



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**ESCOLA DE BELAS ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

**FÁBIO CAMPOS SALMERON**

**INANIMADOR:**  
**O VÍDEODOC.ARTE COMO PROCESSO ARTÍSTICO**  
**CONTEMPORÂNEO**

**SALVADOR**  
**2014**

**FÁBIO CAMPOS SALMERON**

**INANIMADOR:**

**O VÍDEODOC.ARTE COMO PROCESSO ARTÍSTICO  
CONTEMPORÂNEO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Eriel Araújo Santos.

SALVADOR  
2014



**Serviço Público Federal**

Escola de Belas Artes

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

**FÁBIO CAMPOS SALMERON**

**“INANIMADOR: O VÍDEODOC.ARTE COMO PROCESSO ARTÍSTICO  
CONTEMPORÂNEO”**

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, pela seguinte Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Eriel de Araújo Santos (Orientador)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Virginia Gordilho Martins (UFBA)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lucimar Bello Pereira Frange (PUC/SP)

Salvador, \_\_\_\_\_ de 2014

Ao amor que parece não caber. Aos intermináveis pensamentos que me ligam instantaneamente a você. E, como um salto em meio ao ímpeto por te agarrar mais forte, lanço-me inteiro em teus braços... Mãe, Minha Mainha. Minha doce mãezinha que me faz criar coragem para chorar, sem ter medo de fraquejar. No constante brilho dos teus olhos me espelho e sigo guiado pelas tuas preces, que, mesmo ao longe, ouço, suavemente, bocejar em meus ouvidos, trazidos pelo vento, pelo sussurro de lábios doces e ríspidos, necessários para fazer o homem-criança saber que pode ir além. E, assim, meus caminhos se abrem, me fazendo vislumbrar uma luz que você nunca me fez desacreditar. Sigo mãezinha, por mais essa etapa, esse ciclo que se fecha, me dá coragem para ir muito mais longe, sabendo que, ao olhar para trás, sentirei a segurança para continuar. É você! Está em você essa odisseia na qual me lanço destemido e sorridente (herança que herdei de você). No sorriso que há em mim, está toda a pureza do homem que você ajudou a me tornar.

E como é bom falar de quem amamos... Não ousaria escrever essas linhas e não externar o sentimento delicado que nutro pela mulher que herdei as lágrimas que escorrem soltas ao ver um simples comercial... Minha irmã. Aiá, pureza e generosidade são características que nela habitam. E dela transpassam e tocam em todos que estão a sua volta. Querida irmã, essa vitória é sua também. Se não você, quem iria dividir comigo os papos da academia? Se não você, quem iria chorar junto comigo, ao final das etapas superadas. Te agradeço por ser tão especial e por olhar para mim, não só como um irmão, mas também como um amigo eterno que a vida juntou.

A mainha e a você, dedico também, meus próximos passos. E as minhas longas “etceteras”... Obrigado meus irmãos, sobrinhos e amigos! Obrigado meu Deus!!!

## **AGRADECIMENTOS**

Esse momento se torna de mim para vocês, inúmeras pessoas que cruzaram meu caminho quando, um dia, entrei na EBA – Escola de Belas Artes, sem nem saber se estava fazendo a coisa certa. Apenas seguia as minhas intuições. E, como num passe de mágica, lá estava eu, no convívio dos artistas, da arte, sem nem imaginar que seria uma das decisões mais acertadas da minha vida. Me sinto realizado e agradeço ao meu orientador, Eriel Araujo, a trilha que me motivou a seguir. O preciosismo, dividido com Viga Gordilho, o fato de me acolher por entre sua delicadeza. Aos professores que me ensinaram sobre arte, Graça Ramos, Celeste Wanner, Rosa Gabriela, Sônia Rangel, Roaleno Amâncio, o meu muito obrigado pelas inúmeras discussões. E, sem esquecer dos meus queridos colegas, Jaqueline Ferreira, Mike San Chagas, Raoni Gondim, Maurício Santil, Ieda Oliveira, Carolina Garrido, Emyle Santos, Leila da Cruz, Belinda Neves, Daniel Prudente. Lembro, também, do querido amigo Vinícius Lírio, que me motivou e vibrou junto comigo a cada etapa na seleção.

Valeu meu povo! Seguimos juntos por muitos caminhos, movidos eternamente pelo sentimento envolvente da arte.

SALMERON, Fábio Campos. **InanimaDor**: o Vídeoc.Arte como processo artístico contemporâneo. Salvador: UFBA, 2014. 195f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal da Bahia – UFBA, Salvador, 2014.

## **RESUMO**

*InanimaDor - O Vídeoc.Arte como Processo Artístico Contemporâneo*, ação contemplativa em que as sensações são movidas pela tensão provocada pela manipulação de objetos inanimados, com o intuito de instigar vibrações inconstantes, reflexões alicerçadas pelo impulso do sentir e, assim, a arte se faz presente através da linguagem do vídeo. No estudo, o que se produz é uma intensa busca pelo que está guardado no íntimo de cada um e através do olhar, do ouvir, despertar novas e dispareas relações, pelo que se constrói enquanto processo de investigação em torno do termo “Víteoc.Arte”– mecanismo de infusão, de hibridização dos elementos audiovisuais, na busca por novas associações. O projeto InanimaDor mergulha no universo austero da dor, das dolências, das inquietações enquanto mecanismo do próprio reconhecimento. O que se percebe é o que se sente e o que se sente são as atribuições artísticas que se elevam ao outro, com o intuito de se misturar a ele, em uma metamorfose InanimaDor.

Palavras-chave: Vídeoc, Documentário, Vídeoc.Arte, Dor.

SALMERON, Fábio Campos. **InanimaDor**: the VídeoDoc.Arte as contemporary artistic process. Salvador: UFBA, 2014. 195f. Thesis (Master Degree) – Program of Post-graduation in Visual Arts, Federal University of Bahia – UFBA, 2014.

## **ABSTRACT**

*InanimaDor – The VídeoDoc.Arte as Contemporary Artistic Process*, contemplative action in which the sensations are driven by the tension caused by the manipulation of inanimate objects, with the intention of investigate inconstant vibrations, reflections underpinned by impulse of felling and thus the art makes itself present through the video language. In the study, what is produced is an intense search for what is stored within each one and through the eyes, the hearing, awaken new and disparate relationships, by what is builds the research process around the term “Vídeo.Doc.Arte” –infusion, hybridization mechanism of audiovisual elements in the search of new associations. The *InanimaDor* project delves into the austere world of pain, of ailments, of concerns as mechanism of recognition itself. What we see is what we feel and what we feel are the artistic attributes that rise to the other, with the intention of merge with it, in a *InanimaDor* metamorphosis.

Key-words: Video, Documentary, *Videodoc.Arte*, Pain.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

|           |   |    |
|-----------|---|----|
| Figura 1  | Tela do artista Matthias Grünewald, retratando a crucificação de Cristo.  | 50 |
| Figura 2  | “A Crucificação”. Detalhe da obra do artista Matthias Grünewald.  | 51 |
| Figura 3  | Obra intitulada “Die Harder e Golgotha” (2011), de David Mach   | 53 |
| Figura 4  | Detalhe da obra "Die Harder e Golgotha" (2011), de David Mach   | 53 |
| Figura 5  | Obra Sem título (2003), de Robert Gober, retratando a crucificação de Cristo  | 54 |
| Figura 6  | Autorretrato Edvard Munch   | 58 |
| Figura 7  | Autorretrato Egon Schilie   | 59 |
| Figura 8  | Pintura “O Grito”, de Edward Much.  | 60 |
| Figura 9  | “Noite em St. Cloud”, de Edward Much.   | 61 |
| Figura 10 | Tela “O Sucídio”, de Georges Groz   | 62 |
| Figura 11 | Tela “O Homem Apaixonado”, de Georges Grosz   | 62 |
| Figura 12 | “Auto-retrato com cabelo cortado” (1940). Artista: Frida Khalo  | 70 |
| Figura 13 | “ As Duas Fridas” (1939)  | 72 |
| Figura 14 | “A Coluna Partida” (1944). Obra da pintora mexicana Frida Khalo   | 73 |
| Figura 15 | Fotografia tirada na Alemanha, em 1945, por Robert Capa   | 78 |
| Figura 16 | Fotografia tirada na Itália, em 1945, por Robert Capa.  | 78 |
| Figura 17 | Fotografia de corpos nos campos de batalha, por Robert Capa.  | 79 |
| Figura 18 | Foto da performance da artista Marina Abramovic, intitulada “Rhythm 0”,   | 85 |
| Figura 19 | Foto da performance da artista Marina Abramovic, intitulada “Rhythm 0”, 1974. Nesse momento o público escolhe os objetos dispostos na mesa, para serem usados na artista. | 86 |
| Figura 20 | Frames da performance da artista Marina Abramovic, intitulada “ <i>Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful</i> ”, 1975.   | 87 |
| Figura 21 | Performance “The Onion” – 1995.   | 89 |
| Figura 22 | Obra de Lenora de Barros, “Estudo para Facadas”– 2012.  | 91 |
| Figura 23 | Figura 23 - Obra em vídeo da artista Lenora de Barros, “No País da Língua Grande, Dai Carne a Quem Quer Carne” (2006)   | 93 |
| Figura 24 | Vídeo “Aceitação”, de 2008, do artista Bill Viola.  | 94 |
| Figura 25 | Foto divulgação da obra “Cuide de Você”, da artista Sophie Calle  | 96 |
| Figura 26 | Reprodução da carta de rompimento que deu origem a obra “Cuide de Você”..   | 97 |



|           |   |     |
|-----------|---|-----|
| Figura 27 | Frame do documentário “Canché - Memória do Tempo” (2009), de Fábio Salmeron. Detalhamento do Plano Detalhe  | 105 |
| Figura 28 | Frame do documentário “Canché - Memória do Tempo” (2009), de Fábio Salmeron. Detalhamento do Plano Detalhe  | 106 |
| Figura 29 | Frame do documentário “Canché - Memória do Tempo” (2009), de Fábio Salmeron. Detalhamento do Plano Detalhe  | 106 |
| Figura 30 | Frame do documentário “Canché - Memória do Tempo” (2009), de Fábio Salmeron. Detalhamento do Plano Detalhe.   | 107 |
| Figura 31 | Frame do documentário “Canché - Memória do Tempo” (2009), de Fábio Salmeron. Detalhamento do Plano Detalhe.   | 107 |
| Figura 32 | Frame do documentário “Canché - Memória do Tempo” (2009), de Fábio Salmeron. Detalhamento do Plano Detalhe.   | 107 |
| Figura 33 | Frame do documentário “Canché - Memória do Tempo” (2009), de Fábio Salmeron. Detalhamento do Plano Detalhe.   | 108 |
| Figura 34 | Frame do documentário “Canché - Memória do Tempo” (2009), de Fábio Salmeron. Detalhamento do Plano Detalhe..  | 108 |
| Figura 35 | Frame do documentário “Canché - Memória do Tempo” (2009), de Fábio Salmeron. Detalhamento do Plano Detalhe..  | 108 |
| Figura 36 | Frame do documentário “Canché - Memória do Tempo” (2009), de Fábio Salmeron. Detalhamento do Plano Detalhe.   | 109 |
| Figura 37 | Frames do documentário “Sete Portas Abertas” (2009), de Fábio Salmeron. Na imagem, um personagem da feira.  | 111 |
| Figura 38 | Frames do documentário “Sete Portas Abertas” (2009), de Fábio Salmeron. Na imagem, um personagem da feira.  | 111 |
| Figura 39 | Frame do documentário “Sete Portas Abertas” (2009), de Fábio Salmeron. Imagem do passeio da câmera pelos corredores da feira.   | 113 |
| Figura 40 | Frame do documentário “Sete Portas Abertas” (2009), de Fábio Salmeron. Na imagem, os personagens da feira em meio ao seu próprio local de trabalho. Nesse quadro vemos a câmera distante do feirante.                   | 113 |
| Figura 41 | Frames do documentário “Sete Portas Abertas” (2009), de Fábio Salmeron. Na imagem, os personagens da feira em meio ao seu próprio local de trabalho. Nesse quadro vemos a câmera mais próxima do feirante. Plano médio. | 113 |
| Figura 42 | Detalhes de morador de rua retratado no filme “Surdina” (2010)  | 115 |
| Figura 43 | Detalhes de morador de rua retratado no filme “Surdina” (2010)  | 115 |
| Figura 44 | Detalhes do plano que registra as pessoas da cintura para baixo, retratados no filme “Surdina” (2010)   | 116 |
| Figura 45 | Detalhe do plano que registra a câmera percorrendo as ruas, focalizada no plano médio, em movimento, retratados no filme “Surdina” (2010)   | 117 |
| Figura 46 | Detalhe do cartaz do filme “T*rans”.  | 120 |

|           |   |     |
|-----------|---|-----|
| Figura 47 | Frame capturado de um dos personagens sociais que faz parte do documentário “T*rans”.                                   | 120 |
| Figura 48 | Frame capturado de um dos personagens sociais que faz parte do documentário “T*rans”.                                   | 122 |
| Figura 49 | Frame capturado de um dos personagens sociais que faz parte do documentário “T*rans”.                                   | 122 |
| Figura 50 | Frame capturado de um dos personagens sociais que faz parte do documentário “T*rans”..                                  | 123 |
| Figura 51 | Curta “A Morte Me Passou a Perna”, de Fábio Salmeron. Detalhe da personagem suicida.                                    | 125 |
| Figura 52 | Curta “A Morte Me Passou a Perna”, de Fábio Salmeron. Detalhe do personagem suicida.                                    | 126 |
| Figura 53 | Curta “A Morte Me Passou a Perna”, de Fábio Salmeron. Detalhe do personagem suicida.                                    | 126 |
| Figura 54 | Curta “A Morte Me Passou a Perna”, de Fábio Salmeron. Detalhe da cenografia detalhe e geral.                            | 127 |
| Figura 55 | Curta “A Morte Me Passou a Perna”, de Fábio Salmeron. Detalhe da cenografia detalhe e geral.                            | 127 |
| Figura 56 | Curta “A Morte Me Passou a Perna”, de Fábio Salmeron. Detalhe da cenografia com luz de velas.                           | 128 |
| Figura 57 | Diagrama InanimaDor   | 137 |
| Figura 58 | Início da obra “A Solidão do Tecido”,no momento em que, lentamente, ele vai surgindo na tela.                           | 150 |
| Figura 59 | Início da obra “A Solidão do Tecido”,no momento em que, lentamente, ele vai surgindo na tela, até tomá-la por completo. | 151 |
| Figura 60 | “A Solidão do Tecido”, no instante que o mesmo começa a se contorcer.   | 152 |
| Figura 61 | “A Solidão do Tecido”, no instante em que o tecido começa a se contorcer com mais intensidade.                          | 152 |
| Figura 62 | “A Solidão do Tecido”, no instante em que o tecido começa e se contorcer com mais intensidade. O líquido escorre.       | 153 |
| Figura 63 | “A Solidão do Tecido”. O tecido movimenta-se, numa asfixia profunda.  | 154 |
| Figura 64 | “A Solidão do Tecido”, no instante que começa e se contorcer e enrolar.   | 155 |
| Figura 65 | “A Solidão do Tecido”. Várias voltas em torno do tecido.  | 155 |
| Figura 66 | “A Solidão do Tecido”, em um plano aberto.  | 157 |
| Figura 67 | “A Solidão do Tecido”. O momento da queda do tecido   | 157 |
| Figura 68 | “A Solidão do Tecido” <sup>1</sup> . O momento da queda do tecido, que é esquecido.                                     | 157 |
| Figura 69 | Momento inicial da obra “A Palavra Borrada”   | 160 |
| Figura 70 | Momento inicial da obra “A Palavra Borrada”   | 160 |

---

<sup>1</sup> Relação dos materiais utilizados: tecido em algodão branco; água; e luz.

|           |  |     |
|-----------|--|-----|
| Figura 71 | Momento inicial da obra “A Palavra Borrada”, no qual se pode ver todo o texto.   | 162 |
| Figura 72 | Detalhe da obra “A Palavra Borrada”  | 162 |
| Figura 73 | Detalhe da obra “A Palavra Borrada”, já com o efeito das gotas.  | 164 |
| Figura 74 | Detalhe da obra "A Palavra Borrada", tomada pelas gotas.   | 164 |
| Figura 75 | Detalhe da obra “A Palavra Borrada”, tomada pelas gotas, que impedem a sua compreensão.  | 165 |
| Figura 76 | Detalhe da obra “A Palavra Borrada”, tomada pelas gotas, que impedem a sua compreensão. Aqui com um outro efeito de cor.                   | 166 |
| Figura 77 | Detalhe da obra “A Palavra Borrada”, totalmente tomada pelas gotas, configurando a dor da palavra borrada.                                 | 168 |
| Figura 78 | Detalhe final da obra “A Palavra Borrada” <sup>2</sup> .   | 168 |
| Figura 79 | “O Lamento da Dor”, o momento inicial.   | 171 |
| Figura 80 | “O Lamento da Dor”, o momento inicial, com a arte em luzes azuladas.   | 171 |
| Figura 81 | “O Lamento da Dor”. Nesse instante, cria-se o ambiente InanimaDor.   | 172 |
| Figura 82 | “O Lamento da Dor”. O ambiente InanimaDor, com os abridores surgindo.  | 174 |
| Figura 83 | “O Lamento da Dor”. Detalhe do abridor se movimentando.  | 174 |
| Figura 84 | “O Lamento da Dor”. Detalhe do abridor se movimentando, ainda por debaixo da areia.  | 177 |
| Figura 85 | “O Lamento da Dor”. Detalhe do abridor perfurando a lata.  | 177 |
| Figura 86 | “O Lamento da Dor”. Detalhe dos abridores possuindo a lata totalmente.   | 178 |
| Figura 87 | “O Lamento da Dor”. Detalhe dos abridores escalando a lata.  | 178 |
| Figura 88 | “O Lamento da Dor”. Detalhe do abridor perfurando a lata, em um ângulo superior.   | 179 |
| Figura 89 | “O Lamento da Dor”. Detalhe do abridor perfurando a lata, ainda em um ângulo superior, podendo-se reparar as presas do abridor por dentro. | 179 |
| Figura 90 | “O Lamento da Dor” <sup>3</sup> . Momento em que os abridores retornam, após estarem saciados.   | 180 |
| Figura 91 | Preparação da obra “Ausência da Lembrança”. Montagem da cenografia.  | 189 |
| Figura 92 | Preparação da obra “Ausência da Lembrança”. Montagem da cenografia e teste de luz.   | 189 |
| Figura 93 | Preparação da obra “Ausência da Lembrança”. Montagem da  |     |

<sup>2</sup> Relação dos materiais utilizados: Papel branco formato A3; Caneta porosa tinta vermelha; Conta-gotas; Água; Mesa de desenhista inclinada; Luz.

<sup>3</sup> Relação dos materiais utilizados: Lata, abridores, areia, barbante branco, preto, pedras, luz.

|            |  |     |
|------------|--|-----|
|            | cenografia e teste de luz.   | 189 |
| Figura 94  | Preparação da obra “Ausência da Lembrança”. Montagem da cenografia e teste de luz.                   | 190 |
| Figura 95  | Obra “Ausência da Lembrança” pronta e com a luz na intensidade de cor ideal. 190                     | 191 |
| Figura 96  | Detalhe da obra “Ausência da Lembrança” pronta, com os porta-retratos suspensos.                     | 191 |
| Figura 97  | Detalhe da obra Ausência da Lembrança”. no momento em que os porta-retratos se quebram               | 192 |
| Figura 98  | Detalhe da obra “Ausência da Lembrança”, no momento em que os porta-retratos estão todos quebrados.  | 192 |
| Figura 99  | Momento final da obra “Ausência da Lembrança” <sup>4</sup> , já configurada a ausência da lembrança. | 192 |
| Gráfico 1  | Esquema de movimentação da câmera na captação dos diferentes sons da telefilmacofonia.               | 132 |
| Gráfico 2  | Ondas acomodadas sem o movimento da câmera   | 133 |
| Gráfico 3  | Ondas agitadas com pequenos movimentos da câmera em frente ao televisor                              | 133 |
| Gráfico 4  | Trilha detalhando os movimentos variantes seguindo para o agudo                                      | 133 |
| Gráfico 5  | Trilha detalhando os movimentos variantes seguindo para ruídos mais agudos.                          | 134 |
| Gráfico 6  | As ondas sonoras de acordo com os movimentos de câmera.  | 134 |
| Gráfico 7  | Nesse gráfico as ondas agitadas pela proximidade com a televisão.                                    | 135 |
| Gráfico 8  | A câmera distancia-se e com isso as ondas tendem a se acomodar.                                      | 135 |
| Gráfico 9  | Nesse gráfico o som se normaliza e chega a ficar muito baixo, mantendo ainda uma constância.         | 136 |
| Gráfico 10 | Amostragem da trilha geral editada com o som guia e os elementos dramáticos.                         | 136 |

---

<sup>4</sup> Relação dos materiais utilizados: 19 porta-retratos, 19 tiras de barbante preto, 19 pedras pretas, 19 retalhos de tecido preto, luz negra, Luz branca, gelatina vermelha, pedaços de madeira, câmera filmadora.

## SUMÁRIO

|  |            |
|--|------------|
| <b>INTRODUÇÃO: INANIMADOR – O VÍDEODOC.ARTE COMO PROCESSO ARTÍSTICO CONTEMPORÂNEO.....</b> | <b>13</b>  |
| <b>CENA I – VÍDEODOC.ARTE E DOR – CAMINHOS PERCORRIDOS.....</b>                            | <b>20</b>  |
| <b>I.1 – Do documentário, vídeo ao conceito Doc.Arte: o processo InanimaDor.....</b>       | <b>21</b>  |
| I.1.1 - Como Surgiu Esse Tal Documentário?.....  | 22         |
| I.1.2 - A câmera escura do gênero Documentário: após o pontapé dos Lumière ....            | 24         |
| I.1.3 - O Vídeo é Pop?.....  | 27         |
| <b>I.2 – A criação <i>Inanimador</i>.....</b>  | <b>36</b>  |
| <b>I.3 – A consciência e o inconsciente na construção Inanimador.....</b>                  | <b>39</b>  |
| <b>I.4 – Expressões de Dor.....</b>  | <b>43</b>  |
| I.4.1 Edward Much.....   | 57         |
| I.4.2 Georges Grosz.....   | 59         |
| I.4.3 O pesar nas obras de Florbela Espanca, Frida Khalo e Robert Capa .....               | 63         |
| <b>I.5 – Reflexos doloridos na produção da Arte Contemporânea.....</b>                     | <b>77</b>  |
| <b>CENA II – OUTROS VÍDEOS, OUTRAS HISTÓRIAS – VÍDEOGRAFIA DO AUTOR.....</b>               | <b>92</b>  |
| <b>II.1 – Canché.....</b>  | <b>97</b>  |
| <b>II.2 – Sete Portas Abertas .....</b>  | <b>103</b> |
| <b>II.3 – Surdina.....</b>   | <b>107</b> |
| <b>I.4-T*rans–Entre o primeiro batom, a troca de roupa e a cara na rua .....</b>           | <b>112</b> |
| <b>II.5 - A morte me passou a perna .....</b>  | <b>117</b> |
| <b>II.6 – Imperdoável.....</b>   | <b>122</b> |
| <b>CENA III – INANIMADOR.....</b>  | <b>125</b> |
| <b>III.1– Além das Aparências .....</b>  | <b>126</b> |
| <b>III.2 – Telefilmacrofonia: o ruído som InanimaDor .....</b>                             | <b>128</b> |
| <b>III.3 – A Solidão do Tecido.....</b>  | <b>138</b> |
| <b>III.4 – A Palavra Borrada.....</b>  | <b>148</b> |
| <b>III.5 – O Lamento da Dor.....</b>   | <b>159</b> |
| <b>III.6 - A Ausência da Lembrança.....</b>  | <b>171</b> |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>   | <b>183</b> |
| <b>REFERÊNCIAS.....</b>  | <b>188</b> |
| <b>ANEXOS .....</b>  | <b>193</b> |

## INTRODUÇÃO

### INANIMADOR – O VÍDEODOC.ARTE COMO PROCESSO ARTÍSTICO CONTEMPORÂNEO

Os inanimados. Objetos diversos. Coisas que habitam o universo dos seres animados. Estão por todos os lugares e representam sempre algo que tem uma função ou que se propõe a ter. Alguns se tornaram ultrapassados, outros deixaram de existir. E, ainda, há aqueles que exercem grande utilidade no cotidiano das pessoas. Assim, esses objetos vão se tornando bens que representam poder, que facilitam a vida, que nos dão conforto, nos deixam alegres, tristes e que, também, podem nos causar dor.

Sensação ao qual todos desejam distanciar-se. É justamente na proximidade com a dor, utilizando para isso objetos inanimados, dentro do que chamo VídeoDoc.Arte, que a pesquisa InanimaDor, localiza-se. A proposta é justamente percorrer um campo permeado pelas sensações provocadas pela dor, para falar dela mesma, tendo como instrumentos objetos que, a primeira vista, não exercem ou possuem uma relação direta com a dor e, assim, criar uma intimidade entre ambos.

Nessa pesquisa a dor passa a ser o combustível que alimenta as poéticas artísticas que habitam no interior de cada inanimado. A desolação se transforma em objeto permeado pela estética das sensações. O desconforto, então, é a própria essência inanimada, repleta de intenção. Essa intenção é uma eterna busca no projeto InanimaDor, com a criação de uma série de quatro “VídeoDoc.Arte”, em que procuro, na manipulação de objetos inanimados, criar uma tensão de Dor, que vai em direção ao olhar do outro, tocando-o para que seja acionada tal sensação, que pode ser entendida (sentida) de várias formas.

O caminho percorrido para se chegar a criação dos roteiros dos vídeos, surgiu da ideia inicial de utilizar não mais objetos figurativos que denotam sofrimento, como facas e revólveres, ou formas de animais que simbolizassem expressões de desespero, sangue, corpos dilacerados. O que realizei foi justamente buscar essa atmosfera dolorida através de objetos como tecido, papel, palavras, gotas d’água, porta-retratos, abridor de latas, latas; e, uma vez manipulados, que fosse despertada a sensação de incômodo.

Após a ideia concluída, busquei nos elementos construtivos, em termos de estilo, o gênero documentário, passando pelo cinema direto e, posteriormente, pela linguagem do

vídeo, transitando pela vídeoarte, as características necessárias para criar os elementos conceituais que iriam formular o processo ou procedimento “VídeoDoc.Arte”.

Este se resume em realizar um registro artístico, tomando como base elementos do documentário e também da vídeoarte, para retratar objetos inanimados dentro de uma manipulação visual e sensorial, como se estivéssemos contando a história de personagens sociais<sup>1</sup>. Dessa forma, o “VídeoDoc.Arte” se materializa de maneira híbrida e totalmente nova, no que diz respeito à retratação de objetos e do que eles falam e como falam, na construção do olhar de quem os vê.

O vasto território em que a pesquisa transita, tendo como tema a dor, centrado no vídeo, enquanto linguagem, e na conceituação em torno dos procedimentos da criação artística do “VídeoDoc.Arte”, precisou ser minimizado, para que o estudo pudesse ser concluído. Dessa forma, a dissertação *InanimaDor* foi dividida em três cenas – numa alusão às partes de divisão de um roteiro de filme de ficção, documentário ou mesmo o “VídeoDoc.Arte” – que se complementam e dialogam com o intuito de favorecer o melhor entendimento sobre as etapas escolhidas para ilustrar as partes do processo de construção, tanto histórico, quanto conceitual e, também, artisticamente.

Com isso, na *CENA I*, fez-se necessário mergulhar, primeiro, no campo que fala das imersões provocadas pelo surgimento do gênero documentário, para, assim, dar um salto ao encontro do vídeo e, dessa forma, chegar à vídeoarte como uma linguagem já consolidada. A partir disso, foi possível se aproximar dos desdobramentos e esclarecimentos sobre o processo artístico com o objeto “VídeoDoc.Arte”.

Nesse contexto, ainda contaminado pelas apreensões em torno do documentário e vídeo, apresento uma contextualização em torno da dor, sensação que se banha nas escolhas de diversos artistas, passando por movimentos, expressões e apropriações, trazendo o olhar de outras práticas artísticas, que não somente a do vídeo, para dialogar com o pensamento reflexivo em torno do fazer artístico.

Na *CENA II* são as obras do autor, anteriores ao mestrado, que se materializam em palavras e ganham as linhas do estudo em questão. E, finalizando, a *CENA III* traz a apresentação e discussão em torno das obras realizadas durante a pesquisa de dissertação *InanimaDor*.

---

<sup>1</sup> Entende-se como “personagens sociais” seres vivos, homens e mulheres, que são entrevistados para que detalhes das suas vidas sejam revelados e, assim, construir-se o formato documentário.

Nesse ponto, se faz importante sinalizar as principais questões abordadas no seio das partes supracitadas e que foram determinantes para sistematização desta pesquisa, destacando conceitos, artistas e teóricos em cada capítulo.

### **Cena I - Vídeodoc.Arte e Dor – Caminhos Percorridos**

No espaço subintitulado *Do Documentário, Vídeo ao conceito Vídeodoc.Arte – O processo InanimaDor*, a pesquisa se inicia e percorre caminhos por dentro das engrenagens que refletem aspectos técnicos, ao mesmo tempo que históricos, onde realizo um estudo mais profundo sobre o gênero documentário, o surgimento do vídeo, enquanto mecanismo artístico, e o conceito “Vídeodoc.Arte”, que implica em se fazer uma leitura artística sobre temas distintos e sua relação com o mundo. Nesse sentido, são impressas a esse objeto narrativas estruturais distintas da vídeoarte, que se configuram exatamente por mesclar características do documentário às formas artísticas de apropriação de um tema, tendo como suporte final o vídeo.

Reflito, também, sobre a *Consciência e o Inconsciente na Arte Inanimador*. Nesse ponto, abordo o instante da criação em que o consciente e o inconsciente se alteram e, juntos, passam a dar forma ao que antes era apenas uma ideia, muitas vezes, vaga e distante. Agora, o que se deseja mostrar é justamente o incômodo dos inanimados, de que forma se constroem na subjetividade e o que o autor entende como dor InanimaDor, ao mesmo tempo em que faz uma imersão nas tramas da consciência e do inconsciente para revelar de que forma ambos agem – ou parecem agir – no processo criativo do artista.

Uma vez deixados claros os caminhos percorridos que levam ao encontro da descrição das características que envolvem e produzem o “Vídeodoc.Arte”, trago à luz da pesquisa uma contextualização referente ao tema da dor, trilhando um caminho que a apresenta em diferentes momentos, envolta por múltiplas formas de apreensões.

Retratando especificamente as sensações desconfortantes, que parece surgir ou configurar-se através do que chamo “*Expressões de Dor*”, convido o leitor a perceber o desespero figurado pelo ato da crucificação de Cristo, imagem que mais foi reproduzida e divulgada no segundo milênio do Ocidente. Nesse momento, visito artistas que, em diferentes épocas, apropriaram-se do terrível sofrimento e fizeram a sua própria leitura artística. Em seguida, aproximamo-nos do movimento expressionista, refletindo sobre toda a dor presente



internamente, fruto de um martírio que os artistas desse movimento passaram a representar de forma tão desconcertante.

Em *O pesar nas obras de Florbela Espanca, Frida Khalo e Robert Capa*, foi feita uma leitura da relação existente entre a dor e as obras desses artistas, em diferentes linguagens. Fez-se necessário apresentar a forma com que outros artistas, como a poetisa portuguesa Florbela Espanca, nascida em 08 de dezembro de 1894, na pequena Vila Viçosa, fez-se valer de tal sensação aflita e latente, dolorosa, para escrever suas poesias. Vindo a falecer na mesma data em que nascera, no ano de 1930. Florbela revelava-se portadora de uma poesia que parecia fazer do purgatório em que vivia sua libertação através de poemas que exumavam um pouco da sua agonia.

Foi importante, ainda, adentrar no universo triste e solitário de cores fortes da pintora mexicana Frida Khalo (1907 - 1954), que, com suas pinceladas, parecia querer rasgar a tela com a força prodigiosa de uma lamentação infinda, pintando as suas lamúrias e externando em cada obra um pedaço de si.

Já nas fotos do húngaro Robert Capa (1913-1954), é o momento de olhar para o instante perpetuado do desespero que se torna imortal, tendo como registro, o reflexo do momento em que combatentes, soldados, pessoas são alvejadas e mortas. Na fotografia de Capa, há um quê de aflição, agonia, amargura, comiseração, clemência dentro de um estado de sensações febris e tórrido, capaz de fazer congelar as expressões de espanto, diante do que suas imagens revelam.

Finalizando essa primeira cena com *Reflexos Doloridos na produção da Arte Contemporânea*, momento da pesquisa em que a arte adentra no tempo dos artistas visuais que também focaram-se no vídeo como plataforma de representação artística, revelando suas dores. Nesse sentido, é feita uma análise acerca da arte produzida por importantes representantes da vídeoarte, da vídeoperformance, que ainda continuam em atividade, e que buscaram nas dolências, uma forma própria de manifestação, de contestação e de fala. Trago, por exemplo, para frente do espelho as imagens da vídeoperformance sérvia Marina Abramovic (1946 - ), que se contorce em dores abruptas que ela mesma se impõe, fazendo do seu corpo matéria-prima da sua arte, usando a sua dor como eterna cúmplice.

No Brasil, capturo a artista visual e poeta Lenora de Barros (1953 - ), que, desde a década de 1970, promove experimentos artísticos nos quais os materiais ganham outras formas e olhares através do seu inquieto criar, influenciado por ares concretistas. Por fim, alicio o americano Bill Viola (1951 - ), a me questionar com suas experiências artísticas com

o vídeo, nas quais as tecnologias e o manuseio em prol da arte mostram-se impactantes e grandiosos.

## **Cena II - Outros Vídeos, Outras Histórias – Videografia do Autor**

O documentário com todas as suas características estruturais e conceituais passam a ser analisadas e dissecadas na segunda parte da pesquisa. Na *Cena II*, são as obras realizadas anteriores ao mestrado que se materializam em palavras e ganham as linhas dessa pesquisa *InanimaDor*. São muitas histórias reveladas pelas lentes que focaram diversos personagens sociais ao longo da carreira de documentarista e curta-metragista do autor, desenvolvida em anos de prática. São obras sobre essas pessoas, seus lugares e suas dores, reais, imaginadas, que sigam rumo ao encontro com os inanimados e o “VídeoDoc.Arte”.

Essa parte do estudo aproxima o leitor e o convida a conhecer de perto quem são os homens e mulheres – os personagens e suas agonias ou alegrias – que fazem parte dos registros audiovisuais, seja com o gênero documentário ou com os curtas de ficção. A partir desse momento, irá se falar de cada um dos trabalhos realizados desde 2008 até os dias atuais. Os documentários “T\*rans - Entre o primeiro batom, a troca de roupa e a cara na rua”, que aborda de forma íntima, em depoimentos reais, a vida de travestis, transexuais e transgêneros, que travam suas lutas diárias pelas ruas da cidade do Salvador-BA, relatando suas vivências e os conflitos diante da opção sexual.

No filme “Canché – Memória do Tempo”, entram em cena os sertanejos, pessoas simples que moram em uma pequena cidade no alto sertão baiano e nos mostra o prazer e a satisfação que possuem pelo lugar de origem. Suas raízes e o afeto por sua terra passam a ser a tônica do registro, que tem na simplicidade do lugar, que habitam e conforta seus corações, muitas vezes sofrido, o sentimento de pertencimento.

“Sete Portas Abertas” faz percorrer a lente da câmera pelos corredores estreitos e repletos de suprimentos em uma das feiras populares mais importantes da capital baiana. A feira das Sete Portas e seus feirantes conduzem o espectador por histórias, casos e causos do dia a dia de quem tira seu sustento na venda dos mais diversos produtos.

“Surdina – Alegria Bem Longe” reside abaixo do viaduto do Aquidabã, bairro periférico de Salvador, e revela a realidade devastadora de moradores de rua, pessoas abaixo do nível de pobreza, marginalizados, transformados em mobiliários urbanos invisíveis. O filme aproxima-se dessas pessoas e mostra a face suja, fria, dura, de um semblante sem perspectivas e arrasados pela falta de esperança.

Nos curtas “A Morte Me Passou a Perna”, que faz um relato utilizando o estilo do “docudrama”, onde se mistura elementos reais a cenas ficcionais, em um plano sequência<sup>2</sup>, são apresentados personagens que decidiram dar fim a própria vida e, por uma razão qualquer, não conseguiram. O filme revela o lado sombrio da morte e da proximidade com ela, que, as vezes, faz parecer tragicômico, mas que não descarta o reflexo de uma sociedade devastada por um imenso querer, diante de inúmeros fracassos, em meio a fraqueza e solidão em pensar recomeçar.

Em “Imperdoável”, um curta de apenas dois minutos, que se faz pelas estruturas da metalinguagem, é narrado o transtorno de uma mulher, diante da enlouquecedora sensação de estar sendo passada para trás. É o amor, o desejo, outrora agraciado por sorrisos, que se transmuta em dor e faz dos amantes, cruéis parceiros da loucura, em atos que os conduzem à insanidade.

### **Cena III - Inanimador**

Nesse momento, a pesquisa “InanimaDor” chega ao seu final, apresentando cada um dos quatro “VídeoDoc.Arte” em total relação com a dor. Antes, revelamos o que seria a Telefilmacofonia, trilha criada pelo pesquisador especificamente para os vídeos e que embala o observador pelo terreno inóspito dos inanimados. A *Telefilmacofonia – O Ruidismo Som InanimaDor* foi uma trilha concebida e construída para agregar correlações ao ambiente em que os vídeos são apresentados, dentro da sua estrutura fílmica, no que se relaciona à comunicação, leitura subliminar que cada um dos filmes aborda. A trilha é inédita e reflete a essência do ambiente Inanimador, seguindo junto com o desenrolar das sequências.

Uma vez aprofundada essa parte do estudo, apresento cada um dos “VídeoDoc.Arte”, revelando todo o processo de construção, desde a criação, da ideia inicial, até o momento das

---

<sup>2</sup> Plano sem cortes ou edição de cenas. Plano continuado.

filmagens, passando pela direção de arte, cênica, fotografia, ajuste de luz, equilíbrio de cor, o que permitiu conceber cada uma das obras.

Nesse momento, a dor se faz presente pela intenção, pelo despertar das sensações e também pela relação íntima que se estabelece entre quem vê e quem é observado e se deixa levar pelos Inanimados, em uma relação InanimaDor, que se conclui nos seguintes vídeos: “A Solidão do Tecido”; “A Palavra Borrada”; “O Lamento da Dor” e “A Ausência da Lembrança”. Juntos eles formam a série “InanimaDor”, com tempo total de 26 minutos, filmados na Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), em outubro de 2013, e editados e finalizados em 2014.

Os vídeos estão agrupados em uma única sequência e são apresentados em forma de *loop*, de forma continuada, mas não há, necessariamente, uma lógica de início, meio e fim. A proposta é que o observador não se sinta obrigado a assisti-los pelo início, a não ser que opte por isso. Contudo, independente do momento em que seja visto, eles inferem no outro o entendimento necessário. A regra de construção narrativa é livre para que o espectador faça suas próprias escolhas e associações.

A ordem de montagem dos vídeos se dá da seguinte forma: 1. “A Solidão do Tecido”; 2. “A Palavra Borrada”; 3. “O Lamento da Dor”; e 4. “A Ausência da Lembrança”. Essa organização foi desenvolvida pela impressão pessoal do artista/criador, diante da força e do impacto das imagens, bem como, de uma análise que compreende uma equação em termos de oscilação da tensão provocada por cada um dos vídeos, de modo que fui equilibrando um mais intenso, depois um outro mais brando e assim por diante.

A pesquisa InanimaDor, propõe um estudo não apenas do vídeo enquanto linguagem artística, tão presente e importante na contemporaneidade. Ela vai além de apenas apontar características desse suporte tecnológico, mergulhando nas entranhas do fazer vídeográfico e sugerindo o compartilhamento de novos processos artísticos tendo o vídeo como plataforma.

Nesse sentido, investigou-se de que forma pode-se inserir novas abordagens dentro dos procedimentos já existentes, fazendo com que os mesmos comunguem, dialoguem e sirvam para aprofundar e enriquecer ainda mais os estudos em que o vídeo seja objeto de perspectivas. Ao apresentar o “VídeoDoc.Arte”, revela-se uma pesquisa em busca de algo que possa ser colocado em prática e acessado por outros, tal como pode ser visto na vídeoarte, performance, instalação, texto, carta, poesia, dança, teatro, etc.

