la revolución y la educación popular trajeron a la vida de las mujeres es el principal de sus subtemas. Cinco secuencias tratan directamente del tema, cuatro de las cuales se encuentran en secuencia. La primera tiene como figura central a una maestra que es ama de casa y coordinadora de un colectivo de alfabetización de adultos. La segunda empieza con una joven dándole la mamadera a un bebé mientras dice: “La educación le sirve a la mujer muchísimo. O sea, que le ayuda. O se está

ganando un derecho de la participación. Y a todo en general pues nos ayuda la educación. Porque acordémonos que la revolución es de todos. Y para todos”. Después, la vemos enseñando a un grupo de mujeres (la mayoría ya maduras) a multiplicar.

En la tercera secuencia, una educadora cuenta sobre la participación femenina en la rebelión sandinista. Ella da un testimonio muy fuerte: “La educación de adultos ha sido una gran cosa para mí. Porque cambió una barbaridad. Con que antes las mujeres no salíamos ahí, solo con el hombre. [...] Uno, ahí [en la educación popular], toma una gran confianza, una gran participación. Se le quita el miedo, la pena y todo”. Efectivamente, acompañamos su nueva rutina: en el ambiente de estudio, cocinando junto a otras mujeres, lavando y recibiendo entrenamiento militar (por parte de una soldada). Otro aspecto importante de esta secuencia es que la revolución impulsaba los debates de género. En la cartilla, aparece la fotografía de un hombre sentado en la cocina de su casa mientras una mujer está de pie. El diálogo que acompaña la imagen – y que los estudiantes leen – dice: “Serví más eso”. “Servílo vos mismo”. La maestra estimula que el grupo, mixto, converse sobre el tema.

La cuarta secuencia es más breve. En líneas generales, muestra a Francisco Lacayo exponiendo para una multitud datos sobre la educación popular y reconociendo la importancia de las mujeres en la lucha revolucionaria y en la consolidación de la revolución, aun en un país, según sus palabras, tan machista. En la quinta, la educadora popular entrevistada al comienzo de la secuencia (cuya estructura es casi siempre la misma) es una extrabajadora del sexo. Su testimonio vuelve varias veces, incluso como voz superpuesta a imágenes de mujeres que eran prostitutas y ahora se dedican a la artesanía, a imágenes de niños estudiando donde antes era un burdel, etc. Evidentemente, también la vemos enseñando. Al final del segmento, la escuchamos decir: “me alegra ver que esos lugares donde nosotros vivíamos una vida... una vida... que no podría decir que... ahora aquí hay un montón de niños, aprendiendo en lo que es y va a ser el hombre nuevo. Y la mujer nueva”.¹³

La película de Rosa Martha Fernández se centra en los avances, que, de hecho, fueron muchos. “Se trata de la primera fuerza política de signo ‘progresista’ en el continente latinoamericano, que no sólo no condena el feminismo de forma ‘explícita’, sino que incorpora la emancipación de la mujer en sus principios” (Poncela, 2000, p. 32). Sin embargo, una cosa son los proyectos políticos y otra es el ritmo de los cambios en la cultura de una sociedad. “En la Nicaragua sandinista de los ochenta se mantuvieron las diferentes formas de inserción laboral, y de concepción y acceso a la política según género, además de la división sexual del trabajo, la organización de la reproducción y de las relaciones de poder intergenéricas” (Poncela, 2000, p. 36). Reconocer eso no disminuye

13. Si bien la revolución sandinista no condenó el feminismo y se empeñó en la lucha por la emancipación de las mujeres, no tenemos conocimiento de que difundiera la teorización de Alexandra Kollontai (2011) sobre la nueva mujer. Así, creemos que los términos elegidos por la extrabajadora del sexo, “mujer nueva”, pueden atribuirse a una feliz coincidencia.

los méritos de la cineasta, que llevó a las pantallas lo que estaba viendo y viviendo y que era importantísimo, aun cuando no se haya traducido en tantas transformaciones estructurales.

Para concluir nuestra reflexión sobre *Nicaragua, semilla de soles*, destacamos un último elemento bastante característico de este documental y que no se encuentra en la otra producción analizada: la presencia de puestas en escena. A lo largo del visionado, es posible notar tanto la vida cotidiana que transcurría ante la cámara (y que, obviamente, sufría el impacto, de alguna forma, de su presencia) como lo que estaba sucediendo para la cámara.

Uno de los momentos en el que esos dos modos de captar conviven más es en un trecho, en la segunda mitad de la obra, que empieza con un entrenamiento militar para civiles en el cual participan muchas mujeres. Siguen un breve fragmento de entrevista con uno de los responsables y una secuencia de otro entrenamiento (aparentemente, solo para militares). Por último, se llega a un ambiente en el que dos grupos de alfabetización de adultos reciben clase al mismo tiempo. Ahora, las maestras son las mujeres y los estudiantes son los miembros del ejército.

Una de las educadoras estaba en el entrenamiento para civiles aprendiendo a disparar probablemente por primera vez. Es ella la que le enseñará a uno de los hombres que entrenaba a las mujeres a escribir su nombre en la pizarra, también por primera vez (y, para no correr el riesgo de que el público no recordara el encuentro anterior, se la vuelve a mostrar disparando mientras él escribe). En entrevista, Rosa Martha Fernández (2022) relató que contaba con el apoyo del ejército, que aceptaba repetir la acción para la cámara. “Por favor, compañeros, atrás otra vez. Va de nuevo”. Por otro lado, en la escena de la escritura del nombre, eso no sucedió. “Nos echamos como tres previas, porque [...] hay cosas que no puedes, o las tomas como se dan en el momento o no te las creen porque no son verdad” (Fernández, 2022).

Ya en *Cosas de Mujeres* (México, 1975-1978), primera película del colectivo Cine Mujer, la directora se sirvió de esa mezcla. En su pensamiento cinematográfico no cabe la idea de que las puestas en escena vuelvan un documental “falso”.¹⁴ Para cada situación, hay una estrategia cinematográfica más adecuada para mostrar la realidad posible de ser captada por un filme. A fin de cuentas, desde el momento en el que se instala, con el conocimiento (y consentimiento) de todas las partes involucradas, una cámara en el entorno, hay una interferencia, por más que se haga todo un esfuerzo por naturalizarla.

14. Somos conscientes de que este es uno de los principales debates del campo del documental. Sin embargo, no es el objetivo de este artículo debatir o ahondar en la cuestión, sino presentar la visión de Rosa Martha Fernández sobre el tema.

Queda claro que los casi cuatro años de realización de *Nicaragua, semilla de soles* (tres años – con interrupciones – de rodaje por Nicaragua y más de medio año de montaje en Cuba), además de su bagaje anterior teórico y práctico, permitieron que Fernández construyera una obra con estructura bien definida, lo que queda de manifiesto por medio de lógicas y características que se repiten. Es curioso que, aun involucrando una trayectoria profesional muy diferente y un proceso mucho más tortuoso, hayamos encontrado lo mismo en la producción de Bertha Navarro.

CONSIDERACIONES FINALES

Con este artículo, buscamos contribuir tanto al campo de estudios sobre mujeres en el audiovisual latinoamericano como a una ampliación del conocimiento en lo que se refiere a la filmografía sobre la Revolución Sandinista realizada durante los años de insurrección y después de la victoria. Fue pensando en esa intersección que optamos por analizar *Nicaragua, los que harán la libertad* y *Nicaragua, semilla de soles*.

A primera vista, las dos películas tenían en común: *i*) ser documentales y medimétrajes; *ii*) haber sido producidos por directoras mexicanas, Bertha Navarro y Rosa Martha Fernández, las cuales, como lo enfatizamos algunas veces a lo largo del texto, no son conocidas por esas producciones; y *iii*) no haber sido estudiados todavía de forma más detenida, ni tampoco comparativamente.

Sin embargo, a lo largo de nuestra investigación, notamos otras semejanzas importantes. La que consideramos principal fue la opción de Navarro y Fernández por dar protagonismo a los “de abajo” y no a los liderazgos (obviamente, no son las únicas que lo hicieron, como lo vimos en la revisión bibliográfica y filmográfica emprendida durante la investigación; no obstante, eso no cambia nuestro argumento, pues en ningún momento afirmamos que se trataba de algo inédito). Pero es necesario observar que, en la obra de 1978, se eligió a una familia como hilo conductor, mientras que la de 1985 no tuvo personajes que se mantuvieran desde el comienzo hasta el fin de la película.

Otro punto de proximidad que se resaltó fue una estructura de montaje orientada por una lógica binaria, aunque cada caso se haya valido de diferentes estrategias para distintas coyunturas. En *Nicaragua, los que harán la*

libertad, la oposición se establece entre el Estado dictatorial y la lucha por una sociedad más justa. En cambio, en *Nicaragua, semilla de soles* el contrapunto se marcaba entre la vida cotidiana de antes y después de la revolución.

Resaltamos, además, la fuerte presencia de mujeres en ambos filmes. A ejemplo del protagonismo de la gente común, las cineastas no fueron las únicas que comprendieron la necesidad de llevar a las mujeres a las pantallas. Sin embargo, Bertha Navarro fue una de las pioneras en ese punto, por la fecha de realización de su película, y Rosa Martha Fernández dio relevancia a la cuestión como pocos (incluso mucho más que Navarro).

Por último, señalamos que el modo en el que explicamos lo que consideramos que son las principales convergencias en estas consideraciones finales, siempre necesitando demarcar distinciones, es bastante representativo. *Nicaragua, los que harán la libertad* y *Nicaragua, semilla de soles* se parecen pero son diferentes. Y sería prácticamente imposible que fuera de otra forma, si consideramos las semejanzas y las divergencias entre sus directoras, modos y contextos de producción.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACEVEDO, Marta. "Las mujeres luchan por su liberación. Nuestro sueño está en escarpado lugar: Crónica de un Miércoles Santo entre las mujeres (Women's Liberation-San Francisco). *Siempre!*, Cidade do México, 30 set. 1970.
- BLANCO, Jorge Ayala. *La búsqueda del cine mexicano (1968-1972)*. Cidade do México: Dirección General de Difusión Cultural, UNAM, 1974.
- CAMACHO, Isabel Jiménez. *De cines y feminismos en América Latina: el Colectivo Cine Mujer en México (1975-1986)*. Monografía en Humanidades y de las Artes, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2018.
- CRUZ, Ana. *Bertha Navarro: cineasta sin fronteras*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2008.
- FERNÁNDEZ, Rosa Martha. Entrevista cedida a Marina Cavalcanti Tedesco. Valdivia, nov. 2022.
- KOLLONTAI, Alexandra. *A nova mulher e a moral sexual*. São Paulo: Expressão Popular, 2011.
- LAMAS, Marta. EVERAERT, Ana Sofía Rodríguez. (orgs.). *Lo personal es político. Textos del feminismo de los setenta*. Ciudad de México: Centro de Investigaciones y Estudios de Género/Penguin Random House, 2023.
- LÓPEZ, Ana M. RODRÍGUEZ, Ana Daniela Nahmad. "Mexicans in Nicaragua: Revolution and propaganda in Sandinista documentaries of the University Center for Cinematographic Studies (CUEC-UNAM)". *Studies in spanish & latin american cinemas*, Estados Unidos, v. 17, n. 2, 2020, p. 233-251.
- MANTECÓN, Álvaro Vázquez. *El cine súper 8 en México: 1970-1989*. Ciudad de México: UNAM, Filmoteca, 2012.
- NAVARRO, Bertha. Entrevista cedida a Marina Cavalcanti Tedesco. Ciudad de México, nov. 2022.
- PEREYRA, Daniel. *Del Moncada a Chiapas: historia de la lucha armada en América Latina*. Buenos Aires: Editorial Canguro, 2000.
- PONCELA, Anna M. Fernández. *Mujeres, revolución y cambio cultural: transformaciones sociales versus modelos culturales*. Barcelona: Anthropos Editorial; Ciudad de México: UAM-Xochimilco, 2000.
- SELSER, Gregorio. *Sandino: general de hombres libres*. Havana: Imprenta Nacional de Cuba, 1960.
- TEDESCO, Marina Cavalcanti. "Cineastas brasileñas que filmaron la revolución: Helena Solberg y Lucia Murat". *Cine Documental*, Argentina, n. 17, 2018, p. 24-41.
- ZABOROWSKA, Aleksandra. ASTUDILLO, José Axel García Ancira. (orgs.). *Nueve miradas a la obra de Paul Leduc*. Ciudad de México: UAM, Unidad Cuajimalpa, División de Ciencias de la Comunicación y Diseño, 2021.
- ZIMMERMANN, Matilde. *A revolução nicaraguense*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

THERE IS A LIGHT THAT NEVER GOES OUT:

NOTAS SOBRE *THE LIVING END*, DE GREGG ARAKI

CLAUDIMAR PEREIRA SILVA¹

RESUMO Este artigo propõe uma análise de *The living end*, de Gregg Araki, filme fundamental do denominado New queer cinema, movimento cinematográfico que no início dos anos 1990 propunha novas formas de representação das sexualidades dissidentes da norma, de maneira mais heterogênea, política e confrontativa, como assinala Ruby Rich (2004). Lançado em 1992, o filme ficcionaliza o encontro entre Jon, um sensível crítico de cinema recém diagnosticado com HIV, e Luke, um garoto de programa *junky* que se prostitui pelas ruas de Los Angeles. Juntos, eles partem em viagem pela Califórnia, cometendo pequenos delitos, enquanto Jon já exibe sintomas de Aids. Na instauração desse cronótopo íntimo enredado entre os dois rapazes, certas noções de risco, morte e desejo são mobilizadas, de modo a ressaltar, simultaneamente, a marginalização das existências *queer*, e o pânico moral diante da epidemia de Aids, na primeira metade da década de 1990. Nestes termos, partindo-se dos pressupostos teóricos de Vanoye e Goliot Lété (2008), objetiva-se a análise de *The living end*, de modo a explicitar como o relacionamento destrutivo de Jon e Luke é representado pela própria materialidade fílmica.

PALAVRAS-CHAVE *Road movie*; morte; Aids; *The living end*; *New queer cinema*.

ABSTRACT This article proposes an analysis of *The living end*, by Gregg Araki, a fundamental film from the so-called *New queer cinema*, a cinematographic movement that in the early 1990s proposed new forms of representations of sexualities that deviate from the norm, in a more heterogeneous, political and confrontational way, as Ruby Rich (2004) points out. Released in 1992, the film fictionalizes the encounter between Jon, a sensitive film critic recently diagnosed with HIV, and Luke, a junky hustler who prostitute himself in the streets of Los Angeles. Together, they go in a trip across California, committing petty crimes, while Jon already exhibits symptoms of Aids. In the establishment of this intimate chronotope between the two men, certain notions of risk, death and desire are mobilized in order to simultaneously highlight the marginalization of queer existences and the moral panic in front of the Aids epidemic in the first half of that decade. In these terms, based on the theoretical assumptions of Vanoye & Goliot Lété (2008), the objective is to analyze *The living end*, in order to explain how Jon and Luke's destructive relationship is represented in the filmic materiality itself.

KEYWORDS *Road movie*; death; Aids; *The living end*; *New queer cinema*.

1. Doutor em Estudos Literários pela UNESP, Campus de Araraquara. Atualmente desenvolve pesquisa preliminar, em âmbito de pós-doutoramento, sobre as relações intermediárias, mais especificamente pela interseção literatura e fotografia, no que tange às representações literárias e visuais do *cruising*, isto é, o sexo quando realizado em espaços públicos, por sujeitos dissidentes da norma heterossexual.

Driving in your car I never never want to go home

Because I haven't got one anymore.

The Smiths, 1986.

Na cena inaugural de *The living end*, a obra mais irresponsável e visualmente anárquica do cineasta norte-americano Gregg Araki (como se lê nos créditos logo no início do filme), o protagonista Luke picha um muro com as palavras *fuck the world*, e em seguida vislumbra-se, em *contra-plongée*, sua expressão de satisfação com esse gesto romântico de rebeldia, o cigarro pendente nos lábios, destacado contra o céu azul límpido da Califórnia. Luke então rodopia teatralmente e, enquanto observa a paisagem árida de Los Angeles a seus pés, atira ao longe a lata de *spray*. Logo em seguida, um corte brusco na montagem nos apresenta Jon, que aparece em *close-up* lateral, parado em um estacionamento, usando óculos escuros na manhã ensolarada de Los Angeles. Jon parece angustiado e, quando dá partida no carro, a câmera focaliza um adesivo colado na parte traseira, em que se lê *choose death*. Ele então passa a narrar os acontecimentos da manhã, e diz, num tom sarcástico e despreocupado, que fez os primeiros testes de HIV de sua vida, e que eles vieram positivos.

Essa sequência dupla de *The living end* metonimiza com eficácia o que foi o *New queer cinema*, nomenclatura proposta pela crítica B. Ruby Rich (2004) para designar o *renaissance* luminoso de diretores e filmes da cena *gay* independente, que se propunham a representar, no início dos anos 1990 e em pleno ápice das necropolíticas da Aids, o cabedal múltiplo e movediço das sexualidades dissidentes, periféricas à norma heterossexual (Aaron, 2004). Diretores diversos como Barbara Hammer, John Waters, Gregg Araki, Gus Van Sant, Todd Haynes, Marlon Riggs, Derek Jarman e Isaac Julien, entre muitos outros, deram origem a um movimento estético-político que assentava-se visualmente sobre a mais absoluta heterogeneidade das formas fílmicas, dos longas aos curtas-metragens, passando pelos documentário, cinema etnográfico e cinema experimental, na composição de filmes imagética e narrativamente petulantes, que ostentavam uma postura mimética de desafio perante o cinema *mainstream*.

Como movimento fílmico *avant-garde*, o *New queer cinema* recusava a representação meramente propositiva e gratuita da experiência *gay*, lésbica e transgênero, efetuando, a partir disso, o revisionismo calculado

de figuras históricas, ao representar subgrupos marginalizados dentro da própria comunidade *queer*, além de promover uma investigação visual do impacto da epidemia de HIV/Aids, nas décadas de 1980 e 1990 (Aaron, 2004). Nas palavras de Rich, os filmes do *New queer cinema* “[...] não compartilhavam um único vocabulário estético, preocupação ou estratégia [...] em todos eles há traços de apropriação e pastiche e ironia, assim como uma revisão histórica com muito de construcionismo social em mente” (Rich, 2004, p. 16, tradução nossa).² Se a heterossexualidade compulsória ainda se estabelece como a grande norma, subvertê-la, então, implicava recorrer a modos estruturais iconoclastas de expressão que desestabilizassem o *ethos* heterossexual, situando-o em uma horizontalidade crítica e estético-política na qual certas verdades pudessem ser declaradas olho a olho. Ainda segundo Rich, a ruptura com parâmetros morais de representação das sexualidades dissidentes foi um propulsor estético para o *New queer cinema*: “Rompendo definitivamente com abordagens humanistas anteriores e filmes que seguiam as políticas de identidade, estes filmes são irreverentes, energéticos, alternadamente excessivos e minimalistas” (2004, p. 16).³

Lançado em 1992, *The living end* é um *queer road movie* cuja topologia visual desenvolve-se em torno de dois rapazes: Jon, um aspirante a crítico de cinema, às voltas com o *deadline* de um artigo sobre Derek Jarman, e recém-diagnosticado com HIV. O segundo é Luke, um *hustler* nômade e sem-teto de Los Angeles, sexualmente atraente, com tendências sociopatas. Depois de uma sequência de incidentes criminosos protagonizados por Luke, os dois rapazes partem em viagem de carro pela Califórnia, perfazendo um deslocamento geográfico bastante devedor das rotas cartográficas de iluminação e transcendentalismo ingênuo dos *beatniks* americanos nos anos 1950. Como dois homens de sexualidade desviante da norma, ambos de sorologia positiva e experimentando as ressonâncias do pânico moral e sexual em torno da Aids, Jon e Luke voltam as costas para a luminosidade aurática e enganadora do estilo de vida *gay* americano, e empreendem uma viagem sem destino definido, uma *flânerie* explosiva, na qual contemplam (e desafiam) as noções de morte e finitude.

Doentia e emocionalmente vinculados, como os criminosos amorais de Jean Genet em *Diário de um ladrão*, os garotos erráticos do romancista Dennis Cooper, ou os rapazes da letra de *There is a light that never goes out*, da banda inglesa *The Smiths* (cujo *pôster* aparece em certo momento do filme), a psicologia enredada de Jon e Luke, dois indivíduos vivendo no limite, estreita-se mais depois do diagnóstico positivo do primeiro. Kylo-Patrick Hart (2010) ressalta a anarquia diegética de *The living end*, e o modo como tal premissa estética plasma-se na própria estrutura fílmica:

2. “[...] don't share a single aesthetic vocabulary or strategy or concern. [...] there are traces in all of them of appropriation and pastiche, irony, as well as a reworking of history with social constructionism very much in mind” (Rich, 2004, p. 16).

3. “Definitively breaking with older humanist approaches and the films and tapes that accompanied identity politics, these works are irreverent, energetic, alternately minimalist and excessive.” (Rich, 2004, p. 16).

Com este filme, Araki apresenta não apenas uma poderosa obra de comentário social referente ao tratamento dado a não-heterossexuais e pessoas vivendo com Aids em um momento histórico particular, mas também desenvolve dramaticamente seu estilo autoral de filmagem ao retrabalhar gêneros fílmicos já estabilizados em cenários *queer*, e provê um interminável fluxo de imagens e representações confrontativas, às vezes controversas, de personagens *queer* em seus espaços múltiplos (Hart, 2010, p. 14, tradução nossa).⁴

Na realidade, Jon e Luke metaforizam duas dimensões divergentes do *New queer cinema*: a irresponsabilidade visual, narrativa e moral do movimento condensam-se na personalidade sexual e libertária de Luke, sempre flertando com o risco e com a mais absoluta desobediência a quaisquer leis. Jon, por sua vez, representa os padrões fílmicos que o *New queer cinema* precisava romper, para que atingisse sua máxima potencialidade expressiva e política. Não por acaso, o sensível e comportado Jon é um *crítico de cinema em crise* – metonimizando, portanto, certa visão oficial e normativa sobre o cinema – e é Luke quem o leva a romper com os parâmetros de uma vida banal, diante do abismo do nada e da morte. A rebeldia e ingenuidade expressas por Luke na cena que destacamos no início são análogas à heterogeneidade estético-narrativa e ao rompimento de paradigmas do *New queer cinema*, no que tange à mimese de sexualidades múltiplas – simultaneamente como cinema disruptivo calcado na representação confrontativa de *gays*, lésbicas e transgêneros, e revelando os contornos de sua própria limitação ideológica, ao ser irremediavelmente fagocitado pelo cinema *mainstream*, nos anos posteriores (Aaron, 2004).

Este artigo tenciona uma análise fílmica de *The living end* (1992), pela mobilização do aparato teórico-crítico de Vanoye e Goliot-Lété (2008), que consiste em “[...] despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente ‘a olho nu’, uma vez que o filme é tomado pela totalidade” (Vanoye; Goliot-Lété, 2008, p. 15). Para os autores, a análise fílmica efetiva-se pelo esfacelamento da estrutura fílmica em unidades menores, e a posterior exegese desses nódulos em separado, enquanto observa-se os componentes narrativos e imagéticos, com o objetivo de se obter a totalidade semio-diegética do produto audiovisual: “Parte-se, portanto, do texto fílmico para ‘desconstruí-lo’ e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme” (2008, p. 15). Em *The living end*, as diretrizes teórico-críticas de Vanoye e Goliot-Lété encontram sua própria crise e limitação, visto que a montagem final de Araki já se estabelece como gaguejante e fragmentada, bruscamente decepada em cortes e rupturas, de modo a mimetizar a urgência social, existencial e cósmica de Jon e Luke depois do diagnóstico de HIV, e a experiência desconfortável das fronteiras sociais e morais que eles transgridem na diegese.

4. “With this film, Araki not only presents a powerful piece of social commentary pertaining to the treatment of nonheterosexuals and people with AIDS at its particular historical moment, but he also dramatically further develops his authorial filmmaking style by reworking established film (sub)genres into queer scenarios and providing an endless stream of confrontational, at-times-controversial images and representations of queer characters in its various scenes” (Hart, 2010, p. 14).

THE LIVING END: A URGÊNCIA DA FORMA

Iniciamos a análise fílmica com a seleção de algumas cenas referentes a Jon e Luke em *The living end* (tabela 1).

CENAS SELECIONADAS	TEMPO NO FILME
Luke picha as palavras <i>fuck the world</i> e exhibe uma expressão de satisfação/ Jon recebe seu diagnóstico HIV positivo.	22" / 2'27"
Jon e Luke fazem sexo <i>bareback</i> durante o banho/Luke ameaça se suicidar diante de Jon.	51'58" / 32'23"
O adesivo colado no carro de Jon/As palavras pichadas por Luke durante a viagem	1'15" / 44'05"
O <i>male gaze</i> desejante da câmera em Luke/A câmera direta e objetiva em Jon.	11'22" / 1'50"
O cronótopo da viagem de Jon e Luke/O assalto ao banco.	1h19'04"/1h22'38"
Luke estupra Jon enquanto mantém um revólver na boca/O vínculo entre os dois rapazes persiste e eles continuam juntos.	1h19'04" / 1h22'38"

Na primeira sequência de *The living end* (figura 1), Jon registra em seu diário os acontecimentos do dia. Entre o lugar difuso da banalidade de sair para comprar um CD da banda *Dead can dance*, e o instante decisivo de um diagnóstico positivo para o HIV, Jon reflete, em narração *off*, enquanto dirige pelas ruas de Los Angeles: “Um dia como qualquer outro. O primeiro dia do resto de minha vida” (1'29”). Dá-se então a clivagem subjetiva que fratura a vida de Jon em dois blocos temporais, o segundo deles marcado pelo enfrentamento possível com a finitude. No instante em que Jon recebe o resultado dos exames, ele é admoestado pelo médico à prática do sexo seguro, e esta é uma das normas que ele contestará ao lado de Luke, quando posteriormente eles praticam *bareback*, em um hotel. Nesse momento, os destinos dos rapazes rapidamente se friccionam, quando Jon passa por Luke (que está numa rodovia pedindo carona), mas ele segue adiante. A reação desolada de Jon diante do diagnóstico apenas ressalta o quanto há de performativo no adesivo colado em seu carro, que diz *choose death* (“escolha a morte”), focalizado em movimento e em *close-up* pela câmera (figura 2), como um pequeno paralelismo visual antecipatório à própria viagem deles. Aquilo que parece um rompante iconoclasta de negação da vida, na realidade, revela-se de um niilis-



Figura 1 – Jon recebe seu diagnóstico de HIV positivo, enquanto Luke picha *fuck the world* em uma parede. Fonte: Mubi, 2024.

mo farsesco: Jon não apenas está preocupado com sua saúde depois do diagnóstico, como também, posteriormente, durante a viagem, demonstrará apego à vida, quando se preocupa com as diversas ocorrências no percurso que lançam os dois rapazes à criminalidade, tornando-os fugitivos da polícia. Se a experiência do diagnóstico do HIV divide-se sobretudo em um *antes* e um *depois* (Pollak, 1990), em especial no contexto da primeira metade da década de 1990 quando o tratamento ainda era restrito e poucos sobreviviam, essa cisão entre “saber” e “não saber” materializa-se narrativamente no filme, no momento em que Jon topa sair em viagem errática ao lado de Luke.