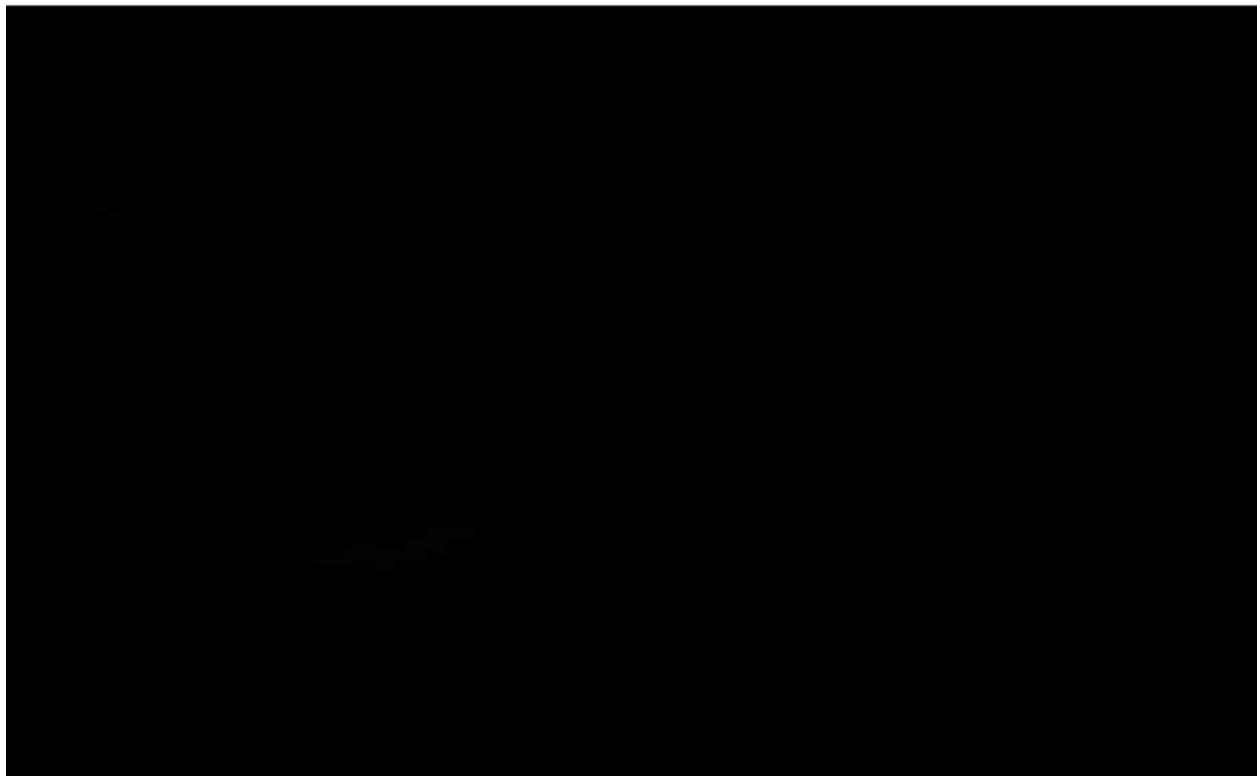
Por outro lado, ao se apoderar do tema da dor, tão abrangente e explorado no mundo das artes, em que a fluência dolorosa, sofredora e aniquiladora sempre contaminou os artistas e suas artes, tendo como representante de tal sensação objetos inanimados e não mais formas

figurativas que simbolizem a dor, o estudo desperta para novas e reais maneiras de se criar artisticamente, buscando sempre, na fonte da investigação, novas poéticas, caminhos estéticos que imprimam outras impressões e que nos motivem a ir além.



**CENA |**

**VÍDEODOC.ARTE E DOR - CAMINHOS PERCORRIDOS**



## **I.1–Do documentário, vídeo ao conceito Doc.Arte: o processo InanimaDor**

Você está vendo o que eu estou vendo? Consegue perceber o que eu percebo? Sente o que eu sinto? Você não seguiria o mesmo caminho que eu sigo? Como você faria, então? Quantas perguntas. Perguntas que nos fazem pensar a respeito de várias respostas ou de algumas possibilidades de respostas. Estas, na verdade, podem ser parecidas, de modo que podem parecer iguais, mas nunca serão idênticas. Nunca serão por um único motivo: o olhar. O olhar que representamos sobre os vários temas e/ou situações reais que estão a nossa frente, dentro do universo de uma proposta artística, nunca será o mesmo.

É na possibilidade de ineditismo de vários olhares que é possível realizar infinitas obras, sejam elas com o documentário, vídeo, vídeoarte ou mesmo sobre a criação em VídeoDoc.Art, proposta que surge da junção de elementos do documentário e da vídeoarte e que passam a compor o que viria a ser esse novo processo de criação artística, tendo como linguagem principal o vídeo. Cada olhar é único e cada artista diante da realidade que deseja retratar o isola de qualquer forma de cópia. Esse isolamento passa a ser a característica principal do trabalho realizado pelo artista.

O que há de isolamento não está associado ao tema em questão, ou a técnica utilizada, mas principalmente ao olhar que o artista revela a partir da sua obra. Esse olhar, que passa a criar a obra, está carregado de uma impressão estética questionadora, perturbadora, afetiva, emocional, sensorial, consciente e repleta de traços do inconsciente, que formam o conjunto da obra artística e estabelecem uma espécie de convite ao diálogo.

Acredito que o que cada espectador sente ao ver uma obra é provocado pelo que ele vê, o que lhe toca, o que lhe provoca, o que estabelece como conexão dialética com o outro. Pois, “a arte é algo que se vê, se dá simplesmente a ver, e, por isso mesmo, impõe sua ‘específica’ presença. [...] O que presença quer dizer? É justamente um outro modo de falar” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 61).

É nesse outro modo de falar que a essência artística se concentra e dela não se faz plágios. Como foi dito há pouco: *As respostas na verdade podem ser parecidas, podem parecer iguais, mas nunca serão idênticas.*

### I.1.1 - Como Surgiu Esse Tal Documentário?

Rolos de filme, imagens que falham, distorções provocadas pelo tempo, corrosão natural dos negativos que envelhecem, mas, mesmo assim, conseguem estampar e apresentar algo que foi produzindo experimentalmente em meados do dia 28 de dezembro de 1895 e que se consagrou como o que hoje conhecemos e chamamos de cinema.

Os irmãos Lumière conseguiram, através da invenção do cinematógrafo, registrar com imagens em movimento a *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (A saída da Fábrica Lumière em Lyon) e o exibiram em Paris no Grand Café. Estava dada a largada e, definitivamente marcado na história, o nascimento do cinema. Sem se dar conta, já estavam trilhando o caminho que o documentário seguiria, posteriormente.

O cinema deu seus primeiros passos com o registro dentro do gênero documentário. Era o cotidiano, o dia a dia, o banal e espetacularmente extraordinário, quando nos remetemos ao século XIX. As lentes registravam *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat* (A chegada de um Comboio à Estação da Ciotat), filmes de atualidades como *Le Déjeuner de Bebe* (O Almoço do Bebê) e outros, incluindo alguns dos primeiros esboços cômicos, como *L'Arroseur Arrosé* (O regador regado).

O invento, para os irmãos Lumière, e o fato de filmarem o cotidiano serviam basicamente como propaganda dos seus próprios negócios. Mas, sem perceber, os inventores estavam dando o pontapé inicial para o cinema. Tudo isso é prova de que o documentário deu início ao que conhecemos, atualmente, como a sétima arte. Como relata o pesquisador Bill Nichols:

Essas primeiras obras serviram tipicamente como “origem” do documentário ao manter uma “fé na imagem”; uma fé do tipo que o influente crítico francês André Bazin admirou quando tentou responder à pergunta “o que é cinema?”[...] Os filmes de Lumière pareciam registrar o cotidiano conforme ele acontecia. Filmados sem adorno nem arranjo de montagem, revelam tremeluzente mistério dos acontecimentos. Parecem reproduzir o acontecimento e preservar o mistério [...]. (NICHOLS, 2005, p. 118)

Ao longo do tempo, o cinema tomou forma e a ficção passou a ilustrar as histórias, criando personagens, buscando na literatura traços de um universo que se assemelha à realidade, traçando contornos de uma indústria que movimenta milhões em todo o mundo. O cinema de ficção nasceu com George Méliès e sua obra “Viagem à Lua” (1902), um ilusionista francês, que conseguiu realizar o que chamamos de cinema de entretenimento. Ele foi o primeiro grande produtor do cinema de ficção, com narrativas, responsável pela inserção



da fantasia na realização de filmes. Produziu mais de 500 obras, sendo considerado, na época, o melhor cineasta do mundo. Chaplin o chamou de “o alquimista da luz”.

No século XX, o diretor David W. Griffith consolidou a linguagem do cinema. Griffith conseguiu criar com maestria a montagem e movimentos de câmera, estabelecendo parâmetros do fazer cinematográfico. Com ele, o cinema de ficção se construiu e trilhou seu próprio caminho, buscando traços de reprodução da realidade. Era o parecer real, isto é, imprimir no público a ilusão da realidade. Jean Claude Bernadet (1980, p. 125) diz:

Essa ilusão de verdade, que se chama impressão de realidade, foi provavelmente a base do sucesso do cinema. O cinema dá a impressão de que é a própria vida que vemos na tela, brigas verdadeiras, amores verdadeiros [...]. A imagem cinematográfica permite-nos assistir a essas fantasias como se fossem verdadeiras; ela confere realidade a estas fantasias.

Na busca do cinema em parecer real é que o gênero documentário começou a criar a sua própria trajetória, instituindo-se como um gênero dentro da máquina de se fazer filmes. Mas, com uma peculiaridade que lhe confere um lugar de destaque em meio a toda a produção cinematográfica. O documentário não busca apenas parecer real. É justamente na própria realidade, nos fatos reais, nas histórias que está o seu diferencial, extraindo da realidade a sua narração fílmica, representando-a. Ele a representa porque não cabe ao documentário a reprodução. Essa mesma “narração” chega ao seu clímax com Robert Flaherty, que leva as telas a vida dos *inuits*, em *Nanook, O esquimó* (1922).

Flaherty consegue, com esse filme, ser um grande divisor de águas no que diz respeito às possibilidades de narratividades fílmicas que transitam entre a ideia de realidade e ficção. Nesse filme, ele rompe com qualquer estrutura “amarrada”, na qual o documentário só poderia ir em uma única direção, e relata a vida de esquimós dentro de um processo de combinação de ações condicionadas. Isso é bem típico dos roteiros de ficção em que o autor cria uma locação ou cena de acordo com a ideia que o mesmo imaginou.

Nesse sentido,

Nanook é referência tanto para o cinema documentário de modo geral quanto para sua vertente etnográfica. Para Flaherty “tratava-se não mais de contar a história de uma expedição do ponto de vista do viajante ocidental, mas de procurar observar e mostrar, num processo de rigorosa depuração, o ponto de vista do nativo, da comunidade observada”. (TEIXEIRA, 2004, p. 101)

No final da década de 1920, o nome de John Grierson se firma como um dos grandes impulsionadores e responsáveis pela institucionalização do que chamamos de cinema documentário. Ele estabelece uma espécie de base de produção de documentários governamentais na Inglaterra: “John Grierson tornou-se o principal inspirador dos

movimentos britânico e, mais tarde, canadense, no campo do documentário” (NICHOLS, 2005, p. 119). O mesmo podemos dizer do soviético DzigaVertov, que promoveu o documentário em seu país.

Desde irmãos Lumière e seu invento, uma avalanche de acontecimentos tomou conta das telas de todo o mundo. Essa forma curiosa e mais estimulante de revelar a vida, o dia a dia das pessoas, com movimento e não mais com imagens estáticas, como é a fotografia, consolidou-se e, aos poucos, foi se modernizando e ganhando rapidamente novas histórias, novos horizontes e novos realizadores.

### I.1.2 - A câmera escura do gênero Documentário: após o pontapé dos Lumière

“Aconteceu depois do fato”, escreveu escritor Bill Nicholls (2008, p. 116), em seu livro “Introdução do Documentário”, ao dissipar a nuvem que coloca em dúvida o ato de se fazer um filme buscando na realidade todas as estruturas necessárias para que ele tome forma. O fato já acontecido é o combustível que será queimado para que a história se construa. Dentro desse ponto de vista, percebemos que o documentário necessita de algo que já se configure socialmente ou, ainda que esteja envolto por uma camada de mistério, no caso de grupos em que sua verdade está construída dentro de um universo muito particular, que faça parte da vida real.

Assim, o documentário surge como uma necessidade de se contar histórias através dos elementos sugeridos pela própria realidade. Mas a visão em torno do surgimento do documentário e sua prática foi diversa em tempos passados: “Surgiu com o desejo de cineastas e escritores, como eu, de compreender como as coisas chegaram ao ponto em que estão hoje. Mas para aqueles que vieram antes, bem antes, de nós, o ponto em que estão as coisas hoje era mera especulação” (NICHOLLS, 2008, p. 116).

A intenção desses cineastas e escritores era explorar o limite técnico cinematográfico para se chegar a construção mais evidenciada do cinema enquanto gênero. O documentário era uma ação que não rendia para eles a dimensão necessária para se enquadrar dentro de um gênero. Ele surgiu como experimentação, como única forma de apresentar o invento e não como conceito de uma forma de se fazer cinema, de se contar uma história baseada totalmente em fatos reais. As tais experimentações em torno de novas configurações do cinema é que possibilitou ao documentário permanecer um gênero ativo e vigoroso: “[...] a busca pela

forma, exibição e relato, narrativa e retórica que estimularam esses primeiros esforços” (Ibid., p. 117).

Essa busca incessante em descobrir novas formas passa pelo olhar aguçado e curioso dos próprios cineastas que defendiam esse investimento com esmero. A necessidade de explorar o que passava pela frente da câmera e registrá-lo concretamente, através dos negativos e da sensibilidade à luz, possibilitou a diversos fotógrafos registrar o mundo que os cercava e transformar em uma tira de filme.

Para Nicholls, a combinação da paixão pelo registro do real com um instrumento capaz de grande fidelidade atingiu uma pureza de expressão no ato da filmagem documental. Era feita então, a descoberta do mundo através das lentes de um equipamento de reprodução de imagens que escreve na linha do tempo a história dos primeiros quadros do que conhecemos, hoje, por documentário.

Foi o que aconteceu com os trabalhos dos cineastas Robert Flaherty, em *Nanook, O esquimó* (1922), e Vertov, em *O Homem com a Câmera* (1929). Após *Nanook* e com os esforços de Grierson, institucionalizou-se o *documentário* enquanto termo e gênero dentro do cinema. Nesse período ele começou a andar com as próprias pernas. E, nesse contexto de descobrimento, alguns elementos começaram a surgir em meio a necessidade de se aprofundar, ainda mais, nesse universo do cinema e do documentário. Elementos que começam a criar “categorias” dentro do gênero documentário.

O documentário tem um valor social extremamente importante do ponto de vista em que pode formar crenças e conceitos ou pré-conceitos, visto que o que ele representa é a realidade: “Aquilo que vemos é o que estava lá” (NICHOLLS, 2008, 120). Era o caráter científico que estava sendo defendido pelos cientistas. Assim o documentário avança e ganha as ruas, as tabernas, os espetáculos circenses e também ganha a denominação, segundo o historiador de cinema Tom Gunning, de “cinema de atrações”.

O *cinema de atrações* apresentava fenômenos incomuns, o bizarro que cooptava os olhares e atenções, levando ao público tudo aquilo que fazia parte do mundo que os cercava. As lentes eram posicionadas para registrar particularidades sociais que serviriam como munição para que o cinema documentário ganhasse, cada vez mais, forma e se transformasse em um recurso importante de retratação do real: “O cinema de atrações lançava seu apelo diretamente ao espectador e deliciava-se com o sensacionalismo do exótico [...]” (NICHOLLS, 2008, p. 121). Mesmo que seguindo uma direção em que conceitos éticos e morais são colocados a prova, o documentário, nesse período, popularizou-se. O que foi importante para que o mesmo fosse encontrando o seu caminho.

Era o mundo que encontrava nas câmeras o objeto necessário para que a vida cotidiana fosse sendo registrada. O que importava nesse, digamos, “movimento” era a necessidade de chocar, comover e a ética do cineasta, de modo que a qualidade por uma técnica mais apurada ficava em segundo plano. Esse “movimento” ganha uma força e pode ser conferido em diversos materiais ao longo dos anos, nos quais “atrações” como matanças a animais, imagens pornográficas, filmes de safari, diários de viagens, apelam para o exibicionismo como ferramenta de combustão de tudo aquilo que as lentes poderiam registrar e revelar. Nesse contexto, valia a ação em si. O território explorado era aquele que atraísse os olhares do espectador sem se preocupar, por exemplo, com as questões morais e éticas.

Em um outro momento que aponta para final dos anos 1920 e início da década seguinte, o documentário ganhou um outro tipo de apelo: os olhares de governantes, do Estado que percebe nesse valioso instrumento uma forma mágica para convencer milhões. Era o documentário como instrumento propagandista. Instrumento de convencimento e da difusão de ideias. Instrumento ideológico. Assim nasceram os filmes da propaganda do Partido Nazista, onde comícios eram filmados, como o de Nuremberg, em 1934. O nazismo, por exemplo, tinha a cineasta Leni Riefenstahl, que ajudou a propagar o regime de Adolf Hitler.

Essa ideia de aliar o documentário a questões de nacionalidade, de pertencimento, em que excluídos e marginalizados e ou grupos e comunidades esquecidas passam a ter voz e mostram a sua face, a sua história, permeia a síntese do documentário até os dias atuais. Esse tipo de obra surge com o cinema verdade, com o cinema direto já na década de 1960. É um cinema que se prende na verdade nua e crua, isto é, a vida como ela é: “O cinema verdade/direto revoluciona a forma documentarista, através de procedimentos estilísticos proporcionados por câmeras leves, ágeis... Planos longos e imagem tremida com câmera na mão constituem o núcleo do seu estilo” (TEIXEIRA, 2004, p. 82).

O cinema verdade acaba por inaugurar o estilo da entrevista e dos depoimentos no modo de se fazer documentários. Agora, era possível devido à tecnologia, ao som sincrônico e à imagem. Com isso, o gênero documentário assume um importante papel, aquele que de fato dá o tom, a voz e deixa o outro falar.

Nesse contexto em que o que importa é imprimir um tom, remeto-me à discussão em torno da imagem cinematográfica. Segundo Canudo e Delluc, a ideia é de que o cinema “não fala das coisas, mas as mostra. [...] A imagem do cinema é dotada de um poder de transformação que desnuda o objeto ou o rosto focalizado” (XAVIER, 2008, p. 103). No documentário essa imagem é reveladora, ela fala e mostra.

O documentário fala de alguém e revela a sua imagem para que ele fale. A “fala” está justamente no fato de poder oferecer ao outro a oportunidade para que ele mesmo fale de si. Seguindo exatamente a linha do discurso direto, tal qual se apresenta nas diversas maneiras de introduzir os personagens e suas histórias, utilizando-se das técnicas que se baseiam em retratar a realidade tal qual ela foi encontrada.

São nessas transformações que as histórias ganharam mais espaços dentro do estilo, do modo de se entender e fazer documentário. Como fez Luis Bunuel, em *Terra Sem Pão*, que narra uma região pobre fora do aceitável pelo governo Espanhol; *StrangeVictory* (1948), de Leo Hurwitz, que questiona o estado de espírito do pós-guerra. No Brasil, nomes como Humberto Mauro, nas décadas de 1930 e 1940; Eduardo Coutinho, Geraldo Sarno, Vlademir Carvalho, Leon Hirzman e João Batista de Andrade, em 1950, 1960 e 1970; e, atualmente, João Moreira Sales, Eduardo Coutinho, entre outros, contribuem para o fortalecimento do registro documentário no Brasil.

Dessa forma, ele se estendeu pelos anos 1920 com a força necessária para que tomasse fôlego para os anos seguintes, materializando-se e constituindo a sua estrutura para que, no decorrer das décadas, fosse ganhando outras leituras e fundamentações estéticas.

Assim, o documentário segue pelos marcos das décadas com os movimentos de cinema verdade, cinema direto e de cinema realista, até chegar nos dias atuais em que a produção de cinema documental ganha status de superprodução, com direito a grandes festivais e premiações em todo o mundo. Para melhor exemplificar, posso citar a Festival *É Tudo Verdade*, que acontece, anualmente, na cidade de São Paulo e revela inúmeras produções brasileiras e internacionais. Há, também, a Mostra Internacional do Filme Etnográfico, que ocorre no Rio de Janeiro e seleciona filmes com caráter social, étnicos de vários pontos do Brasil.

### I.1.3 - O Vídeo é Pop?

Escrever por meio das imagens, do movimento, do som, das texturas em que os sentidos se encaixam. O ver, o escutar, o falar e as palavras se completam no enquadramento do vídeo. Diferente da escrita tradicional, o vídeo é apenas um bebê dando os seus passos. Se nos trancássemos numa cápsula do tempo e voltássemos ao passado, especificamente ao ano de 1923, quando o inventor Vladimir Zworykin criou algo capaz de captar e transmitir imagens eletrônicas, poderíamos acompanhar de perto o nascimento do que veio, depois, a se

transformar na televisão. Mas foi em 1931 que Zworykin criou a primeira câmara eletrônica, para a RCA, com alvo de células fotoelétricas, explorando o ecrã de cima para baixo e da direita para a esquerda, de forma semelhante às atuais, nascendo a tão famosa televisão.

A pesquisa, especificamente, não está interessada nessa atraente forma de conquistar as massas (a televisão), mas, sim, em conhecer com mais proximidade algo que foi maculado com as mesmas células da TV, que surgiu, de fato, em 1956 e representava não mais as propostas imediatas de entretenimento da televisão, mas uma nova forma de criação dentro do campo do audiovisual. Nascia, então, o vídeo, através da invenção de um gravador capaz de registrar as imagens eletrônicas ou sinais de vídeo.

Foi através das características tecnológicas, que se originou um sistema capaz de fazer com que o vídeo chegasse até os dias de hoje, e não mais fosse apenas um suporte importante para governos e ou grandes conglomerados de produção de informação e lazer. No início, os altos custos impossibilitavam o uso mais amplo do vídeo de forma democrática, atendendo prioritariamente às demandas dos grandes grupos financeiros. Mas, com os avanços em tecnologia, foi possível a criação de importantes máquinas, câmeras portáteis que, cada vez mais, aproximavam-se do desejo da população e, principalmente, de artistas interessados em expandir sua arte para outras linguagens.

E foi na arte da performance produzida pelo artista brasileiro Flávio de Carvalho (1899-1973), que realizava intervenções midiáticas na televisão brasileira, que se deu o surgimento do vídeo enquanto prática de arte:

Pesquisadores como Eduardo Kac e Rui Moreira Leite relatam as apresentações de Flávio de Carvalhos em programas de *talk show* com o ator Paulo Autran e Tônia Carrero, conhecidas como *Experiência Social número 3*, em que o artista surpreende a cidade de São Paulo ao mostrar na TV a "indumentária do futuro", ou o traje "new look", conforme noticiou o jornal *Diário de São Paulo* de 19 de outubro de 1956. [...] essa informação revela um novo ponto de partida cronológico para o início das ações artísticas com o vídeo no Brasil. (MELLO, 2008, p. 77)

Já nos anos 1960, artistas como a brasileira Lygia Clark (1920 - 1988), com a série *Bichos* (1960), reivindicaram o espectador como coautor, chamando atenção para as infinitas possibilidades de recriação para um mesmo trabalho. O artista brasileiro Wesley Duke Lee (1931 - 2010) inovou em 1969, com a sua videoinstalação *O Helicóptero*, em que realiza em um ambiente de 4m de diâmetro, em um circuito fechado de TV, "pinturas, espelhos e sons diferentes para cada ouvido" (COSTA, 1992. p. 21). Antes, Duke Lee introduziu no Brasil os *happenings*, ação que viabiliza a participação espontânea do espectador e o acaso.

Em *O Helicóptero* o que se percebe é esse interesse em fazer com que o outro, o que vê, seja visto e tomado pela arte que o observa e, com isso, sugerir um entrosamento em que o espectador saia da inércia e mergulhe no ambiente proposto pelo artista. Fazendo um entrelaçamento de sensações que são trocadas e ressignificadas, a todo instante, entre cada eixo participante – Observador X Arte e Arte X Observador – “*O Helicóptero* oferece o revés de um circuito de vigilância, numa experiência em que é dada ao visitante a oportunidade de partilhar sensorialmente tal aparato em vez de vivenciá-lo como sistema de controle social, ou como uma prática de policiamento” (MELLO, 2008, p. 79).

Dentro dos conceitos das rupturas e dessa possibilidade de fazer com que o espectador seja parte integrante da obra, a proximidade ultrapassa o limite do olhar e o misturar-se a obra passa a ser, também, uma forma de interação. Um dos grandes artistas brasileiros que possibilitou essa abertura foi Hélio Oiticica (1937 - 1980), com *A Tropicália*. A pesquisadora em arte Christine Mello (2008, p. 78) afirma no livro “*Extremidades do Vídeo*”:

Renovar a concepção de arte no Brasil significa, nos anos 1960, propor outras maneiras de pensar o objeto artístico e a autoria [...] movida principalmente pela apropriação, bem como proporcionar uma nova relação com o público no agenciamento da obra, de ordem participativa.

Dessa forma, Oiticica sintetizou a relação nas obras *Penetráveis* (1960) e *Parangolés* (1965), nas quais o convite feito sugere a imersão em uma constante troca de experiência vivida pelo público no convívio, digamos, “mais íntimo” com a arte. Em 1967, ele fez o visitante deparar-se, ao final de um corredor labiríntico, ao transitar em um dos seus penetráveis, com um aparelho de TV ligado, fazendo com que o ser experimente o ambiente junto à programação televisiva *broadcast*. Criando o PN3 – Penetrável imagético como uma das experiências do vídeo enquanto prática artística.

O cunho investigativo do vídeo sobre os artistas havia se dado e, a partir da proximidade com esse recurso, vários outros criadores passaram a utilizá-lo para suas invenções, explorando ações pioneiras, utilizando a vídeoarte, a vídeoinstalação, a vídeoperformance, a vídeopoesia, dentre outras formas, buscando, justamente, atuar nesse campo perceptivo de circuitos internos do vídeo, como Bruce Nauman, Peter Campus, Dan Graham e NanJunePaik, Bill Viola, entre tantos.

Dessa forma, o vídeo ganhou espaço nas décadas seguintes, onde as questões sociais passaram a influenciar as produções artísticas, principalmente a partir dos anos 1980, com uma abertura mais ampla de formas de inserção/construção de conteúdo, como as TVs comunitárias, televisões locais de pequeno alcance, produtores independentes, que agem por intervir qualitativamente no meio televisivo.

Assim, o vídeo tornou-se importante instrumento de contestação social, cultural, além dos avanços da sua linguagem, que passou a ser a todo instante revisitada, na medida em que “a estética do vídeo é, antes de tudo, experimental e lúdica, além de ser crítica em relação à televisão comercial” (SANTAELLA, 2005, p. 51-52).

O escritor Arlindo Machado (1997), no livro “A Arte do Vídeo no Brasil”, classifica o vídeo em três importantes fases: nos anos 1970, o vídeo se configurou como objeto de manifestação artística diretamente ligada ao circuito das artes plásticas. Os artistas buscavam novos meios, novos suportes para as suas criações; nos anos 1980, segundo esse autor, o vídeo ganhou ares de independência e chegou a um alcance maior. Os estudantes universitários eram os grandes exploradores desse recurso visual.

Já a terceira e última fase classificada por Machado, fala que a recente geração de videomakers brasileiros não representa propriamente uma virada radical de estilo, forma e conteúdo em relação às outras duas fases já vividas pelo vídeo. Essa nova geração, que desponta publicamente a partir dos anos 90, tira proveito de toda a experiência acumulada, faz a síntese das outras duas gerações e parte para um trabalho mais maduro, de solidificação das conquistas anteriores. A maioria dos representantes dessa nova geração vem do ciclo do vídeo independente, optando todavia por um trabalho mais pessoal, mais autoral, menos militante ou socialmente engajado, retomando portanto certas diretrizes da geração dos pioneiros. Ainda há, segundo o autor, nesta terceira geração, um certo afrouxamento das preocupações locais, a fixação em temáticas de interesse universal e um vínculo mais direto com a produção videográfica internacional.

O cinema crítico brasileiro, diante dos primeiros sinais de crise, muito deles devido ao fechamento das salas de exibição e os altos custos das produções, também se fez valer do vídeo para poderem continuar com suas produções. Assim, cineastas como Julio Bressane, Arthur Omar, entre outros, começam a migrar para este estilo de captação de imagem.

Nos dias atuais<sup>1</sup>, o vídeo se tornou uma importante ferramenta de voz. De dar voz a todos aqueles que desejam e têm algo para falar, isto é, para se expressar através da linguagem audiovisual. Alguns fatores contribuem para a proliferação dos vídeos. O primeiro deles diz respeito às questões de produção que são infinitamente mais baratas do que se filmar com outros recursos. Outra característica é a mobilidade que o vídeo oferece, na medida em

---

<sup>1</sup> É importante ressaltar, nesse capítulo em que o vídeo ganha destaque, que antes dele, outro formato particularmente inovador fez muito sucesso na década de 1960. As câmeras Super-8 permitiam naquela época a mobilidade e inovação que os vídeos permitem hoje. A Super-8 possibilitava uma liberdade na forma de filmar além de um resultado que agradava pela textura rebuscada, quase em total fragmentação, o que hoje chamamos de pixels. Muitos cineastas de hoje, começaram suas experimentações cinematográficas com o uso da Super-8, possibilitando experiências estéticas inovadoras.



que pode ser finalizado em programas de edição caseiros, além do fato de que as câmeras são pequenas e portáteis.

Já houve um tempo que o vídeo correspondia a uma prática significativa marginal, às vezes até clandestina, tornando-se depois, com sua expansão e consolidação, um meio hegemônico, solidamente implantado no tecido social. O vídeo está hoje em todos os lugares, generalizado sob a designação mais ampla de *audiovisual*. (MACHADO, 2007, p. 47)

Dessa forma, o vídeo se constitui como fundamental e incentivador de novas produções artísticas em que outras linguagens são permitidas diante da necessidade em aproximar-se do tema escolhido ou do objeto de representação. Essas linguagens podem ser entendidas como diferentes formas de construção da imagem que passam a criar novas configurações estéticas e poéticas.

Os vídeos são descompromissados de qualquer associações com padrões já estabelecidos no que se refere a forma de abordagem de um tema, desde sua técnica à sua capacidade de imprimir na tela imagens que possibilitem estímulos visuais e sensoriais diferenciados, jogando com todos os signos e intenções. É na pluralidade que se encontra os elementos para desenvolver trabalhos artísticos que consigam imprimir um novo e diferente olhar sobre as diversas formas de representação.

Pelas suas próprias características, os meios eletrônicos se prestam muito pouco a uma utilização naturalista, a uma utilização meramente homologatória do “real”. As anamorfoses e dissoluções de figuras, as imbricações de imagens umas nas outras, as inserções de textos escritos sobre as imagens, os efeitos de edição, os jogos das metáforas e das metonímias, a síntese direta da imagem no computador não são meros artifícios de valor decorativo; eles constituem, antes, os elementos de articulação do vídeo enquanto um sistema de expressão. (MACHADO, 2003, p. 145)

Diante das classificações relatadas por Arlindo Machado (2003), é possível apontar o vídeo como uma importante forma de manifestação, que vem, desde os anos 1960 e chega até os dias de hoje, com toda a carga cultural das décadas passadas e que, no século XXI, tornou-se uma ferramenta extremamente importante no espelhamento de uma produção artística contemporânea ávida por criações que dialoguem com o tempo presente, sem esquecer o passado. Um instrumento em total interface com o espectador, ao mesmo tempo que se hibridizam com outras linguagens em arte, reinventando-se a cada produção e utilizando os temas como coadjuvantes de uma arte preocupada em fazer do público não apenas espectador, mas, também, protagonista da própria arte.

Já se passaram 51 anos desde da sensação do Global Groove. E, de lá para cá, o vídeo sofreu inúmeras transformações não só tecnológicas, como também conceituais, expandindo-

se para além da própria tela. O que antes podia parecer estranho, transformou-se no que originou, de fato, o que conhecemos como vídeoarte e passou a ser uma referência histórica no que tange a essa forma artística de manifestação do vídeo.

O Global Groove foi um vídeo criado pelo estudante coreano de música eletrônica, Nam June Paik, que se fez valer dos recursos tecnológicos da época e criou um vídeo em que utilizou todas as possibilidades técnicas, como música, som, artes gráficas, recursos de montagem, *feedback*. Com essas intervenções, que nos fazem lembrar as discussões em torno do campo expandido, da elasticidade e agrupamento das artes umas as outras na composição de uma obra, o coreano se tornou pioneiro na construção do vídeo enquanto fluxo artístico na construção de poéticas visuais.

Tomemos Global Groove, o vídeo fundador de Nam June Paik, obra totêmica que em vários comentários críticos foi considerada, nos últimos trinta anos, o modelo perfeito das possibilidades da “nova imagem” eletrônica (de então). E, certamente Global Groove se apresenta, à primeira vista, na superfície da tela, como um trabalho de imagem, uma explosão sonora e gráfica, um festival de todos os efeitos visuais da época. Um catálogo de efeitos, de certo modo em sua deflagração inaugural, que entusiasmava ou provocava, e sempre surpreendia. Uma espécie de suma e farol que, em 1973, aparecia como um “manifesto das novas invenções plásticas da arte eletrônica”. (DUBOIS, 2004, p. 101)

Da década de 1960 até os dias atuais, o vídeo viveu muitas transformações e, ainda hoje, vem vivendo novas formas de linguagem, que buscam novos olhares, não só em referência aos temas retratados, mas, principalmente, em relação ao próprio suporte, que devido a sua forma visceralmente híbrida se transforma a cada instante, mas sem perder a sua origem e função de instrumento de comunicação, de criação artística, para que um número cada vez maior de pessoas possam utilizar para transmitir suas impressões sobre o mundo, as coisas, os objetos ou, mesmo, acerca do nada.

Essa espécie de personalidade múltipla do vídeo, em que ele passa a ser apoio, suporte ou, ainda, a extensão de uma outra forma artística que se cria, para a prática em outras artes, como o teatro, a dança, a literatura, a performance, o clipe, a instalação, que passam a ser nomeadas a partir dessa contaminação de vídeoarte, videodança, vídeoteatro, vídeopoesia, vídeoliteratura, vídeoperformance, vídeocarta, vídeoinstalação, acabam fazendo com que uma linguagem não consiga mais ser dissociada da outra.

Ao solicitar essa plataforma tecnológica em uma peça de teatro ou numa performance, por exemplo, automaticamente se confere ao vídeo a sua notoriedade em ser a sua própria arte, enquanto linguagem, que age sozinha, mas que, ao mesmo tempo, é

constantemente solicitada por outras manifestações artísticas para preencher, justamente, um espaço que não pode ser preenchido pela arte solicitante.

O espaço do vídeo em uma peça teatral só pode ser conferido e realizado pelo próprio vídeo, o mesmo ocorre com a performance e com as outras formas já citadas. Isso fornece ao vídeo uma característica universal, como se o mesmo fosse um “doador” das suas qualidades, especificidades e extremidades, com auxílio a outra arte que necessita desse fluxo sanguíneo para respirar o que se criou.

Ao perceber a linguagem videográfica envolta e imbricada a outras linguagens e o mesmo cumprindo a sua função, porque não trabalhar essa característica do vídeo dentro do gênero documentário? Porém, como, se o próprio documentário está inserido dentro das características do vídeo e já que o doc é uma arte que, na sua essência, faz-se presente através dos elementos videográficos? Seria redundante, na medida em que o mesmo é realizado, visto e finalizado no vídeo enquanto objeto audiovisual. Essa é a grande questão que pode ser reparada e confrontada com o que chamo de DocArte.

Mas o que seria de fato esse termo, DocArte? Para se entender melhor é necessário fazer uma separação de algumas terminologias importantes. De um lado, temos o vídeo enquanto suporte; de um outro, temos o documentário enquanto gênero cinematográfico; e, em uma outra ponta, temos a arte, que está inserida dentro do contexto do documentário, que, por si só já é uma arte, mas que, atrelado a questões referentes ao vídeoarte, pode ganhar novas configurações.

O que se propõe é justamente eliminar/isolar as prioridades do fazer documentário dentro do seu conceito fundamental, que é a de dar voz a personagens sociais, pessoas que relatam sua vida, seus lugares e sua fala, dentro de um contexto social, e substituí-lo por outros “personagens” que não são animados, inserindo objetos inanimados no centro da comunicação e fazendo com que o discurso parta justamente desses materiais. Retira-se o ser vivo e coloca como foco o objeto inanimado, fazendo com que ele “fale” de si e da sua relação com o “outro”.

Agindo dessa forma há uma desestruturação do viés natural do documentário tradicional, direcionando-o a uma prática em que apenas alguns dos seus elementos técnicos façam parte da estrutura que irá compor o DocArte. Nesse momento de isolamento do ser social e ao inserir o objeto como protagonista, buscamos na arte a estrutura para fortalecer esse entendimento.

Dessa forma, o DocArte se configura como uma prática que espelha-se na fonte do gênero documentário, mas que se firma pela junção de elementos da arte, que necessariamente

não necessite seguir regras estabelecidas, como se fossem normas a serem seguidas. No caso do documentário, pelo discurso do outro, que passa a ser premissa para se falar de algo ou de alguém. Não há mais o outro enquanto pessoa no Doc.Arte. O que há são objetos, que serão manipulados dentro de conceitos artísticos para falar, sim, sobre uma relação que passa a existir no ato em que esses objetos inanimados são representados. Dentro de um discurso subjetivo e imagético.

A estrutura de criação artística do DocArte está justamente na forma como ele é construído. Ao utilizarmos as características técnicas do documentário, com influências do cinema direto (a câmera na mão, focos aproximados com o plano detalhe, a câmera subjetiva, ângulos altos, caracteres iniciais e finais) e ao eliminarmos outras funções (como o discurso direto em forma de entrevista, a fala do entrevistado, a não construção do ambiente cênico, a utilização do som como suporte de comunicação, a luz enquanto recurso para se criar uma atmosfera, onde todos juntos, ajudam a criar as verdadeiras características e atmosfera do ambiente InanimaDor. Estamos ao mesmo tempo mergulhados no campo do documentário e distanciando-se dele. Imprimindo uma nova forma de se retratar temas e ou situações sob a plataforma do vídeo.

Quando optamos em não utilizar efeitos especiais, computação gráfica para dar “vida” a esses objetos inanimados e insistimos em criar um tempo em que o entendimento por parte do espectador se dê justamente dessa relação diacrônica, criada no ambiente em que se quer contar uma história, em que os movimentos são realizados pelo jogo dos planos e enquadramentos da câmera e, também, pela manipulação artesanal dos objetos que criam uma sensação de que eles podem ter vida, ou, ainda, no jogo múltiplo da edição, proporcionando fusões, transições, que geram disfarces na imagem, imprimindo uma ilusão de que uma lata sangra, que um tecido se retorçe sozinho, que porta-retratos espatifam-se na parede ou, mesmo, que a palavra borre em gotas que despencam sabe-se lá de onde, aproximamo-nos do vasto fluido constante das artes.

O que faço no DocArte é juntar todos esses elementos à linguagem do vídeo, fornecendo-lhe uma história que tem um enredo dramático, cujo tema é a Dor e seus reflexos no objeto e também no outro que o observa (o espectador). Nesse sentido,

a ideia central da contaminação do vídeo diz respeito a compreender que o vídeo não pode ser considerado nessas manifestações como um produto acabado da linguagem, mas sim como um processo, em que as outras linguagens e seus reflexos co-participam da experiência artística sem um estatuto hierárquico. Nos processos de contaminação do vídeo, a sua linguagem é colocada em discussão a partir de outras linguagens, como uma

convergência incessante de contrários, geradora de síntese e potencialidade poética. (MELLO, 2008, p. 139)

Ao falarmos de potencialidades poéticas no trâmite DocArte, nos referimos ao fato resultante dessa junção (vídeo + documentário + arte), que é justamente o caráter de “parecer” verdade, o que, por outro lado, pode ser entendido como a “pura” verdade, ao assistirmos uma lata sendo perfurada por vários abridores, que tomam toda a lata, perfurando-a, fazendo-a sangrar, dilacerando seu corpo de lata e, depois que estão satisfeitos, desaparecem no mundo que eles criaram para ficarem alojados e não serem percebidos. A forma como as pessoas irão se ver dentro desse convite, a partir do qual eles são convidados a mergulharem, é que irá definir essa condição contraditória de verdade e mentira.

Mais uma vez, nos voltamos para o que olhamos e que também nos olha ou o que nos olha e também olhamos. Essa relação dialética que se estabelece entre público e a obra é, mais do que nunca, solicitada, sendo ela a função principal dentro de todo o conjunto da obra *InanimaDor*, enquanto processo DocArte.

Os vídeos "*InanimaDor*" buscam justamente estabelecer essa unidade, junto ao público, de coesão, participação, repulsa, traçando contornos que os envolvam diretamente, através dos seus sentidos, seja visual, auditivo e, até mesmo, a sensação tátil, por estarem diante de objetos que eles manipulam no seu dia a dia e, portanto, sabem as suas texturas, entendem o seu toque diante da memória tátil, acionada através da sua visão, sem que os mesmos precisem tocar os objetos que são vistos.