Enquanto Luke situa-se no território da liberdade limítrofe, como indivíduo desterritorializado, social e moralmente (em outro instante do filme, ele minimiza a importância do sexo seguro, no contexto da Aids), Jon está circunscrito a seu cotidiano previsível, e a dissonância visual-espacial entre os dois planos que apresentam os rapazes no início do filme – o céu aberto e límpido em Luke, e os espaços fechados do carro e do apartamento de Jon – potencializam esses sentidos (figura 1).

Enquanto Jon recebe a notícia que alterará o roteiro de sua vida dali em diante, em outra parte de Los Angeles Luke envolve-se em diversos incidentes: pega carona com um casal de lésbicas fãs de k.d lang, e, depois de ser ameaçado, rouba o carro e um revólver delas. Em seguida, é abordado por um cliente *bds*m que o leva para casa, e enquanto estão na cama são flagrados pela esposa dele, que assassina o marido a facadas, em uma sequência cômica bastante devedora da estética sanguinolenta do *slasher*. Mais adiante, Luke é ameaçado por três *skinheads* vestidos com camisetas de filmes independentes, entre eles *Sex, lies and videotapes* (1989), de Steven Soderbergh, e *Drugstore cowboy* (1989), de Gus Van Sant, a referência metafílmica salientando o aspecto interno combativo

do *New queer cinema*. Luke atira nos três e foge, e nesse instante encontra Jon, a quem pede carona, selando o destino dos dois em direção aos limites abissais de seu próprio vínculo.

As relações entre desejo e morte são mimetizadas, no filme, nas cenas em que Luke ameaça suicidar-se, colocando o cano do revólver dentro da boca, em analogia límpida com o sexo oral e a ejaculação (figura 3). Como em *Un chant d'amour*, curta dirigido por Jean Genet em 1950, no qual dois presos emulam a penetração sexual pela troca de fumaça de cigarro entre orifícios improvisados na parede da cela – *glory holes* milimétricos como passagens para a liberdade, o imaginário e o desejo – em *The living end* o vínculo desejo-morte catalisa os sentimentos coletivos diante da Aids, uma síndrome grave na qual estas duas metáforas, compreendidas aqui nos termos de Susan Sontag (1989), apareciam inextricavelmente ligadas, dado o contexto médico e farmacológico que prevalecia na época.



Figura 2 – Imagens de desejo e risco em *The living end* (1992): Jon e Luke fazem sexo sem preservativo durante o banho/ O adesivo performático no carro de Jon. Fonte: Mubi, 2024.

Durante a viagem de carro pela Califórnia, Luke e Jon usam cartões de crédito roubados, hospedam-se em motéis, e assaltam caixas eletrônicos. Em vários momentos, Luke aparece escrevendo enunciados em paredes, todos ressaltando sua posição de *outsider*: depois de *fuck the world* no início do filme, ele escreve, no pilar de um estacionamento, *I blame society* (“Eu culpo a sociedade”). Em outro momento, Luke subverte o picho homofóbico de um banheiro público, que diz *Kill fags* (“Matem as bichas”). Na mais significativa dessas inscrições, enquanto Jon conversa ao telefone com sua melhor amiga Darcy, Luke escreve com pincel, na parede de vidro da cabine: *Jon + Luke together, till death do us apart* (“Jon e Luke juntos, até que a morte nos separe”), o sinal de adição semantizando o vínculo entre eles e a sorologia de ambos (figura 3).

Essas garatujas infantilizadas são a mediação visual e simbólica entre Luke e o mundo frente ao qual ele se sente deslocado, como vestígios regressivos inscritos no entre-lugar de sua subjetividade e sua posição social errante, como homem *queer*. A pichação na cabine de telefone opera ainda como modo evasivo de expressar a Jon o desejo de afeto, já que em nenhum momento do filme Luke expressa verbalmente seus sentimentos ao amigo de maneira tão direta. Daí a opção pela encenação fílmica através da *transparência do vidro* da cabine que, se permite ver com clareza, também se interpõe como barreira substancial entre os dois rapazes, semantizando ainda a resistência de Jon aos arroubos inconsequentes de Luke.



Figura 3 – Luke introduz o cano do revólver na boca, como simbolização das relações entre erotismo e morte no filme/As diversas inscrições de Luke em *The living end* (1992). Fonte: Mubi, 2024.

O desejo de ruptura com as prerrogativas sociais e a analogia constante entre erotismo e morte que perpassam *The living end* (Hart, 2010) condensam-se na figura de Luke, mais especificamente na imagem de seu corpo definido e musculoso. Em diversas cenas, o *male gaze* da câmera de Gregg Araki passeia lentamente pelo torso e abdômen definidos de Luke, de modo a ressaltar o desejo pervasivo de autodestruição que propulsiona a viagem dos dois, além de expressar a hegemonia do corpo masculino na teia intrincada de fantasias *gays* de libertação e vivência plena da sexualidade (figura 4). Nesse sentido, o corpo musculoso e ainda saudável de Luke se estabelece como simulacro portentoso de um pacto sensual e consciente com a morte, aceito de ambos os lados. Em outras sequências, a recorrência da técnica de *contraplongée* focalizando Luke ressalta sua dominância sobre Jon, seja quando o mostra sendo ativo sexualmente, seja nas cenas em que eles transam, com Luke sempre aparecendo deitado sobre Jon. Este, por sua vez, é perspectivado na maior parte das vezes ao nível da câmera, de modo a estabelecer um processo horizontal de identificação com o espectador, além de ressaltar o autoenfrentamento subjetivo de Jon depois do diagnóstico (figura 4).

Luke performatiza uma masculinidade protetora em relação a Jon, quando o defende de uma ofensa homofóbica, sendo a figura hiperviril e a centralidade masculina de *The living end*, uma espécie de homem-criança social e sexualmente dissidente, brincando com uma arma de fogo. Jon, por sua vez, é um rapaz intelectualizado, cinéfilo e fã de rock alternativo (durante todo o filme, inúmeras referências à cultura *pop* aparecem, como às bandas *Joy Division*, *Echo & The Bunnymen*, e aos cineastas Derek Jarman, Jean-Luc Godard e John Waters).



Figura 4 – O corpo de Luke como metáfora para o desejo de ruptura/Jon focalizado ao nível da câmera. Fonte: Mubi, 2024.

A sintaxe diegético-espacial de *The living end* remete constantemente à terra devastada ocasionada pela epidemia de Aids, na mobilização espacial de topologias marcadas pelos signos do trânsito, da impermanência e da impessoalidade, ou, como define Augé (1994), pelo conceito de não lugar: “Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar” (Augé, 1994, p. 73).

Em diversos momentos do filme, sobretudo em sua terça parte, a diegese é tomada por espaços decrepitos, paredes pichadas, terrenos baldios, estacionamentos abandonados, ou ainda placas e *outdoors* focalizados em *contraplongée*, com Jon e Luke sob eles (figura 5). Estes espaços operam como marcadores espaciais simbólicos da epidemia de HIV e Aids (corpos e corporalidades que desabam na progressão da síndrome, espaços que se deterioram pela passagem do tempo), e ressaltam não apenas a qualidade *road movie* do filme, como parecem estabelecer um diálogo com a série *Hustlers* (1990-1992), de Philip-Lorca Dicorcia, na qual o artista fotografou vários *hustlers* em Santa Mônica, Califórnia, solitários e mergulhados em introspecção intensa diante de placas, sob marquises ou ainda em estacionamentos (figura 6).



Figura 5 – Os espaços decrépitos e letreiros/outdoors em *The living end* (1992). Fonte: Mubi, 2024.

Figura 6 – Philip-Lorca Dicorcia, *Hustlers*, 1990-1992.⁵

Ainda que *The living end* seja um *road movie*, a topografia da estrada aparece nele apenas elipticamente – contrastando, por exemplo, com filmes como *Mala noche* (1986) e *My own private Idaho* (1992), de Gus Van Sant, nos quais há longos e soníferos *takes* existencialistas da estrada. Sabemos que Jon e Luke estão em peregrinação pela Califórnia através dos planos visuais penumbrosos em que os dois aparecem de costas dentro do carro, grande parte deles com Jon ao volante. Henrique Rodrigues (2015) analisa a estrada em *The living end* como sendo “[...] o verdadeiro destino, já que é nela que as personagens encontram aquilo que realmente buscam, ou seja, a liberação sexual que lhes foi negada” (2015, p. 75). A estrada, diante disso, toma a forma de uma heterotopia, como sugere Foucault (2013), um espaço no qual “[...] se aloca os indivíduos cujo comportamento é desviante em relação à média, ou à norma exigida” (2013, p. 117), no caso, dois homens *gays* de sorologia positiva. Para Rodrigues, Jon e Luke lançam-se neste espaço de trânsito, de mobilidade, uma geografia da fuga e da evasão, como afastamento da heterocentralidade homofóbica, onde podem finalmente fruir livremente o desejo e a sexualidade.

No entanto, logo no início do filme, sugere-se que Jon e Luke, ainda que cerceados pela hegemonia heteronormativa, não deixaram de vivenciar suas sexualidades de maneira livre, sendo o resultado disso a própria sorologia positiva de ambos. Não por acaso, ao conversarem sobre o diagnóstico de Jon enquanto tomam café da manhã, Luke diz: “Somos *vítimas* da revolução sexual” (23’56”) – e a anarquia visual de Araki agregando, nesse mesmo plano visual, latas de cerveja, uma caixa de sucrilhos da Barbie e um pôster dos *Smiths*. Sem descartar a hipótese excelente de Rodrigues (2015), consideramos que a estrada possua significados menos palpáveis, na diegese fílmica.

5. Disponível em: <https://x.gd/hQRif>.

Diante disso, o cronótopo da estrada em *The living end*, isto é, a “[...] ligação técnica e abstrata do espaço e do tempo, pela reversibilidade dos momentos da série temporal e pela sua possibilidade de transferência no espaço” (Bakhtin, 2014, p. 225), refere-se mais ao percurso *circular, subjetivo e inescapável* do vínculo entre Jon e Luke, do que a um espaço simbólico de libertação sexual (circular porque, no final, Jon e Luke permanecem atados). A estrada tem menor importância em *The living end* porque importa mais essa estrutura circular do vínculo emocional estabelecido entre Jon e Luke. As sequências penumbrosas no carro, nas quais acompanhamos seus diálogos, ressaltam essa cartografia íntima percorrida pelos dois, enquanto palmilham uma estrada física. Jon perfaz o caminho médico e existencial da sorologia negativa para a positiva, e para o embate possível com a morte, enquanto abandona seu cotidiano banal para a viagem inconsequente com Luke. Este, por sua vez, empreende uma verdadeira cruzada contra as leis, a moralidade e a heteronormatividade, além de implodir os discursos correntes sobre sexo seguro (figura 7).

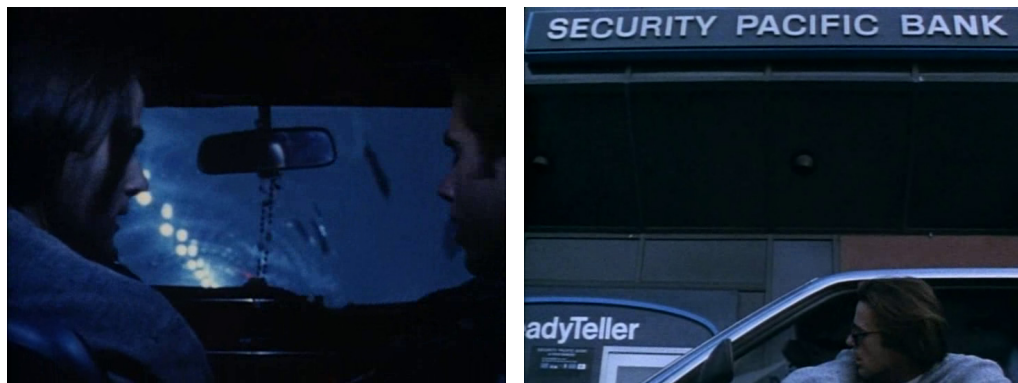


Figura 7 – A estrada em *The living end* (1992) é mais subjetiva do que física. Fonte: Mubi, 2024.

Monica B. Pearl (2004) ressalta que o *New queer cinema* não apenas esteve atento à epidemia de Aids, como assimilou formalmente, a partir de suas linguagens, narratividade e descontinuidades, a própria experiência estigmatizante da doença, ainda que nem todos os filmes do movimento representem sujeitos atingidos pela síndrome (Pearl, 2004). No caso de *The living end*, o HIV aparece como partícula viral que estreita e legitima o vínculo imediato entre Jon e Luke. Para Jon, o HIV delimita um antes e um depois, a fratura irreversível de seu cotidiano sob o peso possível de uma ruptura maior, que será a morte. Para Luke, o HIV é menos importante (como ele mesmo afirma em certo momento do filme), figurando como elemento que acentua sua recusa sistemática de assimilação às representações, gestos e artifícios opressivos da heteronormatividade.