Ao elaborar a ideia de Goethe de que uma obra de arte deve "intensificar a vida", Bernard Bereson, sugeriu que quando experimentamos uma obra de arte, imaginamos um encontro físico genuíno por meio de "sensações correlacionadas a um objeto". As mais importantes dessas sensações ele chamou de "valores táteis". Na sua opinião, uma obra de arte autêntica simula nossas sensações idealizadas de toque, e esse estímulo intensifica a vida. Conseguimos de fato sentir o calor da água da banheira das pessoas que se lavam nas pinturas de Pierre Bonnard, bem como sentimos o calor do sol e a brisa fresca das pinturas que Matisse fez de janelas com vistas para o mar. (PALLASMAIA, 2011, p. 42)

Essa proximidade com os sentidos, o encontro que deverá ser potencializado, ao encontrar-se com a obra, corrobora para a formação das sensações no espectador, através do que é captado pelos sentidos. Isso está na essência “*InanimaDor*”, que se utiliza do vídeo e seus recursos sensoriais para envolver.

Ao unirmos as imagens, os movimentos, as cores e luzes e, por fim, o som, proporcionamos um encontro profundo entre a obra e o outro que a observa. Se fechar os olhos, terá o som para te guiar, através das palavras, dos ruídos, do incômodo provocado pela

junção desses elementos sonoros. Se cobrir os ouvidos, tampando-os, terá as imagens que se integram, fundem-se, somem e reaparecem, passando a agir na formação de uma teia pronta a envolver-te. Se desejar ativar a visão, audição, terá a possibilidade de envolver-se mais plenamente na obra e, ainda, acionar outros sentidos em uma viagem vertigem, de imersão que cada um terá isoladamente. Logo, compartilho do entendimento de que "até mesmo os olhos tocam; o olhar fixo implica um toque inconsciente, uma mimese e identificação corporal" (PALLASMAIA, 2011, p. 40)

## **I.2–A criação *Inanimador***

“Inanimador”. Ao citar esse neologismo, crio um espaço em que o sentir passa a ter uma conotação mais abrangente. Não é mais o sentir que está ligado ao ser humano, ao mundo animal, pelo menos no primeiro instante, aquele sentir oriundo de alguma ação externa, que nos faz ter, dentro do nosso íntimo, uma reação, seja ela provocada por uma batida, um corte profundo na pele ou uma decepção amorosa, uma alegria espontânea, as inúmeras formas de sentir prazer ou, no nosso caso específico, Dor. O que busco é justamente a sensação de perturbação, que, aqui, entendemos por qualquer sensação desagradável, que pode ser compreendida como um mal estar ou embaraço acionado por algo externo que provoque o incômodo.

Quando nos referimos ao “sentir ou sensação InanimaDor”, estamos justamente apontando, primeiramente, para o objeto em questão. Esse sentir, que é fruto de uma criação, está diretamente atrelado à dimensão dos objetos que são colocados em cena. Estes, por sua vez, são os inanimados<sup>2</sup>(papel, palavras escritas, porta-retratos, tecido, lata, abridores de lata) que são lançados em cena e manipulados de tal forma que nos seja fornecido essa sensação de desolação, que vem sendo construída através da forma como esses inanimados se relacionam entre si e com o mundo externo.

O sentir InanimaDor se constrói dessa associação do próprio objeto e sua “destruição”, isto é, em ser destruído ou ter sua aparência modificada, sua cor borrada, seu sentido confundido, sua forma destruída, provocando sensações que surgem da tensão instaurada sobre esses objetos.

---

<sup>2</sup>Segundo dicionário da língua portuguesa: inerte, parado, sem vida, sem ânimo. Que não tem vontade própria.

O que ronda essa atmosfera do sentir InanimaDor, enquanto espectador, é justamente a sugestão de uma transposição, uma mudança de lugar, sugerindo ao espectador se colocar como o objeto inanimado e, assim, sentir o que age sobre ele, como se fosse não mais no inanimado, mas sobre o espectador. É como se o inanimado fosse uma extensão de quem o observa, que, a partir do momento do encontro com o inanimado, é convidado a mergulhar naquele universo e, então, a sentir diante do seu próprio repertório pessoal, o que é visto através da ação imposta aos objetos em cena.

O espectador sai do seu lugar comum e vive uma experiência InanimaDor. Uma experiência criativa do sentir através do que lhe é exposto e assimilado pelos seus sentidos e confrontados, em alguns casos, com suas experiências pessoais, que utiliza, além de sua capacidade perceptiva orgânica de reconhecimento de uma imagem, o diálogo com seus saberes, culturas, afetos, crenças, condições sociais, etc. É o que Didi-Huberman (2010, p. 234) fala: “Estamos de fato entre um diante e um dentro”.

Assim, em um primeiro momento, o sentir InanimaDor está ligado a tensão da relação dos próprios objetos e suas “dores”. Em um outro momento, o sentir InanimaDor é constatado por meio do que o espectador sente ao ver os objetos em relação ativa com suas atormentações. Apresentamos, então, duas formas distintas do sentir: de um lado, temos os inanimados que tencionam a dor; e, de outro, temos o espectador que absorve essa tensão diante do que vê e ouve, criando suas próprias sensações.

Voltando para a construção das sensações, tomando como sujeito inanimados, criamos uma aura em torno dos objetos que passa a injetar naqueles sem vida uma carga de emoção que provem unicamente da ação que se estabelece no confronto, por exemplo, de um aridor ao perfurar uma lata. Esse ato do perfurar, abrir e rasgar a lata pode ser atribuído como um instante de sofrimento. O mesmo se aplica a um tecido que é lentamente contorcido até tornar-se uma “corda” enrugada, mortificada, modificando a sua estrutura lisa e suave.

Em outro caso, percebemos a tensão de desespero ao lançar, sobre a parede, retratos que são espatifados no choque e se quebram, como se desejassem apagar a lembrança da imagem ali guardada. Ao borrarmos uma construção de frases que contam uma história, deixando-a totalmente ilegível, sem condições de cumprir o seu papel de entendimento daquilo que está escrito, causamos a anulação da palavra, que não mais cumpre com sua função de informar.

Essas ações sobre os objetos inanimados é que podem provocar a sensação da tensão de dor, a partir do instante em que passam a ter seus sentidos ou suas características materiais, modificadas, desaparecendo totalmente, deixando de ser algo concreto, em termos da forma,

tal como os vemos em sua estrutura real, e passam a não mais existir (como eram) a partir do momento que ganham outras formas.

A lata, ao ser perfurada, não deixa de ser a lata, mas perde sua utilidade para guardar e proteger algo em seu interior; o tecido, agora enrugado, ganha outra forma; a palavra deixa de existir enquanto construção de sentido, alcançando outros sentidos. E os porta-retratos não mais guardam a lembrança.

Essa transformação claramente visível de algo que era e agora não é mais, junto à ação imposta a eles, é que circunda e produz o sentir InanimaDor e poderá causar no outro as sensações de desequilíbrio. A dor, primeiro, é ilustrada nos inanimados e depois lançada ao espectador, que terá as suas próprias interpretações.

A aposta desta pesquisa tem, justamente, por foco a subjetividade como elemento atenuante à Dor. É de posse da subjetividade das manifestações das emoções, diante da forma com que elas são acionadas, que os inanimados surgem e provocam o outro, em uma engrenagem que se movimenta em todo o percurso dos vídeos e suas histórias, de modo que, a partir do momento que termina a sua exibição, cabe ao espectador levar consigo as sensações que sentiu, isoladamente. Assim, “a obra de arte poria em jogo não só a psicologia do artista, mas também a do espectador” (FRAYZE-PEREIRA, 2010, p. 22).

Ao falarmos do sentir InanimaDor, não devemos deixar de lado um aspecto relevante na construção dessas poéticas visuais em torno do sofrer, cujo os protagonistas são objetos inanimados, que serão utilizados dentro da narrativa fílmica de forma a envolver o espectador através da maneira com que esses objetos serão colocados em cena e, a partir desse momento, criar toda uma retórica de atração que se faz pela criação das cenas, que envolvem da roteirização à montagem final.

Nesse roteiro, que parte desde a ideia inicial e segue ganhando forma através das escolhas dos objetos ou da forma como serão encenados e, principalmente, sem esquecer o tema em questão, cria-se o ambiente que será apresentado ao espectador. Uma vez em posse desses elementos, além da própria natureza dos objetos, que possuem carga suficientemente dramática e simbólica, para serem enriquecidos com a tônica que irá envolvê-los, materializa-se aquilo que implica a busca da atmosfera do desconsolo.

Essa “atmosfera” está estritamente relacionada às alternativas técnicas cinematográficas de formação e apreensão da imagem, dando a ela uma carga além do que se materializa com a própria imagem do objeto, uma vez que este já foi manipulado, como o ato do abridor perfurar a lata com agressividade, por exemplo. Esses outros elementos utilizados fazem referência a cor, textura, corte, sequência da cena, foco, desfoco, planos abertos, planos



detalhe, planos conjunto, *plongée*, movimentos bruscos, *blackout*, fotografia, construção cenográfica, o silêncio e a trilha experimental. Todas essas características, juntas e/ou isoladas, compõem todo o sentir InanimaDor na formação de cada um dos seis vídeos.

Nesse sentido,

[...] existe em psicologia uma lei que diz que, se uma emoção dá origem a um certo movimento, a imitação desse movimento vai permitir evocar uma emoção correspondente. [...] Deve-se compreender que a montagem é, de fato, um meio de induzir deliberadamente os pensamentos e as associações do espectador. [...] Se a montagem for coordenada em função de uma série de acontecimentos escolhidos com precisão, ou de uma linha conceitual – seja agitada, seja calma, terá respectivamente um efeito excitante ou calmante no espectador. (AUMONT, 2008. p. 230)

A obra necessita percorrer por todo esse processo, de maneira que cabe ao autor elaborar de que forma a sua mensagem deverá ser passada. Mesmo que ele não tenha domínio exato de como o espectador irá reagir, ele se fixa no enquadramento que parte, inicialmente, da discussão do tema em questão e, ao ser dado o enfoque, o enquadramento escolhido, partimos para a sua conceituação em termos de representação. Uma vez feito isso, a temática deixa de ser a questão principal e o que se destaca é, justamente, a forma com que esse tema será retratado dentro do ambiente audiovisual.

### **I.3– A consciência e o inconsciente na construção Inanimador**

Perceber que algo nos toca. Não me refiro ao toque de uma mão macia sobre um corpo ou o abraçar em que dois parecem se tornar apenas um. O toque se amplia e penetra além da matéria física. O toque enquanto sensação que está além da fisicalidade. O “sentir-se tocado” por algo construído pelas texturas, linhas e imagens produzidas pela arte. O toque, então, instaura-se pela ação do olhar, do tato, do cheiro, do paladar, do som ao redor, que penetra fundo e mistura-se à essência do próprio ser. Um toque capaz de macular a mais doce ou amarga sensação que parece não desgrudar por nada.

Penetrar nesse toque e tentar entender como o mesmo nos chega através da ação da consciência, que passa a lhe dar nomes, ou pelo inconsciente, que se constrói em uma malha perceptiva oculta, é tentar percorrer um caminho escorregadio, cheio de armadilhas e carregado de mistérios. Ao citar a consciência, elevo o termo à ação do fato, real e verdadeiro, que se manifesta diante do ser, da pessoa afetada por ela.

A relação entre a consciência e o inconsciente são fatores presentes a todo instante na pesquisa *InanimaDor* e nos vídeos como um todo. Por um lado, temos o conhecimento que determina, que nos mostra o que estamos sentindo, que dá os nomes e revela, claramente, se o que está sendo sentido é algo doloroso, alegre, prazeroso, de gozo ou frustração. É obra da atividade cerebral determinar e identificar esses sentimentos. A dor é causa e efeito, ela se “materializa” no próprio corpo e o que se sente é apontado pelo raciocínio como Dor.

A consciência, de fato, é a chave para que se coloque sob escrutínio uma vida, seja isso bom ou mau; é o bilhete de ingresso, nossa iniciação em saber tudo sobre fome, sede, sexo, lágrimas, riso, prazer, intuição, o fluxo de imagens que denominamos pensamento, os sentimentos, as palavras, as histórias, as crenças, a música e a poesia, a felicidade e o êxtase. Em seu nível mais simples e mais elementar, a consciência permite-nos reconhecer um impulso irresistível para permanecer vivos e cultivar o interesse pelo self. Em seu nível mais complexo e elaborado, a consciência ajuda-nos a cultivar um interesse por outras pessoas e a aperfeiçoar a arte de viver. (DAMÁSIO, 2000, p.19)

Através desse estágio de lucidez, elaboramos uma espécie de diário sobre nós mesmos e conseguimos identificar nossos próprios sentimentos. Dessa forma, é possível nos acharmos em meio a uma crise, seja de tremenda tristeza ou de uma explosão que parece infundável de felicidade. A consciência nos faz perceber quem somos e o que sentimos, por mais que, muitas vezes, os sentimentos nos pareça confusos. Cabe a ela, em um nível de criação artística, elaborar e deixar claro o que um autor pretende realizar quando pensa em criar algo.

Esse estado de clareza lhe dá o tema, as escolhas dos tipos de linguagem, dos quais poderá se valer, o caminho relacionado ao tema que deseja percorrer, o tipo de enquadramento dramático que será dado, os tipos de objetos que serão trabalhados. Enfim, ele traça estruturas técnicas e conceituais referentes à obra que se deseja realizar, permitindo que o autor possa, também, apropriar-se de outras experiências do passado, que funcionaram ou não, para compor essa nova estrutura que está sendo montada, identificando seus diversos aspectos técnico-estruturais, antes de penetrar no universo da criação artística no terreno imagético das sensações, apreensões, emoções.

Esse caminho é importante que esteja no nível da clareza, para que não seja perdida a noção de realidade, na qual todos nos encontramos, mesmo quando falamos sobre arte. É um caminhar que terá início com esse planejamento realçado pela consciência, para que seja aberto um espaço onde o processo de criação sensorial irá surgir. Esse tipo de ação, António Damásio (2000, p. 252-254) chama de Consciência Ampliada:

[...] é tudo o que a consciência central é, só que maior e melhor, e só faz crescer com a evolução e com as experiências que cada indivíduo tem ao longo da vida. Se a consciência central permite que você saiba, por um

momento fugaz, que é você quem está vendo um pássaro voando ou quem está sentindo uma dor, a consciência ampliada situa essas mesmas experiências em um contexto mais amplo e em um intervalo de tempo mais longo. A consciência ampliada ainda gira em torno do mesmo “você” central, mas esse “você” agora está conectado ao passado vivido e ao futuro antevisto, partes de seu registro autobiográfico. Em vez de apenas ter acesso ao fato de que está sentindo dor, você também pode fazer um levantamento dos fatos relacionados ao local da dor (o cotovelo), ao que causou (tênis), quando a sentiu pela última vez faz três anos – ou serão quatro?, quem também sentiu uma dor assim recentemente (sua tia Maria), o médico que ela procurou (o dr. Silva – ou terá sido dr. Castro?), o fato de que você não poderá jogar com João amanhã. O aspecto de conhecimentos que a consciência ampliada permite que você acesse agora abrange um vasto panorama. [...] A consciência ampliada, portanto, é a capacidade de estar consciente de uma gama enorme de entidades e eventos, ou seja, a capacidade de gerar um senso de perspectiva individual, de propriedade e da condição de agente sobre uma gama de conhecimentos maior do que a abrangida pela consciência central. (DAMASIO, 2000. p. 252 - 254)

Uma vez conhecidas essas estruturas, o artista passa para o nível da produção artística, onde, em posse de todos os elementos já organizados conscientemente, mergulha no seu próprio *self* criativo para compor a sua obra. Acredito que é nesse momento que o inconsciente irá agir com mais força e magnetismo. O instante criativo presente no inconsciente age na elaboração dos pensamentos que não fazem parte do consciente, não se sabe nada sobre eles e de que forma eles irão agir para formular a obra artística: “A percepção visual não é apenas um processo sensorial e mental de superfície, é também um processo que vem do inconsciente, para chegar a tona na região sensorial consciente, onde enfim se cristaliza, e só o consegue depois de uma luta entre as várias camadas perceptivas.” (ARANTES, 1982, p. 126) Por outro lado podemos considerar que se a consciência supõe que haja antecipação de sentido, no inconsciente esse sentido é inantecipável, portanto, inseparável da idéia do aparecimento de algo novo, que nos surpreende

É justamente no âmago do aparecimento de algo novo, do surpreendente, que o inconsciente age de forma a ser percebido em traços que se fazem notar na própria obra já acabada. Se o consciente antecipa as sensações, resta ao inconsciente formular suas próprias cadeias emotivas ou de linguagem, sem que sejam percebidas de imediato pelo artista/criador da obra ou, mesmo, pelo o espectador. O inconsciente faz fluir a engrenagem que torna real o invisível. “A verdadeira criação artística só se daria nesse momento de ‘decaída da atividade consciente’: que é a arte, afinal, do ponto de vista emotivo, senão a linguagem das forças inconscientes que atuam dentro de nós?” (PEDROSA, 1949, p. 159).

Uma vez que há essa “decaída”, em que a consciência é colocada de lado e o artista se deixa envolver por sua arte, o inconsciente começa a promover as transformações necessárias

para que a criação artística ganhe a cada ação do seu autor, até o ato final da sua concretização, a carga necessária de emoções que estarão presentes na obra e serão captadas livremente pelo espectador. É no inconsciente que são descritas as linhas que serão percorridas na construção cognitiva de sensações não aparentes na obra até que a mesma esteja pronta.

É, também, no vasto do inconsciente que são traçadas as relações entre as imagens e o que cada uma delas dizem sobre o tema em questão. Nele, a ideia sobre o tema e suas tramas andam mais livres, principalmente pelo fato de que no mesmo não há juízo de valor, não se faz as relações de certo e errado, ou de posso ou não posso, diante de um desejo, como fazemos movidos pela consciência. Se o consciente nos dá essa “consciência” determinante sobre algo, no inconsciente não há esse julgamento.

Dessa forma, a criatividade percorre um caminho mais fluido e promíscuo, visto que o mesmo pode fazer suas próprias relações sem interrupções e/ou cortes: “O cérebro é abastecido pelos olhos, ouvidos e outros sentidos, e o inconsciente traduz tudo em imagens e palavras”, diz o psicólogo e neurocientista Ran Hassin, um dos autores do livro *The New Unconscious*. (SANTI; LISBOA, 2013, p. 31) Essas imagens absorvidas pelo inconsciente e que o artista decodifica em forma de arte, acabam por ser o resultado do modo como o cérebro age deliberadamente, sem o suporte da consciência, para a criação da obra, envolta por suas sensações emocionais. Isso porque “o consciente e o inconsciente reagem de modo diferente à mesma coisa. O primeiro é racional; o segundo, carregado de emoção” (Ibid., p. 3).

A combinação entre o pensamento criativo em estado de consciência e o processo de criação inconsciente, torna-se a junção perfeita para que a obra seja realizada de forma que contemple os materiais técnicos necessários à sua representação na construção do sentir artístico. De forma mais clara, há uma ação direta da consciência que permite definir caminhos a serem percorridos para que a obra de arte final seja concluída, de forma que suas características estéticas e propulsoras de sensações sejam encontradas, preservadas e formuladas pelo inconsciente.

A arte também não pode ser compreendida como uma simples expressão do interior nem como a reprodução de figuras da realidade exterior, porque o momento decisivo e característico reside para ela na maneira pela qual faz dissolver um no outro o “subjetivo” e o “objetivo”, o puro sentimento e a pura figura, e dos quais estes encontram então, nestas dissoluções mesma, um estado e um conteúdo novos. (ARANTES, 1996, p. 126)

Acredito que a aleatoriedade não é combustível capaz de produzir material artístico. Toda obra de arte necessita de estudos, cálculos, planejamento e desprendimento emocional

para a sua execução. No caso desse estudo, não apenas em termos do desenvolvimento do tema e as imagens que surgiram, mas, principalmente, como essas imagens se transformaram em coeficientes de uma tensão sensorial do sentimento de Dor, que faz parte da estrutura da própria imagem, independe de quem as veja. Elas estão e estarão sempre lá.

E é justamente partindo desse conceito que a consciência e o inconsciente passam a agir na construção de toda a poética visual da série *InanimaDor*. Toda a criação das obras estiveram mergulhadas nas tramas da consciência e do inconsciente para que pudessem obter o resultado esperado e, também, aqueles não esperados, que resulta no que nomeio como o "Cochicho da Obra". A obra, em muitos momentos da sua execução, fala com o seu preceptor, fazendo-o, inclusive, reconhecer novos caminhos, entre tantas outras cochichadas. Trilhando um longo e íntimo caminho em uma relação passional entre o autor e sua obra, entre consciência e inconsciente.

#### **I.4 – Expressões de Dor**

A história é feita, muitas vezes, de sangue e Dor. Grande parte dos acontecimentos históricos nos fazem encontrar um mar de lágrimas, oferecidas pela tristeza. E, tomando os passos de Cristo rumo à crucificação, datada do século I d.C., podemos considerar esta como sendo a primeira imagem amplamente difundida e reconhecida que remete a sensação dolorosa:

A grande historiadora alemã Barbara Duden disse que, quando dava um curso sobre a história das representações do corpo em uma grande universidade pública estadual americana alguns anos atrás, nenhum aluno numa turma de vinte estudantes de graduação conseguiu identificar o tema de qualquer pintura consagrada sobre a flagelação de Cristo que ela lhes mostrou em diapositivos. ("Acho que é uma pintura religiosa", arriscou um deles.) A única imagem consagrada de Jesus que a maioria dos alunos se mostrou capaz de identificar foi a da crucificação. (SONTAG, 2003, p. 69)

Sob essas referências iniciais, observa-se que a crucificação de Cristo, repleta de violência, tortura, humilhações e terror, é desenhada na história em forma de uma cruz, com o corpo de um homem nela preso, com suas mãos e pés perfurados por pregos de, aproximadamente, 12,5 cm, sobre a cabeça uma coroa de espinhos, chamado *Espinheiro-de-*

*Cristo-Sírio*, um tipo arbusto comum no Oriente Médio, capaz de perfurar a pele do couro cabeludo devido ao tamanho dos seus espinhos<sup>3</sup>.

O ponto de partida de todo esse sofrimento tem início no Jardim das Oliveiras, onde Jesus foi remetido à condenação, açoitamento e crucificação, tendo duração, ao todo, de 18 horas de tortura. Após todo esse martírio, Jesus, preso à cruz, não resistiu e morreu. Todo o flagelo que Cristo passou acarretou em seu corpo diversos traumas e problemas, principalmente nos seus órgãos internos.

A partir do momento que Cristo é acometido aos procedimentos de tortura, “o seu suor se transformou em gotas de sangue que caíram no chão”<sup>4</sup>. De acordo com a medicina, esse fenômeno se chama hematidrose e pode ocorrer em indivíduos que estão sob forte *stress* mental, medo e sensação de pânico. Fazendo com que as veias das glândulas sudoríparas se comprimam e depois se rompam, e o sangue mistura-se, então, ao suor que é expelido pelo corpo.

Outro fato importante que vale ser ressaltado e que atenua o sofrimento vivido por Cristo, diz respeito às dores não visíveis, aquelas provocadas mentalmente e não menos traumáticas. Jesus foi vítima de extrema angústia mental e isso drenou e debilitou a sua força física até a exaustão total.

A palidez com que Cristo é retratado no Jardim das Oliveiras é um reflexo médico de seu medo e angústia. Voltando para as marcas físicas, Jesus Cristo recebeu 39 chibatadas (o número previsto na Lei Mosaica, o que resulta em 117 golpes, na medida em que o chicote possuía três pontas. O resultado, diante de tantos mal tratos, foram hemorragias, acúmulo de sangue e líquidos nos pulmões e possível laceração no baço e no fígado, podendo ter sofrido tremores e desmaios: “A vítima era reduzida a uma massa de carne, exaurida e estroçada, ansiando por água” (ZUGIBE, 2008, p. 3). Mas a sucessão de torturas parecia não ter fim, impondo a Cristo uma coroa de espinhos.

Ao final do açoite, uma coroa de espinhos foi cravada na cabeça de Jesus, causando sangramento no couro cabeludo, na face e na cabeça. Também nesse ponto do calvário, no entanto, interessa a explicação pela necropsia. O que essa coroa provocou no organismo de Cristo? Os espinhos atingiram ramos de nervos que provocam dores lancinantes quando são irritados. A medicina explica: é o caso do nervo trigêmeo, na parte frontal do crânio, e do grande ramo occipital, na parte de trás. As dores do trigêmeo são descritas como as mais difíceis de suportar – e há casos nos quais nem a morfina consegue amenizá-las. (RANGEL, 1998, p. 3)

---

<sup>3</sup>Afirmações do médico legista Frederick Zugibe (2008), na obra *A Crucificação de Jesus: As conclusões surpreendentes sobre a morte de Cristo na visão de um investigador criminal*.

<sup>4</sup>Informações descritas pelo apóstolo Lucas, que era médico e que condiz com as normas médicas, segundo Frederick Zugibe (2008).

Após receber a coroa de espinhos, Jesus Cristo foi preso à cruz e sua tortura ainda continuou. Com seus pés e mãos perfurados por pregos e ferido, também, por uma lança no peito, Jesus continuou vivo em profundo sofrimento, vindo a óbito após algum tempo, provavelmente, por “parada cardíaca e respiratória, em razão de choque traumático e hipovolêmico, resultante da crucificação” (ZUGIBE, 2008, p. 113).

Através desses estudos e entendendo o passo a passo de toda a tortura sofrida por Cristo, tem-se uma noção mais exata e ampla do tamanho do seu tormento. Dessa forma, a imagem que se configurou com a crucificação revela o resultado desse martírio através de uma obra que foi perpetuada no tempo e que, até os dias atuais, é reproduzida pelo Cristianismo, em todo o mundo, como símbolo de libertação e sacrifício em favor da humanidade.

A imagem do Cristo crucificado não permeia apenas as imensas naves e altares das igrejas e lares em todo o mundo, mas seu simbolismo se faz presente, criativamente, através das sensações e olhares de diversos artistas, que perceberam, no ato histórico da crucificação ou do martírio de Cristo, uma importante munição para o fazer artístico.

Dessa forma, a Dor instaurada com grandeza de detalhes presentes na imagem da crucificação, na qual o Cristo sangra e definha, contorcendo seu corpo já ferido, alimenta o imaginário artístico e revela que o tema da Dor, há muito, permeia a história da humanidade, até ser representada nas artes de forma intensa, crítica, reveladora e questionadora.

A Dor, como um dos temas central para a arte, pode ser encontrada na tragédia grega, em todos os seus estágios – da dor física à dor pela perda, pela privação, até a dor da ferida mortal. Na era romana, com todas as lutas sanguinárias, incluindo aquelas confrontadas por gladiadores. Há várias passagens em que a Dor se mostra tão presente quanto seu lado oposto, ficando-se, assim, como uma importante arma de representação da história, de um período e/ou do pensamento de uma época ou de um artista.

A relação entre arte e dor pode parecer estranha à primeira vista. A arte, segundo uma certa concepção clássica, é o campo da fruição do belo e, segundo uma certa tradição clássica ainda, a arte seria um meio de ensinar o “bem”. Poder-se-ia perguntar, então, se seria possível uma conciliação entre a arte “da dor” e essa visão tradicional da arte? Ora, na verdade isso não só é possível, como também, de certo modo, essa modalidade da arte sempre foi no mínimo tão importante – e “clássica” – quanto a sua face avessa à representação da dor. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 29)

Seguindo a citação, ao falar de arte e Dor, tenho em mente essa junção em que ambas se completam e definem, por muitas vezes, o fazer artístico dentro desse viés, em que as duas se tornam tão importantes quanto o belo e harmônico. Ressaltando que representar ou

apresentar a Dor, imediatamente, não exclui-se o belo. O sofrimento enquanto motim artístico, tem um poder quase que absoluto em atrair muitas vezes pela repulsa, pelo estranhamento ao deparar-se com imagens dessa natureza. O que não elimina por absoluto o status de belo, dentro do cunho da arte.

A escritora americana Susan Sontag (2003), no livro “Diante da Dor dos Outros”, relata essa relação do belo na arte, mesmo que envolta pelas vestes do terror, da desordem, da guerra e, por fim, da Dor. Segundo ela, a guerra é vista como algo que os homens fazem de modo inveterado, sem se demoverem ante o acúmulo de sofrimento que ela provoca, de modo que representar a guerra em palavras ou em imagens requer uma frieza aguçada e inabalável.

Mais adiante, a autora faz uma relação direta com o mestre italiano Leonardo da Vinci (1452 - 1519), relatando o modo com o qual o artista orienta seus discípulos, no que tange a representação de uma pintura de batalha, insistindo que os pintores tenham a coragem e a imaginação de mostrar a guerra em toda a sua abominação:

Mostrem o conquistado e vencido pálido, com sobrancelhas levantadas e franzidas, e a pele acima das sobrancelhas sulcada pela dor [...] e os dentes separados como que num grito de lamento [...]. Mostrem os mortos, em parte ou inteiramente, cobertos de poeira [...] e deixem que se veja o sangue, pela sua cor, a fluir numa corrente sinuosa do cadáver até o pó. E outros na agonia da morte, rilhando os dentes, de olhos revirados, com os punhos contra seus corpos e com as pernas retorcidas. (SONTAG, 2003, p. 64-65)

Para Susan Sontag (2003, p. 65), o que Da Vinci sugere é que “o olhar do artista seja, literalmente, impiedoso. A imagem deve estarrecer e nessa *terribilità* reside um tipo contestador de beleza”. Ela continua afirmando que um campo de batalha ensanguentado pode ser belo – no registro sublime, aterrador ou trágico do belo – é lugar-comum no tocante a imagens de guerra produzidas por artistas.

Ao resgatar os quadros que representam São Sebastião, amarrado e com várias flechas perfurando seu corpo, deparo-me com uma cena, no mínimo, incômoda, pra não dizer aterrorizante, pensando na angústia que ali está impregnada. No entanto, essa imagem de total sofrimento é absorvida socialmente, através de todo o seu martírio, de forma tranquila e sem choques, mesmo estando visível a sua tortura. As pessoas, na verdade, compadecem-se de tal sofrimento e identificam-se com aquele que sofre, como que pertencente a ele e por isso mais fácil de ser aceito.

Esse conceito de dor aplica-se, basicamente, a imagens de representações, santas ou outras já imortalizadas pela história como aceitáveis. Por outro lado, há um grupo grande de artistas contemporâneos que perceberam na devastação um tema inquietante e importante para materializar os seus pensamentos e questionamentos sobre o mundo. Para alguns, a Dor



caminha por um fio libertador; para outros, a mímese consiste justamente em usar-se, lançar-se como objeto matiz da angustia sofrida.

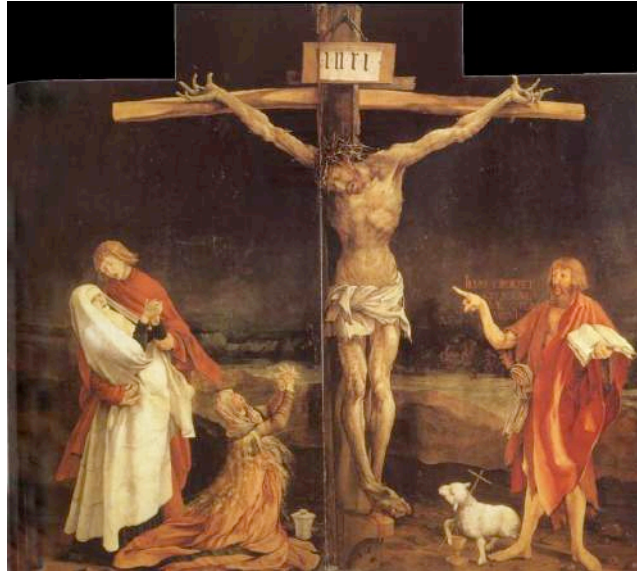
Em sua variada escala de apoderar-se da aflição, os artistas percorreram longos caminhos em que esse sentimento, íntimo e claro, às vezes, cortante ou aprisionante em torturas emocionais, que ninguém consegue enxergar, era representado de diversas formas, seja na pintura, na literatura, na performance ou utilizando o próprio corpo como instrumento, criando assim a *BodyArt* ou, mesmo, buscando na excelência do movimento expressionista a sua morada e fuga para uma escalada rumo a tensão e provocação.

Trazendo à tona as imagens da crucificação de Cristo, dou início a um processo em que o tema da dor se manifestava desde aquela época e, de lá até os dias atuais, presenciamos uma enxurrada de formas próprias de retratação de tal sentimento. O sofrimento pode ser representado de várias maneiras, de forma figurativa oriunda de um acontecimento histórico ou social, como o caso da crucificação, em que os artistas compõem a obra através de relatos históricos, bíblicos ou documentos que narram o fato, de modo que o artista se apodera dessas informações para criar a sua obra, com base nas inscrições.

Por outro lado, a ação dolorida pode ser investigada pela própria sensação interna do artista, frente ao seu posicionamento crítico e intelectual acerca do mundo, utilizando da sua arte para retratar um universo próprio e que fale dos seus sentimentos, que podem ser oriundos da insatisfação, revolta, solidão, desamor, aprisionamento, lamentação, frustração ou, até mesmo, pela tentativa de expressar através da arte a sua própria ânsia interna e não mais aquela figurada pelo corte, vista a olho-nu, onde todos podem se compadecer.

Observando as imagens da crucificação de Cristo, aponto o símbolo da cruz como referência de aflição, mesmo antes do Cristianismo, onde os criminosos eram condenados à cruz. Fato que se intensificou justamente pelo episódio bíblico, fazendo com que diversos artistas se sentissem inspirados a construir toda uma narrativa artística de retratação desse acontecimento.

Um dos artistas que melhor desempenhou essa função de “apoderar-se” do episódio para uma posterior retratação foi o pintor alemão Matthias Grünewald (1470-1528), precursor do expressionismo e criador de uma das obras mais perturbadoras, intitulada *A Crucificação* (1512-1516). Na obra encontramos um Cristo dilacerado pelas chagas, com o corpo envolto em cortes e sangue que toma toda a sua pele. Sobre o corpo, um pedaço de tecido rasgado.



**Figura 1 - Tela do artista Matthias Grünewald, retratando a crucificação de Cristo.**



**Figura 2 – “A Crucificação”. Detalhe da obra do artista MatthiasGrünewald.**

O realismo trágico é envolvente e causa perplexidade pela forma com que foi construído. As cores e formas parecem ter sido pintadas com a intenção clara de causar terror, junto à proximidade da morte. A cruz parece não suportar o peso da massa moribunda de Cristo e pende como se fosse partir-se ao meio. Suas mãos expressam a desolação e angústia de forma única através dos espaçamentos e pela curvatura dos seus dedos, dando a ideia de agonia profunda. O mesmo pode ser percebido em seus pés que sangram abundantemente.

Esta crucifixão é como um grito que fica gravado na memória. [...] Numa paisagem desolada, sobre um fundo de céu mais negro que tinta, a cruz está erguida, imensa. Nenhuma ínfima parte do corpo gigantesco suspenso na cruz foi poupada da violência. [...] Nem a morte conseguiu apaziguar este corpo retorcido pela dor. A tensão do cadáver é tão forte que parece dobrar o braço da cruz (*La Crucifixion*, 2007 apud HIGUET, 2009, p. 81).

Abaixo dos pés de Cristo estão Maria, envolta em um tecido branco e amparada por João, o Evangelista, e Maria Madalena, consternados pela visão que toma conta dos seus olhos. Do lado direito, encontra-se João Baptista e o cordeiro, que simboliza o Cristo crucificado.

Dessa forma, a Dor, enquanto sentimento figurativo nas artes, imprime talvez o seu primeiro momento de contemplação. Nesse contexto, podemos entender o termo contemplar como resultado de um momento marcante e que despertou em artistas o desejo em figurá-lo de forma que contasse algo, que mostrasse ou revelasse um momento na história. Assim, os artistas, ao longo do tempo, foram modificando a sua visão sobre a crucificação de Cristo e, envoltos pelo tempo em que viviam, começaram a reinterpretar a saga de Jesus Cristo preso à cruz de diversas formas.

O tema da crucificação já faz parte do universo dos artistas desde o princípio do século V, tendo inúmeros profissionais, principalmente os da pintura sacra, que, mergulhados no realismo, concebiam uma atmosfera mais densa através da combinação das cores, dos traços fortes, de uma face borrada pela preeminência do desespero, exposto com o intuito de chocar.

Em alguns artistas contemporâneos, reunidos a partir do século XX, fui percebendo outras maneiras de apropriação do conceito da crucificação, nos quais “novos” suportes entram em cena e revelam alguns “Cristos crucificados” sob o olhar atento de uma proposta criativa que não mais se baseava nas liturgias descritas pelos relatos históricos, bíblicos, mas, que se tornavam combustível, justamente, pela noção da mesma imagem figurativa de uma cruz e preso a ela um homem. Porém, isso ocorria com suportes que englobavam processos de criação mais diversos e livres para transfigurar, transmutar ou, mesmo, radicalizar com a imagem imortal da crucificação, sem perder, com isso, o teor religioso, artístico. Mas, agora, munidos de outras visões, sensações e questionamentos, reflexo de uma época.

Assim, cito alguns importantes artistas, como os americanos Robert Gober, Andrés Serrano, Carolee Schneemann, Francesca Woodman (1958-1981), Mike Kelley (1954-2012), Bob Flanagan (1952-1996), o mexicano Guillermo Gomez Pena, a Servia Marina Abramovic, o Alemão Martin Kippenberger (1953-1997), o Escocês David Mach, os austríacos Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler (1940-1969), o belga Jan Fabre, o italiano Maurizio Cattelan, o

britânico Damien Hirst, entre tantos outros, que se emolduram na contemporaneidade e que buscaram na dor, através da crucificação, um motivo para se expressar.

Por uma questão de atração e sedução por parte do autor e, também pelo teor das obras em relação direta à crucificação, irei destacar dois artistas que se aproximam com o tema proposto e a forma com que resolveram apresentar suas obras, sem deixar de lado a tensão característica da Dor, que envolve esta pesquisa. São eles: o Escocês David Mach e o americano Robert Gober.

O primeiro que destaco é o artista David Mach, criador de peças que advém da produção em massa, como revistas, pneus, cabides, bonecas, tijolos, criando instalações, objetos, esculturas, atraindo, muitas vezes, pela grandiosidade das suas obras e, também, por muitas delas serem construídas e expostas em lugares públicos. Na obra intitulada “Die Harder – Precious Light” (2011), Mach faz uma reprodução em grande escala do Cristo crucificado, envolto e perfurado por inúmeros pregos ou fios de ferro, que tomam todo o seu corpo.

A expressão da obra é de desespero e dó. Na visão do artista, o Cristo grita como se estivesse em profunda agonia. Seu corpo pende para a frente como se desejasse libertar-se da cruz. Suas mãos reproduzem em dedos que parecem querer se fechar, mesmo havendo uma intenção, por mais que inválida, em permanecer aberta. A face também parece não reproduzir fielmente a aparência de Cristo, dando a entender que Mach fez um autorretrato ou buscou, em rostos atuais, a sua versão da crucificação. Em outra obra, chamada de “Golgotha - Precious Light” (2011), o artista reproduziu o Cristo na cruz em três versões diferentes: com a cruz caída e o Cristo em posições distintas da conhecida pela história.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup>Ver figuras 3 e 4.



**Figura 3 - Obra intitulada "Die Harder e Golgotha" (2011), de David Mach**



**Figura 4 - Detalhe da obra "Die Harder e Golgotha" (2011), de David Mach**

Em seguida, debruço o olhar sobre as expressões de Robert Gober, um artista ao qual vale destacar por desenvolver uma série que envolve suplício, tormento e a crucificação, dentro de uma proposta muito chocante. Na obra sem título(2003-2005)<sup>6</sup>, Gober abusa do seu senso criativo e produz uma instalação provocante, visto que o artista resolve decepar a cabeça de Cristo que está preso à cruz, os bicos dos seus peitos viraram dois chafariz que derramam água dentro de um buraco aberto no chão. Acima da cruz um pássaro descansa tranquilamente.

---

<sup>6</sup>Ver figura 5.



**Figura 5 - Obra Sem título (2003), de Robert Gober, retratando a crucificação de Cristo.**

A sensação, ao ver o Cristo decepado, é de extrema agonia e incômodo. Parece que o artista intensificou o ato cruel da própria crucificação ao arrancar a cabeça, fazendo emergir ainda mais crueldade. Dos peitos de Cristo jorra uma água abundante, parecendo ser a lamentação que encontrou saída por aquelas vias. O buraco no chão, aberto de forma grosseira, passa a sensação de naturalidade, ou algo sem importância, que ganha as ruas através de um buraco qualquer aberto no chão e se perde.

O teor das obras artísticas em relação a retratação da imagem do Cristo Crucificado, mesmo em diferentes épocas, como aqui representado, faz-me perceber que a apropriação do artista sempre é livre, mesmo quando ele está, de alguma forma, preso a uma instituição ou mecenas, como foi o caso da igreja, durante muitos anos, que detinha o poder político, cultural, social e artístico quase que absoluto.

Ainda nesses contextos, as obras criadas pelos artistas representavam a sua sensação íntima e estavam carregadas do olhar pessoal que o acompanhava em cada traço, pincelada, montagem e execução de uma obra de arte. Cada um, a seu jeito, imprimia uma abordagem variada sobre o tema da crucificação de Cristo. A única característica que não fugiu a nenhum dos artistas era a tensão do ato em si, ficando claro a evidência do sofrimento em cada uma das figuras apresentadas.