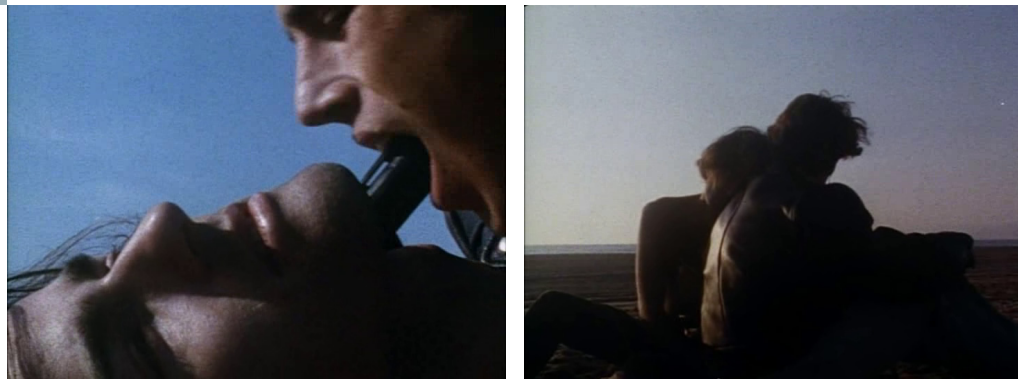


Figura 8 – No final do filme, Jon e Luke permanecem unidos. Fonte: Mubi, 2024.

Vivian Sobchack (1992) no fundamental estudo *The addressing eye*, compreende a entidade fílmica como uma alteridade radical, quando aquilo que se assiste projetado em uma tela constitui-se como a percepção expressa de um *Outro* anônimo, não nomeado, porém espectralmente presente: “À medida que assistimos a projeção expressiva da experiência de um outro, nós, também, expressamos nossa experiência perceptiva” (1992, p. 9, tradução nossa).⁶ Dentro dessa grande alteridade fílmica autônoma que é *The living end*, Jon e Luke, duas figuras diaspóricas da heteronormatividade, também se constituem como alteridades resistentes ao enfeixamento de valores morais, sociais e normativos que eles burlam o tempo todo, nesse filme de Araki.

Depois de uma tentativa malograda de assalto a banco, Jon e Luke se desentendem, e Luke golpeia Jon com a arma. Ele em seguida amarra o amigo e o leva a uma praia deserta, posiciona o cano do revólver na boca, e faz sexo com Jon, uma relação não consentida, visto que Jon está parcialmente desacordado (figura 8). Finalmente, sob o som disperso das ondas quebrando na praia, *The living end* (1992) não se fecha sobre conclusão alguma, a não ser a de que Jon e Luke estão irremediavelmente atados, e provavelmente caminharão juntos para o abismo – seja o do desabamento corporal advindo das manifestações do HIV/Aids (Jon começa a sentir os sintomas no final do filme), seja o caminho redentor, plástico e luminoso da morte e da autodestruição.

6. “[...] as we watch this expressive projection of an ‘other’s experience’, we, too, express our perceptive experience (Sobchack, 1992, p. 9).

REFERÊNCIAS

- AARON, Michele. *New queer cinema: a critical reader*. Edinburgh University Press, 2004.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papyrus, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini [et al]. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2014.
- FOUCAULT, Michel. "De espaços outros". Trad. Ana Cristina Arantes Nasser. *Estudos avançados*, v. 27, n. 79, 2013. p. 113-122.
- HART, Kyo-Patrick R. *Images for a generation doomed: the films and career of Gregg Araki*. United Kingdom: Lexington Books, 2010.
- PEARL, Mônica B. Aids and New Queer Cinema. In. *New queer cinema: a critical reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.
- POLLAK, Michael. *Os homossexuais e a Aids: sociologia de uma epidemia*. Trad. Paula Rosas. São Paulo: Estação Liberdade, 1990.
- RODRIGUES, Henrique. A irresponsabilidade em trânsito: notas sobre a estrada no New queer cinema. In. *New queer cinema: cinema, sexualidade e política*. São Paulo: Caixa Econômica Federal, 2015.
- RICH, B. Ruby. New Queer Cinema. In. *New queer cinema: a critical reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.
- SOBCHACK, Vivian. *The address of the eye: a phenomenology of film experience*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992.
- SONTAG, Susan. *Aids and its metaphors*. New York, NY: Farrar, Straus & Giroux, 1989.
- THE living end. Direção de Gregg Araki. Estados Unidos, 1992. (84 min).
- THE Smiths. There is a light that never goes out. In. *The very best of The Smiths*. CD. São Paulo: Warner Brasil, 2007.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise filmica*. Tradução de Marina Appenzeller. 5. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2008.

O ESPAÇO FÍLMICO E A PERSONAGEM EM *LITTLE FOREST: WINTER/SPRING*

ROSSANA PAULINO DE LUNA¹

RESUMO Este artigo realiza o exercício de análise fílmica de *Little Forest: Winter/ Spring* (2015), obra de Daisuke Igarashi, que traz como protagonista uma jovem autossuficiente e mostra sua paixão pela cozinha e como essa determina seu cotidiano, sua relação com o espaço e com os demais. Observa-se, principalmente, como o elemento espaço é explorado dentro da narrativa e na construção da personagem. A análise do *corpus* selecionado está amparada nos textos de Lins (1976), Santos e Oliveira (2001), Gil (2002), Gaudreault e Jost (2009), Augé (2012) e Jacob (2023), para tratar do espaço e sua natureza, bem como nos de Candido (2014) e Gomes (2014) para entender a personagem de ficção.

PALAVRAS-CHAVE Análise fílmica; espaço; personagem; Cinema japonês; *Little Forrest*.

ABSTRACT This paper presents a film analysis exercise on *Little Forest: Winter/ Spring* (2015), a work by Daisuke Igarashi, which features a self-sufficient young woman as the protagonist and shows her passion for cooking and how this determines her daily life, her relationship with the space and with others. To study how the space element is explored within the narrative and in the construction of the character is the main goal of the text. The analysis of the selected corpus is supported by the texts of Lins (1976), Santos and Oliveira (2001), Gil (2002), Gaudreault and Jost (2009), Augé (2012), and Jacob (2023) in what they write about space as element of narrative texts and films, as well as by those of Candido (2014) and Gomes (2014) that promote the understanding of the fictional character.

KEYWORDS Film analysis; space; character; Japanese cinema; Little Forrest.

1. Doutoranda em Letras (PPGL/UFPB), Mestre em Linguagem e Ensino (PPGL/UFCG) e Professora do Ensino Básico Técnico e Tecnológico da UFCG.

INTRODUÇÃO

Little Forest: Winter/Spring, lançado em 2015 e dirigido por Jun'ichi Mori, é a continuação do filme *Little Forest: Summer/Autumn* (2014), ambos são uma adaptação da série de mangás homônima escrita e ilustrada por Daisuke Igarashi. O filme traz como protagonista a jovem e autossuficiente Ichiko, que retorna à sua terra natal, uma pequena cidade rural chamada Komori (que significa “pequena floresta”), após viver um tempo na cidade grande. Ichiko vive em meio à natureza e prepara alimentos com ingredientes sazonais – muitos plantados e colhidos por ela mesma. É um filme que reconhece que cada hábito alimentar é, na verdade, um cruzamento de histórias, resultado de hábitos herdados e costumes repetidos (Certeau; Giard; Mayol, 1996).

Certeau, Giard e Mayol (1996) escrevem que a aceleração dos meios de transporte, a multiplicação das trocas comerciais entre países e as técnicas de conservação de alimentos fizeram os habitantes da cidade esquecerem-se das lutas do camponês, do atacadista e da dona de casa para conservar os alimentos estocados. No vilarejo em que Ichiko habita, porém, o espectador é posto diante dessa realidade esquecida quando levado a transitar entre as plantações, jardins e hortas do lugar. No filme, a protagonista nos apresenta à comida regional do vilarejo, que segue a lei do espaço e seus fatos: seu solo e seu clima. Em Komori, essas condições locais impõem a escolha dos pratos que nutrem seus habitantes (uma realidade que já não é mais vivida em escala global, com frutos, legumes, temperos e outros ingredientes sendo importados fora de estação em economias ocidentais e orientais). Afinal, como escreve Augé (2012, p. 52), “[...] o recorte das terras [corresponde] cada um a um conjunto de possibilidades, prescrições e proibições.”

Assim, o filme retrata o prazer do ato de cozinhar e de “encontrar nele sentido, variação e criatividade” (Certeau; Giard; Mayol, 1996, p. 245). Nesse prazer, porém, há uma ponta de angústia. Uma vez que no comportamento alimentar concretizam-se também os modos de relações entre as pessoas (Certeau; Giard; Mayol, 1996) e quiçá das pessoas consigo mesmas, o ato de cozinhar, para Ichiko, também é o ato de relacionar-se com a ausência da mãe (que a abandonou na adolescência) e com seus anseios frustrados.

Posto isso, no presente texto, objetivamos realizar o exercício da análise fílmica de *Little Forest: Winter/Spring*, observando principalmente como o elemento espaço é explorado dentro da narrativa e na construção da personagem. A análise do *corpus* será ancorada nos textos de Lins (1976), Santos e Oliveira (2001), Gil (2002), Gaudreault e Jost (2009), Augé (2012) e Jacob (2023) para tratar do espaço, e nos de Candido (2014) e Gomes (2011) para entender a personagem de ficção.

A PERSONAGEM CINEMATOGRAFICA E O ESPAÇO

O objetivo proposto nos coloca diante do imperativo de discutir um pouco sobre o espaço e como esse pode colaborar para a construção da personagem. O cinema, como tem a imagem como unidade básica, é uma forma espacial de linguagem (Gaudreault; Jost, 2009, p. 105), por isso, na narrativa fílmica, o espaço se converte em um dado incontornável, pois “a maioria das formas narrativas inscreve-se em um quadro espacial suscetível de acolher a ação vindoura.” Porém, devemos também ter em mente que: “O cinema é tributário de todas as linguagens, artísticas ou não, e mal pode prescindir d’esses [sic] apoios que eventualmente digere.” (Gomes, 2014, p. 105). Em outras palavras, o cinema, embora tenha suas particularidades, não é um canal independente de outros meios de contação de histórias. Por isso, para entender a relação entre o espaço e a personagem cinematográfica, recorreremos também a teorias sobre a personagem e o espaço no romance.

Falando sobre a caracterização de uma personagem romanesca, Candido (2014) escreve que essa depende da economia do livro, isto é, de como se entrosam todos os demais elementos que o compõem (outras personagens, ambiente, ideias, duração etc.), ou como escreve Lins (1976, p. 63): “[a] narrativa é um objeto compacto e inextricável, todos os seus fios se enlaçam entre si e cada um reflete inúmeros outros”. Dessa forma, para Candido (2014), a caracterização da personagem é dependente de traços que derivam da interação com esses elementos e sugerem uma totalidade ou modo de ser.

Candido (2014) chama atenção ainda para o fato de que o conhecimento que temos de uma personagem de romance é, geralmente, mais completo do que aquele que teríamos de uma pessoa real, pois este último é sempre fragmentário – embora obras mais recentes tenham posto essa ideia em xeque. No romance tradicional, todavia, o que Gomes (2014) chama de “nitidez espiritual das personagens” é, de fato, maior e impõe-se tanto quanto a presença física dos personagens nos filmes. Dessa forma, as personagens fílmicas são dotadas de uma indeterminação psicológica maior, o que as aproxima em nível de mistério das pessoas reais, já que “[...] na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos” (Candido, 2014, p. 58).

Assim, devido à impossibilidade de descrever a totalidade de uma existência, faz-se, tanto na literatura quanto no cinema, um trabalho de convencionalização, que consiste em selecionar alguns traços a serem postos em evidência (Candido, 2014). No cinema, esses traços se revelam, por exemplo, na *mise-en-scène*, que inclui o cenário ou locação,

iluminação, figurino e comportamento dos personagens em enquadramento (Bordwell; Thompson, 2013). Todos os elementos na *mise-en-scène* estão interconectados e podem refletir a personagem, pois, como explicam Santos e Oliveira (2001), a personagem ficcional é sempre posicionada relativamente a outros elementos em um texto – é através das relações entre elementos diversos que se situa uma personagem fisicamente (espaço geográfico), temporalmente (espaço histórico), em contraposição aos demais personagens (espaço social) e existencialmente (espaço psicológico). Isso não é uma verdade apenas no mundo literário, mas no âmbito cinematográfico também.

Falando sobre o espaço romanesco, Lins (1976) assevera que o limite entre espaço e personagem é vacilante, pois os dois elementos narrativos estão deveras próximos e não é possível ser sem estar: “Podemos [...] dizer que o espaço, no romance, tem sido – ou assim pode entender-se – tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem [...]” (Lins, 1976, p. 72). O uso das palavras “absorver” e “acrescentar” pelo autor refere-se ao fato de alguns elementos do espaço poderem estar com a personagem e fazerem parte da sua caracterização, mas também poderem ser deixados de lado por ela, tais como chapéus e embrulhos, sendo a recíproca também aplicável.