O pesar, representado pelo martírio, pela punição, pelo sangramento, pelo corte, pelas expressões ou, mesmo, sem as marcas expressivas do rosto, estava infiltrado nas criações, como se fosse a identidade da obra. O pulsar, que se mostra forte e viril aos olhos de quem se deixa observar. As obras possuem uma força única em dismantelar qualquer concepção, por mais conhecida que seja, sobre as dolorosas horas em que Cristo passou preso à cruz e forma no outro uma nova apreensão, que se debate em atração e repulsa, ao mesmo tempo em que

cria uma relação entre o belo e a Dor, que se misturam e tornam-se sublimes pela atmosfera mágica que a arte cria, envolvendo e contagiando.

Uma atormentação intensificou-se e identificou-se, encontrando morada no movimento expressionista, de onde as inquietudes, artísticas daqueles que produziam e sentiam arte, viram-se impulsionados a expelir, de uma vez por todas, as suas angustias e mal-estar, em meio a uma convivência social marcada pelas aparências frágeis e débeis de um lugar que não satisfazia ou parecia real.

O resultado são obras fortes, que anseiam querer engolir o mundo, falando através dos gritos das imagens, fazendo ecoar por lugares distantes, percorrendo caminhos que, na maior parte das vezes, parecem não ter fim, conforme pode ser constatado na citação abaixo:

O expressionismo nasceu da angústia provocada pelo fim de um mundo e pela aparição de uma nova era. O seu lugar de origem é uma sociedade insolentemente capitalista, cínica e conquistadora, simbolizada pela figura do Kaiser Guilherme II. O movimento é uma insurreição, uma revolta, cuja busca formal expressa com toda a força o tormento interior dos artistas. Os poetas e pintores expressionistas inventaram o estilo da angústia e a técnica do mal-estar na civilização. Precursor declarado do expressionismo foi o quadro do norueguês Edvard Munch, “O Grito”, pintado em 1893. O quadro expressa o grito trágico de horror existencial lançado numa sociedade escandinava conformista, puritana e burguesa. O expressionismo vai usar a culpabilidade e a agonia (o “suor frio”) como suportes da expressão, ampliados sem medida pela ênfase dramática do estilo: o corpo nasceu para ser desarticulado. (HIGUET, 2009, p. 87)

O movimento expressionista ganhou força e adeptos de peso na Alemanha, mesmo sabendo que o termo, primeiramente, tenha sido profetizado na França, fazendo alusão a artistas franceses e não alemães, fato ocorrido na apresentação de um catálogo na 22ª Exposição da Primavera, em 1911.

O nome *expressionisten* era, na verdade, uma nomenclatura oportuna para atender as demandas das novas direções da arte francesa:

Em seu artigo “Sobre a origem da palavra ‘expressionismo’”, publicado em 1966, o historiador da arte Donald E. Gordon defendeu que, na Alemanha, o termo “expressão” era um fenômeno importado, amplamente utilizado no ateliê de Matisse em Paris e que fora publicado no conhecido tratado teórico do artista, *Notes d’un peintre* (Anotações de um pintor), de 1908. O uso do termo foi difundido por jovens artistas alemães do círculo de Matisse [...]. Em *Anotações de um Pintor*, Matisse afirmava que a “expressão” não constituía um espelhamento da paixão “sobre um rosto humano ou traída por um gesto violento”, desvinculado de considerações formais: “Em meus quadros, todo o conjunto é expressivo [...]. A composição é a arte de dispor, de maneira estetizada, os vários elementos disponíveis ao pintor para expressão de seus sentimentos”. (BEHR, 2000, p. 06-07)

Essa discussão a respeito do termo ser de origem francesa se prolongou entre outros pesquisadores, que apontam que o mesmo já era conhecido, na época, fora da França, justamente em oposição ao impressionismo:

Na própria Alemanha existia um equivalente ao expressionismo chamado, *Ausdruck*, que era empregado justamente para diferenciar tendências recentes da cultura impressionista. Dando pistas de que o expressionismo era considerado uma distinção germânica e não uma linha importada. (BEHR, 2001, p. 07)

Ainda enfraquecido na Alemanha, o termo expressionismo precisaria de respaldo para ganhar força, frente aos franceses. Na exposição *Sonderbund*, ocorrida no Palácio das Artes de Colônia, o diretor da mostra, Richart Reiche, usou o termo coringa, “*Expressionismus*”, na apresentação do catálogo. A nova arte proveniente da França, Alemanha, Austro-Hungria, Suíça, Holanda, Noruega e Rússia, fazia parte da exposição, além da importância dada aos trabalhos de van Gogh e Edward Munch, determinava ares que indicavam para uma linhagem específica do norte para o movimento expressionista, em oposição à francesa. Em 1914, o termo assumiu conotações exclusivamente germânicas.

O movimento expressionista passou por algumas fases já na Alemanha, após as vanguardas europeias, como um esforço para se apropriar de forma bem colocada do próprio termo expressionista e de tudo a que ele estivesse relacionado. Dessa forma, entendemos as mudanças sociais, política, cultural e o advento pré e pós-guerra, que muito influenciou os artistas, como fatores decisivos para que o expressionismo ganhasse forma e contribuísse, satisfazendo os anseios dessa classe artística. Como todo movimento, no seu início, surgem divergências e discussões em busca de uma identidade.

Assim, criou-se em 7 de junho de 1905, em Dresden, o grupo “*Die Brucke*” (A Ponte), e, mais adiante, em 1911, “*Der Blaue Reiter*” (O Cavaleiro Azul), ambos ligados a um pensamento alargado, abrangente no que tange a uma busca da arte que estivesse, muitas vezes, além da arte acadêmica contemporânea da Europa e que possibilitasse a artistas vanguardistas ou, mesmo, desconhecidos, serem absorvidos pelo movimento, compondo, assim, uma miscelânea artística bastante farta.

Com isso, o expressionismo parecia uma porta aberta, escancarada para que artistas diversos se autodenominassem expressionistas. Mas o que de fato configurou o movimento para além dos exílios e atos de censura, foi justamente os trabalhos de artistas consagrados, como o holandês Van Gogh (1853-1890), o norueguês Edward Much (1863-1944), o francês Poul Gauguin (1848-1903), os alemães Otto Dix (1891-1969), George Grosz (1893-1959) e Kaul Schmidt-Rottluff (1884-1976), além de muitos outros que, de forma visceral, com suas



pinceladas, davam o tom e a amargura ou suplício, expressando-se de acordo com seus sentimentos mais íntimos.

O ponto de partida do expressionismo é um sentido irredutível de sua própria existência. Possuído pelos apelos insistentes de seus impulsos, começa a formular expressões de sua emoção íntima que tenderão a confirmar a superioridade daquele que sente. Dessa forma, a arte funciona como um meio de sustentar a concepção de prioridade do sujeito. Portanto, o expressionista, enredado por sua essência emotiva, pode se voltar em direção à realidade externa com uma sensação de apreensão, embora possa preferir a postura arriscada de permanecer no limite indefinido entre o eu e o não eu. (CARDINAL, 1984, p. 35)

Pois é, justamente, nesse reflexo de expressão e combustão de sentimentos que o expressionismo se distancia do seu antecessor, o impressionismo, de modo que os expressionistas revelam-se para o outro e/ou para si próprios, exprimindo toda a sua sensibilidade, seja ela perturbadora, agressiva, transgressora, vulgar, insolente, sarcástica, irônica, febril e, muitas vezes, dolorida.

O auto-reflexo que se pode entender, ao debruçar os olhos sobre uma tela de Much, em “O Grito”, por exemplo, pode ser o mesmo que o artista quis expressar, em uma figura horrenda que se desespera com algo, que ninguém sabe o que é. A força das expressões servem como munição certa em todo e qualquer alvo que se coloque a sua frente. O tiro é dado e não há fugas em se abster ao que a imagem provoca no observador. Essa tensão sempre pungente na arte expressionista é que faz com que ela se mantenha viva e tocante, cumprindo com sua proposta de mexer, remexer, tanto quanto o autor se remexeu ao criá-la, utilizando, além das tintas e pincéis, seus sentimentos mais profundos e pessoais.

É, justamente, dentro do âmago dos sentimentos que a pesquisa adentra no universo do expressionismo, como forma de retratar ou expor a angústia que brota desses momentos de interiorização do próprio artista e sua arte. Não há como falar sobre tal sensação e não lançar-se nos protagonistas que tão bem retratam essa característica humana. O incômodo em questão não se faz presente pelo corte e, em seguida, o sangue que escorre por entre o corpo, mas na aniquilação de algo que corrói por dentro do corpo, do espírito, se tornando o cerne de onde o estudo faz morada. Nessa linha, a desenhista, pintora, gravurista e escultora alemã, KatheKollwitz (apud CARDINAL, 1984, p. 28) afirma sobre seus desenhos: “Eu nunca produzi nada frio... ao contrário, sempre criei, até certo ponto, com meu próprio sangue”

Falar do expressionismo é voltar os olhos também para si próprio, como se a forma fosse uma espécie de arte-espelho, no qual o reflexo nítido revela a face mais abundantemente pessimista do que se mostra a sua frente. A prova disso são os inúmeros e, muitas vezes,

constrangedores autorretratos, em que os artistas se reproduzem de forma seca, envoltos em morbidez, como se não suportassem a sua própria existência.

Basta olhar o que Edward Munch reproduziu na tela “Auto-retrato com cigarro aceso” (1895), para perceber a atmosfera sufocante em que o artista se coloca, onde o desprazer da asfixia é visivelmente sentido, em nuvens de fumaça que toma todo o ambiente, como se estivesse criando uma aura tipicamente do artista.



**Figura 6 - Autorretrato Edvard Munch**

Já o pintor austríaco Egon Schlie (1910), nos apresenta, em seu autorretrato, toda a sua versão mais desesperadora, horripilante e desagradável, revelando o que poderia ser a visão particular mais angustiante de si.



**Figura 7 – Autorretrato Egon Schlie**

Esse caminho pela Dor conduz a um universo repleto de personagens tão vasto que seria impossível apontar cada um. Contudo, foi necessário restringir e focar em alguns que se aproximam do salivar do autor, no tangente ao tocar interno, seja pela vibração do encantamento ou, mesmo, pelo olhar que perdurou por alguns instantes, acompanhando-o por dias, como um filme que nunca terminava.

E, precisando pausar os frames congelados, busco, no artista norueguês Edward Much (1863-1944), com as obras “O Grito” e “Noite em St. Cloud” (1890), e em Georges Grosz, com a tela “O Suicídio” (1916), perfeitos representantes da nitidez com que os mesmos conseguiram exprimir seus sentimentos, de forma bastante figurativa, como se estivessem mostrando, claramente, seu pensamento e o que sentiam, aproximando-me, cada vez mais, do objeto da pesquisa e apresentando um caminho que se direciona ao fazer artístico "InanimaDor", no tocante do sentimento que busco exprimir.

#### I.4.1 Edward Much

As noites pareciam mais intensas e os dias serviam de morada para que o artista rompesse com a normalidade e expressasse todas as suas emoções em cada traço da sua pincelada. Dessa forma, Edward Munch, artista da Noruega, mostrava-se visceral e forte em suas pinturas, tanto quanto os sentimentos e/ou os pensamentos que lhe angustiavam. Nas duas obras escolhidas, “O Grito” e “Noite em St. Cloud”, as paisagens que se apresentam aos olhos do espectador é justamente da dor, do desespero e da solidão, de uma imensidão torturante, de modo que parece não haver final feliz.

Na célebre obra mais conhecida do pintor, “O Grito” (1893), parece que o sufocar foi rompido, justamente, pela falta de palavras e pela amargura em conviver com algo que o sufocasse. A obra é de uma magnitude desconcertante com a imagem de uma figura que, com as mãos próximas dos ouvidos e a boca aberta, liberta o que te prende. As cores alaranjadas e azuladas, em pinceladas que parecem correr, como se o tempo estivesse exigindo ação, assemelham-se ao ato do que pode parecer loucura, diante de uma terrível Dor, ao mesmo tempo em que posso relacionar com a estética visual característica de algumas das obras em vídeo criadas e apresentadas nesse estudo.

Duas pessoas, logo atrás, caminham tranquilamente, dando a entender que tudo parece bem e que o que se passa é fruto apenas do personagem e sua inquietude. O que Munch coloca é justamente o momento íntimo do ser, que se mostra no primeiro plano e que tudo a sua volta parece se transformar em meio a turbulência do horror que se sente.

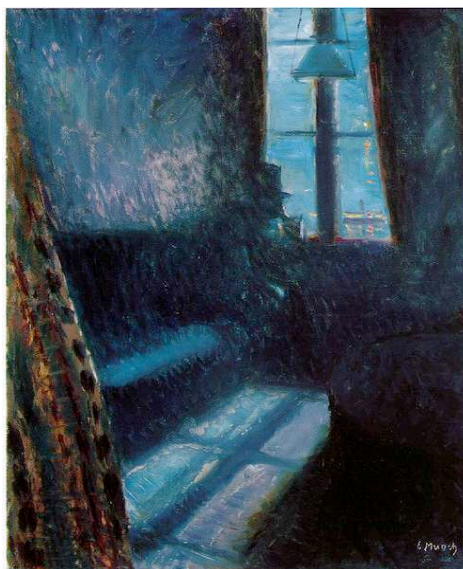


**Figura 8 - Pintura “O Grito”, de Edward Munch.**

Sobre a pintura “O Grito”, Edward Munch falou:

Eu estava andando na rua com dois amigos quando o sol se pôs, e de repente, o céu ficou vermelho como sangue. Parei e me encostei nas grades, quase morto de fadiga. Sobre o fiorde azul-acinzentado, as nuvens pairavam, tão vermelhas quanto o sangue e as línguas das chamas. Meus amigos se foram. Só e tremendo de medo, eu experienciei o mais alto grito da natureza. (COHH, 2014)

Já na obra “Noite em St. Cloud” (1890), parece que a melancolia toma conta e define os traços e sensações do personagem que se vê. Um homem sentado, observando algo através da janela, em um ambiente totalmente inóspito, repleto de penumbra, como se estivesse prestes a ser devorado pela escuridão. Há uma rara claridade lunar ou de alguma luz que se projeta pela janela, que mais parece a sua única esperança de salvação. A pintura é de uma solidão aniquilante e de uma tristeza que parece fazer parte daquela pessoa, que encontrou naquele ínfimo lugar, sua confortante morada.



**Figura 9 – “Noite em St. Cloud”, de Edward Much.**

Essa apropriação das sensações humanas e a forma latente com que as retrata, é que faz de Edward Munch, segundo a historiadora de artes Ingrid Langaard (1897-1982), em seu estudo das pinturas dele, como sendo o primeiro artista na Europa a pintar quadros “expressionistas”. Em suas anotações pessoais sobre o seu trabalho e como se sentia no convívio com suas próprias sensações, Munch parecia extremamente enfático e até pessimista diante de tanto realismo.

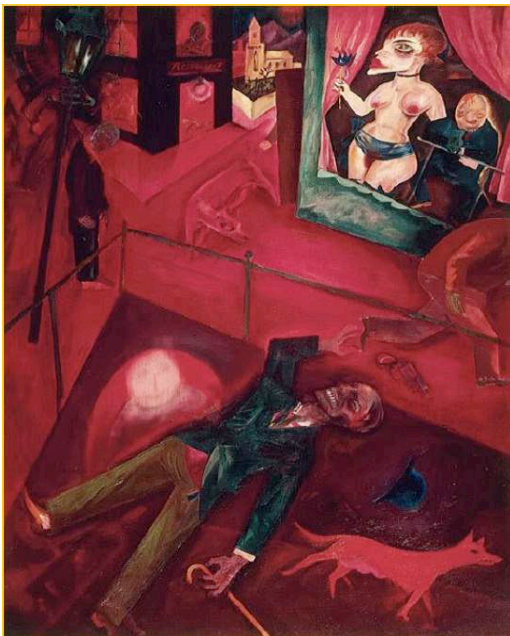
Ele escreve:

Minha vida inteira foi passada andando ao lado de um abismo sem fundo, pulando de pedra em pedra. Algumas vezes tento deixar o meu caminho estreito e vivenciar o percurso estonteante da vida, mas sempre me encontro levado, inexoravelmente, de volta às margens do abismo, e lá devo andar até o dia em que cair dentro dele. Finalmente, caio no abismo. Porque, pelo que me lembre, sofri de um profundo sentimento de ansiedade, o qual tentei expressar na minha arte. Sem a ansiedade e a doença, eu seria como um navio sem leme, desorientado. (COOB, 2014, p. 17-18)

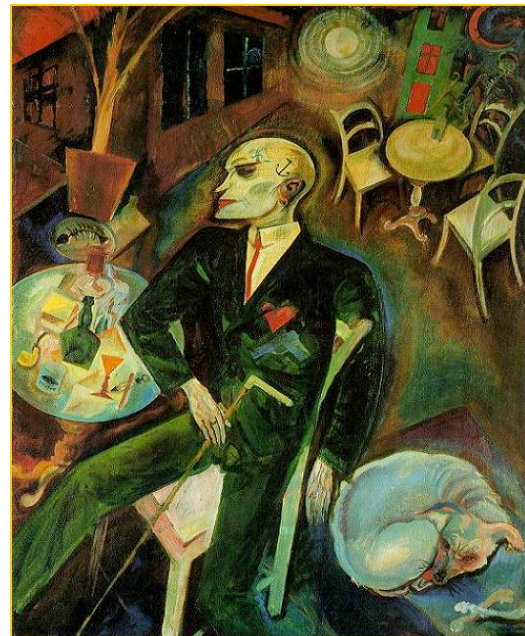
#### I.4.2 Georges Grosz

O pessimismo rondava as obras de Georges Grosz, nas quais a violência era reflexo de um mundo feio, frio e excessivamente sangrento. Muito do sentimento do artista foi provocado pela guerra (I Guerra Mundial) e pelo horror que ele sentia em função da sua própria experiência nos campos de batalha. O artista enumerou algumas características que suas obras deviam possuir, como, dureza, brutalidade, clareza e dor.

Assim, o que Grosz apresenta é uma reunião de sujeitos e situações desesperadoras, nas quais o sangue, a liquidez dos sonhos e o pueril se revelam de modo forte e decisivo, convidando o espectador e invadir o espaço que se abre aos seus olhos e, a partir daí, realizar uma oscilante viagem pelas sensações não tão agradáveis e, muitas vezes, embaraçosas que passeiam por violência e morte, dor e desesperança. Nas duas obras reveladas (“O Suicídio”, de 1916; e “Homem Apaixonado”, de 1926), esses ingredientes se combinam em perfeita harmonia. Em “O Suicídio” a violência e a morte andam de mãos dadas. Já em “Homem Apaixonado”, o sofrimento e a desesperança se alimentam um do outro.



**Figura 10 - Tela “O Suicídio”, de Georges Grosz.**



**Figura 11 - Tela “O Homem Apaixonado”, de Georges Grosz.**

O expressionismo está muito além de ser apenas um movimento. Ele surge pela busca em expressar, através da arte, todo um processo íntimo que o ser humano carrega em sua existência e que, muitas vezes, é externado através do silêncio, ao não se tratar do assunto. Para outros, esse incômodo social, emocional, psicológico, brota e transborda de tal forma que a única forma de contê-lo é, justamente, falar por ele, falar dele. E foi nesse âmago de, não raras, infelicidades ou incompreensão que o movimento expressionista se tornou existente e uma vertente dentro da arte em que as emoções agora ditavam e direcionavam para uma imagem figurativa do que, dentro deles, pulsava.

Não era mais o tempo de máscaras para ocultar, de maneira que mesmo que elas surgissem, eram colocadas à prova. A máxima do expressionismo está, exatamente, em contrariar a ordem, em abusar do que parece ser inabusável, em enfeiar o que nunca seria feio,

em dismantelar o que nunca precisou de conserto, em emanar os sentimentos e deixá-los brotar, como se eles nunca existissem, era dar “voz” a arte, para desagradar os que achavam que era ela muda, era se colocar ao lado da sua arte e deixar que ela fale por si e de si.

Ora, na arte, tudo se pode. Na arte, tudo se entende. Na arte, o mundo se resume ou pode ser reduzido ou apresentado em toda a sua plenitude. Há espaço para tudo que se deseja mostrar, fazendo, os sentimentos, parte da arte. Então, como não fazê-los pintar, colorir, criar formas, falar, gritar, tirar o véu e apresentar a face oculta, por mais dura, cruel e dolorida que ela possa parecer? Na arte, a dor ainda pode ser suportável, tangível ou, até mesmo, sentida como se fosse o seu próprio sofrimento. Talvez por isso, o expressionismo incomodou tanto os outros. E aliviou outros tantos, os artistas e porque não, a própria arte:

Quando Edward Munch criou uma imagem de Morte no quarto do doente (1892), um cenário cheio de rostos desesperados, posturas descaídas, a cama desfeita e um chão desagradavelmente nu, ele produz em nós, simultaneamente, a sensação de estar num local de sofrimento e morte; não está simplesmente copiando a realidade, mas oferecendo uma reação emocional a uma realidade à qual somos convidados a participar. A mensagem de uma pintura expressionista é frequentemente uma exortação apressada: “Que a imagem vos perturbe!” Sua política constitui-se de urgência, imediatismo, um apelo tão direto quanto uma mão no ombro ou uma pancada na cabeça. Ela exige que reconheçamos a proximidade febril em relação à fonte. (CARDINAL, 1984, p. 28)

No expressionismo, há uma estranha sensação de que algo ou alguém está muito próximo e que, apenas com um gesto, coloca-se ao seu lado, parece desejar ombro a ombro, contar-lhe um segredo. Se você chega mais perto, dá para sentir o calor da sua voz diante do balbuciar dos seus lábios, que, calorosamente, solta o som e as palavras penetram no seu interior. É como se a arte estivesse ali, prostrada, juntinha, como se ambos estivessem sentados, esperando, calmamente, um chamado. Essa mesma sensação se torna intenção e tentativa no objeto do meu estudo, a partir do instante em que obra e observador são atraídos mutuamente - convergindo.

É trilhando passos de tormento alimentado e/ou reinterpretado por artistas contemporâneos que farei o caminho do entendimento, da apropriação, da manifestação e, principalmente, da criação de um olhar próprio e legitimado sobre a dor, isto é, acerca das dores em relação direta com minha poética artística.

#### I.4.3 O pesar nas obras de Florbela Espanca, Frida Khalo e Robert Capa

Aparando o sofrer e colocando-o no pedestal do foco em questão, podemos continuar citando outros artistas que fizeram ou se apropriaram da desolação como matiz da sua arte, por um período ou mesmo por toda a trajetória artística. Esses artistas, em diferentes produções, aproximaram-se do desprazer como instrumento pessoal e, dessa forma, construíram uma estética própria, como a poesia de Florbela Espanca (1894-1930), a pintura da mexicana Frida Khalo (1907-1954) e as fotos de guerra do húngaro Robert Kapa (1913-1954).

É significativo observar que a citação desses representantes artísticos partiu de uma pesquisa que levou em conta elementos históricos, registros de pesquisa, análises por especialistas e, também, o repertório do próprio mestrando, no que tange ao tocar da sua sensibilidade e afeição com os mesmos. O que se tem é, justamente, uma gama variante de realizadores e sua arte e, principalmente, a forma com que o tema da Dor foi trabalhado por cada um deles. A escolha das obras levou em conta o impacto causado no autor, bem como, as mesmas noções acima apontadas, como nos situa Florbela Espanca diante das seguintes palavras:

À você / A minha Dor é um convento ideal / Cheio de claustros,  
sombras, arcarias, / Aonde a pedra em convulsões sombrias / Tem linhas  
dum requinte escultural. / Os sinos têm dobres de agonias / Ao gemer,  
comovidos, o seu mal... / E todos têm sons de funeral / Ao bater horas, no  
correr dos dias... / A minha Dor é um convento. Há lírios / Dum roxo  
macerado de martírios, / Tão belos como nunca os viu alguém! / Nesse triste  
convento aonde eu moro, / Noites e dias rezo e grito e choro, / E ninguém  
ouve... ninguém vê... ninguém... (ESPANCA, 1978, p. 4)

Poetisa tomada pela retranca da dor, Florbela Espanca tem uma obra recheada de versos e composição lírica, na qual a sua hermética está, propriamente, em exprimir, através do gesto das palavras, todo sentimento presente na sua própria vida e na relação com seus amores, de onde brotava a sua amargura e, por conseguinte, a tônica da sua escrita se tornava visceral a cada junção de palavras.



Sua poesia, por si só, materializava-se através do que provocava no outro, a partir do momento em que suas composições poéticas eram lidas. Os seus temas giram em torno de um ser, de um Eu, muitas vezes, incompreendido e frágil. Brotam da infelicidade em não poder causar o efeito necessário, diante de uma sociedade repressora, frente às condições frágeis e sem oportunidades nas que as mulheres estavam inseridas.

Em Florbela Espanca, a inspiração germinava, muitas vezes, das limitações que lhe eram impostas, dos amores que lhe amordaçavam e pareciam querer algemar suas mãos, assim como da sensação de parecer estar presa e com os olhos vendados. Por meio de seus escritos, Florbela Espanca mostrava-se como mulher que conclama o direito de sentir e dar prazer. E foi no desejo em ser, em se mostrar, que Florbela Espanca criou os contornos da sua poesia como forma de desbravar terrenos nunca antes visitados. Ao retratar essas questões que lhe atormentavam, a poetisa se aproxima ainda mais dos sinais da Dor, deixando que ele fizessem parte de toda a narrativa dramática das suas poesias.

Em “Livro de Mágoas”, primeira obra editada e lançada em 1919, percebe-se toda a carga da escritora já no título. Uma vez mergulhado no universo que Espanca apresenta ao leitor, o convite já está feito e a viagem que se inicia será permeada por uma lamentação constante, por uma dolorida sensação de pesar, de uma saudade extrema e que a cada virada de página, sente-se os versos, como se fossem lidos pela própria.

ESTE LIVRO ...

Este livro é de mágoas. Desgraçados / Que no mundo passais, chorai ao lê-lo! / Somente a vossa dor de Torturados / Pode, talvez, senti-lo... e compreendê-lo. / Este livro é para vós. Abençoados / Os que o sentirem, sem ser bom nem belo! / Bíblia de tristes... Ó Desventurados, / Que a vossa imensa dor se acalme ao vê-lo! / Livro de Mágoas... Dores... Ansiedades! / Livro de Sombras... Névoas e Saudades! / Vai pelo mundo... (Trouxe-o no meu seio...) / Irmãos na Dor, os olhos rasos de água, / Chorai comigo a minha imensa mágoa, / Lendo o meu livro só de mágoas cheio!... (ESPANCA,1978, p. 1)

Neste poema, o jogo de palavras e as metáforas são evidentes, visto que o livro foi dedicado ao pai e ao irmão, duas pessoas muito importantes na vida da poetisa. Outra característica em “Livro de Mágoas” é, justamente, a necessidade de afirmar qual o teor da publicação. Ao fazer isso, Florbela Espanca delimita o espaço da sua escrita e localiza-o onde, de fato, a escritora deseja. É como se ela não deixasse escapatórias ao leitor, como se estivesse avisando-o do que estava em suas mãos ou sobre o confronto que teria ao ler. Esse confronto está no encontro com o incômodo.

Eis o sentimento que Florbela Espanca cita e busca iguais: “Irmãos na dor, os olhos rasos de água, chorai comigo a minha imensa mágoa”, (ESPANCA, 1978, p. 1). A Dor, enfim, encontra refúgio e desdobra-se em toda a leitura, simbolizada, representada e definida

como: mágoa, ansiedades, torturados, desgraçados, choro, desventurados, tristeza, saudades; palavras que remetem à sensação de que a Dor, por algum motivo qualquer, ali, faz morada. É em tornodessa ansiedade, presente em vários tipos de situações e nomeada de forma distinta, que esta pesquisa se localiza. As dores e suas infinitas formas de materializar-se em palavras, tornam-se estímulo e alívio na produção literária de “Florbela Espanca”.

Segundo a biógrafa e escritora Mária Lúcia Dal Farra (1996, p. 138), Florbela fala da dor como um santuário de beleza dolorosa: “A minha dor é um convento ideal [...]”. Esse desconforto provocado por uma existência perturbadora, inquieta, transgressora e, muitas vezes, incompreensível, potencializava, cada vez mais, a artista, que sentia-se encorajada a colocar para fora toda a sua emoção.

Bíblia de iniciação amorosa, dicionário das vicissitudes da mulher, livro-de-horas da dor – assim é a poesia de Florbela Espanca. Dela emana um feitiço insurrecto que tem escandalizado e encantado, desde 1930, seus leitores, quando, apenas depois de morta, a poetisa se torna (afinal) conhecida. [...] E eis que o infortúnio, tomado na acepção de prerrogativa feminina, se converte, por seu turno, numa estética em que a dor é a matéria-prima, capaz de criar, apurar e transfigurar o mundo – única e verdadeira senda de conhecimento reservada à mulher. [...] Florbela consegue, através dos seus poemas, o prodígio de transmutar a histórica inatividade social da mulher em... genuína força produtiva! E esse (a bem dizer) é apenas um dos seus muitos dons. (DAL FARRA, 1996, p. 139)

Ao citar Dal Farra e perceber como a escritora faz a relação da poetisa e de sua poesia com o sofrimento, apontando como este, sendo matéria-prima, molda a trajetória da escrita de Espanca. Dessa forma, os temas sempre recorrentes, como o amor e a morte, são, várias vezes, apresentados e/ou representados pelo sentimento de tristeza.

Ao falar de si e da constante melancolia e solidão que a cerca, a escritora nos mostra a Dor como fonte inspiradora. Parece que o infortúnio, em Florbela Espanca, agia como uma válvula de escape, pois, ao mesmo tempo que era doloroso sentir, era prazeroso retratá-lo em suas poesias, o que poderia lhe causar algum alívio e compensação. Sinto, ao ler os versos de Florbela Espanca, que a tortura nos arremete singularmente, individualmente, refletindo no outro de forma pessoal e nunca repetida.

Uma espécie de sensação percebida, distintamente, por cada ser, por cada leitor que encara de frente as mensagens produzidas pela poetisa. O que nos faz pensar e sentir é acionado por toda a tensão dos textos que vieram das mãos de Florbela e que exerce no outro algo que me faz pensar que já era planejado pela própria escritora. É como se ela desejasse nos pregar uma peça ou nos maltratar, fazendo-nos sentir um pouco do que habitava dentro dela. Assim, a poesia de Espanca se transforma em algo doloroso também para quem os lê, e

não consegue escapar frente a armadilha escondida por detrás dos seus delirantes e suplicantes poemas.

SEM REMÉDIO / Aqueles que me têm muito amor / Não sabem o que sinto e o que sou... / Não sabem que passou, um dia, a Dor / À minha porta e, nesse dia, entrou. / E é desde então que eu sinto este pavor, / Este frio que anda em mim, e que gelou / O que de bom me deu Nosso Senhor! / Se eu nem sei por onde ando e onde vou!! / Sinto os passos da Dor, essa cadência / Que é já tortura infinda, que é demência! / Que é já vontade doida de gritar! / E é sempre a mesma mágoa, o mesmo tédio, / A mesma angústia funda, sem remédio, / Andando atrás de mim, sem me largar! (ESPANCA, 1978, p. 12)

Além das poesias em forma de soneto, a poetisa expandiu seu talento também para os contos, prosa, epístolas e um diário. Neles, a mesma aura dolorosa se faz presente, marcando, ainda mais, a sua forma angustiante, repleta de fadiga, ao falar, principalmente, do amor, sua grande virtualidade que desagua em desolação profunda.

Em “As Máscaras do Destino”, livro de contos publicado em 1931, postumamente, a escritora mergulha no mar aberto da morte, para falar do sentimento de perda que lhe sufocava, pela morte súbita do irmão. Ainda na abertura ou prefácio, Florbela deixa claro o teor funesto que se segue a cada página. Ao seu irmão e diante de tamanha condenação, ela dedica o livro:

Este livro é o livro de um Morto, este livro é o livro do meu Morto. Tudo quanto nele vibra de subtil e profundo, tudo quanto nele é alado, tudo que nas suas páginas é luminosa e exaltante emoção, todo o sonho que lá lhe pus, toda a espiritualidade de que o enchi, a beleza dolorosa que, pobrezinho e humilde, o eleva acima de tudo, as almas que criei e que dentro dele são gritos e soluços e amor; tudo é d’Ele, tudo é do meu Morto! (ESPANCA, 1931, p. 104)

E, como uma marcha fúnebre, onde pessoas silenciosas e cabisbaixas andam lentamente por ruas de casas sem cor, de aparência bucólica, em meio ao rastro de dor que se instaura diante da morte, o livro de contos de Florbela Espanca arremata a todos com o mesmo grau de infelicidade e magnetismo, com que suas poesias nos fazem se sentir exilados e perdidos, como se estivéssemos diante, nós mesmos, de nossas aflições.

Nesse sentido,

para quem a memória é uma persuasão e não uma vontade moral, escreve contos formais para ignorar o seu formidável gosto de desagradar. [...] Por isso, essas histórias melífluas, a simpatia dum estilo róseo, a expressão lógica e sensata dos conceitos. Ela teme ser original, porque a sua originalidade é a medusa que paralisa os homens e os torna temerosos. Temos que ler *As Máscaras do Destino* com a confiança amigável que nos merece o diário duma adolescente, em que certa mediocridade talentosa anunciam os desejos que se evitam. Os contos são o que melhor conduz o seu mapa biográfico. São disfarces duma memória triste; são lago de esquecimento que espelha o rosto em pranto. (BESSA-LUIS, 1998, p. 19)

Essa permanente convivência com o ressentimento, tornou Florbela Espanca uma pessoa envolta em suas próprias desgraças pessoais, seja na dificuldade em ver suas obras publicadas, pelos maridos que reprimiam seus desejos ou, ainda, pela sociedade que não conseguia compreendê-la. A arte parecia ser o seu refúgio e a forma de se comunicar com as pessoas. A escritora vivia na mesma aura de sentimentos em que os pintores expressionistas estavam transitando.

A sua poesia, com vertentes neorromânticas, pertencentes ao modernismo português, poderia ser muito bem enquadrada como expressionista, devido a toda latência e virtuosismo carregados de mensagens e sentimentos que pulsam até a exaustão, numa fuga desesperadora para se encontrar consigo mesma ou na busca enlouquecedora pelo que o outro tem a lhe dizer, diante da leitura que fez dela mesma.

Nessa maratona cheia de versos, Florbela Espanca compôs sua estrada e desenhou, através de palavras, a sua inconformidade em não mais conseguir suportar sua própria desesperança, achando, por bem, suicidar-se. Assim, convicta de um sentimento que deve ter feito seu coração explodir e diante do lamento mais profundo, entregou-se à falta de esperança e se deixou conduzir, o que traz à luz a obra de Frida Kahlo.

“Não se pode interpretar a obra a partir da vida. Mas pode-se, a partir da obra, interpretar a vida” (SONTAG, 1986, p. 86). Essa afirmação da escritora americana Susan Sontag (1933-2004), revela-nos um traço marcante nas obras aqui colocadas e focadas dentro do universo da Dor, bem como, de que forma esta se revela na arte e, por conseguinte, na própria vida dos artistas.

Com a pintora mexicana Frida Kahlo (1907-1954) não foi diferente. Envolta em inúmeras tragédias pessoais, desde um acidente grave que afetou fisicamente seu corpo, àquelas que dilaceraram o seu espírito, impondo às suas emoções uma dose forte de fôlego para continuar respirando. A arte, então, tornou-se um alento, uma fuga necessária para marcar a trajetória da própria artista.

Mirando os olhos para os elementos da pintura realizada por “Frida Kahlo”, nos debruçamos com as cores fortes e o intenso clima doloroso oriundo da “mágoa do pincel”, de onde seu amargor era claramente notado e, por muitos, sentido, como se sua paleta fosse mesclada com sangue.

A companhia da dor fez morada em Frida, principalmente, após o acidente que sofreu e que fez com ela precisasse ficar, durante meses, acamada. Essa relação íntima e constante com a provação, fez com que a maioria dos seus trabalhos tivessem como tema a representação de tal sensação. A artista falava de si através desse convívio, de modo que os

traços mais marcantes dos seus trabalhos estavam “contaminados” com tal sofrimento. Nesse período, evidenciou-se os famosos autorretratos da artista, que, acamada, podia se ver diante de um espelho.

De acordo com Kettenmann (2006, p. 18),

também se colocou um dossel com um espelho que cobria toda a parte de baixo da cama de modo a que Frida se pudesse ver e ser o seu próprio modelo. Assim começaram os auto-retratos que dominaram a obra de Frida Kahlo e que nos permitem ver todas as etapas do desenvolvimento da artista. Ela diria mais tarde, a propósito deste gênero de pintura: “Eu pinto-me porque estou muitas vezes sozinha e porque sou o tema que conheço melhor”.

Não era apenas o sentimento de aflição proveniente de uma incompreensão, um mal estar em relação ao mundo em que vivia ou por não se achar pertencente a uma sociedade em que ela tentava contrariar, pelo fato de não se encaixar nos padrões conservadores e de castração ou pela desgraça que se apoderou da sua vida, em momento posterior, causada pelo amor e suas frustrações.

Mas era, primeiramente, o incômodo físico que fazia morada e tudo que ele ocasionava como a exclusão, ver seu corpo deformado, preso a uma cama, podada da sua liberdade, dependente de outros e tendo como única companhia apenas a imagem da sua tristeza.

Diferente de Florbela Espanca, que travou sua poesia com as sensações de não pertencimento, o que lhe causava pesar, em Frida, é como se a desinquietação prosseguisse por uma escala que teve início pelo infortúnio de um acidente e os reflexos que ele deixou, até atingir uma penúria causada por um amor que parecia obsessão, que lhe aprisionava o peito e explodiu em diversas telas da artista.

Dessa forma, são dois momentos distintos que podemos conceber as obras de Frida Kahlo: após o acidente; e em meio as desavenças existenciais e pessoais da pintora com relação aos sentimentos afetivos. Esses momentos são, perfeitamente, notados em suas telas, de onde surgem imagens de si, envolta por seu olhar, muitas vezes, de compaixão, e, em outras, a transmutação da artista frente ao colapso provocado pelo desencontro amoroso.

Em uma das suas inúmeras cartas destinadas a amigos próximos, a pintora relata os momentos de intensa angústia que passara e que refletiram igualmente na obra “Auto-retrato com cabelo cortado” (1940). Na carta, a artista revela a desilusão amorosa sofrida em ocasião da dupla traição sofrida por Diego Rivera e sua irmã:

Nunca sofri tanto e não pensei que pudesse suportar tanta dor. Vocês nem imaginam o estado em que me encontro, e sei que vou levar anos para conseguir sair desta confusão que tenho na cabeça. [...] Primeiro, é uma desgraça dupla, se posso explicá-la desta maneira. Vocês sabem melhor do

que ninguém o que Diego significa para mim em todos os sentidos e, por outro lado, ela era a irmã que eu mais amava e a quem tentei ajudar o máximo que pude; [...] Amo-os muito e confio o bastante em vocês para não [lhes] esconder a maior dor de minha vida. [...] Minha situação me parece tão ridícula e idiota, que vocês não imaginam o quanto desagrado e ódio a mim mesma. Perdi meus melhores anos sendo sustentada por um homem, sem fazer nada além do que julgava que o beneficiaria e ajudaria. [...] Quando as coisas chegam a este ponto, o melhor é cortá-las pela raiz. Creio firmemente que esta será a [melhor] solução para ele, embora signifique mais sofrimento para mim, mais ainda do que já tive e tenho, e que é indescritível. [...] (KAHLO, 2006, p.64-69)



**Figura 12 – “Auto-retrato com cabelo cortado” (1940). Artista: Frida Kahlo.**

Na tela, percebemos uma Frida séria, vestida com roupa de homem, que parecem não lhe pertencer e com seu cabelo cortado, jogados no chão, tomando toda a sala, suas tranças podem ser percebidas, bem como a tesoura na sua mão direita. É como se, ao cortar seu enorme cabelo, que sempre foi uma das características marcantes da feminilidade da artista, ela estivesse refletindo toda a sua aflição, uma espécie de rompimento de um ciclo, destruindo o seu lado mulher, provocado pela intensa destruição que estava sentindo.

Na análise de Kettenmann (2006, p. 55):

Em vez das roupas decididamente femininas que vemos na maioria dos auto-retratos, Frida Kahlo aparece aqui vestida com um largo e escuro fato de homem. Acabou de cortar o longo cabelo com a tesoura. O verso de uma canção que surge pintado ao longo da parte de cima do quadro, aponta para a

justificação de seu ato: “Olha, se te amei foi pelo teu cabelo; agora que estás careca, já não te amo”.

Essa condição quase sub-humana em que Frida manifesta-se através da sua arte, em nenhum momento, pode ser negligenciada ou deixada de lado. A força das suas emoções provocadas pelo seu sofrimento torna-se pueril, é como uma espécie de pó que recai sobre todos aqueles que observam as suas obras e, automaticamente, são contaminados por elas. Você pode até desvencilhar-se, à medida que distancia-se do que vê, mas como o pó, ele permanece quase que imperceptível, tocando as emoções alheias.

O mesmo nos toca nas telas “As Duas Fridas”, de 1939, e “A Coluna Partida”, de 1944. Ambas propõem um intenso mergulho no universo criativo da artista, deixando claro que o elemento dor, continua a repousar em suas paletas. Pode-se notar que, nas duas imagens, não há uma expressão clara de sofrimento quando observamos a sua face, que se mostra imponente e forte. A punição está justamente nos elementos que compõem a obra, como se a dor estivesse rondando.

Quando percebemos os corações ligados, o sangue que escorre por uma única artéria e derrama, a tesoura, além da atmosfera sombria que decora a paisagem atrás das Fridas, notamos claramente que a dor está em toda a formação da obra.



**Figura 13 – “As Duas Fridas” (1939)**

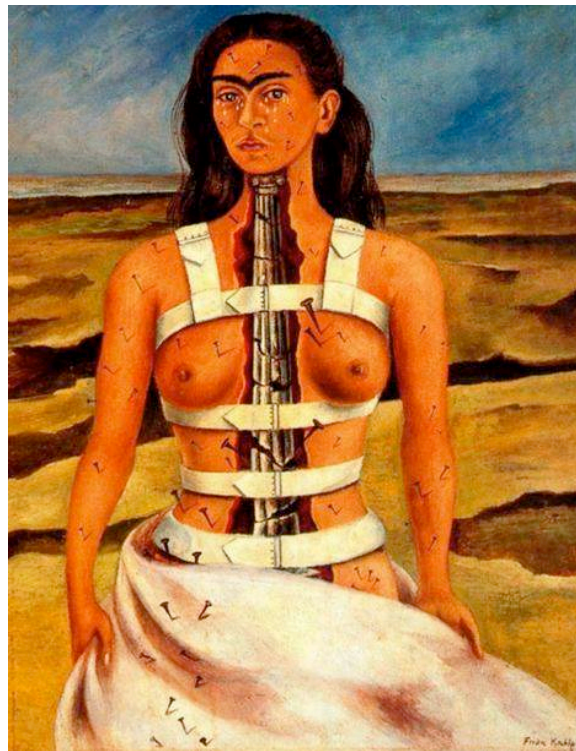
Já na pintura “A Coluna Partida”, o que se percebe é uma mulher em lágrimas, solitária, em um deserto sem perspectivas, árido. Ela, exposta, com os seios a mostra e sua coluna fragmentada, ancorada por algo tosco que lhe dá a segurança de sustentação. Na sua

pele, diversos pregos simbolizam, ainda mais, a tensão do desespero que há na composição do desenho.

A própria Frida (apud SZTAJNBERG, 2014, p. 3) reconhecia a lástima: “[...] e a sensação que desde então nunca mais me deixou de que meu corpo concentra em si todas as chagas do mundo. [...] Minha pintura carrega em si a mensagem da dor. Creio que ela interessa pelo menos a algumas pessoas”

Segundo Kettenman (2006, p. 68),

a Coluna Partida foi pintado em 1944, quando Frida Kahlo pintou este autorretrato, a sua saúde piorara ou ponto de ter de usar um colete de aço. Uma coluna jônica, partida em vários sítios, toma o lugar da sua coluna fraturada. A racha do corpo dela e as fendas da paisagem desabrigada e gretada tornam-se símbolo da dor e da solidão da artista.



**Figura 14 – “A Coluna Partida” (1944). Obra da pintora mexicana Frida Khalo.**

Em Florbela e Frida, a temática da Dor rondou, por anos ou por toda uma existência, a representação artística de ambas. Transformando-se no matiz, na essência da arte que produziram. A relação do eu, através da auto-representação, seja na pintura ou na literatura, bem como as sensações afetivas que ora brigavam com seu próprio existir, ora com suas relações familiares e amorosas, traçavam os contornos de uma perspectiva artística, muitas vezes, ácida e inflamável. Assim, disse Frida (apud SZTAJNBERG, 2014, p. 3): “Não estou doente. Estou partida. Mas me sinto feliz por continuar viva enquanto puder pintar”. Essa mesma relação salvadora quanto a arte era poetizado por Florbela Espanca:



### O Que Alguém Disse

“Refugia-te na arte” diz-me Alguém. “Eleva-te num voo espiritual, Esquece o teu amor, ri do teu mal, Olhando-te a te própria com desdém. Só é grande e perfeito o que nos vem. Do que em nós é divino e imortal! Cega de luz e tonta de ideal. Busca em ti a verdade e em mais ninguém! No poente doirado como a chama. Estas palavras morrem... E n’Aquele. Que é triste, como eu, fico a pensar... O poente tem alma: sente e ama! E, porque o sol é cor dos olhos D’Ele. Eu fico olhando o sol, a soluçar...” (ESPANCA, 2002, p. 40)

O ofício era a salvação e, enquanto não lhes fossem tirado esse talento, elas continuariam produzindo e dialogando com o mundo por uma fresta que se abria e permitia que algo fosse dito, rompendo com a própria dor que sentiam, à medida que uma pintura ou verso poético fosse iniciado e chegasse ao fim.

Automaticamente, a sensação que se tem é que a arte serviria como uma fuga, um refúgio, uma recompensa que as aliviasse por instantes, por isso a ânsia em nunca parar, em sempre buscar, no mais obscuro que há dentro do ser, a química perfeita que acabaria por exaurir o imenso sentimento torturante, fazendo com que suportassem o martírio que se mostrava constante.

Até este curso da dissertação, pode-se observar que a atmosfera da dor pode ser representada e apresentada ao outro de várias formas. Seja através da escrita, diante da poesia dos contornos das palavras, que se formam linhas em que a compreensão literária se faz perceber, justamente pela forma com que o escritor consegue se apropriar dos sentimentos e expô-los; seja pelas mãos pesadas ou docemente leves da pintura que encena a sua própria vida e afetividades, numa explosão de cores e formas, em que se percebe, claramente, que há intenção, ação e sofrimento, diante da maneira entregue com que o pintor resgata, de dentro de si a sua própria tristeza e imortaliza em sua arte. Estas são formas, muitas vezes, traumáticas de se falar dos sentimentos.

Por outro lado, na própria arte, pode-se trazer, novamente, o sentimento de atormentação para o centro das atenções, só que, agora, através de uma pequena lente, filtrada por um equipamento fotográfico que permite fazer o registro do real, congelando-o, capturando-o e entregando-o, imortalizando-o no tempo e deixando-o como prova de um momento que esteve ali, que existiu e que, no segundo após o registro, não mais faz parte daquele instante. Como o filósofo francês Roland Barthes (1915-1980) cita no livro, “A Câmara Clara”: “isso, foi. Isso que vejo encontrou-se lá”. E, mais adiante, continua: “[...] A foto não fala daquilo que não é mais, e, sim, daquilo que foi”. (BARTHES, 1980, p. 127)

Dessa forma, a fotografia exerce um importante papel na arte de retratar os sentimentos, expostos, por vezes, em momentos de extrema agonia e horror. Isso ocorre, por exemplo, nas fotografias de guerra, na quais a dor faz eterna morada e essa mesma sensação

contamina a todos que se colocam diante dela, ao observarem, na foto, um registro exato de que a mortificação ali, está.

Posicionando o olhar para a fotografia, revelamos, em um papel fotográfico em preto e branco, já gasto, com suas bordas roídas pelas traças e empoeirado pelo tempo, a imagem singular de “Robert Capa” (1913-1954), extraordinário fotógrafo de guerra que, ao longo de uma carreira curta, fez magníficos registros do esquadramento bélico, apresentando ao mundo toda a surreal realidade das guerras e sua maior protagonista: a dor.

Segue-se, assim, a máxima descrita por Roland Barthes (1980, p. 76), em “A Câmara Clara”: “[...] A vidência do fotógrafo não consiste em ‘ver’, mas em estar lá”. Foi, exatamente, estando lá, que Robert Capa conseguiu trazer à claridade momentos particulares, que só alguém inserido nas entranhas dos campos de batalha, de cidades destruídas, vendo corpos estirados ao chão e a terrível sensação de morte que encobria o céu, deixando um cheiro amargo de violência, poderia, cara a cara com soldados rivais, mostrar o que acontecia dentro de uma guerra.

No momento em que esta pesquisa se volta para o trabalho de Robert Capa, com a intenção de buscar a compunção nas fotos produzidas, é importante salientar que abordo a noção de sofrimento diante de imagens que apresentem o ser humano em situações que o atingem e ferem física, psicológica ou moralmente, frente a momentos de risco. O que Capa faz em suas fotografias é buscar o registro diante de um acontecimento real, em que o sentimento e/ou a sensação de desespero será produzido no confronto desse instante ou dessa realidade que o fotógrafo se propôs a registrar.

Difere, nesse caso, da aflição encontrada nas artistas “Florabela Espanca” e “Frida Kahlo”, que retratavam tal sentimento, que brotava do seu íntimo, e diante da forma sofrida de lidar com eles, que as artistas produziam sua arte. O que Capa fazia era o contrário: ele mostrava a consternação do outro em vez da sua própria – ainda que eu tenha consciência de que Robert Capa deveria passar por momentos muitos tristes ao ter que lidar, no dia a dia, com o sofrimento e a morte, o que era perfeitamente sintetizado quando o produto chegava aos olhos do espectador.

Aos olhos do outro, a sensação de amargura, seja nas pinturas de Frida, na poesia de Florabela ou nas fotos de Capa eram uníssonas, porque tocavam diante da sua expressão, do poder de atração e da relação que travava com o repertório pessoal de cada ser. Assim,

ao focalizar rostos e gestos, Capa permitia aos observadores experimentarem uma sensação de envolvimento, como se eles próprios estivessem subitamente presentes em plena guerra. Pode bem ter sido esse sentimento de urgência da situação que levou muitas das pessoas imunes aos

argumentos ideológicos a contribuir com recursos para a causa ou tomar parte em manifestações políticas(WHELAN, 2000, p.11).

O que Robert Capa fazia era travar encontros. Primeiro, dele mesmo com as diversas situações que ocorriam no *front*, de onde se posicionava sempre ao lado dos soldados e os acompanhava rumo um caminho que iria levá-lo ao âmago da imagem que ele necessitava. Esse encontro era dividido com os que travavam a guerra, onde o fotógrafo podia viver toda a tensão desse convívio, participando da intimidade de jovens, que podiam estar ali pela primeira vez, ou mesmo daqueles veteranos. O que Capa captava e, depois, sintetizava em suas imagens, estava também contaminado por essa aura provocada, impressa diante desse primeiro encontro.

O segundo encontro de Capa ocorre com quem vê essas fotos e o que elas apresentam em tempo de uma guerra, com todas as suas tragédias. Esse momento é provado pelo espectador, pelas pessoas ao redor do mundo, que podem ser tocadas e informadas sobre o teor sanguinolento de um combate entre rivais. O fotógrafo permite, então, que se sinta um pouco da guerra através dos seus registros e, assim, sensibilizarem-se diante de tal situação. É o caráter testemunhal do primeiro encontro, de alguém que ali esteve, e o caráter, que posso chamar de “dramático contemplativo”, do segundo, que revela as imagens e a realidade para quem nunca esteve em uma trincheira ou sacou uma arma.

Ao se aproximar do real, Robert Capa realizava uma importante etapa na história, justamente por ser, de certa forma, os olhos de milhões, que não faziam parte das guerras diretamente, mas que, através das suas fotos, passaram a ter uma melhor noção do que acontecia nos *fronts*. A tentativa de espelhar o real, mantendo-se fiel a ele, fez com que seus registros fotográficos cumprissem a função de documentação visual, servindo como instrumento histórico (DUBOIS, 1994).

Esse comprometimento com o real o colocava, a cada dia, em companhia da enfermidade. A proximidade com que fotografava os combatentes, parecia que, além do momento que virava registro, Capa também captava a agonia e o desespero que faziam parte da atmosfera da foto, era o *punctum*<sup>7</sup>, o que estava além da própria revelação, escondida por detrás das imagens que eram desenhadas no papel.

Assim, ao posicionar os olhos frente a uma imagem de Capa, aos poucos, vão sendo revelados esses traços dolorosos que rondaram os largos terrenos destruídos pelas bombas, pelos tiros, pintados de sangue.

Quanto a isso, Sontag (2004, p. 30) reflete:

---

<sup>7</sup>Termo utilizado por Roland Barthes (1984), no livro “A Câmara Clara”, para descrever algo silencioso, o que habita a essência da fotografia.

O primeiro contato de uma pessoa com o inventário fotográfico do horror supremo é uma espécie de revelação, a revelação prototipicamente moderna: uma epifania negativa. [...] Que bem me fez ver essas fotos? Eram apenas fotos – de um evento do qual eu pouco ouvira falar e no qual eu não podia interferir, fotos de um sofrimento que eu mal conseguia imaginar e que eu não podia aliviar de maneira alguma. Quando olhei para essas fotos, algo se partiu. Algum limite foi atingido, e não só o do horror: senti-me irremediavelmente aflita, ferida, mas uma parte de meus sentimentos começou a se retesar; algo morreu; algo ainda está chorando

Algumas fotos exercem profunda influência em quem as observa, seja pela forma espantosa com que foi capturada, pela expressão que ali grudou ou, mesmo, pela sutil e sublime sensação das emoções que a fotografia desperta à medida que é contemplada. As fotos de Capa apresentam esse tear invisível, que vai alinhavando o tecido dos sentimentos humanos e, quando damos conta, estamos totalmente envoltos por sua realidade nua, crua e que, agora, fará parte das nossas vidas.

Ao longo de sua carreira, Capa cobriu a Guerra Civil Espanhola (1936-1939), a resistência dos chineses na Manchúria contra a invasão japonesa, em 1938 (Guerra Sino-Japonesa), a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), a Guerra Árabe-Israelense (1948) e a Guerra da Indochina (1954), onde veio a morrer ao pisar em uma mina terrestre.

No decorrer de 18 anos de trabalhos intensos, em diferentes países e seus conflitos, Capa fez milhões de fotografias, de onde foi reservada algumas, que são iluminadas, justamente, por um matiz que pulsa como se dentro das imagens repousassem a essência das pessoas, seus lugares repletos de paisagens devassadas, áridas e silenciosas, mesmo em meio ao caos ensurdecedor que acompanha as guerras.

Nas fotos, há o absurdo que circunda esses conflitos, ao mesmo tempo em que percebemos as vidas que se perdem, não apenas através da morte, mas, também, em meio ao significado que a vida deveria ter. São imagens nas quais as vestes das pessoas já estão sujas e desgastadas, os olhares sem pretensão diante de caminhos tortuosos, armas que os enfeitam como se fossem um troféu que lhes era dado como garantia da própria sobrevivência.

Ao aproximar-se dos soldados, Capa captava não só a ilustração do real, que estava diante dos seus olhos, o suor que insistia em escorrer, o tremor que não podia desfazer o alvo certo e o olhar de alívio por saber que ainda estava vivo. Essa era a máxima que pode ser resumida na frase: “se a fotografia não ficou boa o bastante, foi porque não foi feita próxima o bastante”<sup>8</sup> (CAPA apud SILVA, 2014, p. 1).

---

<sup>8</sup>Tradução do autor para: “*If your pictures aren't good enough, you're not close enough*” (CAPA apud SILVA, 2014, p. 1)



**Figura 15 - Fotografia tirada na Alemanha, em 1945, por Robert Capa.**



**Figura 16 - Fotografia tirada na Itália, em 1945, por Robert Capa.**



**Figura 17 - Fotografia de corpos nos campos de batalha, por Robert Capa.**

### **I.5 – Reflexos doloridos na produção da Arte Contemporânea**

Segundo o historiador Delfim Sardo (2013), a arte contemporânea define-se dentro de alguns eixos: o primeiro deles faz referência à uma quebra da importância da imagem em função de preocupações genericamente conceituais; em outro ponto há um rompimento da tradição das ligações entre a arte e a manufatura, sabendo que a aparência industrial dos objetos artísticos se liga a uma desierarquização dos processos criativos; em um terceiro ponto, há uma tendência para a constante redefinição do que pode ser entendido como arte, seja através de processos exógenos (ou seja, da saída da arte para fora de si mesma pela adoção de metodologias oriundas das ciências humanas, sobretudo da sociologia e da antropologia, como inquéritos, observação participada, etc.), bem como, uma concomitante tendência endógena, isto é, de alargamento do artístico e aprofundamento da arte tida em sentido amplo; em quarto lugar, o surgimento de uma noção alargada de performatividade, que tanto está ligada ao desenvolvimento de formas diversas de *bodyart* e de performance (como acontece com Marina Abramovic, Rebecca Horn, Ana Mendieta e Valie Export), como ao uso de processos fotográficos e filmográficos de documentação de ações ou eventos performativos que nunca consistem em performances desempenhadas na presença física do espectador; por fim, o uso intenso da imagem em movimento projetada, seja no contexto do filme *super 8mm* e *16mm*, quer, mais tarde, a partir do uso do vídeo, aproximando o contexto

da performatividade do alargamento da escultura até a sua versão em campo expandido e, ainda, do cinema.

Dessa forma, vemos que as possibilidades criativas na contemporaneidade se elevam para além do que possa ser imaginado como realizável. O que se vê é um verdadeiro baile em que cores, formas, dimensões, texturas, objetos, som, luz e muitos outros elementos, são arremessados ao alto e podem ser vistos, por muitos, como síntese criativa dos artistas e suas produções. Nesse sentido, pode-se dizer que “a arte contemporânea é por demais pluralista em intenção e realização para se permitir ser apreendida em uma única dimensão [...]” (DANTON, 2006, p. 20).

Observa-se que a arte contemporânea é tomada como a arte dos nossos dias ou, mesmo, a arte do pós-guerra, reafirmando-se nas décadas de 1960 e 1970. Mas ela sintetiza, também, uma amplitude na forma de se projetar estética e artisticamente. Nesse quadro, os holofotes acesos iluminam para além do campo de visão, os alto-falantes ecoam e reverberam tomando todo um ambiente, contaminando, atraindo e possibilitando não mais um estreitamento, no que se refere a forma em se fazer arte, mas gerando novas formas na criação de poéticas visuais.

Dessa forma, a arte, na contemporaneidade, abrange toda uma gama de artistas, proporcionando uma miscelânea dos mecanismos artísticos que convergem, que se hibridizam, que se expandem. O que seria da arte se não pudesse ser estendida, ampliada? O que seria das palavras, frases, se não tivessem as reticências? Dessa forma, assumimos o ponto como um fim, ou, em outros casos, como um recomeço e as reticências, entendemos como a continuidade fluida, no entendimento de que o ir além é possível e necessário.

Retornando ao texto de Sard (2013), em relação a arte contemporânea, que possui essa característica de apropriar de diversas células, de outros campos e, a partir daí, reinventar-se a cada passo dado pelos provedores, realizadores em arte, concordamos que a arte, então, alarga-se, rompe conceitos e se define como um camaleão e seus disfarces, só que, diferente do animal, que utiliza dessa qualidade para se proteger frente ao inimigo, na arte contemporânea, esse recurso serve para dar mais força a tudo que é produzido, imprimindo a ela significados mais amplos.

É o que a crítica de arte americana Rosalind Krauss (1979) chama de “Campo Expandido”, propondo, em outras palavras, o arregaçar das mangas e colocar as mãos em um terreno fértil e cheio de possibilidades, de agregados frutíferos que podem ser utilizados dentro do processo estritamente criativo, oriundo do pensar de cada artista.

Assim sendo, para se perceber e conceber uma obra, muitas vezes, foi necessário visitar, comungar, absorvendo a leve brisa de distintas formas artísticas, como a instalação, a fotografia, a literatura, a poesia, a performances, o vídeo, a arquitetura, dentre muitas outras de um conjunto em arte, para se chegar, por fim, na concretização artística da obra final.

Apropriando-se de diversos campos para manifestar o que penso, concordo com a compreensão de Krauss (1979, p. 137), segundo a qual,

a suspeita de uma trajetória artística que se move contínua e desordenadamente além da área da escultura deriva obviamente da demanda modernista de pureza e separação dos vários meios de expressão (e portanto a especialização necessária de um artista dentro de um determinado meio). Entretanto, o que parece ser eclético sob um ponto de vista, pode ser concebido como rigorosamente lógico de outro. Isto porque, no pós-modernismo, a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão – escultura – mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios — fotografia, livros, linhas em parede, espelhos ou escultura propriamente dita — possam ser usados. Portanto, o campo estabelece tanto um conjunto ampliado, porém finito, de posições relacionadas para determinado artista ocupar e explorar, como uma organização de trabalho que não é ditada pelas condições de determinado meio de expressão. Fica óbvio, a partir da estrutura acima exposta, que a lógica do espaço da práxis pós-modernista já não é organizada em torno da definição de um determinado meio de expressão, tomando-se por base o material ou a percepção deste material, mas sim através do universo de termos sentidos como estando em oposição no âmbito cultural.

A partir desse ponto de vista, levanta-se a questão em relação a um fazer artístico no qual o artista, o criador, não se limita, apenas, ao universo cômodo das suas apropriações e territorialidades, colocando-se frente às possibilidades, na medida em que explora outros caminhos que o assegurem e lhe façam povoar sua arte com ingredientes oriundos de outros fazeres, no que tange o terreno germinador das artes.

Dessa forma, contamina-se dentro de uma busca que o direciona para uma imersão profunda diante do entendimento de outras colocações artísticas para que a sua própria obra seja alicerçada não apenas com seu objeto, seja ele a escultura (foco do texto de Krauss) ou a fotografia e pintura, mas, principalmente, pela inter-relação, pela respiração boca à boca com diversas manifestações que envolvem o fazer dentro da própria arte. Nesse passo, integrando, interagindo e criando uma ponte em que a relação criadora passa, necessariamente, por outras formas artísticas, até compor e finalizar todo o processo criativo da obra a que o artista se destina.

Logo, Rosalind Krauss (1979) analisa a autonomia dos meios artísticos, partindo da relação entre a escultura e sua intimidade com a paisagem e a arquitetura. Para tanto, ela toma como referência trabalhos que surgem do minimalismo e da *Land Art*, passando pela instalação e pelos *happenings*. Constrói, assim, um flerte com outras produções em artes, que,



definitivamente, agem através do seu status criativo, estabelecendo uma conexão, um diálogo com questões referentes ao espaço, o sujeito, o objeto. Dessa forma é que ela constitui o seu campo expandido.

No caso da pesquisa *InanimaDor*, esse passeio se faz através dos campos que são construídos a partir do momento em que se tem em mente a ideia inicial. Ou seja, a partir do *insight* artístico, processa-se o território no qual se concentra esse campo dito expandido e que absorve, de forma agregadora, outras artes, sendo estas integradas no processo do fazer artístico, em todo o estudo aqui proposto.

A tensão está, justamente, na concepção artística de cada uma das obras e o que elas exigem em termos de visitas necessárias ao seu desenvolvimento. Essas “visitas” acabam por sintetizar a máxima do campo expandido aplicada às criações artísticas, o que traz à luz as palavras da pesquisadora Cecília Almeida Salles (2010, p. 26):

A criação como um processo em rede, destaca o estabelecimento de relações; no entanto, para compreender melhor o ato criador, interessa-nos a natureza desses vínculos, que podem ser observados sob o ponto de vista das singularidades das transformações operadas. Essas transformações acontecem nos modos como se dá a percepção do artista, nas estratégias da memória, nos procedimentos artísticos agindo sobre as matérias-primas e na força da imaginação.

O status atemporal é algo relevante na arte contemporânea, que se vê na condição não de ruptura com a arte produzida em outros tempos, mas, principalmente, de abrir suas asas com o incentivo necessário para acomodar a arte que pode ser revisitada por inúmeros artistas. Esse “espírito em que a arte foi produzida” é a única questão que está marcada naquele tempo em que a obra esteve contaminada com os fluídos daquele lugar, dando-se a sua criação.

O não ter acesso faz valer a natureza daquele tempo em contrapartida ao que o artista vive hoje. O que não quer dizer que ele (o artista) não possa revivê-lo através daquela obra— o que ela representa, a sua intimidade com o tempo e as possibilidades de criação no campo da arte, algo do que ele se valerá. A partir daí, percebemos, mais uma vez, a característica da arte contemporânea em possibilitar esse trânsito contínuo entre passado e presente como instrumentos de trabalho do criador, autor da sua arte.

Assim, a arte contemporânea mais me parece com uma imensa árvore frutífera, híbrida por excelência e que dá diferentes frutos ao mesmo tempo, permitindo a todos escolher a melhor combinação para compor seu trabalho e, assim, fazer com que sua arte tenha um *modus operandi* aparente, mas que, inserido dentro dele e, até chegar ao resultado final, existem outras manifestações artísticas alojadas na construção. Essa perspectiva se aplica à pesquisa *InanimaDor*, que tem o vídeo como plataforma de visualização real, mas que foi

preciso passar pela instalação, fotografia, objetos, construções sonoras, luz, para se ter a obra final.

Nesse sentido, compreende-se que,

cada vez mais estamos diante de uma cisão do ver apontada desde Joyce, Pound, Donald Judd ou Robert Motherwell, para citar alguns dentre tantos. A ausência de limites, espaçamentos, extensões, desdobramentos do poético e todo tipo de interatividade permitem a produção de paisagens variadas: a multiplicidade, a polivalência das formas sugere aos processos poéticos, sejam eles da literatura, do vídeo, das artes gráficas ou no mundo da tela do computador, em sites específicos, aventuras na poética visual contemporânea. (NOVA, 2005, p. 3)

Em meio a um universo amplo, busco na contemporaneidade, em diferentes trabalhos nas obras de artistas visuais como a sérvia Marina Abramovic, a brasileira Lenora de Barros, o americano Bill Viola e a francesa Sophie Calle elementos ilustrativos da tensão, sensação e/ou atmosfera dolorosa. São trabalhos que comungam com a proposta artística que é tema da pesquisa em trânsito.

Na tentativa de buscar respostas trago a reflexão:

Na arte contemporânea tornou-se quase impossível ignorar as questões da violência e da morte, não apenas as situações de catástrofe, mas também outras, rotineiras, casuais. Inúmeros artistas tem sido porta-vozes dessa problemática, diriam alguns, inumana. Com a utilização do corpo próprio ou de outrem como suporte, limite último e campo de batalha da prática artística, com o uso de resíduos e fluídos corporais para a elaboração de objetos e instalações que supõem uma atenção aguda para questões cotidianas [...], sofrida pessoal e coletivamente, muitos artistas tem se prestado a dar corpo e voz à dor com a qual não queremos ter contato. [...] Na história da arte, a questão da dor, assim como a da morte, não parece um mero tema entre outros, extraídos pelos artistas da vida comum. Ao contrário, como sugere Marc Le Bot (1992), há um vínculo essencial, mais profundo, entre a experiência artística e a experiência da dor. (FRAYZE-PEREIRA, 2010, p. 285-286)

Diante das análises em torno do assunto e da sua relação direta com a arte, percebo que muitas vezes as questões sociais tomam maior fôlego por entre artistas contemporâneos<sup>9</sup> que se vêem envolvidos, diretamente, em questões não só existenciais, mas, também, em questões ligadas à miséria econômica, a arbitrariedades políticas, num *boom* em que os movimentos sociais se tornaram fortes o suficiente para levantar questionamentos sobre formas de governos, direitos dos negros, dos homossexuais, das mulheres e, ainda, problemáticas quanto ao meio ambiente e à qualidade de vida.

---

<sup>9</sup>Quando me refiro a “artistas contemporâneos”, nesse caso específico, situo junto aos artistas que floresceram a sua arte a partir dos anos 1960.

Dessa forma, surgiram movimentos artísticos em todo o mundo, com artistas influenciados sob essas questões e se fazendo valer do direito livre à arte<sup>10</sup>, nos quais percebemos o espetáculo gigantesco e brilhante que esses criadores podem fazer munidos desse sentimento de repúdio e tomados, mais uma vez, por um tema que apoiamos como representantes legais dessa insatisfação.

Nesse contexto, foram surgindo uma infinidade de artistas engajados e espetaculares em sua forma de fazer arte, em meio ao delirante conflito com sua própria Dor, como pode ser percebido com a *performer* Marina Abramovic.



**Figura 18 - Foto da performance da artista Marina Abramovic, intitulada “Rhythm 0”, 1974.**

“Faço performances com dor porque preciso controlá-la. Quando você aprende a controlar sua alma da dor, você passa a confiar no espírito e entender que você é algo temporário, que não tem de ter medo da morte” (CARAMICO, 2012, p. 2). Essa frase sintetiza a essência de uma artista que, há mais de quarenta anos, vem atraindo os olhares de milhões de pessoas em todo o mundo com a forma visceral e latente com que constrói as suas

---

<sup>10</sup>Visto que o Brasil passava por um traumático processo de ditadura militar, isso impossibilitava que muitos artistas realizassem os seus trabalhos, de forma livre, em espaços públicos, principalmente, aqueles voltados para a performance, forçando muitos realizadores a filmarem em locais fechados, isolados, para, depois, disponibilizarem suas obras.

performances, que, depois, podem virar vídeos, vídeosperformances, que se transformam em instalações e que a artista Marina Abramovic manuseia de forma única.

Diante do imenso repertório que envolve a dor nas performances criadas por Abramovic, destaco três obras que ilustram a tensão que abrange o criador e sua arte e, principalmente, no que tange à relação de objetos que, ao serem manuseados por iniciativa do artista, acionam a Dor, mas que, ao visualizá-los em seu contexto cotidiano, alguns não nos remete a circunstâncias dolorosas, já outros impõem ao risco e a proximidade com ações doloridas.

Na espetacular obra “Rhythm 0”, criada em 1974, nós vemos uma artista totalmente a mercê dos impulsos e das atrocidades com que os seres humanos são capazes de cometer, quando acionados, impulsionados ou mesmo, sugeridos a realizar algo em que eles podem “atuar” diretamente. A performance convida o espectador a se fazer valer de 72 objetos, dos mais diversos, que dispostos em uma mesa, podem ser utilizados diretamente na artista, que se encontra diante deles, como se estivesse sendo entregue a uma sessão de tortura, martírio ou mesmo a toques de carinho e cuidados.

Os objetos oferecidos, vão de simples algodão, flores, pena, água, tinta, pente, passando por chicotes, pistola com uma bala, agulha, canivete, forquilha, tesoura, faca de cozinha, dentre muitos outros, que serviriam para serem utilizados na própria artista, somando seis horas de performance, em que a própria Marina, se intitula como o próprio objeto, assumindo todas as responsabilidades e consequências. O resultado foi uma sucessão de ataques ao corpo da artista, que teve espinhos enfiados, uma pistola apontada para a sua cabeça, roupas cortadas, corte de navalha no pescoço, e muitas outras formas de agressão.

A artista a todo instante estava testando o seu limite com o medo e a dor, ao mesmo tempo, que testava os próprios limites e anseios da plateia, que se viu diante da possibilidade de satisfazer suas mais destemidas perversões. Os objetos estavam sendo usados de acordo com suas propriedades, dentro de uma intenção clara, onde cada passo dado, era o certo, correspondendo ao que sugeria a faca, a tesoura o bisturi - em relação ao corte, a fissura, o despedaçar.



**Figura 19 - Foto da performance da artista Marina Abramovic, intitulada “Rhythm 0”, 1974. Nesse momento o público escolhe os objetos dispostos na mesa, para serem usados na artista.**

Os objetos inanimados na cena de Abramovic assumem o caráter de protagonistas, devido ao fato de serem eles o recurso que propicia os meios e os fins, por onde a performance se faz transitar. É no ato sugestionado, onde é oferecido ao público a possibilidade de propiciar a tranquilidade ou dor, que reside a proposta estética e narrativa da obra. Os inanimados passeiam pela atmosfera criada e possibilitam a artista sentir inúmeras sensações, desconfortos e apreensões em relação a forma como se daria o desencadeamento da performance. Em relação ao público e suas atitudes Marina Abramovic, declara:

Houve uma pessoa que cortou meu pescoço com uma navalha e bebeu meu sangue. Havia um outro que me deu uma rosa e uma terceira pessoa que cortou as minhas roupas e foi quem levou o espinho da rosa e enfiou-a no meu corpo. Eles me despiam, e não me estupraram porque suas esposas estavam lá ... as mulheres diziam aos homens o que fazer em mim. E houve um que veio com um lenço e lavou minhas lágrimas escorrendo pelo meu rosto. O que eu aprendi foi que ... se você deixar isso para o público, ele pode matá-lo. Eu me senti realmente violada: eles cortaram as minhas roupas, uma pessoa mirava a arma para a minha cabeça, e outro levou ele. Ele criou uma atmosfera agressiva. Depois de exatamente 6 horas, conforme planejado, eu me levantei e comecei a andar em direção à plateia. Todo mundo saiu correndo, para escapar de um confronto real.



**Figura 20 - Frames da performance da artista Marina Abramovic, intitulada “*Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful*”, 1975.**

No caso da obra intitulada, “*Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful*” (1975), a artista se coloca sentada em uma cadeira, nua e em suas mãos há, apenas, uma escova de cabelos e um pente. A performance consiste no ato impiedoso e repetitivo, por horas, de pentear a sua longa cabeleira de forma agressiva e que chega a exaustão, provocando, com o ato, o dilaceramento do couro cabeludo, despertando o sofrimento. A medida que “escova” os cabelos negros e bem tratados, Marina repete a frase “*Art must be beautiful, artist must be beautiful*”, diversas vezes, durante toda a apresentação.

“A Arte Deve Ser Bela. O Artista deve Ser Belo” faz uma dura crítica à cultura ocidental, que prega o culto à beleza como forma, muitas vezes, de aceitação social. A obra fala, também, não apenas da aparente desolação física a que a artista se faz sentir, mas, ainda, do controle mental sobre essa mesma tortura, o que reflete a frase do início do texto.

Ao olharmos o vídeo, fruto da performance, percebemos as suas expressões de profundo incomodo, sua face modifica-se expressando o infortúnio, seus olhos, muitas vezes, dão sinais de cansaço, seus movimentos, às vezes, abruptos, de forma que parece que ela deseja arrancar cada fio do cabelo, ao mesmo tempo em que fica lento e suave, como se estivesse sendo vencida pela dor provocada, não só pelos gestos sobre a cabeça, mas, também, pelas incansáveis vezes que ela repete o ato. Nesse passo, sua voz se perde e define em curtos tempos.

Já na performance “*The Onion*” (A Cebola), de 1995, é um legume que assume o semblante de carrasco e provoca na artista um imenso e doloroso desconforto. O incômodo, nesse caso, não surge de uma sensação ruim, física, provocada por uma agressão aguda ao corpo. O sofrimento, agora, instala-se por uma violência aos sentidos. No caso dessa obra, são o paladar, o olfato e a visão que são profundamente afetados e, uma vez que freneticamente irritados, diante do que os provoca, a dor é acionada.

No vídeo, a câmera faz um close do rosto da artista. O que se vê é, apenas, o suficiente para ilustrar a proposta da obra. Na tela, sua mão direita segura uma enorme cebola com cascas, que começa a ser mastigada como se estivesse comendo uma maçã. Seu rosto enquadrado no vídeo revela o enjoo, a insatisfação e a agonia em cada mastigada. A câmera está um pouco abaixo do queixo de Marina, numa posição estratégica, visto que, desse ângulo, é possível observar, de forma mais incisiva, o ato da mastigação, o movimento da mão que leva a cebola à boca, bem como seus olhos e toda a sua expressão de terror e ânsia de vômito, que parece ser, a todo instante, controlada pela *performer*.

O seu rosto, levemente inclinado para o alto, demonstra todo o seu desespero. Parece que ela quer se libertar daquela situação a qualquer custo. A sensação que se tem é de alguém solitário, em desespero profundo, tendo que conviver e/ou suportar situações que o desagradam. Essa é a dor do desconforto, da falta de oxigenação, da liberdade cerceada, do descompasso do próprio tempo que te faz escrava dele. A medida que o vídeo se desenrola com a imagem de Marina comendo a cebola, a sua voz é escutada em uma gravação que dispara, justamente, sobre o seu não estar mais a vontade com o que o mundo lhe impõe:

Estou cansada de mudar tanto de aviões, de esperar nas salas de espera, nas estações de ônibus, estações de trem, aeroportos. Estou cansada de esperar por intermináveis controles de passaportes. De compras rápidas em shoppings. Estou cansada de más decisões na carreira: de vernissages em museus e galerias, de incontáveis recepções, de perambular com um copo de pura água fingindo estar interessada em conversa... (ABRAMOVIC, 2014, p 1)



**Figura 21 - Performance “The Onion” – 1995.**

A Dor impõe o atributo existencial da sua arte e, sem esse visível tormento, seu trabalho não teria o menor sentido, se visto do ponto em que é preciso oscilar à normalidade e emergir com algo que faça com que o espectador se sinta tomado para além das suas próprias possibilidades. A provação lhe garante o selo de que sua obra terá a autenticidade necessária a que lhe foi instaurada como sentido, no que se refere ao que essa obra deseja falar, de quem ela deseja falar e como ela deseja se expressar.

Marina Abramovic é uma exímia criadora de imagens. Ao realizar uma performance, cada frame captado vai para além da própria performance. Eles ramificam-se artisticamente e brotam para muito além, apenas do ato performático do instante em que ele foi apresentado ao público. Com isso, as suas obras podem ser vistas em vários lugares e por diversas pessoas, ganhando novos significados, através da fotografia e do vídeo. Essa característica é marcante em Marina, que se vê envolta por sua arte, ao mesmo tempo em que ela ganha o mundo, ultrapassando os limites da sua real exibição, dado em um momento qualquer.

Ela promove uma ação artística que, automaticamente, prevê e expande-se para outras linguagens e, uma vez envolvidas não mais pela performance que a originou, transmutam-se através da representação impressa pela fotografia, que passa a imprimir-lhe novos questionamentos e conceitos, revelando, por assim dizer, uma outra Marina Abramovic. Isso ocorre diante do impacto causado pelo ato fotografado de um instante momentâneo, que passou despercebido na performance, mas que foi capturado pela mágica do registro fotográfico.



Por outro lado, a obra torna-se cada vez mais elástica e ganha a força sedutora do vídeo, através da *videoperformance*, em que outros elementos perceptivos, que denotam ainda mais expressão, podem ser conferidos, como a própria imagem em movimento, o som que se capta do local onde se mistura a artista e seu público, bem como a sequência narrativa e dramática que se ganha com a poética do vídeo, em registrar o todo. Muda-se, então, as sensações, as apreensões, de modo que os olhares serão outros, os sentimentos mexidos terão mais com o que se preocupar.

A arte de Marina Abramovic, dessa maneira, é imperecível, parece não ter fim. A performance presa àquela fração de tempo, sim, mas sua essência artística, não. Ela apenas se transfigura em uma metamorfose na qual a excelência está, justamente, em continuar tocando as emoções do outro, como se tivesse acabado de acontecer.

Quanto a isso, Leenhardt (1995 apud FRAYZE-PEREIRA, 2010. p. 131) reflete:

É da minha própria morte, como horizonte da dor do outro que eu tomo consciência frente àquele cujo sofrimento em vejo. De um modo fugidio e frágil, um terceiro termo assegura, em tal instante de emoção e de tomada de consciência simultâneas, a passagem entre a clausura daquele que sofreu na sua dor e minha posição de espectador estrangeiro. A compaixão é precisamente essa emoção pela qual se reconstrói a consciência de uma humanidade geral.

É essa “consciência de humanidade geral” que pode ser conferida nas obras de Abramovic, onde o tormento é o sumo que deverá ser saboreado, por entre todos que se compadecem daquele que enfrenta seu sofrimento. Desse modo, não se consegue ficar inerte às emoções que são agrupadas, armazenadas e jogadas para que o espectador cumpra o seu papel de coadjuvante, em um palco onde o que se apresenta é o jogo contínuo das sensações e emoções, em torno de se provocar ou tencionar a dor em ambos.



**Figura 22 - Obra de Lenora de Barros, “Estudo para Facadas”– 2012.**

Em outro contexto, a brasileira Lenora de Barros, com o seu trabalho “Estudo para Facadas” (2012), é uma artista que faz essa ligação entre as linguagens artísticas para que todas possam comungar entre si. Nessa criação, ela utiliza a fotografia para compor o resultado final, que terá como suporte o vídeo. A obra tem apenas 1’32” (um minuto e trinta e dois segundos) e desenvolve-se com uma imagem fotográfica sendo rasgada por uma faca, que penetra de dentro para fora, cortando a língua e invadindo a boca, que está aberta.

São três perfurações, intercaladas por um *fade black*, como uma espécie de transição entre as cenas, que tem início com a imagem de uma pessoa que, lentamente, abre a sua boca, até não poder mais; nesse momento, há um congelamento. Na verdade, a obra se inicia com o vídeo, de onde é capturado um frame e desse frame, oriundo do vídeo, foi retirada e feito o recorte da imagem estática, que dará prosseguimento ao vídeo.