Lins (1976) adota os termos ambiente natural (equivalente à paisagem, natureza livre) e ambiente social, antes definidos por Nelly Novaes Coelho, e faz um uso mais amplo do último. Se para Nelly Novaes Coelho, o ambiente social seria a natureza modificada pelo homem, para Lins (1976), esse seria também o conjunto de fatores sociais, econômicos e até mesmo históricos, que em muitas narrativas assumem importância e cercam as personagens. Para o autor, com frequência, as personagens apenas adquirem plena significação em face desses fatores. Diante disso, Lins (1976) assevera que o espaço tem três funções mais recorrentes no romance: caracterizar as personagens, influenciar as ações dos personagens, ou situar as personagens.

O espaço caracterizador, o que nos fala sobre a personagem, reflete-se na escolha dos objetos, na maneira de os dispor e conservar, que revelam o modo de ser da personagem. O espaço também pode revelar a inserção social da personagem através de elementos exteriores, como o bairro ou a situação geográfica. Esses elementos podem vir a, inclusive, indicar um traço importante da psicologia de uma personagem. Também podemos falar em um espaço que influencia a personagem, isto é, um espaço que causa ou cria as condições necessárias para que uma ação se desenrole. Por fim, o espaço que se destina exclusivamente a situar uma ação que poderia acontecer em qualquer outro lugar pode até parecer carente de qualquer qualidade intrigante em um primeiro momento, mas dá relevo aos eventos narrados, enriquecendo-os.

Na análise adiante, veremos que essas três funções do espaço não são mutuamente excludentes, mas conversam entre si.

PERSPECTIVAS SOBRE O ESPAÇO EM *LITTLE FOREST: WINTER/SPRING*

O longa-metragem ficcional *Little Forest: Winter/ Spring* narra o cotidiano de Ichiko que vive e trabalha em um pequeno vilarejo do Japão chamado Komori. Como se trata de uma continuação, o filme, inicialmente, retoma um evento daquele que o precede (*Little Forest: Summer/Autumn*, 2014): o momento em que Ichiko recebe uma carta de sua mãe durante o outono. Depois de pegá-la das mãos do carteiro, vemos, em um grande plano geral, Ichiko adentrando sua casa rodeada por árvores ostentando cores outonais, enquanto o carteiro se desloca para fora do plano, que, gradualmente, ganha os tons monótonos de um inverno nevado. Em seguida, é mostrado ao espectador uma sucessão de *takes* que apresentam Komori sob a neve, à medida que Ichiko conta detalhes sobre a vida no local em voz *over*. A montagem de diversos *takes* nos dá uma visão do vilarejo humilde e agrário, e esse destaque visual do espaço casa com o destaque narrativo conferido pela voz *over*. Por alguns instantes, Komori se torna a protagonista da narrativa e Ichiko torna-se a narradora do vilarejo enquanto espaço, que cria as condições do seu viver.

A fala da personagem cumpre a dupla função de mostrar a intimidade relacional que Ichiko tem com o vilarejo – alheio ao frenesi consumista e opções de entretenimento disponíveis da cidade – e também as limitações cotidianas enfrentadas por ela como moradora do lugar. Então, o filme, de partida, corrobora a afirmativa de Lins (1976) de que em uma narrativa todos os seus elementos se cruzam e refletem uns aos outros e, por isso, não devemos ignorar aqui a função da palavra (muito embora a unidade básica do cinema seja a imagem), pois ela adiciona uma camada de detalhes ao espaço que nos é apresentado – suas possibilidades, prescrições e proibições, como mencionadas por Augé (2012) – e também à experiência da personagem dentro daquele espaço.

Com a chegada do Natal, vemos, em primeiríssimo plano, o rosto de Ichiko enquanto lê a carta da mãe sentada defronte ao *kotatsu*,² com um suspiro, ela dobra a carta e, depois, a guarda num gaveteiro de madeira disposto à janela. Enquanto Ichiko deixa o plano, a câmera se demora no gaveteiro, que não é mais apenas constituinte do espaço, mas um objeto contaminado por uma história (momentaneamente vetada à pessoa que assiste) a

2. O *kotatsu* é uma peça de mobiliário japonês que consiste em uma mesa baixa de madeira coberta, cujo tampo fica sobre um cobertor pesado. Embaixo do tampo fica uma fonte de calor – anteriormente um braseiro a carvão, mas que atualmente é elétrica.

que a personagem dá as costas. A superfície do objeto bloqueia o olhar curioso do/a espectador/a: nada lhe será revelado momentaneamente. No próximo *take*, somos transportados temporalmente para a infância que Ichiko viveu naquele aposento. Na cena, a protagonista desenha sobre o mesmo *kotatsu* que vimos e implora à mãe que se faça uma celebração no dia de Natal. A mãe desfaz do pedido, dizendo que elas não eram cristãs e, portanto, não fazia sentido comemorar a data.

Apesar disso, no dia de Natal, mãe e filha recebem um convidado e vemos a primeira preparando um bolo retangular coberto de creme. Quando partido ao meio, o bolo revela-se ser de dois sabores, que são divididos igualmente por um corte vertical: um dos sabores é espinafre, marcado visualmente pela cor verde, o outro é feito com *amazake*³ à base de arroz vermelho – verde e vermelho, as cores do Natal. As informações sobre os ingredientes utilizados são dadas pela mãe de Ichiko ao ser indagada pela filha impressionada como aquelas cores foram alcançadas. O convidado, por sua vez, questiona como ela conseguiu o feito de separar os sabores longitudinalmente, ao que a mãe de Ichiko se nega a responder, desafiando-o a descobrir por conta própria.

A qualidade desafiadora da mãe de Ichiko é refletida na composição do quadro no momento em que ela fala ao convidado. Ao invés de optar-se pelo uso da técnica campo e contracampo ou pelo uso de um plano conjunto para filmar a conversa, divide-se o quadro verticalmente em duas partes, assim como o bolo, criando-se a referência a um embate – sonega-se, então, uma visão do espaço entre os dois juntamente com a informação do procedimento necessário para se alcançar aquela forma do bolo.

A visão que temos da mãe de Ichiko enquanto personagem é sempre fragmentada, replicando a inescapável e limitada experiência do outro que é comentada por Candido (2014). Essa cena reflete a característica da mãe da protagonista de reter informações propositalmente. Certeau, Giard e Mayol (1996, p. 250) escrevem que “[c]omer serve não só para manter a máquina biológica do nosso corpo, mas também para concretizar um dos modos de relação entre as pessoas e o mundo [...]”. Argumentamos que não só comer tem essa serventia, mas também o falar sobre a comida compartilhada e como prepará-la. Assim, a mãe de Ichiko concretiza uma relação baseada em desenhar um limite ao acesso que temos à sua nitidez espiritual, ao quanto a filha e os espectadores podem conhecê-la. Afinal, ela nega à filha a comemoração do Natal e, depois, convida um homem que ela nunca esclarece quem é para festejar a data com um bolo, que ela também nunca revela totalmente como foi feito.

3. Vinho japonês espesso e doce à base de arroz e com pouco álcool.

A cena é contada a partir do ponto de vista de Ichiko, de forma que o que chega ao espectador é um relato. Assim como Augé (2012) escreve, antes de um livro sobre viagens ser lido, ele é escrito e passa por uma pluralidade de lugares antes de constituir um, essa trajetória impõe um excesso ao olhar: não se diz tudo, porque não se vê tudo. O efeito é uma expatriação. Augé (2012) também escreve que um humano é muitas vezes comparado a um território. Da mesma forma, se podemos, por analogia, entender a mãe de Ichiko como território com o qual a protagonista se relaciona, temos Ichiko como expatriada.

Voltando ao presente da narrativa fílmica, Ichiko está conversando com seu amigo Yuuta e explica que fez alterações na receita da mãe. Como não se tem plantado arroz vermelho em Komori, porque eles são difíceis de colher, ela resolveu usar o *amazake* feito a partir de arroz preto – o ingrediente quando misturado a outros ganha uma rica coloração arroxeada. Ela prossegue explicando que, como roxo e amarelo combinam, ela resolveu usar abóbora para conseguir uma massa de bolo amarelada. Aqui, Ichiko revela como suas escolhas alimentares podem ser limitadas pelo espaço e requisitos de trabalho, mas também demonstra sua criatividade e a alegria que encontra na cozinha, usando-a para criar laços com aqueles que ficaram no vilarejo. Mesmo replicando os feitos culinários da mãe, Ichiko constrói uma identidade própria e laços particulares, que são o resultado do espaço (os ingredientes e as pessoas disponíveis na terra) e de como ele a direciona em suas escolhas. Existe aqui um jogo entre a história herdada, a repetição do costume e a inovação. Ademais, diferente da sua mãe, Ichiko sente prazer com a partilha das suas receitas, em seu relato sobre si mesma ela quer deixar ver e ouvir tudo.

A fala de Ichiko, enquanto discorre sobre a sua versão do bolo, transita entre o diegético e o não diegético na cena. Primeiro, enquanto ela explica o uso do arroz preto como ingrediente, ela está conversando com Yuuta e a fala é diegética. Em seguida, temos um corte para os campos de plantação de arroz sendo mostrados em ângulos de 45° e em planos-detalhe. Ichiko, então, fala sobre as plantações em voz *over*, mudando o tom de voz do conversacional para o informativo. Depois, temos mais um corte para Ichiko trabalhando na cozinha em *flashback*, explicando o passo a passo da receita e a forma como ela dispôs as duas massas diferentes na forma para replicar aquele que a mãe fez na sua infância ainda em voz *over*. Durante esse passo a passo, o rosto de Ichiko mal aparece em tela, a comida e os instrumentos culinários em suas mãos são colocados em cena e preenchem a maior parte do quadro, sendo absorvidas na caracterização da personagem como hábil cozinheira e, depois, postas de lado, acrescentadas ao espaço que a situa.

Apesar de termos chamado o tom de voz usado por Ichiko durante voz *over* de informativo, seu tom traz um quê de íntimo também. Ainda que a personagem desapareça visualmente, revela-se seu prazer no ato de cozinhar, encontrando nele uma conexão com a mãe e seu passado, mas também com sua própria engenhosidade. Portanto, as escolhas do diretor revelam um jogo contínuo com o vacilante limite entre a personagem e o espaço: ao mostrar Ichiko “absorvendo” e acrescentando ao espaço, ela ganha um pouco mais de nitidez espiritual. Isto é, por esse jogo pautado pelas conexões materiais, relacionais e psíquicas entre o espaço e a personagem observamos a comprovação da observação de Lins (1976) de que o limite entre espaço e personagem é vacilante. Além disso, o jogo entre o espaço da cozinha e o espaço das plantações conectam o vilarejo, a personagem e a comida, criando um contínuo entre o espaço que caracteriza Ichiko com diferentes adjetivos (diligente, hábil, autossuficiente, criativa), o espaço que influencia a personagem na cozinha e o espaço que situa a ação e emoldura tanto o passado quanto o presente da jovem. A falta de linearidade na sequência de *takes* da cena que brinca com os diversos espaços em alternância recorda-nos que seria preciso mais do que paredes para desprender a influência que cada um exerce sobre os outros. Se, como coloca Jacob (2023), o espaço fílmico é o espaço representado que ganha visibilidade e esse é dinâmico e inclui em seu bojo a noção de “fora de campo”, o “fora de campo” é constantemente aludido na *mise-en-scène* de *Little Forest: Winter/Spring*.

Apesar de tudo, quando vemos, em seguida, Kikko, uma amiga de infância de Ichiko e Yuuta, juntando-se aos dois ao redor do *kotatsu* e exclamando que a celebração de Natal do grupo poderia começar, Ichiko diz que não se tratava de uma festa natalina, pois nenhum deles era adepto ao cristianismo e o bolo não estava decorado com as cores verde e vermelha. A primeira parte da fala de Ichiko ecoa o que ela ouvira da mãe na infância e, ao fundo, vemos o gaveteiro onde a carta está guardada, um registro espacial da ausência ancorada da mãe. Como constata Jacob (2023), os objetos que adereçam os espaços internos e/ou externos caracterizam também as relações entre os personagens e como eles se sentem em contato com esses elementos. Tanto o bolo quanto o gaveteiro e o *kotatsu* são elementos importantes da *mise-en-scène*, pois deixam em paralelo o presente (a relação de Ichiko com os amigos e a ausência/presença da mãe de Ichiko) e o passado (a relação marcada por interdições de Ichiko com a mãe e a habilidade na cozinha que a mãe demonstrava), ao qual eles fazem alusão: o que temos é um espaço enxarcado de história, que torna mais complexo e também constrói o presente das personagens.

Em outra cena, Ichiko está voltando de uma reunião da comunidade em que mora em Komori com o amigo Yuuta. Ele fala sobre sua preocupação com áreas do vilarejo que estão improdutivas e negligenciadas, o que é

resultado do fato que boa parte dos moradores de Komori já estar avançada em questão de idade. Yuuta diz que cabe aos jovens encabeçar o trabalho de revitalizar essas áreas. Em seguida, Yuuta chama a atenção de Ichiko, elogiando sua capacidade de trabalhar e se esforçar em cultivos variados, mas questionando se ela não estava concentrando seus esforços de forma tão dispersa para fugir de alguma coisa. A conversa se dá em um campo coberto de neve, em que suas figuras ganham relevo: quem é Ichiko para além daquela que trabalha no espaço? Temos, então, um corte que apresenta uma nevasca estratégica para contextualizar a próxima cena.