Nessa obra a dor está dentro de um contexto em que não houve necessidade de uma perfuração real, no próprio corpo, com a faca. O ato dolorido está presente através da manipulação do objeto “faca” e na ação direta sobre a imagem, causando uma tensão, tencionando a agonia<sup>11</sup>, à medida que a lâmina perfura a imagem de uma boca humana aberta. Esse ato, que se mostra repentino, é o que pode causar estranheza nas pessoas e, dessa forma, a dor terá sido acionada. O passar da lâmina por entre a boca, o perfurar, o rasgar do papel, o

<sup>11</sup>Aqui, a agonia pode ser entendida como qualquer desconforto que perturbe e/ou altere o estado de tranquilidade em que a pessoa se encontre.

som da facada, são elementos que, associados, elevam o clima de tensão e causam o incômodo.

O que aproxima essa obra da proposta da pesquisa *InanimaDor*, especificamente por trabalhar com elementos inanimados, que não sentem/causam incômodo, mas que, mesmo assim, a comiseração pode ser acionada de várias formas e sensações. É o ato que desconstrói a ideia do real e promove, na ação, uma sensação no outro, que está além do nosso entendimento real das coisas.

É como se imaginássemos que aquela boca poderia ser a de alguém de verdade ou a nossa própria boca, dando a sensação que seremos perfurados pela lâmina afiada da faca. Essa relação se constrói, inicialmente, com a distância que temos do objeto e, a partir desse momento, somos provocados a nos aproximar, à medida que nosso olhar é tocado pela coisa que nos é apresentada. Referenciando Didi Huberman (2010, p. 161):

Talvez não façamos outra coisa, quando vemos algo e de repente somos tocados por ele, senão abrir-nos a uma dimensão essencial do olhar, segundo a qual o olhar seria o jogo assintótico do próximo (até o contato, real ou fantasmado) e do longínquo (até o desaparecimento e a perda, reais ou fantasmado). Isto significa em todo caso, segundo Edwin Straus, que a distância na experiência sensorial não é nem objetivável - mesmo enquanto objeto percebido: “A distância não é sentida, é antes o sentir que revela a distância” [...] Pois ela só existe para um ser que é orientado para o mundo pelo sentir [...].

A obra nos olha e é nesse olhar que nos permitimos mergulhar na essência do que nos provoca. A arte, tanto de Marina Abramovic, quanto de Lenora de Barros, coloca-nos frente a esse olhar que vem do outro, dos artistas, das suas obras e, a partir desse momento, somos sugados pela sua atmosfera repleta de ações e sentidos. Uma vez tomados, passamos a ser, de certa forma, “manipulados” pela obra, dentro dos conceitos nos quais ela está inserida.

Ao olharmos a imagem de uma boca aberta e, de repente, essa mesma boca é perfurada por uma faca, de onde não vemos quem ou o que motivou o ataque, somos, automaticamente, surpreendidos pela construção dessa ação e atraídos, tocados sensorialmente pelo o que estamos vendo. É nesse encontro que a obra passa a fazer parte do outro que, por sua vez, passa a levar consigo algo presente daquela obra.



**Figura 23 - Obra em vídeo da artista Lenora de Barros,  
“No País da Língua Grande, Dai Carne a Quem Quer Carne” (2006)**

Em outro vídeo da artista, o elemento Dor já se insere de forma mais figurativa, revelando a fluidez com que a autora passeia pelo universo do martírio, permitindo que ela transite entre o dolorido, dentro de um sentido mais conceitual, e a dor ao infringir o seu próprio corpo. Na obra “No País da Língua Grande, Dai Carne a Quem Quer Carne” (2006), uma videoinstalação de apenas 33”, a artista aparece mastigando a sua própria língua, ferindo-a, como se desejasse de fato comê-la por inteiro.

Essa impressão de que a própria língua está sendo devorada e, depois, engolida é, claramente, percebida no vídeo, através do gesto de força dos dentes sobre a língua, que é pressionada pelas mandíbulas, bem como, o mastigar, como se a artista estivesse triturando os pedaços, para facilitar a ingestão. O fato de ser a língua a parte do corpo que Lenora de Barros escolhe para desenvolver a obra é peculiar, justamente pela artista também ser poeta, de maneira que busca na poesia concreta a sua representação, promovendo textos que se fazem também pelo suporte de aparatos tecnológicos.

Ao utilizar a língua, parte significativa do seu trabalho, uma espécie de carrossel das palavras, que traduz a expressão da artista, estaria ela sintetizando conceitos e teorias sobre a sua obra e, assim, penetrando, a fundo, nos olhares que a acompanha, fazendo com que o

espectador também faça parte desse giro, tanto envolvendo-o, como, também, seduzindo-o pela retração dos opostos, que é, meramente, o fato de ninguém querer ver ou sentir suplício.



**Figura 24 - Vídeo “Aceitação”, de 2008, do artista Bill Viola.**

O sentir em profundo estado de graça. O tempo como parceiro do instante que se organiza em etapas da vida. E, assim, a graça se revela justamente por proporcionar às pessoas um encontro com o que está além da percepção da vida. O que não se vê pelo olho natural humano, pode ser revelado através dos olhos atentos dos vídeos do americano Bill Viola. Um dos mais importantes videoartistas, que, desde a década de 1970, vem experimentando novas sensações, usando o vídeo como linguagem.

O “ato de revelar” é a maior característica de Bill Viola, que imprime, em seus vídeos, essa natureza quase selvagem de invadir um tema ou uma situação e se fazer valer dela com o intuito de possuí-la, ao ponto em que o registro se mostra para além de novas percepções e sentimentos sobre os temas que escolhe. Na verdade, acredito que, mais do que temas, são situações reais que se mostram e o artista os captura e, dessas situações, surgem temas, como a alegria, a compaixão, a morte e a Dor.

Bill Viola se faz valer das imensas situações cotidianas e as embaralha na construção dos seus vídeos, traçando, a partir daí, um caminho em que o “ver” pode ser realinhado a novas perspectivas, antes não percebidas, não notadas. É como se ele traçasse um novo caminho sobre situações, como as mazelas sociais, a banalidade do cotidiano, os ritos de

passagem, etc. Por esse “novo” lugar, Viola vai conduzindo os olhares e, por fim, as reflexões.

Na obra “Aceitação” (2008)<sup>12</sup>, o artista traz o tema da dor e o faz surgir em meio a uma cachoeira de águas fortes, que recai sobre um corpo nu, que, lentamente, vai ao seu encontro. Inicialmente, o que se vê é um corpo no escuro, meio fantasmagórico, que, aos poucos, dirige-se a uma cortina de água transparente, só percebida pela incisão da luz, penetrando-a. Quando, enfim, ele se deixa tocar pela água, o que parece é que, ali, poderia ser o início de um delicioso e revigorante banho.

Mas, à medida que vai dando seus passos, seu corpo fica mais visível e a mulher é tomada pelas águas, revelando, mais nitidamente, sua face, o que nos faz sentir uma profunda agonia, ao vê-la expressar uma dor profunda, dilacerante, solitária, violenta e agressiva. Seus movimentos vão ganhando os contornos da dor: face comprimida, boca entreaberta e escancarada, pernas levemente franzidas, como se estivessem resistindo a não cair, barriga contorcida, braços dobrados, indo em direção à proximidade da cabeça. Há, nessa imagem, o lamento de um choro profundo e incontido. À medida que a mulher vai saindo da cascata de águas, seu semblante modifica-se e a seriedade toma conta da cena. Ela emudece e parece ter suas emoções congeladas.

Talvez seja o estágio (ou os estágios), as buscas, as sofridas buscas, pontes que devemos atravessar para ter o aclamado encontro com a aceitação. Esse sentimento que, no seu reverso é o não aceitar-se, é carregado de uma perda da leveza, de modo que anula-se o próprio ser. Esgotam-se as tentativas em desejar ser o que não é ou se aceitar como é. A aceitação é como um saco de pugilista, isto é, leva inúmeras pancadas e continua lá, do mesmo jeito, como se não tivesse sofrido nenhuma ação. As dores não estão no saco, e, sim, nas mãos de quem o esmurrou.

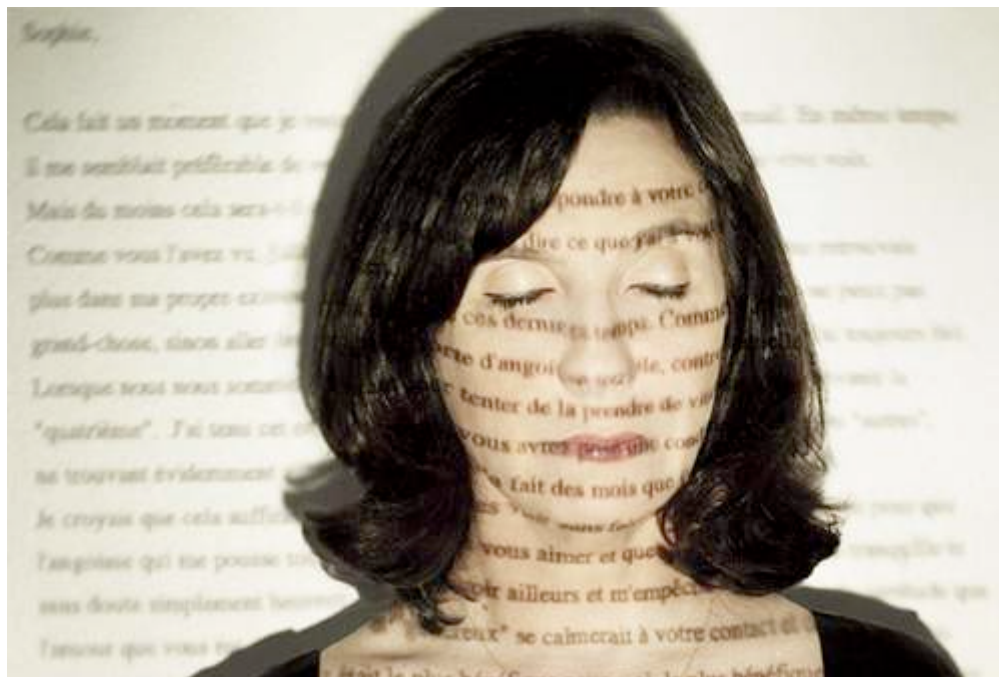
Pode ser essa a mensagem que Bill Viola tenta passar através desse vídeo, ou seja, que é uma passagem para algo ou algum lugar que só existe, enquanto resposta, no interior de cada ser.

Também nessa linha,

Aceitação é parte da série Transfigurations, cujo título refere-se ao momento em que uma pessoa ou um objeto se transforma não por meios externos, mas de dentro. Viola diz que “a transformação do Ser, geralmente provocada por uma revelação interior profunda ou uma sensação esmagadora de clareza e emoção insondável, supera o indivíduo até que, literalmente, uma “nova luz” amanheça nele ou nela [...] Algumas das mais profundas experiências humanas ocorrem em momentos como estes, surgindo nos limites exteriores da consciência”. (DE PONT MUSEUM, 2014)

---

<sup>12</sup>Ver figura 24.



**Figura 25 – Foto divulgação da obra “Cuide de Você”, da artista Sophie Calle.**

A dor diante do abandono. Da recusa em querer estar. Do descompasso causado pelo transtorno em ter sido desprezado. O amor, bem como os sentimentos que nutrimos em uma relação amorosa, se desfaz, e o que toma conta e apodera-se internamente é uma sensação estranha de rompimento. Talvez essa seja a tônica na obra, “Cuide de Você”, criada pela artista francesa Sophie Calle, que através de uma carta email encaminhada pelo seu ex-namorado, ela se vê diante do término da relação.

A frente do turbilhão revelador da mensagem, a artista transforma a situação, encarnada por todas as suas doses de sofrimento, que acompanham naturalmente o término de qualquer união, e as divide com diversas mulheres, com o intuito de que cada uma, ao seu modo, leiam e interpretem a carta. O que se vê nesse ato de Calle, é a formação de um jogo entre público/espectador/observador x sujeito/objeto, que são encaminhados e deslocados, à cada uma das pessoas escolhidas, propondo “vivenciar” o que a artista, de certa forma, viveu e sentiu ao deparar-se com o conteúdo enviado.

Um jogo narrativo se entrelaça a própria história da relação íntima de Sophie Calle com seu ex-companheiro, a partir do momento que cada uma das 107 mulheres, opinam e revelam também o seu modo de pensar e agir em uma situação como essa. Apresentando traços pessoais e da personalidade de cada uma. Possibilitando um livre trânsito entre a reação da artista, enquanto mulher, dentro das suas emoções, em paralelo ao julgamento feito pelos depoimentos colhidos e registrados em fotos e vídeos. É como se cada uma das personagens

sentissem um pouco da dor de Sophie, sendo contaminadas pelas sensações de medo, abandono, negação, rejeição e também a solidão.

Na pesquisa da dissertação aqui apresentada, o que mais motiva a escolha da artista francesa é justamente a forma com que ela consegue transitar pelo vasto, íngreme e temeroso terreno da dor. Tomando posse de traços e particularidades da sua vida e tornando-os público, através da roupagem conferida a ela pela arte. O processo em transformar uma banal carta em algo artístico, faz de Calle personagem de si mesma, ao mesmo tempo que consegue o distanciamento necessário para avaliar suas perdas com um outro olhar, mais complacente e tolerante consigo mesma e com os desfechos que surgem em sua vida, dentro do seu desenrolar natural.

A questão do sofrimento na obra “Cuide de Você”, está em cada linha digitada no email. O teor da carta é carregado de sensações e constatações que conduzem o leitor à uma crescente dose de adrenalina, que só cresce em meio a continuidade das frases. Forma-se então um mosaico de emoções que são impulsionadas a todo instante, ficando ao final da última linha, apenas o desconforto por ter a certeza de que aquele alguém que você ama, está te deixando.

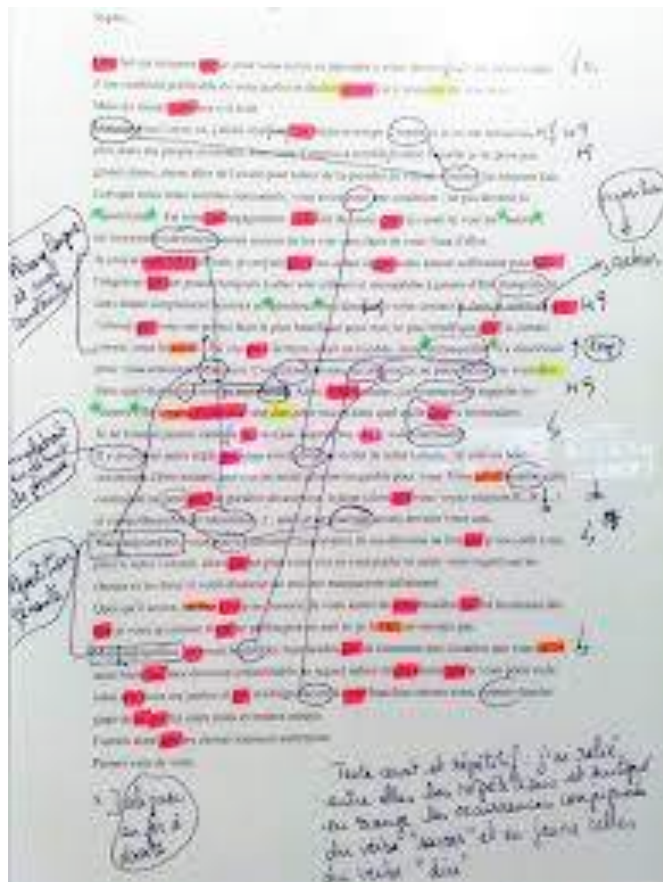


Figura 26 – Reprodução da carta de rompimento que deu origem a obra “Cuide de Você”.



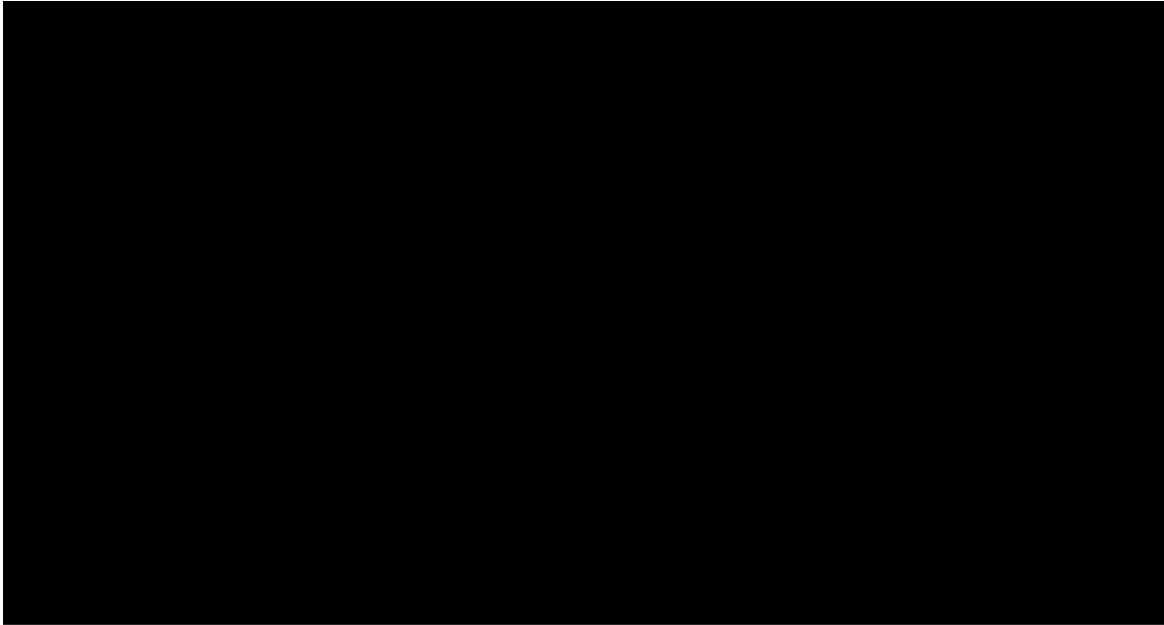
Essas emoções aqui descritas e que sugiro conter na carta, muitas vezes só é percebida com mais força, pela pessoa a quem a mensagem se dirige. Para quem está de fora, ao ler simplesmente a carta, pode não ter a dimensão do que essas palavras causam na pessoa afetada diretamente, por outro lado, o simples fato de ser uma carta de rompimento, feita por email, já deixa no ar, um estranhamento e um sentimento de pertencimento em quem está distante da situação, causando muitas vezes compaixão e companheirismo com a pessoa afetada.

O que fica claro e notório afirmar é a capacidade que cada artista possui em abordar um tema tão peculiar e, muitas vezes, repugnante, principalmente, por se tratar de algo que mexe com suas próprias dores, sejam elas de ordem emocional ou física, quando vemos Marina quase arrancar todos os fios de seus cabelos, por exemplo.

O que se mostrou aqui, dentro das infinitas possibilidades de artistas que comungam com a dor em suas artes, foi essa miscelânea criativa que há em apoderar-se, muitas vezes, do mesmo tema e representá-lo de forma totalmente diferente. Outra característica desses artistas é o trânsito por diversas linguagens e a coragem em se apropriar delas.

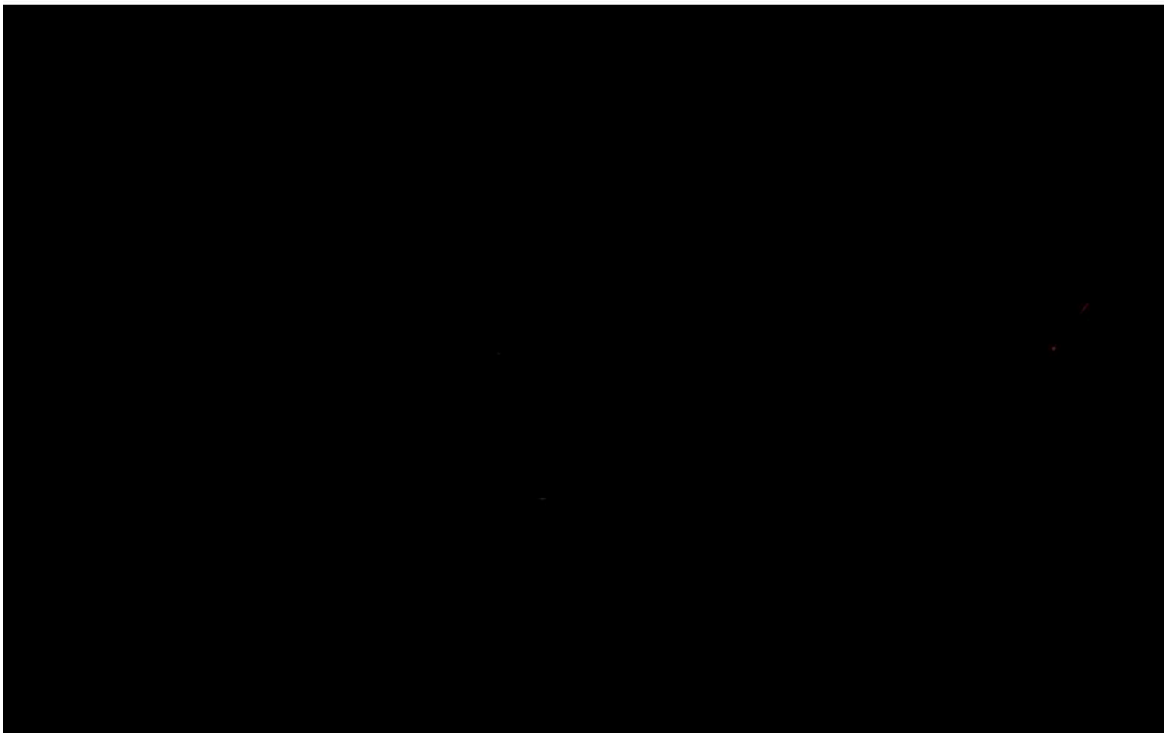
Fazer emergir a dor e falar sobre ela é demasiadamente excitante e infinito, devido ao tema atrair tantos adeptos. Por essa razão, o limitar, o enquadramento, em tentar trazer à luz da pesquisa alguns artistas e suas obras, que tão bem sintetizem a proposta desse texto. Deixando claro que muitos outros artistas, a exemplo dos americanos Chris Burden, Ron Athey, Poul Mc Carthy, Gary Hill, Bob Flanagan (1952-1996) e Sheree Rose, a francesa Gina Pane (1939-1990), a brasileira Nazareth Pacheco e muitos outros, realizam um excelente trabalho artístico, criando obras significativas, outras inspiradas em vestuários, alguns se fazendo valer inclusive da *BodyArt*, mutilando seu próprio corpo, tendo a dor, nesse caso, como uma forte aliada e parceira na construção conceitual desse próprio artista, frente a sua arte e à forma como consegue chegar até as pessoas.

Dessa maneira, os reflexos da produção em arte contemporânea se mostram fortes pela gama de artistas que sintetizam o caráter de um tempo, que se mostra rápido e repleto de latência, que vem, na justíssima mão, por instigar os artistas a continuarem produzindo. Possibilitando a eles um repertório de linguagens e técnico-tecnológico livre e vasto, fazendo com que os impasses, antes confrontados pela falta de materiais e ou pela repressão de um tempo, agora sejam superados e transformados em novas obras artísticas, onde não mais existe como impedir esse avanço criativo germinador da arte, em suas diversas origens.



# **CENA II**

**OUTROS VÍDEOS, OUTRAS HISTÓRIAS - VÍDEOGRAFIA DO AUTOR**



Histórias que se manifestam na textura, na fluência do olhar crítico, nas sensações provocadas pelas imagens, na impressão de novas ou diferentes formas de retratação audiovisual. As lentes acompanham cada passo e seguem numa direção que venha por revelar o objeto oculto, dando-lhe sentido, desnudando-o, instilando uma nova configuração, atribuindo-lhe um novo conceito e uma nova compreensão diante do desconhecido.

O fio condutor, por onde as histórias de homens e mulheres e seus lugares passam, é o vídeo. Linguagem que agrega e pode acolher as várias formas de retratação do real e também do ficcional. Assim, a minha videografia compreende os documentários “T\*rans - Entre o primeiro batom, a troca de roupa e a cara na rua”, “Canché - Memória do Tempo”, “Sete Portas Abertas”, “Surdina – Alegria bem longe”, além dos curtas “A morte me passou a perna” e “Imperdoável”. Esses trabalhos serão apresentados nessa etapa da pesquisa, onde será feita uma análise fílmica de cada obra e de suas características estéticas e visuais.

Foi mergulhado por entre as camadas que compõem o vídeo, espelhado pelo gênero documentário, que produzi trabalhos com o audiovisual, a partir do ano de 2008. Na conclusão da graduação em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, na qual desenvolvi um estudo que tinha como função apresentar grupos sociais com o olhar da representação documental, diante de diferentes estéticas cinematográficas. O interesse do realizador sempre foi tentar despertar no espectador sentimentos diversos, seja de pertencimento ou repulsa, desestabilizando as amarras dos pensamentos, enquanto achismos, e confrontando-os com uma realidade muito maior e mais íntima do que se acredita ter conhecimento.

O documentário ganhou espaço especial na pesquisa de graduação intitulada “Estéticas da Imagem– O vídeo documentário como instrumento revelador de múltiplas linguagens visuais”, enquadrando-se em questionamentos que apontam para a sua importância em revelar, em colocar para fora e tornar público aspectos íntimos e desconhecidos da realidade de grupos sociais, como moradores de rua, feirantes e sertanejos, dentro de uma ótica em que elementos estéticos ganham força na retratação das histórias dessas pessoas.

A lente esteve focada nesses grupos e deles foram apresentados três documentários, todos filmados na Bahia. A pesquisa “Estéticas da Imagem” permitiu apontar para a ação da estética aplicada dentro do processo de criação, de tratamento dos documentários, desde o roteiro. Os elementos visuais foram capturados e inseridos dentro de uma roupagem que tornou possível e estimulou um novo olhar e novas reflexões.

Para Flaherty (1924), citado no texto “Nanook, o Esquimó” de Robert Flaherty (1922,

p. 3),

a idéia do documentário, em suma, exige apenas que as questões de nosso tempo sejam trazidas para a tela de uma maneira que estimule nossa imaginação e torne a observação destas questões um pouco mais ricas que até então. De um certo ponto de vista, se confunde com jornalismo; de outro, pode elevar-se à poesia ou ao drama. E de outro ainda, sua qualidade estética resulta simplesmente da lucidez da exposição.

Logo, o registro não é apenas uma coleta de dados. Na verdade, configura-se como um estudo que permitiu uma investigação no íntimo dessas pessoas, através dos depoimentos voluntários e de abordagens visuais diferenciadas, com o intuito de entender o porquê do apego do sertanejo ao seu lugar, mesmo que diante de tanta dor e privação, por conta das dificuldades de viver em um vilarejo esquecido; dos moradores de rua e sua significação social; ou dos feirantes e sua relação com o seu trabalho, em uma das feiras mais tradicionais de Salvador-BA.

Desse entendimento, surgiu o foco principal das escolhas estéticas no sentido de apresentar os temas sociais. O intuito foi produzir sentido ao que se vê e ouve, convidando o público a manifestar-se, emitindo opinião e não se tornando omissos em meio as questões sociais levantadas.

A estética à qual me refiro está relacionada, especificamente, à captura das imagens, para o que utilizo, exaustivamente, os planos detalhe, médio e alto, ou rompo com a voz over (voz off) como narradora oculta, dando-lhe personalidade, imprimindo às imagens novas configurações, que serão detalhadas a seguir.

Essa mesma estética é que acabou por jogar na tela a provocação necessária para que o público se manifestasse em meio ao rompimento de uma linearidade fílmica. Nesse contexto, quando falo em linearidade, refiro-me às normas tradicionais de se realizar documentários. O rompimento vem por inserir novos elementos em toda a narrativa da história que se conta. É provocar imagetivamente e deslocar conceitos padronizados para a linha, muitas vezes, da desconstrução.

É o que o cineasta Arthur Omar, no livro “Documentário no Brasil”, citado em artigo de Guiomar Ramos intitulado “O documentário como fonte para o experimental no cinema de Arthur Omar”, chama de “O Antidocumentário”, no qual propõe uma total ruptura, a negação ao cinema documentário convencional. Para tanto,

Omar contrapõe, problematiza o documental não com a ficção, mas, sim com o próprio documentário: a experimentação tem como base algo já existente. Além disso, a busca pelo novo identifica-se com um mecanismo de constante ruptura com a estrutura do cinema documentário tradicional (TEIXEIRA, 2004, p. 119).

Segundo Jean-Claude Bernadet (apud TEIXEIRA, 2004, p. 122-123), o tipo de documentário filmado dentro do sumo político e social, que surgiu na década de 1960 “como forma de registro das tradições populares, da arquitetura, das artes plásticas, da música, etc.”, vai ser “questionado e destronado por documentários inquietos tanto com os problemas sociais, como os da linguagem”.

Mas, que elementos estéticos, que linguagens são essas que permitem revelar um novo olhar sob realidades tão desgastadas, principalmente, pela forma com que vem sendo reproduzidas no cinema documentário? O que há de novo e verdadeiro nessa representação da realidade?

A realidade se reconfigura a cada instante. Ela é mutante e nunca estática. A realidade, como o próprio tempo, transforma-se. A vida das pessoas, por sua vez, também sofre transformações consideráveis. Mesmo para aqueles que parecem não sofrer nenhuma ação de mudança, elas estão a todo instante em mutação, para pior ou para melhor, mas, sempre, em pleno processo de transformação.

Cada história contada nos documentários realizados por mim solicitou um diferencial na retratação. Essa forma diferenciada se configurou através da própria história. O mergulho em diferentes significações de representação da realidade, em que planos de câmera, planos sequencias, sequências sem cortes, a voz de Deus ou narração em *off*, níveis baixo, médio e alto de câmera, auto-retratação, planos detalhes, *plongées* e *contra-plongée*, trilha experimental<sup>1</sup>, permitiram um mergulho no universo das realidades dos moradores de rua, dos feirantes do Mercado das Sete Portas e das pessoas que habitam ou habitaram a pequena Canché, distrito que pertence a cidade de Jeremoabo-Ba.

Esse mergulho foi feito de forma direta, sem rodeios e totalmente invertido dos padrões que acompanham ou acompanhavam o método tradicional de filmagem, em que a tela, na maioria das vezes, está sempre limpa, enquadrada e com o som sem distorções. Os elementos estéticos acima citados foram escolhidos para representar cada documentário, isoladamente ou em conjunto, mas, sempre, buscando uma unidade dramática. A técnica escolhida esteve diretamente ligada às histórias. De modo que tais escolhas não foram aleatórias. Os planos foram pensados ainda no roteiro e no argumento, para dar identidade ao que se estava contando. Eles são justificáveis e alimentam a ideia da narrativa fílmica, como veremos a seguir.

---

<sup>1</sup>Procedimentos importantes para análise estética e criação de estratégias das obras em questão.

Em “**Sete Portas Abertas**”, o ambiente da feira foi retratado levando em conta as características do lugar em si. As imagens não sofreram nenhum tipo de tratamento. O diferencial está, justamente, no tipo de narração *off* e na sequência das respostas dos personagens. Os feirantes do Mercado das Sete Portas interagem, diretamente, com uma narração em *off* (ou voz de Deus). Ao mesmo tempo, essa narração apresenta a feira e os seus personagens para a plateia que está assistindo, em uma tentativa de interação entre o público e essa voz, que a todo instante questiona, indaga e provoca.

Pelo fato dos feirantes serem extrovertidos e gostarem de conversar, a inserção do narrador cumpre o papel de intermediador e, também, de agente participativo da cena. O movimento de câmera segue rápido e os planos são mais longos, como se fosse alguém percorrendo os corredores da feira, observando, esbarrando nas pessoas.

Trata-se de uma quebra da tradicional narração em *off*. Agora, essa mesma voz, como um inanimador, conversa, pergunta, interage, tira dúvidas. Ela tem emoção e participa da ação. Ela não se mostra como a própria voz de Deus que reina absoluta e parece ser a dona da verdade. Ela é frágil e cheia de dúvidas e curiosidades, como o próprio público/plateia.

Em “**Canché**”, o plano detalhe foi o ponto forte, para mostrar a ação do tempo, as marcas que se criaram, ao longo da vida. O sertanejo e a relação com seu lugar: as suas histórias de lutas estão nas marcas deixadas em seus rostos. A câmera percorre o lugar como um espectador, um curioso em meio aquele vilarejo distante. O foco sempre esteve em olhar de perto, por isso a proximidade da face, revelando o tempo cravado na pele. Imagens tremidas demonstram a câmera na mão, o passeio do visitante que descobre um novo lugar. O diretor surge em *Canché* com suas interferências, risadas e perguntas. É a figura do diretor que participa da cena, mesmo sem aparecer. É ele quem faz o registro de todas as imagens e seus personagens.

Em “**Surdina**”, o plano baixo, médio e detalhe destacam-se em todo o filme. O plano médio acompanha a visão dos moradores de rua que estão sentados. A câmera se manteve em movimentos do plano médio para cima, dentro do campo de visão dos próprios moradores de rua. Os depoimentos parecem estar conectados entre si, como se não houvesse cortes. De maneira que surgem inteiros e contínuos entre todos os personagens. Não há apresentação de quem é quem, assim, as pessoas vão surgindo na tela sem uma regra de apresentação direta. Eles são pessoas, moradores de rua que tomam a tela com suas histórias. Era o espelho da lente do documentário que chegou e estampou a face desconhecida desses grupos.

Todos esses elementos reais e deslocados para a linha do documentário serviram de alimento à construção de narratividades fílmicas, que estão interligadas entre si. De um lado,

encontra-se o fato ou o elemento social, cotidiano que se pretende retratar, num outro, encontra-se a necessidade do diretor mergulhar naquele universo real e dissecá-lo, a ponto de torná-lo um filme, com imagens, sons, movimentos, fotografia e, principalmente, um sentido, argumento estético para justificar a sua necessidade.

Desse modo,

O texto audiovisual pode se desenvolver como um ensaio criando “uma nova forma de “escritura”, isto é, de interpretação do mundo e de ampla difusão dessa “leitura”, a partir de um aparato tecnológico e retórico re-apropriado numa perspectiva radicalmente diferente daquela que a originou. (MACHADO, 2007, p. 70)

Desvendar aspectos íntimos da realidade, sob a ótica de uma estética rebuscada, invertida dos papéis convencionais, beirando e ou mergulhando no experimental, veio por traduzir e revelar as características ocultas que fazem parte do todo que constitui a realidade aparente. Desnudar esses aspectos é encontrar um caminho que aponta o documentário como um importante revelador social e catalisador de novas formas de se conhecer, perceber e retratar o mundo em volta, com uma câmera na mão.

## **II.1 – Canché**

No documentário “Canché – Memória do Tempo”, a característica marcante, dentro de uma estética aplicada ao filme documentário, está no fato dele ter sido filmado todo no Plano Detalhe (tipo de plano que mostra apenas detalhes da pessoa ou de algum objeto), uma vez que focado nos personagens. O filme intercala entre cenas abertas quando revela o lugar, como igreja, rua e foca, exclusivamente, no plano detalhe quando retrata os moradores da pequena Canché. Com essa opção de filmagem, o objeto é enquadrado e, em algum momento, apenas parte dele toma toda a tela ou um pedaço dela. Assim, elimina-se o que não é importante e é dada uma ênfase ao que, realmente, é preciso ser mostrado para passar a ideia do filme, dentro dessa estética.

O recurso técnico escolhido nesse filme, em especial, vem por revelar o que, em outros planos, poderia passar despercebido ou sem tanta nitidez. O Plano Detalhe mostra a face daquelas pessoas, apresentando a sua história através daqueles rostos marcados, com expressões que se formaram no tempo, debaixo do sol escaldante do sertão baiano. As marcas revelam também uma vida de lutas e sacrifícios com a seca, com a falta de infraestrutura em

saúde, fruto de um lugar perdido no tempo. Essa é a identidade do PD aplicado ao documentário *Canché*.

Ao revelar as marcas da pele, fato tão próprio do sertanejo, não fugimos às características de reconhecimento daquele lugar e seu povo. O plano está, diretamente, relacionado com o tempo de exposição da imagem e o movimento que se faz em torno dela. O tempo e a ação estampada em detalhes servem como uma espécie de complemento ideológico da imagem. É a pregnância que está presente nesses elementos. Demora-se e percorre-se o tempo necessário no Plano Detalhe para que a imagem ganhe forma e fixação – sentido.

Para Aumont (2008, p. 39),

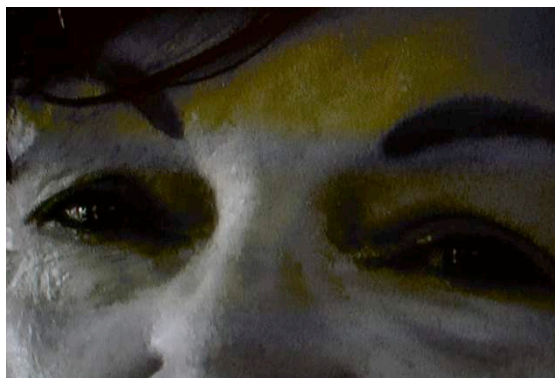
a noção muito difundida de plano abrange todo esse conjunto de parâmetros: dimensões, quadro, ponto de vista, mas também, movimento, duração, ritmo, relação com outras imagens... No estágio de filmagem, utiliza-se como equivalente aproximativo de “quadro”, “campo”, “tomada”: designa, portanto, ao mesmo tempo, um certo ponto de vista sobre o evento (enquadramento) e uma certa duração. Na fase de montagem a definição de plano é mais precisa: torna-se então a verdadeira unidade de montagem, o pedaço de película mínima que, juntada a outras, produzirá o filme.

O Plano Detalhe, no filme *Canché – Memória do Tempo*, expõe essas pessoas, aproximando-se delas, como se quisesse penetrar no seu íntimo, descobrir o que sentem. Ele é indicativo. A proposta foi deixar claro a real intenção do diretor, ao optar por esse tipo de plano. O que se quer dizer é: “Olhe para essa imagem. Apenas essa imagem. Veja o que o tempo fez em seus rostos”. Como o Plano Detalhe é extremamente forte e emocional, ele imprime nas pessoas, de imediato, um tipo de sensação, que pode ser de repulsa ou de atração. Isso vai depender do tipo de imagem que está sendo revelada.



**Figura 27-** Frame do documentário “Canché - Memória do Tempo” (2009), de Fábio Salmeron





**Figura 28 - Frame do documentário “Canché - Memória do Tempo” (2009), de Fábio Salmeron**

Outros detalhes na produção de *Canché* podem ser identificados, como, por exemplo, o efeito visual que a câmera na mão provoca. Dentro do sentido do cinema Verdade/Direto/Novo, ela vai onde o objeto de seu interesse está. A filmagem, em alguns momentos trêmula, denuncia, justamente, a ação do indivíduo com a câmera na mão, em busca dos seus personagens.

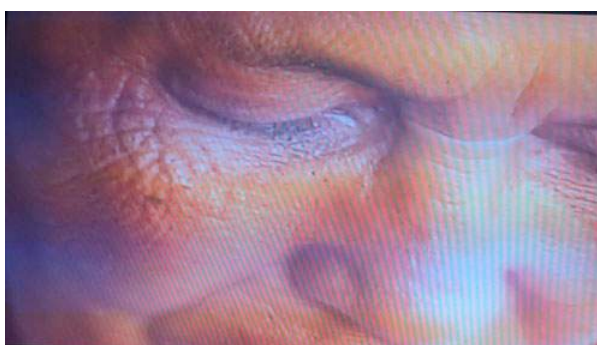
Em alguns pontos, a câmera, que está localizada no Plano Detalhe, distancia-se, rapidamente, do seu objeto. Ela se afasta para dar a noção de inquietude diante daquele personagem que revela suas histórias. Isso pode ser claramente notado na cena do depoimento do líder religioso da cidade. Em um dado instante, a câmera está passeando pela sua face e, de repente, ela salta, distanciando-se do personagem, como se estivesse questionando: Quem é essa pessoa? Que história é essa que ele está me contando?



**Figura 29- Frame do documentário “Canché - Memória do Tempo” (2009), de Fábio Salmeron. Detalhamento do Plano Detalhe.**



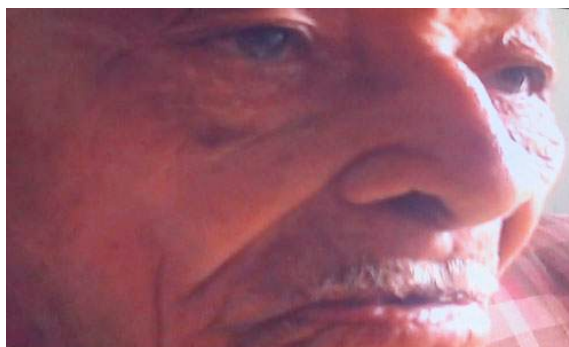
**Figura 30- Frame do documentário “Canché - Memória do Tempo” (2009), de Fábio Salmeron. Detalhamento do Plano Detalhe.**



**Figura 31- Frame do documentário “Canché - Memória do Tempo” (2009), de Fábio Salmeron. Detalhamento do Plano Detalhe.**



**Figura 32- Frame do documentário “Canché - Memória do Tempo” (2009), de Fábio Salmeron. Detalhamento do Plano Detalhe.**



**Figura 33- Frame do documentário “Canché - Memória do Tempo” (2009), de Fábio Salmeron. Detalhamento do Plano Detalhe.**



**Figura 34- Frame do documentário “Canché - Memória do Tempo” (2009), de Fábio Salmeron. Detalhamento do Plano Detalhe.**



**Figura 35- Frame do documentário “Canché - Memória do Tempo” (2009), de Fábio Salmeron. Detalhamento do Plano Detalhe.**



**Figura 36- Frame do documentário “Canché - Memória do Tempo” (2009), de Fábio Salmeron. Detalhamento do Plano Detalhe.**

O que se pode perceber é que a câmera caminha junto com seu personagem. O jogo de câmera age, no filme, em dois momentos especiais, nos quais a câmera está sempre em movimento, inquieta ela vai percorrendo os personagens. Em um momento, ela percorre o personagem, que está parado, sentado ou em pé, mas sem estar andando. Em outro, a câmera caminha junto com o personagem, indo onde ele vai, seguindo-o. Essas cenas estão presentes em vários depoimentos e podem ser, claramente, identificadas. Por exemplo, nas cenas da procissão, da entrevista durante a mesma, a câmera caminha junto com os personagens, como um ser animado. Em outras, o personagem está parado e a câmera percorre seu corpo.

O que se quer dizer com isso? Através desse método é mostrado que a câmera não está omissa, passiva. Com esse tipo de abordagem fílmica, fica claro a participação da câmera em mostrar a cena e, ao mesmo tempo, fazer parte dela. É um método participativo, no qual o objeto a ser filmado está, a todo instante, sendo questionado pela câmera, (um inanimado) conduzida por alguém que está, de fato, participando da ação da cena como um todo. Assim, configurando-se dentro de um estilo ou modo, Nicholls (2008, p. 135) declara: “cada documentário tem sua voz distinta. Como toda voz que fala, a voz fílmica tem um estilo ou uma natureza própria, que funciona como uma assinatura, ou impressão digital”.

No caso de *Canché – Memória do Tempo*, esse modo caracterizado por Nichols (2008) se divide em: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático. O que mais pode ser relacionado, diretamente, com o filme, num primeiro momento, é o participativo. Nesse método, o contato direto é fundamental, isto é, estar presente e participar da vida, do cotidiano dessas pessoas.

No filme, precisei ficar três dias em contato direto com aquele povo, percebendo o seu cotidiano, a preparação da festa e toda a forma de reconhecimento, para que fossem

impressas, no filme, a emoção e a captura que o mesmo exigia. Nesse processo de contato direto, os personagens foram tomando forma à medida que o contato ficava mais estreito.

Nesse sentido, Nichols (2008, p. 162) lembra:

estar presente exige participação; estar presente permite observação. Isso quer dizer que o pesquisador de campo não se permite “virar um nativo”, em circunstâncias normais; ele mantém um distanciamento que o diferencia daqueles a respeito de quem escreve... Os cineastas usam a entrevista para juntar relatos diferentes numa única história. A voz do cineasta emerge da tecedura das vozes participantes e do material que trazem para sustentar o que dizem... Essas características fazem o modo participativo do cinema documentário ter um apelo muito amplo, já que percorre uma grande variedade de assuntos, dos mais pessoais aos mais históricos.

## II.2 - Sete Portas Abertas

O documentário “Sete Portas Abertas” se destaca por trabalhar, especificamente, a narração em *off*, através de um narrador deslocado, principalmente, do padrão da voz em *off* característico dos documentários, quando do seu início. Esse tipo de voz, que trabalha de forma linear, narrando os fatos, as imagens, dentro de um tom distante e frio, é totalmente desarticulado neste filme documentário, de modo que foi realizada uma verdadeira desconstrução desse tipo de narrador, sendo apresentado um outro, que assume características próprias. Ele é ativo em toda ação dramática do filme. Ele participa, diretamente, da construção de cada cena, dialoga com os personagens e, também, com o público.

Quanto a isso, Bernard (2008, p. 219-220) compreende que

a narração ou voice-over, se bem realizado, pode ser um dos melhores e mais eficientes meios de fazer a história seguir adiante, não por contar a história, mas por atrair e levar o público como se fosse pela mão. A narração traz informações que, de outro modo, não estariam disponíveis, sendo, porém essenciais para o público poder vivenciar plenamente o seu filme.

A intenção era criar uma narração em *off* que fosse dialogando, a todo instante, com os personagens da feira. A sensação é como se ali estivesse qualquer pessoa que visita uma feira e parte em busca de decifrar os seus mistérios, de conhecer a realidade daquelas pessoas. Trata-se de uma narração invisível, dentro do ponto de vista de um objeto materializado na cena, mas totalmente presente, real e atuante, quando pensamos nela dentro do elemento narrativo do filme. Ela é de fato um narrador, que está na cena, em contato direto com os

personagens e, na medida do possível, vai revelando o que está vendo e conhecendo para as pessoas. É como se esse sujeito pegasse na mão do espectador e puxasse para onde ele estivesse indo.



**Figura 37 - Frames do documentário “Sete Portas Abertas” (2009), de Fábio Salmeron. Na imagem, um personagem da feira.**



**Figura 38 - Frames do documentário “Sete Portas Abertas” (2009), de Fábio Salmeron. Na imagem, um personagem da feira.**

Definir o ponto de vista do narrador era importante para o desenvolvimento dele (do próprio narrador), no filme como um todo. Esse narrador aventureiro e interativo trabalha na segunda pessoa. Nesse sentido, Bernard (2008, p. 220) sinaliza que a “narração em segunda pessoa pode ser mais encontrada em versão impressa do que na tela. Ela apresenta o narrador dirigindo-se ao público como ‘você quer um refrigerante, e você responde que sim’”. No caso específico de *Sete Portas Abertas*, esse narrador dirige-se tanto ao público quanto para os personagens que ele está conhecendo. Ele conversa com o público em diversos momentos,

narrando a feira e apresentando as pessoas antecipadamente e, depois, ele mergulha no universo dos personagens, com perguntas sobre a relação deles com aquele lugar.

No que se refere à imagem e ao seu ponto de vista, podemos classificá-lo sentido narrativo, pois a história é apresentada à luz da perspectiva de quem conta. Outra característica do *Sete Portas Abertas* diz respeito ao seus planos, que se estabelecem entre o momento que é iniciada uma tomada e o seu final, ou entreo instante em que a câmera é ligada frente a seu objeto e, depois, desligada, ao final da cena.

Os componentes do plano trabalhado no filme são:

- 1) imagens da feira: ângulo de filmagem dentro de uma tomada frontal, com a câmera em movimento contínuo, utilização de plano sequência, profundidade de campo;



**Figura 39 - Frame do documentário “Sete Portas Abertas” (2009), de Fábio Salmeron.  
Imagem do passeio da câmera pelos corredores da feira.**

- 2) Imagens dos feirantes: tomada frontal, *contre-plongée*, plano de conjunto, plano médio, câmera na mão.



**Figura 40 -** Frame do documentário “Sete Portas Abertas” (2009), de Fábio Salmeron. Na imagem, os personagens da feira em meio ao seu próprio local de trabalho. Nesse quadro vemos a câmera distante do feirante.



**Figura 41 -** Frames do documentário “Sete Portas Abertas” (2009), de Fábio Salmeron. Na imagem, os personagens da feira em meio ao seu próprio local de trabalho. Nesse quadro vemos a câmera mais próxima do feirante. Plano médio.

O narrador, na verdade, é o autor, diretor do filme que estava *in loco* conhecendo, entrevistando essas pessoas. O processo de criação e ajuste dessa narração nos tempos certos das imagens se deu da seguinte forma: para cada imagem dos personagens capturada pela



câmera, eram deixados alguns segundos de imagem de apoio, o que garantiria o espaço para que a pergunta não ficasse colada na resposta e, assim, passar uma ideia falsa.

As perguntas feitas pelo entrevistador já seguiam essa determinação. Quando a pergunta era feita, a câmera já tinha captado momentos do entrevistado, em seu local de trabalho, com seus afazeres. Isso proporcionava o tempo certo para que o narrador falasse do personagem, como se estivesse fazendo uma apresentação preliminar, do tipo: “Tá vendo esse senhor aí? Ele que é seu Augusto. Vamos lá falar com ele”. Dessa forma, com o lastro de imagem, podíamos realizar esse feito.

Em seguida, as perguntas realizadas pelo narrador eram baixadas na edição e, em cima delas, era colocada as mesmas perguntas, só que gravadas em estúdio, justamente para dar a ideia, a sensação daquele narrador presente, com voz imponente e carregada de emoção.

As perguntas foram gravadas pelo próprio diretor, dando a devida ênfase a cada uma em específico, a depender do tipo de pergunta e expressão do personagem ao ouvi-la e respondê-la. O trabalho foi bastante exaustivo e detalhista, visto que a mesma emoção e entonação teriam que ser mantidas, para não soar falso e deslocado da cena como um todo.

Essa mesma voz em *off*, quando não estava conversando com os feirantes, estava desempenhando outra função, que era a de percorrer os corredores da feira, apresentando-a para o público. Logo, esse narrador desenvolvia dois tipos de comunicação: uma direta, com os feirantes; e outra direta, mas com o público que o está assistindo.

A forma de linguagem utilizada é o popular. Esse narrador é do povo e, portanto, fala a língua do povo, sem metáforas ou palavras complicadas. É o trivial que se ouve, a fala carregada de sotaque e muito à vontade, como se fosse uma conversa entre um feirante e um cliente curioso.

### **II.3 – Surdina**

O Documentário *Surdina – Alegria Bem longe* destaca a utilização, principalmente, do plano baixo e médio, com recortes em plano detalhe e da trilha original. A ideia inicial, com esses planos, é valorizar a linha de visão dos moradores de rua, que, normalmente, estão sentados no chão ou deitados, colocando a câmera no mesmo ângulo dos personagens. Todos os moradores de rua estão sentados ou deitados. Ao todo foram entrevistadas cinco pessoas, que narraram as suas histórias.

Surdina também trabalha o silêncio. O silêncio dos personagens é um elemento narrativo que se manifestou de forma altamente emocional. No silêncio se captava outras linguagens que as palavras, muitas vezes, escondem ou disfarçam. Por isso o filme tem muitos intervalos em silêncio. O silêncio de uma língua que tem muito para falar e que prefere, diante da câmera, responder com o olhar. Esse olhar era encarado pela câmera que o registrava como ele, de fato, desejava.

Era a possibilidade de mostrar o olhar no audiovisual de forma latente, vindo de pessoas, a sua maioria, tristes. Esse olhar não poderia nunca ser suplantado pelas palavras. E, a todo instante, ele foi valorizado no filme, como pode ser percebido em várias cenas dos personagens.



**Figura 42 - Detalhes de morador de rua retratado no filme “Surdina” (2010)**



**Figura 43 - Detalhes de morador de rua retratado no filme “Surdina” (2010)**

Dessa forma, o plano médio era focado nos rostos dos personagens, com enquadramentos que variam entre o primeiro plano, com pormenores em plano detalhe. A ideia de misturar esses planos é para passar a sensação de que a câmera está, aos poucos,

aproximando-se daqueles personagens, como se quisesse olhá-los bem de perto. Em alguns momentos, a câmera passeia pelo seu corpo no plano em movimento, revelando justamente esse olhar curioso. A câm seria assim o primeiro inanimado. O plano médio, permeia todos os depoimentos, sendo o principal plano em questão.

Quando me refiro ao plano médio focado nos personagens, faço isso levando em conta que o plano revelado não está no chão ou visto de baixo para cima; e nem está no plano alto, visto de cima para baixo. No plano médio, a câmera está no meio termo dos outros dois planos. A mão do diretor está suspensa com a câmera na altura exata em que as pessoas estão, enquadrando sempre da cabeça para baixo, mostrando os personagens até a altura dos ombros ou peitos. Mesmo quando a câmera percorre o personagem partindo para outros planos, ela se mantém dentro da mesma altura, que é correspondente ao plano médio.

O plano médio pode ser muito bem notado, pela profundidade de campo que se manifesta atrás do objeto que está no primeiro plano, dentro do campo de visão da câmera. Esse campo do que está sendo mostrado atrás dos personagens permanece distante e na altura, muitas vezes, do plano médio. Nas cenas de rua, em que foram filmados pessoas caminhando, em um tumultuado vai vem, o ângulo que se vê, é da cintura para baixo.



**Figura 44 - Detalhes do plano que registra as pessoas da cintura para baixo, retratados no filme “Surdina” (2010)**

O mesmo acontece nas cenas de trânsito, onde a câmera passeia pelos carros, ainda dentro do plano médio. O que se enxerga nessa cena dos carros é da altura da porta para baixo, revelando assim o plano citado em ação.



**Figura 45 - Detalhe do plano que registra a câmera percorrendo as ruas, focalizada no plano médio, em movimento, retratados no filme “Surdina” (2010)**

Uma característica do plano médio é que ele nunca é utilizado da cintura para cima, por exemplo. O plano sempre está dentro da linha de visão dos personagens e, nas cenas de rua, ele se posiciona do chão até o plano médio, nunca passando para o plano alto. Isso se deve, como já foi mencionado, ao fato de que os moradores de rua estão no chão. No chão, literalmente como pedintes, e no chão dentro de uma leitura ideológica, pela vida que levam. A utilização desses planos associados ao plano médio como matriz é para mostrar, justamente, que os planos, podem ser trabalhados juntos, um auxiliando o outro, para compor a imagem que será vista.

O zoom é um elemento que é bastante utilizado em *Surdina*. Esse recurso revela traços da fisionomia das pessoas. Nesse documentário, há uma valorização extrema do ser: Quem é essa pessoa que estou vendo? Dentro dessa ótica, o zoom estabelece uma relação direta entre o personagem e o espectador. É como se o zoom revelasse, muitas vezes o que se deseja esconder: “você quer ver essa pessoa de perto? Então, deixe, que lhe mostro”. Essa relação é importante porque vem a casar com toda a ideia do plano médio, seus planos secundários, e a ideia do filme dentro do contexto ideológico que vem por revelar apenas essas pessoas.

Na cena específica de um dos personagens, o diretor aciona o zoom em muitos momentos, estando ele, na maioria das vezes, atrelado ao silêncio daquelas pessoas. Em um dos personagens, o zoom captura o seu olhar e o personagem de imediato o encara. Nesse momento, há um jogo de olhares, de comunicação entre o personagem que olha para a câmera fixamente e o olhar da câmera que o encara também. Uma relação se estabelece, de imediato, entre a câmera e seu objeto, surtindo um efeito de atração, reflexão e tensão em quem está vendo. A imagem provoca o espectador e o mesmo é forçado a refletir sobre aquele jogo de olhares.

Analisando o filme *Surdina*, com relação ao seu modo, de acordo com as categorias citadas por Bill Nichols (2005), em *Introdução ao documentário*, é possível apontar o filme como observativo. Dentro dessa abordagem estilística, *Surdina* desenvolve um tal voyeurismo, quando capta muitas imagens sem que as pessoas saibam que estão sendo filmadas.

Isso pode ser observado nas cenas de rua, em que muitos moradores estão nas calçadas, nos viadutos, nas lixeiras. A câmera o persegue e estabelece, de imediato, uma relação com o ato de filmá-los, sem que eles vejam que estão sendo observados e registrados. Segundo Nicholls (2005, p. 148), “olhamos para dentro da vida no momento em que ela é vivida. Os atores sociais interagem uns com os outros, ignorando os cineastas”.

Quando apontamos a lente para os personagens, tomamos um outro significado dentro das considerações apontadas por Nicholls (2005). O filme, quando se dirige aos personagens sociais, veste-se sob o olhar poético, quando procura estabelecer uma relação social com cada um dos moradores de rua. Assim, revela-se a realidade através dos fragmentos de depoimentos, de imagens dos personagens no local onde vivem.

Como o filme é todo dividido em fragmentos, os diálogos são jogados na tela sem que necessariamente tenham uma relação direta com o que foi dito antes. As vozes dos personagens se misturam numa sequência de montagem que não percorre uma linearidade de assunto.

Em *Surdina* não há uma intenção de que os depoimentos estejam atrelados a um tema inicial, como, por exemplo, a família. Os assuntos são jogados, montados aleatoriamente, sugerindo que o espectador faça as suas próprias considerações e agrupe as suas ideias. Essa é uma estética peculiar no filme, que ganha um direcionamento em que a desconstrução de uma sequência lógica de assunto é o diferencial para que a obra se estruture dentro de uma linha ideológica de pensamento feita pelo próprio espectador.

Isso se deve a uma escolha pessoal minha, pensando o filme como fragmentos de uma realidade que é despedaçada, dia a dia. O filme trata de uma linguagem realista, ao mesmo tempo em que se configura dentro de uma linguagem simbólica. No instante que é apresentada a vida daquelas pessoas de forma real, há uma ruptura com os direcionamentos de uma narrativa fílmica que trabalhe uma estética linear de sequências de imagens e falas que se complementam diretamente.

Tratam-se, pois, de

[...] obras que, ao mesmo tempo permanecem em uma tonalidade “realista”, ao mesmo tempo que constroem um mundo plausível e tornam possível uma leitura literal da história, operam um tratamento particular do material narrativo e fílmico. Esses filmes, por exemplo, não se preocupam rigorosamente com a coerência e verosimilhança; não se centram em um encadeamento pleno, motivado, contínuo, de ações, ou na construção psicológica dos personagens. Por seus desvios de uma estética plenamente realista e clássica, convidam a uma leitura simbólica. (NICHOLS, 2005, p. 60-61)

#### **II.4–T\*rans–Entre o primeiro batom, a troca de roupa e a cara na rua**

A vida íntima e delicada de travestis, transexuais e transgêneros, permeia as cenas marcadas pela emoção, em depoimentos sinceros, no documentário de média-metragem *T\*rans*, rodado totalmente em Salvador-BA. O filme aborda, de forma direta e sem rodeios, o universo de pessoas que resolveram viver uma vida diferente do sexo de origem. São homens que, por uma força muito maior, não se viam enquadrados dentro do ambiente masculino e resolveram inverter os papéis e assumir o que os seus desejos ansiavam.

A partir desse momento, uma intensa transformação começa a surgir e o que vemos são homens modificando seu corpo, feminilizando-os. O processo de transformação é o foco principal do vídeo, que criou sua narrativa totalmente focada na vida dessas pessoas, partindo do instante exato de tomada da difícil decisão. Penetrar, de forma respeitosa, na vida particular dessas pessoas e revelar o que pensam, o que sentem, os seus sonhos e planos, transformou-se no foco principal da abordagem do filme.

O documentário “T\*rans” apresenta personagens de diferentes faixas etárias, raças e condição social, mas com histórias muito parecidas, no que diz respeito a questões como preconceito, falta de oportunidades de trabalho, exclusão do convívio social, agressões

sofridas, prostituição, lutas pelo direito de registro de documento com a nova identidade de gênero, além da luta diária por serem aceitas e reconhecidas pela sociedade.



Figura 46 - Detalhe do cartaz do filme "T\*rans".

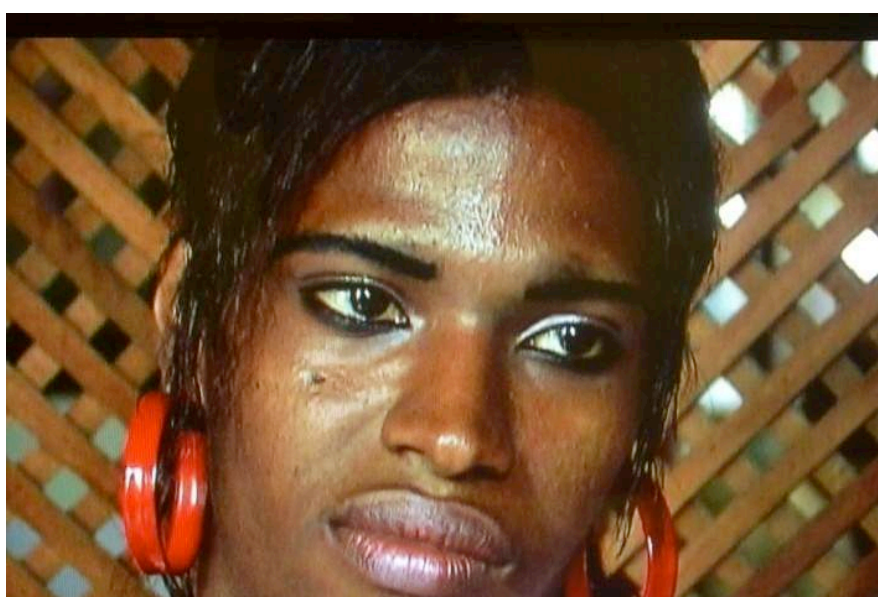


Figura 47 - Frame capturado de um dos personagens sociais que faz parte do documentário "T\*rans".

A narrativa de filmagem levou em conta o foco na vida dessas pessoas, penetrando na sua intimidade e revelando situações a partir o instante em que se viam em um sexo que não lhes pertencia.

Como se deu essa mudança? Quais os passos trilhados na busca por essa nova identidade? Como a família reagiu em meio a essa nova pessoa que estava surgindo? Quais as dores da mudança? E, principalmente, como seriam suas vidas a partir daquele momento? Essas questões nortearam todo o vídeo, em depoimento diretos, com enquadramento americano, em alguns momentos plano conjunto, sublinhados com pouquíssimos planos detalhes.

A proposta era, justamente, não deslocá-las do seu ambiente natural. Era fazer a captura em locais que elas frequentavam constantemente ou nos quais se sentiam mais a vontade. Todas as locações foram feitas em locais públicos ou na sede do Grupo Gay da Bahia (GGB), que, enquanto instituição guarda-chuva, acolhe outros movimentos, como a Associação das Travestis de Salvador (ATRAS), na qual os membros se reuniam, uma vez por semana, para discutir políticas públicas para as travestis, ações de cidadania, apoio psicológico, jurídico e de assistência social, entre muitas outras. Nessas reuniões, pude ter um contato direto com as travestis e, dessa forma, ganhar a simpatia e a confiança para que o trabalho fosse feito.

As filmagens foram feitas sempre com a câmera parada (pedestal). A proposta era trazer uma paz, uma tranquilidade, em meio a depoimentos viscerais, envolvidos em uma vida conturbada. Dessa forma, era feito um paralelo entre o que era dito e a forma como enquadrávamos, esteticamente, o plano do vídeo, imprimindo uma imagem limpa e sem texturas que as camuflassem. As sequências deviam ser as mais transparentes possíveis, para não criar conflito com o discurso, muitas vezes, ávido de esperança, seco e carregado de dor.





**Figura 48 - Frame capturado de um dos personagens sociais que faz parte do documentário “T\*rans”.**



**Figura 49 - Frame capturado de um dos personagens sociais que faz parte do documentário “T\*rans”.**



**Figura 50 - Frame capturado de um dos personagens sociais que faz parte do documentário “T\*rans”.**

Em alguns poucos depoimentos, a posição da câmera invertia-se e saía da sua condição estática, percorrendo o corpo da personagem, chegando muito perto e revelando detalhes da sua face, do seu olhar. Esse recurso se transformou em uma característica em todos os vídeos documentários ou, mesmo, nos filmes de ficção realizados pelo autor. Ao apropriar-se desse elemento, convido o público a olhar muito de perto aquelas realidades e a se confrontar com elas.

Há uma clara provocação e indagação, ao mostrar o que muitos preferem ocultar, fingir que não conhecem ou mesmo anular como fato real. Essa é uma atuação clara, do ponto de vista do diretor, que se mantém firme e presente durante todas as cenas, além de chamar atenção para questões, detalhes que poderiam passar despercebidas.

Nessa linha, Teixeira (2004, p. 127) descreve uma imagem:

Sobre um monte de feno um zoom abre-se, para um instante e fecha-se voltando ao ponto de partida, isso acompanhado pelos pomposos acordes finais de uma sinfonia clássica. O feno, um fragmento banal do que um sítio oferece a vista, algo sem nenhuma importância ou beleza, é magnificado pelo rigor e segurança do insistente efeito óptico e pela música, a ponto de tornar solene um monte de feno.

“T\*rans” não é um filme para ser assistido como mero entretenimento. Trata-se de um documentário que exerce um importante papel social, ao colocar em voga e mostrar a cara de excluídos, de gente que não pode exercer a sua cidadania como manda a Constituição. De pessoas que são, todos os dias, agredidas verbal e fisicamente, de tal maneira que sua moral e

sua autoestima ficam, a todo instante, abaladas. *T\*rans* nos mostra a realidade dura, tal como ela é, de fato, na vida de cada uma das travestis, transexuais e transgêneros que resolveram colocar o primeiro batom, trocar a roupa e colocar, com muita coragem, a cara na rua.

A produção, pré-produção e pós-produção levou, aproximadamente, dois meses, até que o vídeo ficasse pronto e fosse exibido no dia 14 de dezembro de 2008, dia de Yansã, entidade da qual muitas travestis são devotas. O filme já foi exibido em outros países, bem como em inúmeros eventos ligados às questões de gênero no Brasil, em Universidades, aplicados em salas de aula, além de ter sido selecionado na 14<sup>a</sup> Mostra Internacional do Filme Etnográfico, com exibição no Rio de Janeiro e em outros estados.

## **II.5 - A morte me passou a perna**

As experiências com o audiovisual, tendo como suporte o vídeo, já fazia parte do dia a dia da minha pesquisa e produção artística, enquanto realizador que, inicialmente, aventurou-se e especializou-se no gênero documentário. Dentro do terreno fértil do vídeo, parti para novas aventuras, tendo o suporte da ficção como outras possibilidades.

Evidenciando cada vez mais as escolhas estéticas, com o intuito, sempre, de imprimir à imagem novas ou diferentes impressões visuais, foram criados os roteiros para o curta, de cinco minutos, “A Morte Me Passou a Perna” (2009), exclusivamente para concorrer na seleção nacional do Festival Imagem em Cinco Minutos, promovido pela Dimas - Diretoria de Imagem e Som, que acontece anualmente em Salvador-BA; e “Imperdoável” (2013), curta, de apenas dois minutos, realizado para o curso Direção Cinematográfica promovido pela Secretária de Cultura do Estado da Bahia (Secult).

No curta “A Morte Me Passou a Perna”, a proposta era mesclar o roteiro com elementos do documentário e da ficção, ambos bebendo um na fonte do outro, dentro do estilo docudrama, sem cortes, filmado em um plano sequência, eliminando, assim, qualquer processo de edição. E, dessa forma, sendo rodado em dois dias de filmagens, com mais de 45 tomadas, até que fosse capturada a sequência perfeita, de acordo com a escolha do diretor, o curta ficou pronto e foi selecionado para o evento ao qual se destinava.

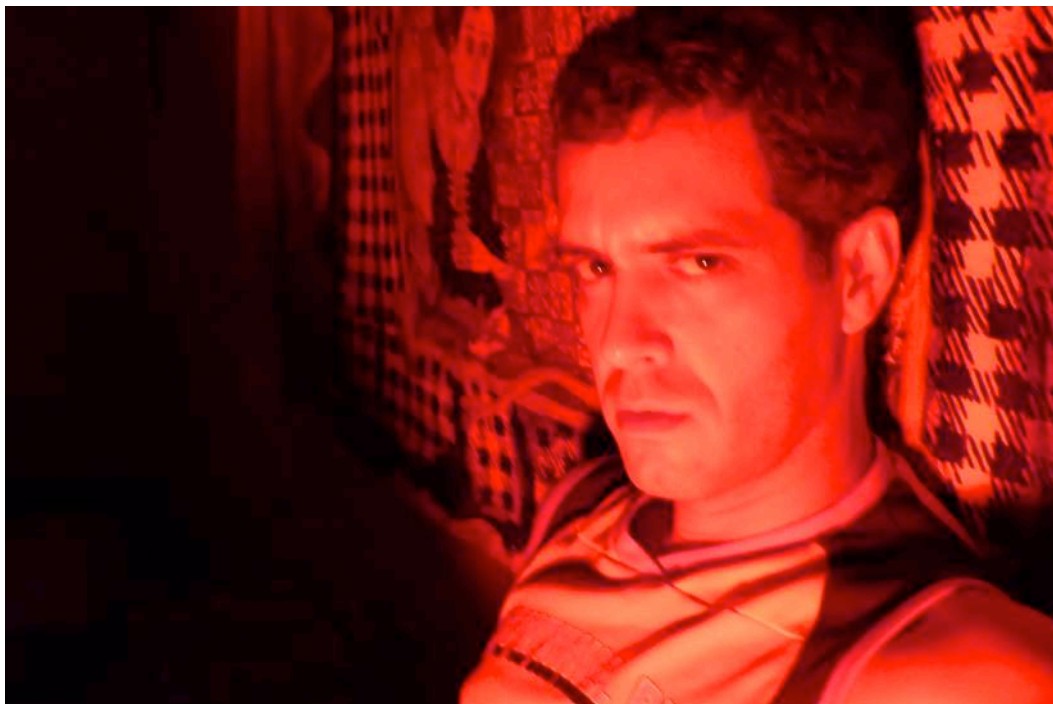
O roteiro consta do depoimento livre de três personagens, dois homens e uma mulher, todos na faixa dos 30 anos, que passam a narrar as suas experiências com a morte. O discurso foi escrito apenas com indicações da causa que os levaram a tentar cometer o suicídio e

sugestões para composição dos personagens. Dessa forma os atores podiam criar com mais liberdade, principalmente, pelo fato de não serem profissionais, imprimindo mais credibilidade às cenas, já que se tratavam de depoimentos isolados, como se estivessem falando para alguém, dividindo essa situação traumática.

O plano sequência (PS) se desenrola durante os cinco minutos, tempo total do vídeo, realizando um passeio por todo o ambiente, passando pelos personagens, captando as suas falas e seguindo até a finalização. A locação foi montada seguindo a linha dramática e a atmosfera de dor e lamentação oriunda dos pseudo-suicidas. Toda a sequência leva em consideração os detalhes montados na construção artística e cenográfica disposta na locação.



**Figura 51 - Curta “A Morte Me Passou a Perna”, de Fábio Salmeron. Detalhe da personagem suicida.**



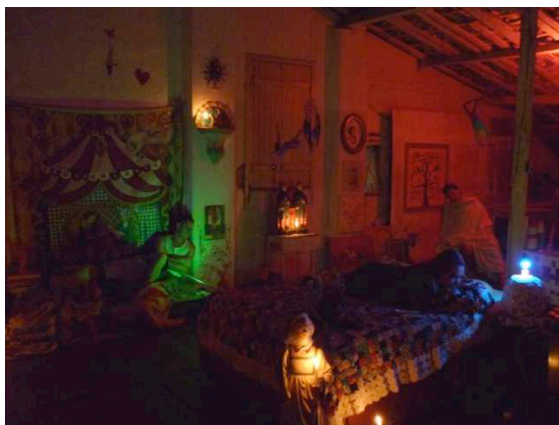
**Figura 52 - Curta “A Morte Me Passou a Perna”, de Fábio Salmeron. Detalhe do personagem suicida.**



**Figura 53 - Curta “A Morte Me Passou a Perna”, de Fábio Salmeron. Detalhe do personagem suicida.**

A criação de arte foi pensada com o intuito de criar um clima meio sombrio, melancólico, onde a penumbra, provocada por inúmeras chamas de velas, ronda todo o

ambiente. Objetos como santos, em diversos tamanhos, bonecas de porcelana, quadros ainda por serem finalizados, seres mitológicos, olhos, como se estivessem a espreita de algo terrível que estava por acontecer, além de diversas outras imagens compõem a cena e são registradas pela câmera, que focaliza esses objetos, distorcendo-os, dissecando-os, a ponto de virarem um borrão.



**Figura 54 - Curta “A Morte Me Passou a Perna”, de Fábio Salmeron.  
Detalhe da cenografia detalhe e geral.**



**Figura 55 - Curta “A Morte Me Passou a Perna”, de Fábio Salmeron.  
Detalhe da cenografia detalhe e geral.**

Todo o caminho percorrido pela câmera foi iluminado por chamas de velas, o que proporcionou um efeito de sombras, projeções e uma espécie de falsa clareza, devido à forma inconsistente com que tornava objetos visíveis e, no instante seguinte, não mais poderiam ser percebidos com toda a nitidez. Já os personagens foram iluminados com luz elétrica, em uma frequência que não fosse forte o suficiente para iluminar seus rostos com tanta força. Dessa

forma, foi criado um ambiente característico para cada uma das falas, de acordo com o trauma de cada um.



**Figura 56 - Curta “A Morte Me Passou a Perna”, de Fábio Salmeron.  
Detalhe da cenografia com luz de velas.**

Toda a poética visual empregada nesse curta foi pensado para propiciar uma melhor caracterização do ambiente, dramático e psicológico, em que os personagens se encontravam. Era o depoimento da dor que estava presente. De uma dor causada pela sensação de fracasso, de abandono, de vergonha, desolação e coragem para terem que voltar a encarar o mundo.

O motivo que os levava a tentar cometer o suicídio, a partir desse momento, não era o mais importante. O que significava, naquele exato ponto em que eles estavam, era, justamente, ter que falar sobre aquela terrível dor que sentiam e ter que dividi-la com outras pessoas. A câmera era um alguém qualquer que estava ali para que eles pudessem falar, desabafar toda a angústia e arrependimento. E, em vários momentos, fica bastante claro essa relação quase confidente, necessária ao ser que está envolto por sua própria tragédia pessoal.

A trilha sonora, que mantinha o clima sombrio presente do início ao fim, era executada por um dos personagens, durante o desenvolvimento contínuo do plano sequência. A trilha era uma composição de Beethoven, intitulada “Sonata de Luar”, que sofreu algumas

modificações sonoras, fazendo com que seus acordes e melodias ganhassem um som mais agudo, um tanto assombroso, bem característico da atmosfera sofrida, em um clima de pesar.

A opção por utilizar uma música instrumental se deu pela própria aparência preponderantemente sombria que muitas composições clássicas possuem, bem como, pela possibilidade de não termos problemas com direitos autorais, visto que a produção era totalmente independente, sem custos, sendo esse o principal desafio: realizar um filme com custos baixíssimos e sem nenhum recurso de edição e/ou montagem em ilhas.

A prova disso são os caracteres, que foram todos produzidos com cartazes e pintados à mão, com os dados contendo a ficha técnica, nome dos atores, direção, roteiro e produção. Posteriormente, foram inseridos na cenografia. O resultado foi um filme com uma beleza plástica, visto que tudo foi feito de forma quase artesanal. *A Morte Me Passou a Perna* revela a dramaticidade de um vídeo que narra as histórias de pessoas desesperadas, lidando com a difícil tarefa de suportar a dor de um ato impensado.

## II.6 – Imperdoável

O filme faz refletir sobre um amor que se transforma em dor, a ponto de isolar a lucidez e seguir por um caminho sem volta. Essa é a retórica da narrativa poética que traça as linhas de *Imperdoável* (2013), curta, de apenas 2 minutos, que utiliza da metalinguagem para falar de um amor que foi tomado pela dor.

O roteiro conta a história de uma mulher, sem rosto, sem nome, sem maiores explicações. Ela surge na cena demonstrando uma certa intensão, um desejo em corrigir, ao seu modo, algo que lhe faz sofrer. A cena inicia com a tal mulher andando pela rua. É noite e a sua única companhia são seus pensamentos. Através do recurso da voz *off*, o que ela pensa é refletido para o espectador, que se depara com uma mente aflita, em conflito consigo mesma. Ela perambula pelas ruas em busca de algo. Um recurso utilizado por mim, para demonstrar sua inquietude, são cortes secos, rápidos e constantes, marcando a sequência inicial com uma espécie de agonia.

A câmera sempre atrás da personagem revela suas intenções, como se fosse o próprio olhar do espectador estivesse seguindo-a. Com isso, a sensação que se tem é de convite, onde acionamos a outro, que assiste toda a cena, como se estivesse, de fato, no local do ocorrido.



Mais uma vez, o autor da pesquisa revela a sua intenção, sempre presente e prestativa, de não deixar o espectador de fora.

Em todos os vídeos, sejam os documentários, curtas e mesmo no projeto InanimaDor, o lado de quem vê sempre está sendo observado e inserido, convidado à cena. “Uma ilusão de participação que é imprescindível e só o cinema pode proporcionar, devido a infinidade de possibilidades narrativas” (ANDRADE, 1998, p. 18). Assim como no cinema, como afirma Andrade (1998), nos documentários não foi diferente. No vídeo “Imperdoável”, a personagem, a todo instante, é vigiada, observada e seguida pelos olhos atentos de quem ela não vê. Desse modo, a primeira parte desse curta se desenvolve até o momento em que há uma virada.

Seguindo os passos do roteiro, percebemos a mulher em busca de algo, o que ela encontra logo. Ao parar na frente de um bar, repleto de pessoas, ela avista, ainda do lado de fora, o seu alvo, que se encontra no interior do estabelecimento. Sem pestanejar, ela entra, passa por um corredor de clientes e se dirige até o fundo, onde o que se vê são as costas de um homem, que parece distraído com sua leitura e rabiscos em um papel. Sem ele perceber, ela para atrás dele e, lentamente, retira da sua bolsa uma enorme tesoura.

Empunhando-a com firmeza em sua mão direita, ela levanta o instrumento até o alto da sua cabeça e, com o peso do seu corpo, agarra o homem indefeso e o acerta na região do coração, segurando com firmeza, enquanto ele estremece e dá seus últimos suspiros. Ela continua agarrada a ele e se ouve, em um tom muito baixo, algo que lhe parece um alívio de lamentação. A mulher, com voz doce e com traços de uma dor só sua, fala: “me perdoe... me perdoe”.

Após esse instante, a cena continua, só que agora, sob a perspectiva do homem que ela apunhalou. A sequência revela o personagem masculino lendo uma espécie de roteiro, no qual ele descreve, justamente, os segundos finais do ato sofrido pelo personagem e o que se dará com a personagem feminina, após ter cometido o ato.

O que se revela é a ação criada por ele, ou que ele acabara de criar ali, naquela mesa de bar. Através do recurso da metalinguagem, a história toma um outro ponto de virada. A narrativa inicial vista, sob o ponto de vista da mulher, desfaz-se, ao percebermos a perspectiva do homem, que estava, justamente, narrando o seu próprio processo criativo.

De acordo com Andrade (1998, p. 16),

a metalinguagem vai se destacar no cinema principalmente através dos filmes que se referem ao universo cinematográfico com ênfase na temática e dos filmes que, mesmo abordando uma temática sobre o cinema,

desenvolvem uma dramaturgia específica em que o discurso cinematográfico é explicitado até mesmo em sua própria estrutura.

Essa nova perspectiva também pega o espectador de surpresa, que não mais segue os passos da mulher e que, a partir desse momento de virada da história, assume a sua condição de mero espectador, ou seja, sem fazer parte da história ativamente. Isso se deve à narrativa que muda de posição e, agora, apresenta-se como alguém lhe contando uma história, cabendo ao espectador apenas observar o que se segue.

Assim, se antes o espectador seguia os passos da mulher, após o ponto de virada, quando ele descobre que aquela mulher é fruto da criação do homem, que passa a narrar os passos da mulher, esse sujeito é alertado da sua condição de “ouvinte visual” de uma história que alguém está lhe contando.

A metalinguagem estabelece essas condições por revelar, dentro de uma história, uma outra. A cena zero, anterior a cena da mulher já se desenvolvia, só que não era revelada. Sendo retirado o véu somente quando se percebe que existe um narrador, que a todo instante está presente e conta uma história. A metalinguagem revela o pensamento do autor, do roteirista que estava em uma mesa de bar, criando as cenas do seu filme.

Na cena do personagem masculino, que se revelou como o narrador da história, o que se vê é, justamente, o seu olhar sobre os papéis, onde ele escreve, rabisca, narrado pela sua voz, que apresenta o desfecho do que será aquela história. Ele diz:

Texto Homem (voz em pensamento)

*Ela o mata diante dos desejos dos seus sentimentos. O arrependimento logo em seguida toma conta dos seus pensamentos. Ao fugir, olha mais uma vez para trás. As lágrimas se misturam em meio a confusão da sua face. O homem continua inerte. Seu sangue aos poucos começa a tomar toda a mesa e cai. Pingando no chão. Ao olhar suas mãos, ela repara o seu feito. E em mais um ato de loucura, ela lança seu corpo ao ar. Marcando um novo encontro. (homem recolhe as folhas de papel) Corte - black out.*

Nessa sequência, a história é finalizada, revelando o poder da metalinguagem de desnudar, de construir uma narrativa baseada no que parece ser e que, após alguns instantes, mostra-se surpreendente por desconstruir a ideia inicial e propor uma nova leitura sobre a história em questão. O que podia parecer o filme que desenrola-se, na verdade, não passa do desejo do roteirista de criar a sua história, como se ela ainda fosse ser filmada. Proporcionando uma certa mágica cinematográfica que embala o espectador, principal alvo dessa profusão de intenções de tudo que parece, mas pode não ser. A surpresa do ser pego numa armadilha provocada pelo diretor e suas facetas criativas.