Protegida em casa, Ichiko está mais uma vez sentada ao *kotatsu*. O plano detalhe revela que a personagem tem a carta da mãe nas mãos novamente. Em voz *over*, Ichiko fala sobre o conteúdo da carta e o que ele não revela: a localização e as companhias da mãe. Em seguida, Ichiko fala sobre o tempo em Komori: a aproximação da primavera traz a luta entre as tempestades de neve e o pálido sol primaveril por um lugar no céu do vilarejo. No próximo *take*, vemos Ichiko do lado externo da casa, a tempestade se foi e uma luz forte parece invadir os céus de Komori. Porém, à frente da personagem, observa-se que o céu azul está coberto pela metade por pesadas nuvens sombrias de inverno e, para si mesma, Ichiko reflete que o céu se assemelha a ela. Em poucas palavras, o espaço enseja um momento de autorreconhecimento.

Aqui, temos o espaço sendo utilizado para refletir o estado psicológico da protagonista, a cisão emocional que ela vivencia. Nesse momento, ainda não sabemos o que está dividindo o coração de Ichiko, mas sabemos que ela está presa entre o inverno e a primavera, isto é, nosso conhecimento da protagonista é fragmentado e sua nitidez espiritual é pouca. O espaço natural aqui, além de refletir a personagem, prenuncia uma mudança que se completará na parte do filme que acontece na estação seguinte. Essa parte é introduzida com a mesma técnica utilizada no início da parte denominada de *Winter*, i.e., com uma sucessão de *takes* que apresentam Komori – desta feita, na primavera – ao mesmo tempo que Ichiko repete seu monólogo em voz *over*. Mais uma vez, Komori se torna a protagonista da narrativa e Ichiko recua para o estado de narradora do vilarejo enquanto espaço – destaca-se assim a constância de Komori e da vida que o vilarejo propicia.

Nessa segunda parte do filme, um dos ingredientes de destaque é a batata. Ichiko versa sobre diferentes receitas e sobre o processo de plantio do tubérculo, que deve ser feito sempre na primavera para que o produto possa ser colhido e armazenado para o inverno seguinte. A protagonista, por fim, demora-se a falar sobre o pão de batata que a mãe fazia. Vemos mais uma vez em *flashback* a época em que a mãe estava presente, ela desafia a filha (agora adolescente) a descobrir o segredo do seu pão de batata, atestando que ela nunca conseguiria fazê-lo e que os in-

gredientes e suas proporções eram um segredo – depois, ela promete que revelará a receita apenas quando a filha completar vinte anos. Ichiko, então, lamenta a receita não estar inclusa na carta da mãe que chegara no outono.

A personagem confessa nunca ter sido capaz de achar uma receita que produzisse um pão com uma textura igual ao de sua mãe, mas que tentar fazê-lo a forçou a criar uma receita própria – diferente, mas também saborosa. Ao passo que ela comemora seu sucesso, ela parece ainda lamentar a ausência da mãe e de uma herança. Enquanto em muitas culturas as receitas eram, no passado, aprendidas da mãe ou da avó para a filha ou neta (Certeau; Giard; Mayol, 1996), a mãe de Ichiko usa a cozinha para eludir-se à tradição, ao legado e a uma visão mais completa de si mesma.

Pouco depois, Ichiko revela um pouco mais do conteúdo da carta da mãe, ouvimos a personagem ler uma porção dela em voz *over* enquanto uma sequência de *takes* alterna imagens da floresta que cerca Komori, os seus campos floridos, a cozinha da casa de Ichiko, o aquecedor à lenha que fica na entrada da casa, o gato que cerca o exterior da morada, a pia da cozinha, a janela da sala e, por fim, Ichiko fazendo a manutenção de sua bicicleta. Até a aparição de Ichiko, os *takes* curtos de imagens desconexas constroem o que Jacob (2023) nomeia de visibilidade háptica, que objetiva propiciar ao/à espectador/a uma apreensão sensorial que transcende o sentido da visão para um despertar sinestésico, envolvendo também o tato, que é a relação imediata de um corpo com outro.

Como explica Jacob (2023), na visibilidade háptica, os olhos funcionam como órgãos de toque e uma forma de contato. O olhar se aproxima do objeto e estende sua permanência sobre a imagem, captando o que suas superfícies variadas oferecem. Fazendo referência a Gonçalves (2012), Jacob (2023) escreve que, por não possuir centralidade, o olhar háptico está mais inclinado a se mover do que a focar, opera em prol do discernir de texturas e não da distinção de formas. Em Carvalho (2017), temos que uma característica do espaço háptico é sua aformalidade, pela ausência de formas e sujeitos, esse tipo de espaço é composto de forças e de fluxos, sendo, logo, um espaço movente, fluido, sem pontos fixos. Ressalta-se ainda que, no movimento sinestésico propiciado pela visão háptica, o objeto é quem enxerga de sua profundidade (Carvalho, 2017).

Durante a sequência, como foi mencionado, Ichiko lê parte da carta da mãe, na qual ela diz que sentia que sua vida estava girando em círculos, porém, que percebeu que, ao cometer erros, mesmo voltando para o mesmo lugar, ela tinha ganhado alguma experiência, de forma que esse retorno ao mesmo lugar era apenas aparente. A partir disso, ela concluiu que a sua jornada não seguia uma trajetória cíclica, mas espiralada: ela deveria estar

se movendo para cima ou para baixo, mesmo que parecesse que ela estava girando no mesmo lugar (que ela estivesse percorrendo o mesmo espaço), a experiência que ela ganha com os erros garante-lhe a expansão da sua trajetória.

Ao terminar de ler a carta, temos seis segundos de tela mostrando Ichiko, pensativamente, observando a roda traseira da bicicleta girar – esse objeto cênico pode estar refletindo o estado mental da personagem, os círculos que ela está desenhando com os mesmos pensamentos na própria mente. No *take* seguinte, estamos de volta à primavera e Ichiko está sentada no *engawa*.⁴ Ao seu lado, vemos o envelope em que a carta da mãe de Ichiko foi encapsulada, uma representação material da concomitante ausência e presença da mãe na cena.

A personagem, então, diz (ainda em voz *over*, o recorrente instrumento fílmico de sua introspecção) que resolveu não plantar batatas naquela primavera, pois não estaria em Komori no próximo inverno. É significativo que essa fala se dê sobre um plano que mostra Ichiko entre o interior e exterior da sua morada – ela já não está completamente em casa, embora ainda não tenha partido. Assim como sua mãe não se foi totalmente, embora não esteja ali. Refletindo a condição tanto de Ichiko como a da sua mãe, o *engawa* é mais um símbolo dos limites vacilantes entre o espaço e as personagens. Ichiko é apreendida como é também por causa do espaço em que está, e o seu estado atribui significado ao espaço. Dentro da economia da narrativa, o espaço trabalha em função da construção da personagem e vice-versa.

Além disso, a sequência com os *takes* dos campos, do gato e dos objetos inanimados descrita anteriormente provocam um encantamento, mas também um estranhamento, pois não mostram o ponto de vista de Ichiko e não tem uma centralidade a que podemos nos referenciar, o que adjudica subjetividade aos objetos (Jacob, 2023). Os planos compostos por espaços que trazem elementos inumanos, sem a presença da personagem, sugerem uma vivência que vai para além da existência dela, isto é, os planos que conferem primazia ao espaço fílmico sobre qualquer figura humana imprimem protagonismo ao que ora aparece em tela.

Nesses planos, tudo o que aparece enquadrado dá ares de estar imbuído de uma força vital pulsante, de objetos que olham (Carvalho, 2017), pode-se dizer que densidade psíquica é atribuída ao que mostram e o que eles despontam são entes que pressentem a ida da personagem e são postos em estado de expectativa e espera. Se a maior parte das narrativas se inscreve em um quadro espacial suscetível de acolher a ação vindoura (Gaudreault; Jost, 2009), aqui temos o quadro do que é existir ao ser deixado para trás.

4. *Engawa* é um espaço similar à varanda ou ao terraço ocidental, um espaço de transição que se configura como uma extensão do pavimento interno e externo de uma casa japonesa.

Recorrendo mais uma vez a Lins (1976) para entender a noção de atmosfera, entende-se que essa tem um caráter abstrato – podendo refletir angústia, alegria, violência etc. A atmosfera surge, com frequência, como emanção do elemento espacial em uma narrativa. Em complemento a essa ideia, recorreremos a Gil (2002), para quem a direção de arte é determinante na construção da atmosfera visual do filme. Essa autora (2002, p. 96) explica que a atmosfera é “um espaço indutor de forças” e que “é a natureza, o ritmo e a relação dessas forças que determinam seu caráter.” Gil (2002) adiciona que a atmosfera fílmica tem origem em diversos elementos ou conceitos fílmicos, tais como o tempo, o espaço, o som, a imagem, o ritmo, a atuação, os enquadramentos e a luz. Diante disso, ela divide a atmosfera fílmica em quatro “subatmosferas”: atmosfera temporal, atmosfera espacial, atmosfera visual e a atmosfera sonora. Para concluir esta análise, vale melhor entender o que define a atmosfera espacial, que depende dos enquadramentos, movimentos de câmera, e os conceitos daí consequentes, como o fora de campo.

Longe de criar uma atmosfera de abandono e melancolia, no filme, as cenas que trazem o inumano – enquadrando sua imobilidade ou movimentos sutis e desacelerados com a técnica de câmera fixa – mostram um espaço que exala uma atmosfera de paciência e leveza. O elemento espaço parece apoiar a personagem no seu momento de decisão, ele aceita o ir e vir de Ichiko, porque o que vemos/nos toca, em cena, é um espaço que a complementa e a constrói, mas isso não significa que ele é incompleto a priori. A figura e o olhar humanos não são coisas que lhe faltam, embora possam lhe tocar – ele é à parte disso. Talvez, seja essa atmosfera que faz Ichiko, ao final do filme, mais uma vez retornar para Komori, pronta para ser realmente em parceria com aquele espaço.

CONCLUSÃO

Uma vez que o cinema tem a imagem como menor unidade básica, a espacialidade pode ser utilizada como componente fundamental de uma obra audiovisual. O *corpus* deste trabalho foca em uma atividade que é muitas vezes tida como demasiado rotineira para ser objeto de qualquer interesse ou esforço de trazer-lhe destaque e importância. Nosso objetivo era investigar a exuberância do espaço fílmico em que tudo se desenrola em *Little Forest: Winter/Spring* e o que saltou aos olhos foi a multiplicidade de formas em que se explorou esse elemento na narrativa.

Pela análise das cenas selecionadas, observamos a materialização das seguintes abordagens ao espaço no filme: o espaço como elemento subentendido, mas suprimido entre personagens para criar um atmosfera de embate; o

espaço que aparece como elemento principal, reforçando-se uma lógica do protagonismo compartilhado entre humano e inumano; o espaço como elemento que reflete a natureza psíquica da personagem; diferentes espaços sendo mostrados de forma não linear, o que cria um diálogo entre o espaço que caracteriza, aquele que influencia e aquele que situa; e, por fim, o espaço que antes de ser pano de fundo, toca e é.

É em relação com esse espaço que conhecemos Ichiko e sua mãe, ainda que de forma fragmentada em diferentes níveis. Porém, se o espaço do vilarejo Komori é palco das idas e vindas de Ichiko e contribui para a construção da personagem, ele também é o protagonista da sua própria existência. No fim, assim como Ichiko pode absorver ou acrescentar a Komori, Komori absorve e acrescenta à personagem e, dessa forma, os limites entre os dois é vacilante em acordo com o que escreve Lins (1976). Enfim, *Little Forest: Winter/Spring* parece dizer-nos que já que não é possível ser sem estar, também não é possível ser o onde alguém está sem ser.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução: Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema: uma introdução*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.
- CANDIDO, Antonio. "A Personagem do romance". In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles (orgs.). *A Personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- CARVALHO, Victa. "Fotografia, cotidiano e cidade: entre o ver e o habitar a imagem". *Passagens*. Ceará, v. 8, n. 2, 2017.
- CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. *A Invenção do cotidiano 2: Morar, Cozinhar*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves e Lúcia Endlich Orth. Petrópolis: Vozes, 1996.
- GAUDREULT, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Tradução de Adalberto Müller. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.
- GIL, Inês. A atmosfera fílmica como consciência. *Caleidoscópio: revista de comunicação e cultura*. Lisboa, n. 2, p. 95-101, 2002. Disponível em: <https://x.gd/pF4NP>. Acesso em: 13 de outubro de 2024.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. "A personagem cinematográfica". In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles (orgs.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- JACOB, Elizabeth Motta. Quantos olhos você tem para me tocar? Reflexões sobre a direção de arte no audiovisual e a construção da visualidade háptica. In: JACOB, Elizabeth M.; FERREIRA, Benedito; SOUZA, Nivea F de; ROCHA, Iomana, XAVIER, Tainá (orgs.). *Dimensões da direção de arte audiovisual*. 1. ed. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2023.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de Oliveira. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FILMOGRAFIA

LITTLE Forest: Winter/ Spring. Direção: Junichi Mori. Produção: Keiichiro Moriya, Satoko Ishida. Intérpretes: Ai Hashimoto, Mayu Matsuoka, Takahiro Miura, Yôichi Nukumizu, Karen Kirishima. Roteiro: Daisuke Igarashi e Junichi Mori. Música: Momone Shinokawa. Japão: Shochiku Co. Ltd., c2015, 1 bobina cinematográfica (121 min.): Dolby digital, cor, 35mm. Produzido por: Tóquio: Shochiku Co. Ltd.

resenhas

PARA ALÉM DE UMA GRANDE NARRATIVA PARA O CINEMA DE UM PEQUENO PAÍS:

ANÁLISE DO LIVRO *DE AMORES DIVERSOS: DERIVAS DE LA CULTURA CINEMATOGRAFICA URUGUAYA (1944-1963)*

Amieva Collado, Mariana. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2023.

FABIÁN NÚÑEZ¹

Desde a década passada, a editora da Universidad Nacional de Quilmes (UNQ), em parceria com a Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA), edita teses defendidas em universidades argentinas, a partir de uma política de publicações e de premiações a trabalhos acadêmicos sobre cinema. É o caso do livro *De amores diversos: derivas de la cultura cinematográfica uruguaya (1944-1963)* de Mariana Amieva Collado, oriundo de sua tese de doutoramento em História, defendida na Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, da Universidad Nacional de La Plata (UNLP), em 2021. O livro foi disponibilizado *online* para *download* em 2023, vindo a ter uma versão impressa em uma edição limitada no ano seguinte. A proposta da pesquisa, ao ter acesso a documentos e fontes em arquivos audiovisuais uruguaios, até então pouco investigados, é compreender um período de formação e consolidação de uma determinada cultura cinematográfica no Uruguai, o que inclui não apenas cineclubes, revistas de cinema, cinematecas e festivais, mas também a realização fílmica e editais públicos de produção cinematográfica. É justamente por sua cultura cinéfila que o Uruguai é conhecido, centrando a sua fama em um aparente paradoxo: apesar de uma arraigada e difundida cinefilia, é um país sem tradição de realização cinematográfica, com uma dimi-

1. Fabián Núñez é professor associado do Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense (UFF), onde também é credenciado no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual (PPGCine). Sua formação acadêmica se deu inteiramente na UFF: Bacharel em Comunicação Social (Habilitação em Cinema), Mestre em Comunicação, Imagem e Informação e Doutor em Comunicação. É membro do Comitê Gestor do Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual (LUPA-UFF) e líder do grupo de pesquisa CNPq Plataforma de Reflexão sobre o Audiovisual Latino-Americano (PRALA).



nuta filmografia nacional. Ou seja, um pequeno país de cinéfilos, cineclubistas e críticos de cinema, mas não de cineastas. É evidente que sempre há hipóteses para responder a esse paradoxo, como o fato de ter um reduzido mercado doméstico que não conseguiria manter os custos de uma indústria cinematográfica local ou o tradicional desinteresse do Estado uruguaio pela área, ao longo de todo o século passado, o que motivava aos desejosos em fazer filmes a cruzar o Rio da Prata para trabalhar no cinema argentino... entre outras tentativas de respostas. É exatamente em diálogo com um determinado senso comum e em embate com certos mitos sobre o cinema uruguaio que Amieva faz uma arguta análise, a partir de uma minuciosa interpretação de fontes e documentos, sobre o fenômeno cinematográfico no Uruguai, seja como recepção, como realização ou como circulação, em um período anterior e nos inícios do aclamado Nuevo Cine Latinoamericano (NCL). E nesse aspecto, a sua pesquisa se torna uma referência obrigatória nos estudos de cinema latino-americano, ao compreender a experiência do cinema do período do imediato pós-guerra, i.e., as décadas de 1940 e 1950, não como uma mera transição para o NCL, mas em sua própria singularidade. Assim, é com o propósito de entender os mecanismos próprios desse período que Amieva rompe com uma visão teleológica e, em geral, monumentalizadora dos cinemas novos na América Latina. Em suma, além de trazer uma leitura original de um período pouco estudado do cinema uruguaio e, desse modo, romper com certas “verdades” já entronizadas sobre a tão jactada cinefilia uruguaia, a autora tampouco reproduz os discursos que entendem um determinado período histórico como um mero preâmbulo ao NCL ou um incômodo hiato entre o cinema silencioso e o cinema moderno em um país que não teve condições de lançar as bases de um cinema clássico-industrial.

Em seu livro *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Paulo Antônio Paranaguá afirma que houve o surgimento de um novo espectador que precedeu o advento dos cinemas novos. Nessa conjuntura, Paranaguá também chama a atenção para o profundo impacto do neorealismo italiano em nossos países. Na verdade, ele ousa propor a existência de um neorealismo latino-americano, que se manifestou em obras dos anos 1950 e se prolongou em expressões tardias, como *Largo viaje*, longa-metragem chileno de 1967. Entendemos a proposta original de Paranaguá não apenas como um esforço de pensar filmes com uma grande proximidade estética num certo recorte de longa duração, mas também, como uma provocação à historiografia celebratória ao NCL, cujos cineastas se orgulham de fazerem parte de um movimento cinematográfico de caráter continental – diferente da expressa maioria das escolas fílmicas de teor nacional (expressionismo alemão, nouvelle vague francesa, etc.) –, embora reconheçam as singularidades de cada cinematografia e da obra de cada autor. No entanto, é um equívoco interpretar a proposta de Paranaguá como uma mera atitude iconoclasta de *enfant terrible*. Trata-se de uma mudança de perspectiva historiográfica, uma ação sempre louvável do ponto de vista teórico.

Amieva dialoga com Paranaguá ao pensar justamente que relações há entre esse novo espectador, surgido na cinefilia do pós-guerra, e a produção cinematográfica, para além de um mero período de transição, como já comentamos anteriormente. Desse modo, o livro é dividido em duas partes, uma dedicada ao cineclubismo e à cultura cinematográfica, e a outra, aos realizadores dos anos 1950. Que relações existem entre esses dois fenômenos? Eis o cerne da questão que mobiliza a investigação de Amieva. E, assim, o seu livro se inicia a partir do pioneirismo – não apenas no Uruguai, mas também na América Latina – do Departamento de Cine Arte do SODRE (então Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica), criado por Danilo Trelles, em 1943. No entanto, pouco se sabe de Trelles devido à lacuna documental, apesar de ser uma figura de relativa importância na história do cinema latino-americano (nos anos 1960, ele viria a trabalhar com Nelson Pereira dos Santos no Brasil). O que encontramos são “causos”, devido ao seu vínculo com o partido comunista, dando ar de filme de espionagem, como comenta ironicamente a autora (aqui não podemos deixar de mencionar um certo humor presente no texto de Amieva, ao longo de seu livro – o que é admirável). Mas, não são apenas as lendas em torno de Trelles que ela enfrenta, mas, em especial, as lendas criadas pelo cineclubismo uruguaio. A partir de documentos, Amieva descreve e reflete sobre como se deu a formação desses grupos, quem frequentava as suas sessões, como eram as suas programações e como se dava o acesso às cópias. Essas questões são atravessadas pela autora em debate com os recentes estudos de recepção que estão sendo realizados atualmente em vários países da América Latina, preocupados em pensar quem era o público e como se dava o ritual de “ir ao cinema”. Assim, apesar da cinefilia ter sido interpretada como uma prática intrinsecamente masculina pela historiografia (como não pensar no célebre livro de Baecque, embora circunscrito à França?), Amieva chama a atenção para a forte presença de mulheres nas sessões promovidas pelos cineclubes montevideanos. Portanto, apesar de os relatos se concentrarem nas atividades cinéfilas protagonizadas pelos homens, a população feminina também tinha um peso no consumo de filmes num emergente circuito cinematográfico alternativo que estava se estruturando no pequeno país rio-platense. Outra preocupação da autora, em consonância com os atuais estudos sobre cinemas regionais, é a homonímia entre cultura cinematográfica uruguaia e a sua manifestação em Montevideú. Atenciosa a esse ponto, Amieva é diligente em frisar que a sua investigação se refere basicamente à capital do país.

Destacamos a análise do livro em torno da realização cinematográfica surgida nos anos 1950. Amieva se detém não apenas nos documentos do período, mas também nos relatos memorialísticos deixados pelos realizadores, assim como na historiografia produzida, em geral, por pessoas próximas a esses cineastas. Desse modo, a autora busca compreender como se formou essa geração “sem mestres”, conhecida por seu autodidatismo e forjada na precariedade técnica. Em face desse aspecto, consolidou-se uma ideia de que esse cinema surgiu praticamente *ex*

nihil, uma vez que não existia uma produção cinematográfica sistemática no Uruguai. Sob tal perspectiva, é difícil distinguir o profissional do amador. Nesse ponto, Amieva tece as suas reflexões a partir dos recentes estudos sobre cinema amador, entre eles, os de Lila Foster no Brasil. Assim, ao apontar para os meandros da difícil definição de “cinema amador”, o trabalho de Amieva nos faz refletir sobre o sentido que tem/teve um cinema amador no Uruguai, país conhecido por sua escassa filmografia, e no Brasil, onde historicamente sempre houve uma grande produção fílmica. Embora não seja o objetivo específico de suas análises, a pesquisa de Amieva nos atenta para o quão diverso pode ser o chamado cinema amador, dependendo, inclusive, do lugar a ele designado pela historiografia de uma determinada cinematografia. E, seguindo esse rastro, a autora estuda os concursos promovidos pela Comissão de Turismo e os Festivais de Cinema Documental e Experimental, esses últimos organizados pelo Departamento de Cine Arte do SODRE. Tais festivais foram consagrados pela historiografia, ao serem interpretados como as raízes do NCL e não estudados em sua singularidade, como atenta a autora. É por esse viés teleológico que foi lido o I Congresso Latino-Americano de Cineastas Independentes, realizado durante o III Festival, ocorrido em 1958, e que contou com a presença de Fernando Birri, Nelson Pereira dos Santos, Jorge Ruiz, Manuel Chambi, além de John Grierson, considerado o pai da escola documental britânica. É justamente pelo esforço de romper essa leitura consolidada, que Amieva estuda, por exemplo, a origem do uso do inusual termo – também em Castelhano – “cineísta”. Podemos afirmar que na bibliografia sobre cinema latino-americano que circula no Brasil, essa é a primeira vez que encontramos tal explicação.

No final de sua pesquisa, Amieva identifica o término desse determinado tipo de cinema realizado no Uruguai. Ela reconhece o contexto político-ideológico e sociocultural dos turbulentos anos 1960 como um critério que modificou o papel que o cinema deveria cumprir para uma nova geração de cineastas e de espectadores. No entanto, além disso, a autora identifica o desmoronamento do neobattlismo e de seu esforço de criação de um Estado de Bem-Estar Social no Uruguai como um dos critérios para entender as mudanças ocorridas no âmbito cinematográfico local. Assim, a chegada ao poder do Partido Nacional e, por conseguinte, a retração de políticas públicas no setor cultural e a escalada autoritária que caracterizou a década de 1960 no Uruguai, culminando com o golpe de Estado de 1973, transformou radicalmente o cenário local, em consonância com a conjuntura latino-americana marcada pelo impacto da Revolução Cubana e pela posterior instauração de ditaduras no Cone Sul. Amieva não esmiuça em pormenores as inter-relações entre esse contexto sociopolítico nacional e continental e o meio cinematográfico local. Talvez esse seja um aspecto que o leitor do livro sinta falta. Mas, por outro lado, o foco da autora é o cinema. Ou seja, a sua reflexão é sobre a cultura cinematográfica uruguaia do pós-guerra e, não, a história política e social do Uruguai, embora ela esteja, sim, presente. Logo no começo do livro, Amieva reconhece que

o seu objeto está intrinsecamente vinculado a um determinado momento da história do Uruguai, que também se tornou mítico. Propulsado pela exportação de carne e couro, somado a uma consolidada estabilidade política em uma região tradicionalmente instável, construiu-se a imagem do Uruguai como uma pequena nação com alto nível de bem-estar social e uma população majoritariamente de origem europeia, vindo a receber a alcunha de a “Suíça da América”. Logo, não são apenas os mitos da cinefilia uruguaia que Amieva precisou lidar, mas também, com uma determinada ideia de país.

Por fim, não podemos deixar de mencionar o lugar da investigação de Mariana Amieva no âmbito das pesquisas de cinema realizadas no Uruguai nos últimos anos. Como a própria autora reconhece, a sua investigação está inserida num rico ambiente de intensa troca de ideias graças a uma maior sistematização acadêmica dos estudos sobre cinema que estão ocorrendo no país. Podemos identificar a consolidação desse campo com a formação do Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA), coletivo interdisciplinar e interinstitucional do qual Amieva é integrante. As atividades do GEStA, com a realização de projetos, publicações e colóquios, situaram definitivamente o Uruguai no mapa dos estudos acadêmicos sobre cinema na América Latina, atraindo para si colegas de países vizinhos, como pesquisadores argentinos, brasileiros, chilenos, colombianos e mexicanos. Desse modo, Amieva dialoga – e com muita intimidade – com seus pares, sejam locais, sejam vizinhos. Salta aos olhos como se dá a proximidade de sua pesquisa com as investigações de outros pesquisadores uruguaios, como Germán Silveira, Isabel Wschebor e, sobretudo, Cecilia Lacruz, entre outros. É diante desse cenário que nos congratulamos com o quanto o conhecimento é uma construção coletiva. Não se trata de nenhum modo de diminuir os méritos pessoais da pesquisadora. Muito pelo contrário. É revigorante contar com Mariana Amieva ao nosso lado nas trincheiras dos estudos de cinema latino-americano.

REFERÊNCIAS

BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura 1944-1968*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosacnaify, 2010.

FOSTER, Lila Silva. *Cinema amador brasileiro: história, discursos e práticas (1926-1959)*. Tese de Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais, USP, 2016.

PARANAGUÁ, Paulo Antônio. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madri: Fondo de Cultura Económica, 2003.

O FIM DA TELENVELA OU O INÍCIO DE UMA NOVA ERA:

ROSANE SVARTMAN ENTRE A PESQUISA E A PRÁTICA NA BUSCA POR RESPOSTAS

SVARTMAN, Rosane. *A telenovela e o futuro da televisão brasileira*. Cobogó: Rio de Janeiro, 2023.

GABRIEL BHERING¹

ILUSKA COUTINHO²

A telenovela, que deu os seus primeiros passos nos folhetins dos jornais impressos, percorrendo a mídia radiofônica até chegar nas telas, hoje aparece em alguns discursos como um produto que chegou ao fim ou, pelo menos, que esse encerramento se aproxima. No entanto, elas continuam sendo produzidas no Brasil e até mesmo vendidas para outros países, levando a roteirista Rosane Svartman a realizar uma pesquisa aprofundada sobre o assunto em seu doutorado em Comunicação/Cinema na Universidade Federal do Fluminense (UFF), que resultou no livro *A telenovela e o futuro da televisão brasileira*, lançado pela editora Cobogó, em 2023, com o intuito de desmistificar esse assunto por meio de estudos acadêmicos e também da sua experiência ocular do que vem ocorrendo, por ser roteirista de telenovelas da Globo como *Vai na fé*. Devido à autora da obra circular pelo espaço acadêmico e prático, o livro não se constrói apenas por referências e investigações científicas, mas também por meio de suas experiências pessoais, colocando Rosane ora pesquisadora, ora personagem dessa história da telenovela, que diferentemente do que muitos pensam pode ser o futuro da televisão no país.

Para introduzir os seus estudos, Svartman dedica a primeira parte à discussão da problemática que motivou a escrita do livro e o caminho que percorrerá, para, em seguida, elaborar um capítulo sobre “História, transformações e resiliência”. Nessa etapa ela descreve, se apoiando em Bragança (2007), que o folhetim surgiu na França em 1830 e com a consolidação dos jornais foi se expandido. Em 1930 ocorreu o surgimento da

1. Gabriel Bhering, jornalista diplomado pela Facom - UFJF, mestrando em Comunicação pelo PPGCOM - UFJF, bolsista Capes - CNPq e membro do Núcleo de Jornalismo e Audiovisual (NJA).

2. Iluska Coutinho, professora titular da Facom - UFJF, doutora (UMESP) e mestre (UNB) em Comunicação, jornalista diplomada pela UFES. Coordenadora do Núcleo de Jornalismo e Audiovisual (NJA).



soap opera norte-americana, que ela também menciona como um importante produto para o formato da telenovela, assim como as radionovelas. Além desses, os romances e o melodrama foram de forte influência para as novelas.

O aspecto seriado do folhetim, juntamente com ferramentas fictícias, como ganchos narrativos e o propósito de entreter, continua presente nas telenovelas, assim como as características da narrativa do melodrama, com seus arquétipos, ações e diálogos intensificados e polarizados (Svartman, 2023, p. 28).

Desde a primeira telenovela brasileira datada de 1951, o produto passou por várias transformações, como observa Svartman. Na perspectiva da autora, enquanto houver o diálogo com o espectador, a telenovela continuará sendo produzida, tanto na televisão como em outros meios de comunicação e telas, o que ela esmiúça em outros capítulos. Antes de adentrar nessa parte, a roteirista, com base em sua experiência profissional, dedica uma parte do livro para apresentar “O processo de construção de uma telenovela”, que pode ser um assunto acessível àqueles que estão envolvidos com a sua lógica de produção, mas pouco discutido e conhecido por quem acompanha de casa as narrativas.

Em primeiro lugar, Svartman apresenta a telenovela como uma obra aberta “que tem como uma de suas particularidades o diálogo com o público, que é o seu maior agente transformador” (Svartman, 2023, p. 59). Ou seja, por mais que o telespectador nem imagine, ele também acaba sendo um dos autores da telenovela ao redefinir o rumo de alguns personagens conforme as pesquisas de audiência vão sendo feitas. O roteirista realiza a escrita de alguns capítulos, mas nunca a obra toda devido à dependência que este tem em relação à reposta do público.

Durante a pandemia, as telenovelas foram produzidas com uma frente maior de capítulos para garantir que não teriam de sair do ar caso as gravações fossem paralisadas, como aconteceu com *Amor de mãe*, de Manuel Dias, e *Salve-se quem puder* de Daniel Ortiz (Svartman, 2023, p. 60).

A mudança que começou na pandemia, reverbera atualmente nas produções que já iniciam com uma frente maior de episódios, no entanto, na perspectiva de Svartman a telenovela não deixará de ser um produto aberto pelo modelo de negócio em que essa se encontra, afinal “a publicidade apoiada nos índices de audiência ainda é responsável por financiar as telenovelas” (Svartman, 2023, p. 60). Logo, é importante a equipe não começar com a obra pronta, pois ela eventualmente precisa ser adaptada conforme as pesquisas para atrair ainda mais o público e, conseqüentemente, os anunciantes.

Após o processo criativo de pensar o tema e os personagens da novela, o roteirista precisa estruturar uma sinopse, que “deve contar com boas viradas, reviravoltas na narrativa ou plot twists” (Svartman, 2023, p. 81). Haja vista que as telenovelas são estruturadas para ter uma longa duração, a pesquisadora ressalta importância da elaboração de pelo menos três grandes viradas ou reviravoltas, que deve conter viradas menores a cada semana. Para ilustrar, o livro traz a sinopse que ela e Halm escreveram para telenovela *Totalmente Demais* (2015), permitindo ao leitor não só compreender os conceitos explicados, mas também entender a sua aplicação na prática. Além disso, a autora revela os bastidores envolvendo a rotina de escrita dos episódios e os planejamentos necessários para o desenrolar da produção.

No capítulo “O público e a telenovela: transformações e resiliências na espetatorialidade”, a pesquisadora traz diversos dados que começam a desmistificar o boato que circula sobre o fim da telenovela, só porque algumas pessoas atualmente preferem consumir *streaming* estrangeiro. Segundo o estudo Inside Vídeo 2023, apresentado por Svartman, ao considerar apenas os vídeos consumidos em aparelhos de televisão, observou-se que o consumo de conteúdo da televisão linear foi de 87%, ou seja, um grande predomínio da tv aberta, que por sua vez inclui as telenovelas.

Apesar desse dado, Svartman observa no capítulo “A influência da convergência das telas, novas plataformas digitais e narrativas transmídia no modelo de negócios da telenovela”, que o formato das telenovelas está se transformando “devido ao ecossistema midiático contemporâneo” (Svartman, 2023, p. 139). A perda que está ocorrendo na publicidade e o crescimento de assinaturas a cabo vem sendo solucionada pelo aumento de assinaturas do *streaming*, como acontece com a Globoplay. De acordo com essa plataforma, antes e durante a Pandemia, as telenovelas nunca saíram do top 10 conteúdos mais vistos, chamando atenção para as novas possibilidades de circulação desse produto originalmente transmitido apenas na tv aberta.

O crescimento dos diferentes *streamings* não foi capaz de acabar com a telenovela, tendo em vista que não é incomum uma produção das 21 horas atingir 35 pontos de audiência. “Em 2022, cada ponto equivalia a 258.821 domicílios e 713.821 telespectadores do PNT, que estima a audiência da televisão aberta em 15 dos principais mercados do Brasil. Portanto, um capítulo com 35 pontos significa uma audiência média de mais de 24 milhões de pessoas” (Svartman, 2023, p. 151). Isto evidencia que os brasileiros não deixaram a televisão, apenas incorporaram as plataformas em suas rotinas, como observa Svartman.

No capítulo “Telenovela e a nova televisão”, a doutora em Comunicação/Cinema traz alguns casos para ilustrar a telenovela na era da convergência, transmídia e plataformas digitais. A primeira produção que ela analisa é a telenovela *Passione* (2010), escrita por Silvio de Abreu, na qual ela colaborou em uma parte com o desenvolvimento da transmídia ao estender pelo menos uma cena de cada capítulo para internet. “Como as cenas mais fortes são os ganchos, fizemos com que em todos os capítulos, logo após o gancho, um dos atores olhasse diretamente para câmera e falasse o que o personagem estava pensando” (Svartman, 2023, p. 174). Ademais, houve a criação de perfis oficiais de alguns personagens nas redes sociais, no entanto, os perfis feitos pelos fãs geraram mais repercussão, pois “podiam publicar informações falsas, palavrões e atacar outros perfis, tornando-os de alguma forma populares (e divertidos)” (Svartman, 2023, p. 174).

O segundo caso analisado é o da telenovela *Malhação - Sonhos* (2014), escrita pela própria Rosane em parceria com Halm, o que não permite um grande distanciamento da autora em relação à obra, com é normalmente recomendado. Ao mesmo tempo que esse fator pode ser um limitador na análise, também permite um detalhamento mais preciso do caso pela experiência ocular que ela traz.

A estratégia de inserir a temporada de 2014 de *Malhação* na Cultura da Convergência (Jenkins, 2006) se deu a partir da fanfic, que foi incorporada em sua produção por meio de dois concursos nos quais os fãs enviaram as suas ideias. Após a equipe analisar mais de 4801 fanfics na primeira edição do concurso, foi selecionada o texto “Bianca e seus dois maridos”, de Ana Carolina Souza, que após adaptação para o formato de roteiro foi filmada e transmitida juntamente com um dos episódios.

A última análise também é um roteiro de Svartman e Halm, no caso a telenovela *Totalmente Demais* (2015), que ganhou dez episódios em *spin-off* para serem transmitidos após o encerramento do produto, objetivando apresentar com mais detalhes o desfecho de alguns personagens secundários. “Os episódios foram disponibilizados no Globoplay duas vezes por semana em dias específicos, e o total de visualizações ultrapassou 4 milhões na época”. Inicialmente, uma das preocupações com esse projeto era se ele tomaria a audiência da novela *Haja Coração* que ia substituir a anterior, mas segundo Svartman isso não aconteceu.

Após as três análises, a pesquisadora concluiu no último capítulo que, apesar de todas as transformações, a telenovela está longe de ter o seu fim, podendo ser pensada inclusive como um produto fundamental para manutenção da televisão aberta, assim como o contrário.

O espectador audiovisual da atualidade, com subjetividades próprias, consome, muitas vezes e ao mesmo tempo, conteúdo audiovisual em diversas telas, administrando a sua percepção e o seu tempo de uma forma nunca antes experimentada. O público que assiste a uma telenovela em uma plataforma digital não é de um universo histórico e cultural diferente do público que assiste a uma telenovela dentro da programação da televisão linear. Podem ser, inclusive, as mesmas pessoas, como já observado, embora existam muitas diferenças na experiência de consumo. Junto com programas jornalísticos, esportivos e reality shows, a telenovela ainda tem valor quando exibida ao mesmo tempo para milhões de pessoas. Primeiro, porque supostamente segue a rotina da casa, como analisado no segundo capítulo; segundo, porque o fato de a telenovela ter um horário fixo diário dentro do fluxo de programação, reforça o laço social que ela proporciona, como analisado por Wolton (1996); e, ainda, as dimensões da ideia de pertencimento, apontadas por Eneida Nogueira. Como é que esses valores e aspectos da telenovela podem deslizar junto com ela para as plataformas digitais e novas mídias? O que sustenta a televisão brasileira é a telenovela ou o contrário? Ambas as hipóteses são verdadeiras (Svartman, 2023, p. 213).

Entre a pesquisa e a prática, Rosane Svartman conseguiu escrever um livro que apresentou as transformações das telenovelas na era do *streaming* e das plataformas digitais, sendo capaz de observar que esse produto – querido pelos brasileiros – está longe de ter o seu fim, mas, certamente, está entrando em uma nova era, que traz possibilidades de produção e consumo inéditas.

Embora existam limites que carecem de reflexão quando se realiza uma pesquisa sobre um assunto no qual se está envolvido com as lógicas de produção dos objetos empíricos, como aconteceu com a autora, que analisou as telenovelas *Malhação Sonhos* (2014) e *Totalmente Demais* (2015), cujos roteiros ela ajudou a construir, o livro conserva a credibilidade científica, isso porque não omite essa informação, nem a ignora. Pelo contrário, lança mão dela justamente como elemento constitutivo do caminho da pesquisa, que assume em sua estrutura um perfil que pode ser interpretado como uma autoetnografia, passível de legitimidade perante o campo da Comunicação e áreas correlatas.

Nesse sentido, mais do que os limites de fato existentes nessa reflexão de obra-criatura, o trabalho de Svartman, ao incorporar o aspecto inovador de tensionamento entre academia e mercado, que podem, conforme visto, caminhar juntos na construção do futuro do audiovisual brasileiro, galga potencialidades. Como a pesquisa ilustra por meio do diálogo teórico-prático arquitetado no decorrer de suas páginas, nas quais Svartman consegue confeccionar uma obra atrativa, tanto para aqueles que batem no peito e se declaram “noveleiros” como para os que estudam Comunicação e desejam refletir sobre a telenovela nos contextos atuais de convergência e plataformização.

REFERÊNCIAS

BRAGANÇA, Maurício. *Tópicos de lágrimas: Um estudo sobre melodrama e América Latina a partir do cinema de cabaretera mexicano e da literatura de Manuel Puig*. Tese de Doutorado em Letras, UFF, 2007.

JENKINS, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. Nova York: New York University Press, 2006.

ab