Nas imersões em relação aos vídeos e documentários produzidos por mim, nas minhas pesquisas estéticas e técnicas, sempre busquei trabalhar com elementos narrativos que reproduzissem e ou apresentassem histórias, sejam elas verdadeiras ou ficcionais, envoltas por uma aparência em que as imagens fossem construídas de forma peculiar, favorecendo características que construíssem um clima, uma atmosfera que estivesse relacionado ao tema central ou discurso ao qual o filme se propõe.

Esses recursos manipulados por mim, que vão desde a um simples zoom, ou ampliar os recursos dos planos detalhe ou conjunto, ou mesmo trabalhar os níveis de suspensão de câmera, alternando entre alto, médio e baixo; criam toda uma estrutura de diálogos que são fornecidos junto à imagem que é captada. A câmera assumi um papel protagonista de tradutor do que está a sua frente, possibilitando que as histórias fossem contadas sob o olhar desse equipamento inanimado. É o inanimado que cumpre o papel de revelar pessoas e também objetos, animando-os.

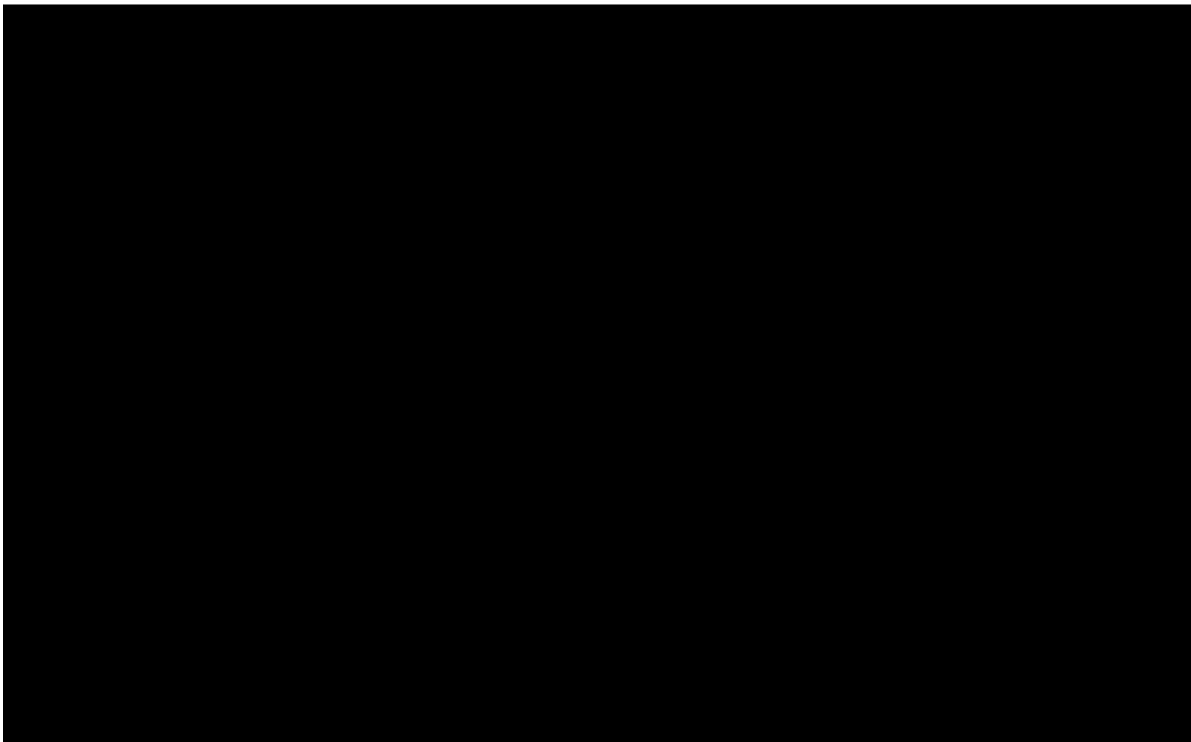
As estéticas criadas nos trabalhos audiovisuais passam a ser uma constante nas atividades desenvolvidas por mim, que procuro ir além da imagem já formada e com base nessas mesmas imagens, proponho construir novas e diferentes leituras imagéticas, construindo uma sequência de ações, que passam a ser combinadas, com o objetivo de extrair ao máximo as nuances e peculiaridades, muitas vezes subjetivas dos temas explorados. São palavras, discursos e identidades que estão profundamente disfarçados em meio ao tema central e que podem ser desmascarados e evidenciados, diante de uma leitura mais profunda de todas as questões que envolvem o que está sendo retratado.

Nos filmes essas capturas estão latentes e presentes, sendo oferecido ao espectador de forma combinada, dentro de uma estrutura única – homogênea, que forma o conteúdo, ora atraindo, ora repelindo. Quem os vê, passa a estar diante das sensações que são provocadas a todo instante e assimiladas diante do repertório pessoal de cada um. A experiência estética se faz e se mostra para ser vista, ao mesmo tempo que vê.



**CENA III**

**INANIMADOR**



### III.1– Além das Aparências

O que está além da simples aparência. O projeto InanimaDor promove um mergulho para um lugar muito mais distante do que podemos enxergar. Ele faz um convite para que possamos ver o que há dentro da mais banal imagem, de objetos que convivemos no dia a dia e que não representa mais do que a sua utilidade e função na vida das pessoas. A ideia é promover uma investigação que venha por desnudar, deixar transparecer atitudes e ações que não se materializam pela forma figurativa do objeto que nos propomos a dissecar.

Ao falar da Dor, tema que está sendo abordado nesse estudo, que norteia e oferece combustível suficiente para diversas análises, sempre procurei me aproximar desse sentimento e poder retratá-lo sob perspectivas que não fizessem ligação o mesmo, apropriando-me de imagens figurativas, ilustrativas e alusivas, de tal forma que fossem percebidas logo no primeiro encontro.

Era muito mais importante e instigante procurar falar da dor sem me fazer valer da sua forma mais clara e direta. A partir do momento que o tema ficou claro na pesquisa, era bastante evidente que não seria possível abordá-lo tendo que utilizar imagens, formas, objetos, ações e instrumentos que deixassem devidamente esclarecido, no primeiro momento, que o universo abordado no estudo se tratava das sensações dolorosas.

Eu não busco a dor aguda, aquela vista a olho nu, como, por exemplo, um corte profundo na pele. A dimensão que me interessava explorar deveria estar submersa entre as malhas do sentimento, das emoções mais profundas, que, nem sempre, estão expostas. Procurei a dor em um caminho que não tivesse sido percorrido ou que, mesmo já tendo sido trilhado, que não estivesse demasiadamente desgastado. Remover a dor, quando se tem a sua frente algo que não nos fornece os códigos necessários para ilustrá-la, parecia algo terrivelmente contraditório e impossível.

Como, então, representar as questões referentes ao tema sem que, para isso, eu necessitasse de elementos que denotassem, claramente, tal sentimento? Buscar a desolação em imagens que a simbolizassem, como sangramento pelo corpo, gritos de dor e agonia, flechas, facas, tiros e milhões de outros mecanismos que existem e que, automaticamente, fazem referência ao tema e ilustram o que se deseja expressar, através do primeiro olhar. Nesse sentido, por exemplo, ver animais sendo executados e definhando no chão, causa dor;

escutar pessoas sofrendo, também causa dor. Essas formas de apropriação desse sentimento não me interessavam.

O que busco é perceber e acionar a exulcação em artigos que não tivessem vida, que não estivessem relacionados, diretamente, à dor e que, através de um olhar mais profundo, proporcionassem criar uma tensão nesse sentido. Dessas análises, surgiu a ideia dos inanimados: objetos sem vida, mas que fazem parte da vida das pessoas. Que poderiam, mesmo diante da sua condição real de coisas que não fazem relação direta com a dor, uma vez sob o calor das artes, ser manipulados, a tal ponto, que suscitassem tal sensação.

O foco está justamente no trabalho com esses objetos, tensionando-os até o ponto em que eles possam provocar sensações de desconforto. Ao lidar com esses objetos e ao falar de uma sensação que é fácil de ser reconhecida, devido ao seu caráter figurativo, mas que, uma vez que se invertem os papéis e se tenta buscar o incômodo em objetos que não representam perigo ou que não estão ligados ao contingente de desolação, revela-se um lado em que a arte se mostra ou se emoldura num tema, tornando-o visível, mesmo quando ele pode parecer impossível de ser reconhecido e representado.

Os inanimados, então, revelam-se para além da sua forma, dos seus usos, da sua estrutura, do seu alcance, da sua importância ou, muitas vezes, da falta dela. E, transformam-se em algo tangível, do ponto de vista artístico e emocional, ganha outra configuração, além do que a imagem figurativa lhe faz parecer. Dessa forma, a pesquisa *InanimaDor*, tendo como protagonistas a relação entre uma lata e o abridor, o tecido e a água, a palavra e lágrimas, os porta-retratos e imagens fotográficas, passa a ter a difícil tarefa da transfiguração e construção de outras relações com o mundo.

É como se, mesmo sem saber ou perceber, a todo instante, estivéssemos provocando, emanando dor ao manuseá-los ou, mesmo, transferindo nossos sentimentos quando associamos a algum objeto ou material. Uma questão pertinente foi de assegurar sempre que os objetos estivessem localizados dentro da sua funcionalidade ou forma de manuseio. Por exemplo, a lata só pode ser aberta pela ação do abridor de lata. Assim, formam um conjunto, dentro de uma relação de troca, na qual o abridor pode parecer uma espécie de algoz da lata. Não teria sentido trocarmos o abridor por uma faca, com o intuito de abrir a lata, visto que a faca não se presta a essa função, mesmo sabendo que poderia ser utilizada para isso.

Por exemplo, no processo criativo da obra “A ausência da Lembrança”, no qual os porta-retratos são arremessados ao chão e contra a parede, ao vê-los sendo jogados, podemos pressupor a ação de alguém que os joga. Fato recorrente quando se deseja apagar a lembrança de algo que nos traga dor. O mesmo se dá em todas as outras obras.

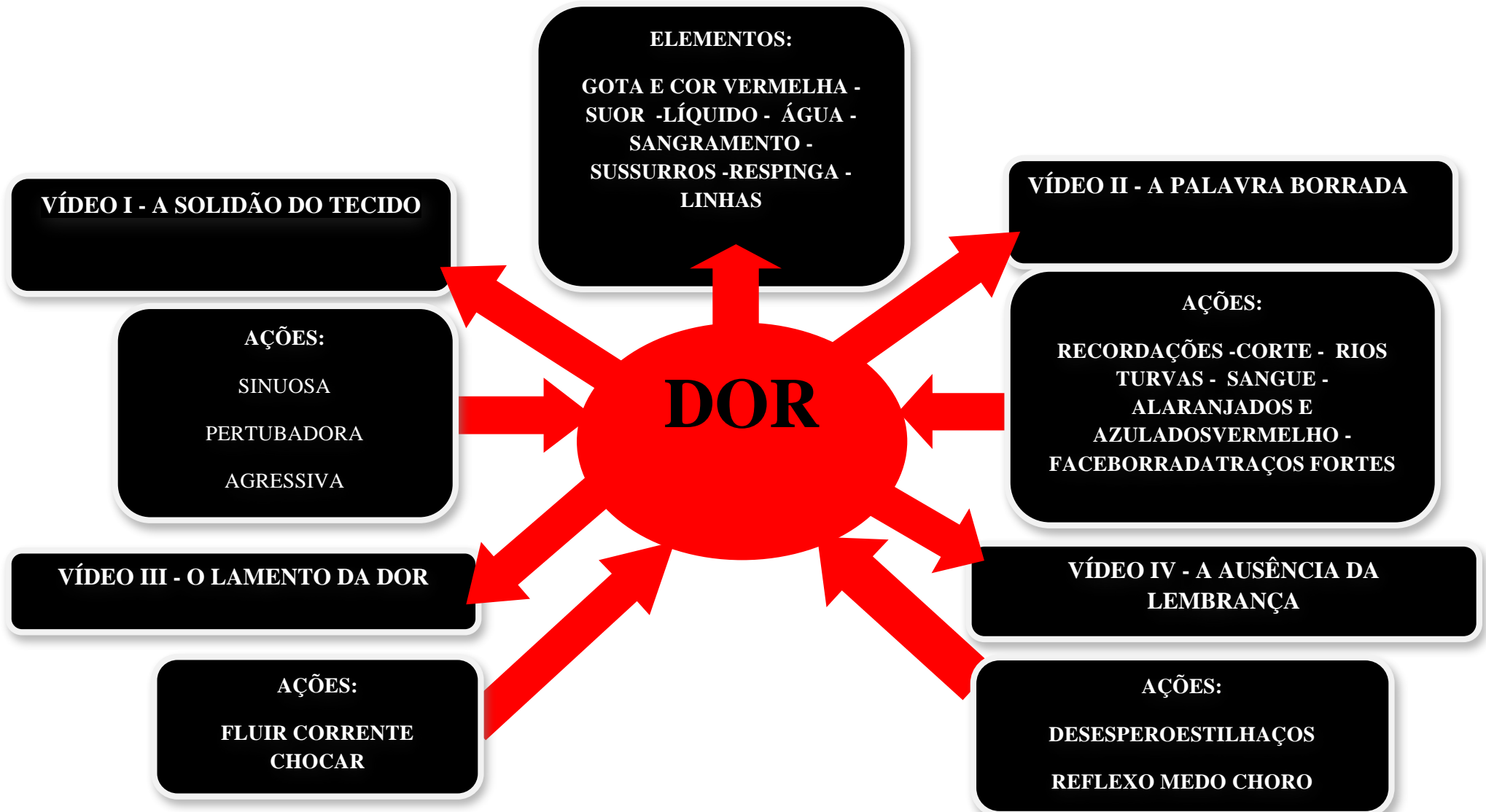
Essas associações estão presentes no processo de escolha dos objetos. Foi importante não deslocá-los dos seus terrenos de relações. Assim, eles continuam no seu campo da forma como são utilizados cotidianamente, mesmo que sofram outros tipos de interferência visual, que são colocados em cena, mas que fazem parte do processo criativo, para dar às imagens uma carga emocional que promova ainda mais tensão e sensações. Desse modo constituiu-se, então, a série de quatro vídeos, intitulados InanimaDor, revelando através do VídeoDoc.Arte, algo que está além das aparências.

Abaixo foi feito o diagrama específico que vem por exemplificar sobre o processo de circulação entre a sensação de Dor, - os processos de construção dos vídeos e suas ações. Na figura é possível perceber o ciclo que se faz necessário para que as obras fossem criadas. A dor é vista como um núcleo central, de onde os vídeos são originados. A partir desse momento, surgem as ações de acordo com o desenvolvimento narrativo de cada um dos vídeos.

Esse é um processo circular. A dor estimula à produção dos vídeos, que uma vez concluídos despertam diversas situações de agressividade, desespero, medo, choque, solidão, recordações, produzindo também, imagens inéditas, cores e texturas próprias, fruto da combinação de todos os elementos reunidos, como os próprios inanimados, luz, cores, movimentos e jogos de câmera.

**Figura 57 - DIAGRAMA INANIMADOR**

**ILUSTRAÇÃO DO PROCESSO DE TRÂNSITO ENTRE A DOR -OS VÍDEOS E AS AÇÕES**





### III.2–Telefilmacrofonia: o ruidismo som InanimaDor

“Como nós devemos usar criativamente o som? De que modo iremos além da mera reprodução da realidade permitida pela técnica?” Essas questões são de Grierson (1966 apud MARTINS, 2008, p. 77), que desejava buscar novas fronteiras com relação ao potencial técnico de reprodução do som. Assim, trabalhar o potencial sonoro, diante das suas infinitas formas de manifestação, tornou-se um desafio na série InanimaDor. Buscar um som que pudesse representar toda a narrativa artística, em termos de estrutura, que, até então, vinha sendo trabalhada com as imagens dentro de toda interferência nos inanimados, bem como, na atmosfera característica que ronda o sofrimento.

Mas que som poderia refletir a inquietude? A dureza de um universo de dor? O desconforto provocado pelas imagens? O parecer querer mexer e cutucar fundo a ferida? Que tipo de sons poderiam representar e despertar para o que estava sendo visto? O som deveria ter a mesma tensão e casar, não apenas com as imagens, mas, também, com a estrutura artística dos vídeos.

O som pode obviamente trazer uma contribuição rica à complexidade, às muitas facetas do filme - uma contribuição tão rica que de fato a dupla arte se transforma em uma arte completamente nova. Nós temos o poder do discurso, poder da música, poder do som natural, poder do comentário, poder do coro, poder mesmo do som produzido, que nunca foi ouvido antes. Estes elementos diferentes podem todos serem usados para dar atmosfera, dramaticidade, e referência poética ao assunto em questão (GRIERSON, 1966, p.159 apud MARTINS, 2008, p. 77).

Foi na busca por uma dramaticidade que o som InanimaDor se desenvolveu. A tentativa de encontrar algo que estivesse alinhado às imagens e que, junto com toda a estrutura do filme, tornasse-se um elemento a mais de atração, de pregnância. De maneira, que chegasse até o público e que não deixasse dúvidas com relação à sua importância e necessidade. Assim, esse som não deveria ser algo que já existisse, mas, sim, algo produzido, especificamente, para aquela finalidade, isto é, que fosse fruto de um trabalho voltado para aquela proposta apresentada em cada um dos vídeos.

O som, então, torna-se tão importante quanto as imagens, porque ele, de certa forma, narra e apresenta o que está sendo visto, bem como, o que não é visto. Era importante que o espectador fosse tomado pelo som, que se identificasse com ele e que o mesmo percorresse na mesma corrente tensa das imagens que eram apresentadas. Não poderia haver uma disputa

entre o visual e o sonoro, de modo que ambos deveriam estar presentes e unidos às cenas como se fossem apenas um.

A ideia de confronto entre esses dois elementos, durante todo o fazer artístico, foi uma preocupação, mesmo sabendo que um ou outro poderia, em algum momento, destacar-se. Mas, essa relação não poderia nunca ser de disputa e, sim, de auxílio, uma vez que sempre acreditei que o som pode elevar uma imagem e que a esta também o faz em relação ao som.

Assim,

A consequência para o filme é que o som, mais do que a imagem, pode tornar um escondido significado de afetividade em uma manipulação semântica. Por um lado, o som trabalha em nós diretamente, psicologicamente (barulhos de respiração em um filme podem diretamente afetar a nossa respiração). Por outro lado, o som tem uma influência na percepção: através do fenômeno da adição de valores, ele interpreta o significado da imagem, e nos faz ver na imagem o que nós não iremos ver, ou que veremos diferente. E então nós veremos que aquele som não é todo investido e localizado no mesmo caminho da imagem. (CHION, 1990, p.34)

Uma vez que estava definida a importância do som na produção sonora da série *InanimaDor*, a busca, agora, era onde encontrar algo que fosse pensado de tal forma, que não ousasse ir de encontro ao que era dito pelas imagens. O impulso era, solenemente, perceber e aceitar que o som deveria ser produzido, composto para aquele fim, construído com base na essência dramática imposta pelo tema da *Dor*.

Foi com essa intenção, depois de muito imaginar, que o som surgiu numa relação de contrastes e conflitos entre a televisão e a câmera filmadora, unidas apenas por um cabo conector. Surgindo, então, o ruído oriundo do que denomino de “Telefilmacrofonia”, termo inventado por mim para definir o som criado através da microfonia entre a televisão e a câmera filmadora, que estavam conectados por um cabo chamado de “cabo vídeo componente”.

A própria câmera anima, o que posso chamar de “animação sonora”, criando o som. Inrente às características ou potência desses objetos. Ao conectar esses dois equipamentos eletrônicos, a surpresa veio à tona, o acaso se tornou material de pesquisa e definiu o que eu procurava. Eis que surgiu um ruído. Aumont (2008), em seu livro, “A Estética do Filme”, afirma que a trilha sonora veio a acrescentar três novos materiais da expressão: o som fônico, o som musical e o som analógico, que são os ruídos.

Esse “ruído” provocado pelos equipamentos me fizeram entender que, dali, poderia sair o som que tanto buscava. A escolha se fez pelo ruído e não por uma música, efeitos

sonoros, atos de fala ou mesmo o silêncio. Justamente, por entender que o tema necessitava de algo que fosse ouvido e não precisasse se explicar o que era ou de onde veio.

Mas, que som era esse oriundo da telefilmacofonia? Esse se caracteriza como um som indeterminado e não sincronizado. Esses tipos de sons são caracterizados por não serem provocados explicitamente por um objeto concreto em cena, deixando a sua origem em dúvida. Não era o som que se ouvia por uma pilha de pratos que caia no chão ou o som de galopes de um cavalo em disparada.

Logo, pelo fato da sua origem ser incerta, esse tipo de “ruído” acaba por despertar a atenção, a curiosidade e a inquietação no ouvinte. “Todos já ouvimos um ruído, durante a noite, ‘não sincronizado’, isto é, sem ter a noção exata de sua causa. Neste caso, com inquietação, deixamos a cama para investigar as origens do ruído” (CAVALCANTI, 1957, p. 176).

O valor na telefilmacofonia está no que se relaciona à sua abstração. Essa forma de microfonia não pode ser relacionada a nada de real, a nenhum objeto conhecido pelo ouvinte, que o faça dizer com certeza ser isto ou aquilo. O fato de ser assincrônico acaba por fazer com que esse som, originário dos ruídos causados pelo choque magnético entre as ondas mecânicas que se trombam na combinação da televisão com a filmadora, sugere e imprime maior carga dramática às cenas.

Foi na busca por uma unidade visual e sonora que se materializou a ideia de criar a própria trilha, tendo como base apenas os sons provenientes dos ruídos, ocasionados pelos equipamentos eletrônicos. Ainda que, depois, na edição final, sejam-lhes incorporados outras mensagens. Logo, refero-me aqui à construção da trilha guia.

A Telefilmacofonia é entendida como um som diegético, devido ao fato de estar, diretamente, relacionado à ação, ao mesmo tempo esse som é *offscreen*, ou seja, não se pode ver de onde ele surge. É importante ressaltar que ao mesmo tempo em que ele tem ligação direta com a ação, o mesmo não tem a preocupação em pontuar um ato marcado, como o fechar de uma porta ou o furo em uma lata. Portanto, não se trata de sonoplastia.

O som, no caso dos inanimadores, age, diretamente, em comunhão com as imagens, ao mesmo tempo que flui independente de alguma ação específica, no desenrolar da história. Isso revela, ao mesmo tempo, a unidade entre imagem e som, dentro de um tempo corrido, no qual a história se desenvolve, sem que necessariamente, esse som esteja atrelado às situações pontuadas.

Essa característica o diferencia da simples microfonia, que surge de um lugar do qual nós sabemos a sua origem e, assim, classificamos como tal. Na microfonia, não há condição

de se estabelecer uma harmonia ou melodia, a não ser que a mesma seja editada em prol de um resultado específico. De qualquer forma, temos a consciência, mesmo ao longe e sem ver, de onde está vindo o som e que se trata de microfonia.

No caso da Telefilmacofonia, esse som é originário do que posso chamar de “espectros da microfonia”, pois sua origem provém da noção sonora da microfonia, entretanto, configura um som totalmente novo, inédito e construído no ventre de uma proposta que atende às necessidades fílmicas, dentro de uma narrativa dramática e poética, que se construiu em torno do tema da Dor.

Assim sendo, a Telefilmacofonia não se torna algo conhecido e identificado pelo público, de imediato. Esse som atende às necessidades do filme e também incorpora-se a ele, de tal forma que imagem e som se completam, formando uma unicidade no que se refere, principalmente, ao seu discurso narrativo, poético e estrutural, dentro de uma sequência de cenas que transmitem a atmosfera central, que gira em torno da Dor. Acredito que, talvez pelo fato da dor ser algo abstrato e real, a associação entre a telefilmacofonia e animações de objetos reais sejam pertinentes e poéticos.

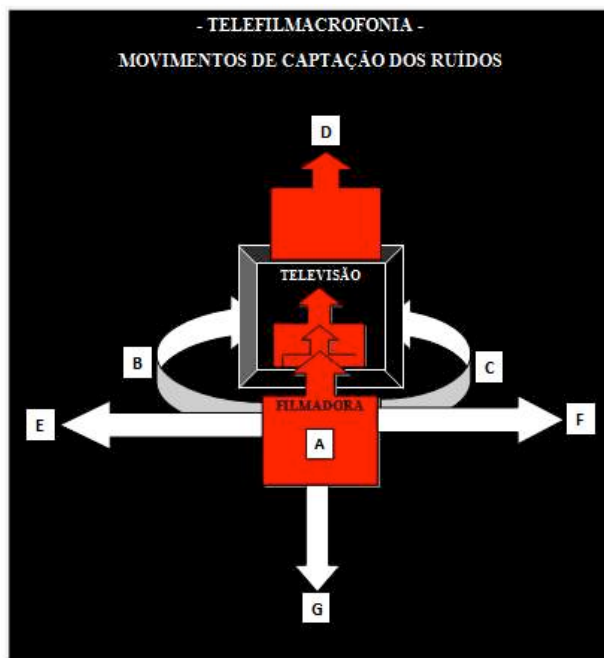
O processo de captação e registro (a gravação dos ruídos provocados pela Telefilmacofonia) exigiu um esforço para que fossem identificadas as nuances provocadas pelo som. Esses matizes são as ondas sonoras reconhecidas como som agudo ou alto ou um som grave ou baixo. Dessa forma, fez-se necessário perceber de onde se originavam a frequência de vibração das ondas sonoras. Assim, era possível reconhecer que, quanto maior a frequência das ondas sonoras, o som ficaria mais alto e agudo; e que, quanto menor essa frequência, o som seria mais grave ou baixo.

Após inúmeros testes, para conhecer e identificar as linhas sonoras que se distribuía por todo o ambiente e que, ao movimento da câmera, provocava sons diferenciados, foi necessário pesquisar as malhas sonoras dispersas no ar, isto é, investigar onde estava cada som, sua frequência e como isso poderia ser utilizado.

Nesse sentido, foi necessário fazer repetidos movimentos no ar para identificar onde estava cada ruído. A cada novo som ou linha imaginária, onde um som se misturava a outro e originava uma nova sonoridade, era registrado o tipo de movimento que tinha feito e originado uma frequência do ruído.

Por exemplo: posicionado em frente a TV e com a câmera acima da minha cabeça com os braços estendidos, eu tinha um som; à medida que eu baixava os braços, lentamente, até a altura do ombro, eu identificava outro, e, assim, sucessivamente e em várias direções; em um outro momento, eu direcionava a câmera para trás da TV, pelo lado esquerdo, e

anotava o som que era provocado. Desse modo é que os sons eram anotados, considerando o movimento realizado e o tipo de som criado, como pode ser observado no gráfico abaixo.

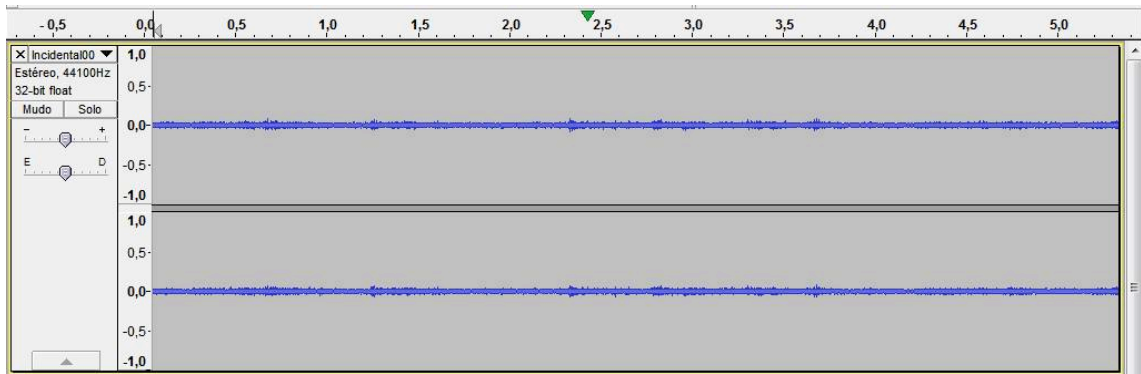


**Gráfico 1 - Esquema de movimentação da câmera na captação dos diferentes sons da telefilmacrofonia.**

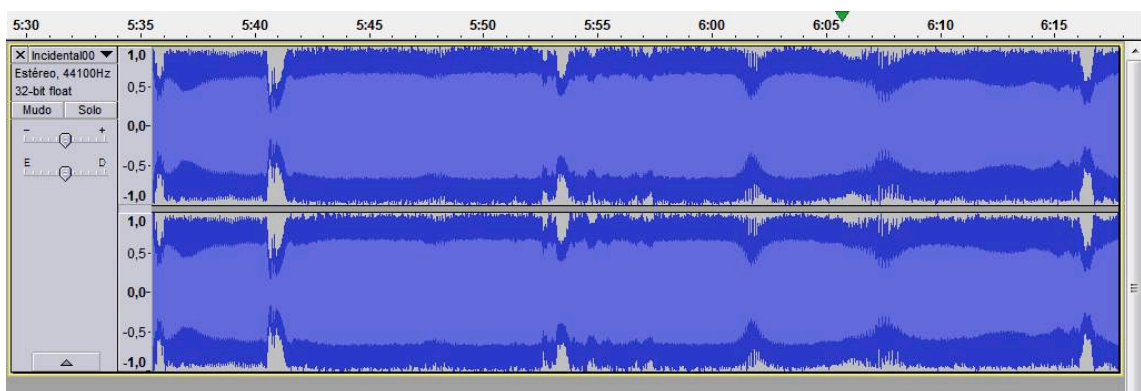
Essa imagem revela os tipos de movimentos realizados para provocar a Telefilmacrofonia e, com isso, os ruídos começaram a surgir. Dessa forma, ao posicionarmos a câmera filmadora – receptor (equipamento sempre em movimento) – diante da televisão – fonte (equipamento estático) – obteríamos os sons. O receptor sempre move-se em direção a fonte, ao mesmo tempo que distancia-se dela. Essa movimentação é que ocasiona a variedade de sons provenientes do experimento, diante da conexão que une os dois aparelhos.

De acordo com a figura temos:

A – Filmadora em frente a TV sem movimentar-se. Nesse caso, o som era mais fraco, baixo e grave. O que servia para criar um ruído que eliminava o silêncio e prenunciava a chegada de algo. No gráfico3, as ondas estão agitadas, mas o som ainda está na frequência baixa;



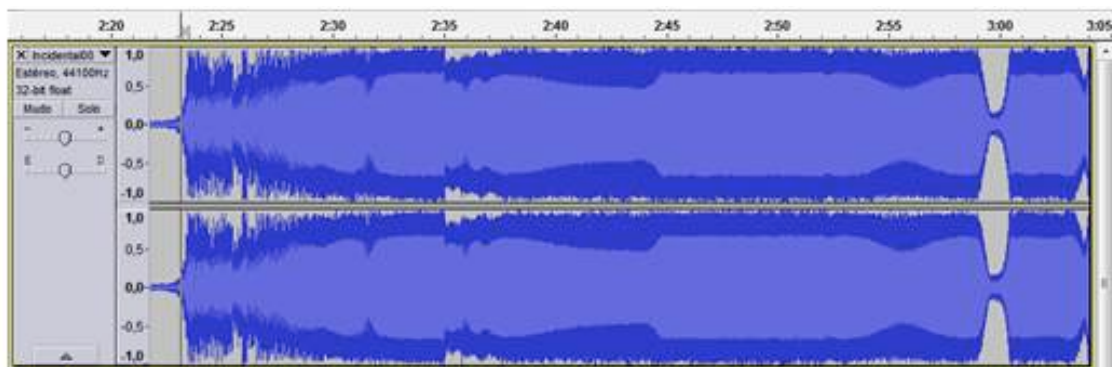
**Gráfico 2 - Ondas acomodadas sem o movimento da câmera**



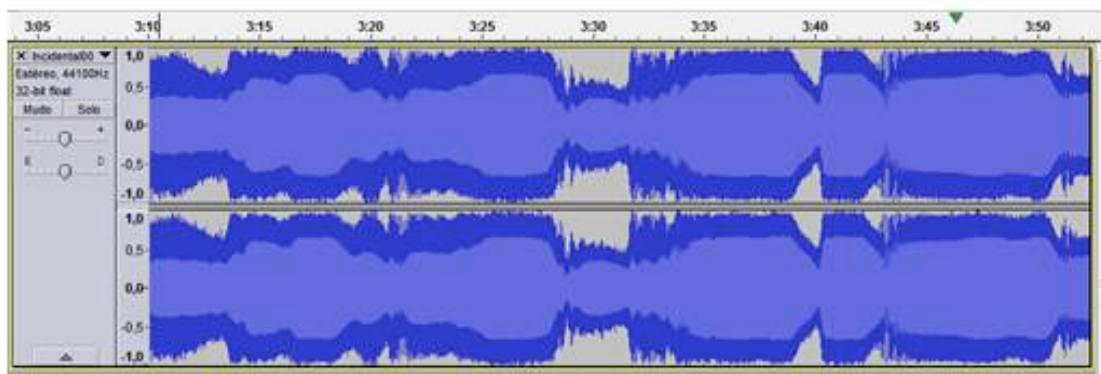
**Gráfico 03 - Ondas agitadas com pequenos movimentos da câmera em frente ao televisor**

B –A filmadora movimentava-se pelo lado esquerdo, dirigindo-se ao fundo da televisão. Com esse movimento o ruído ficava mais alto, agudo, chegando, muitas vezes, a algo ensurdecedor;

C –A filmadora movimentava-se pelo lado direito, dirigindo-se ao fundo da televisão. Ao realizar esse movimento o ruído ficava mais alto, agudo, também, chegando, por vezes, a se tornar ensurdecedor;

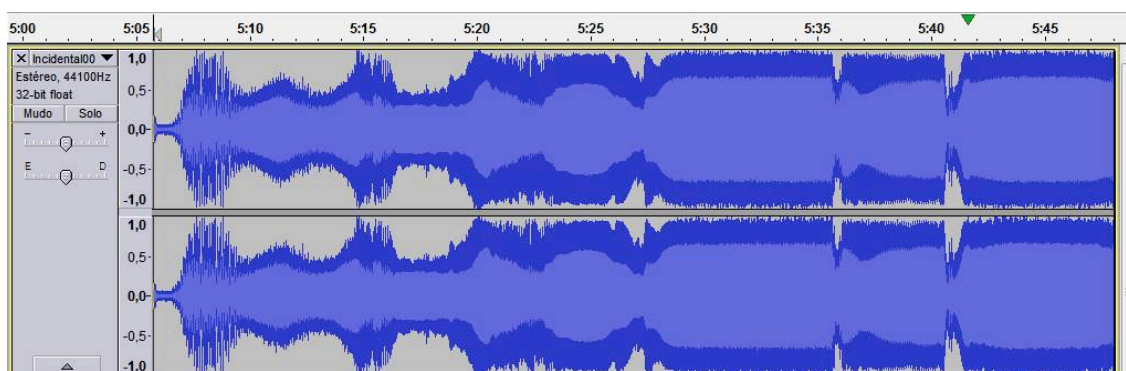


**Gráfico 04 - Trilha detalhando os movimentos variantes seguindo para o agudo**



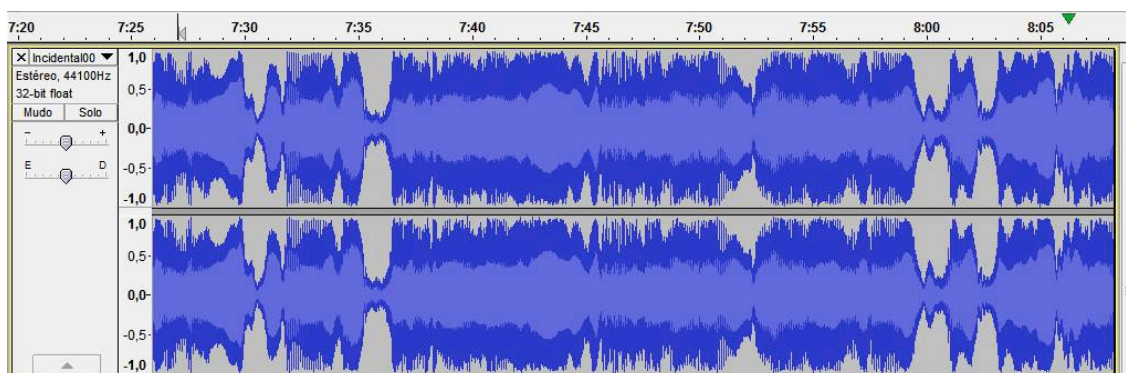
**Gráfico 05 - Trilha detalhando os movimentos variantes segundo para ruídos mais agudos.**

D –A filmadora eleva-se acima da televisão. Nesse caso, há uma mistura de sons à medida que a filmadora vai passando pela televisão, até chegar no topo. São sons que oscilam entre agudo e grave, mantendo, já no alto da televisão, um som contínuo bastante baixo. No início da trilha, as ondas estão agitadas, que é, justamente, enquanto a câmera passa pela frente da TV, de modo que, ao chegar no alto, as ondas ficam calmas;



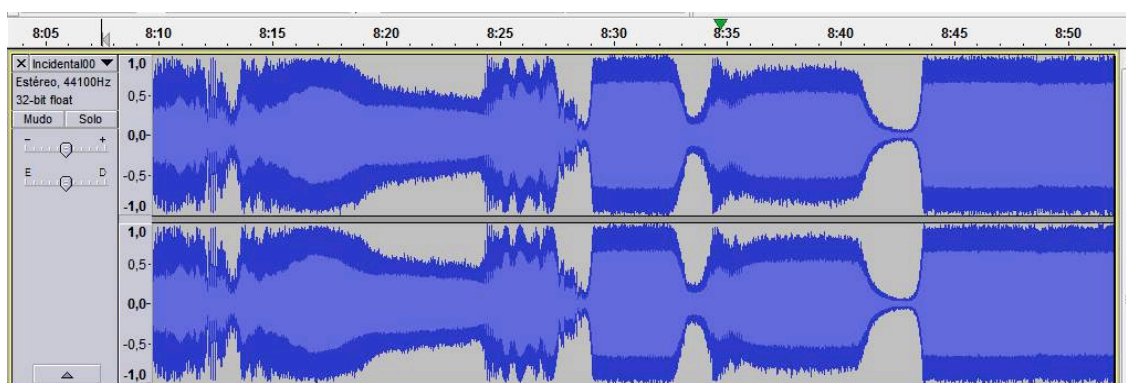
**Gráfico 6 - As ondas sonoras de acordo com os movimentos de câmera.**

E –A filmadora movimentada-se para o lado esquerdo, sem aproximar-se da televisão. Esse movimento faz com que o som seja, a todo instante, provocado, sem chegar a tornar-se agudo com uma força mais potente. À medida que o movimento é feito, o som se enche de interferências, mas sem um choque mais intenso. As ondas, nesse momento, estão agitadas.



**Gráfico 07 - Nesse gráfico as ondas agitadas pela proximidade com a televisão.**

F – A filmadora movimenta-se para o lado direito, sem aproximar-se da televisão. Tal qual no movimento anterior, este faz com que o som seja, a todo instante, provocado, mas sem chegar a tornar-se agudo com uma força mais potente. À medida que o movimento é feito, o som se enche de interferências, mas sem um choque mais intenso. Nesse momentos as ondas ficam menos agitadas, justamente pelo fato da câmera está mais distante da TV;

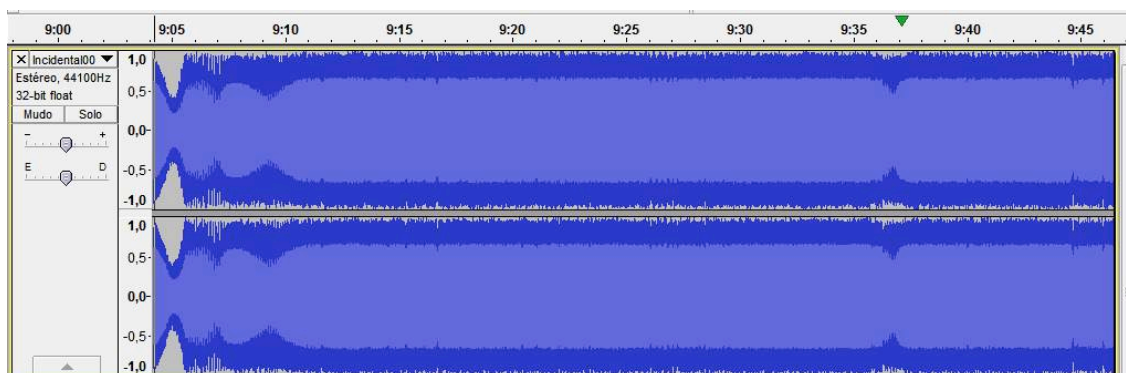


**Gráfico 08 - A câmera distancia-se e com isso as ondas tendem a se acomodar.**

Assim, nota-se que os dois gráficos representam as mesmas ondas, em ambos os movimentos – direito e esquerdo. Há uma pequena oscilação, quando movimentamos para um lado e, depois, partimos para o outro. Más nada que seja acentuado a ponto de ficarem completamente diferentes os desenhos.

G –A filmadora movimenta-se abaixo da televisão. Nesse caso, o som se mantém regular e, embora não chegue ao silêncio total, permanece grave e contínuo, sem grandes ou médias oscilações;

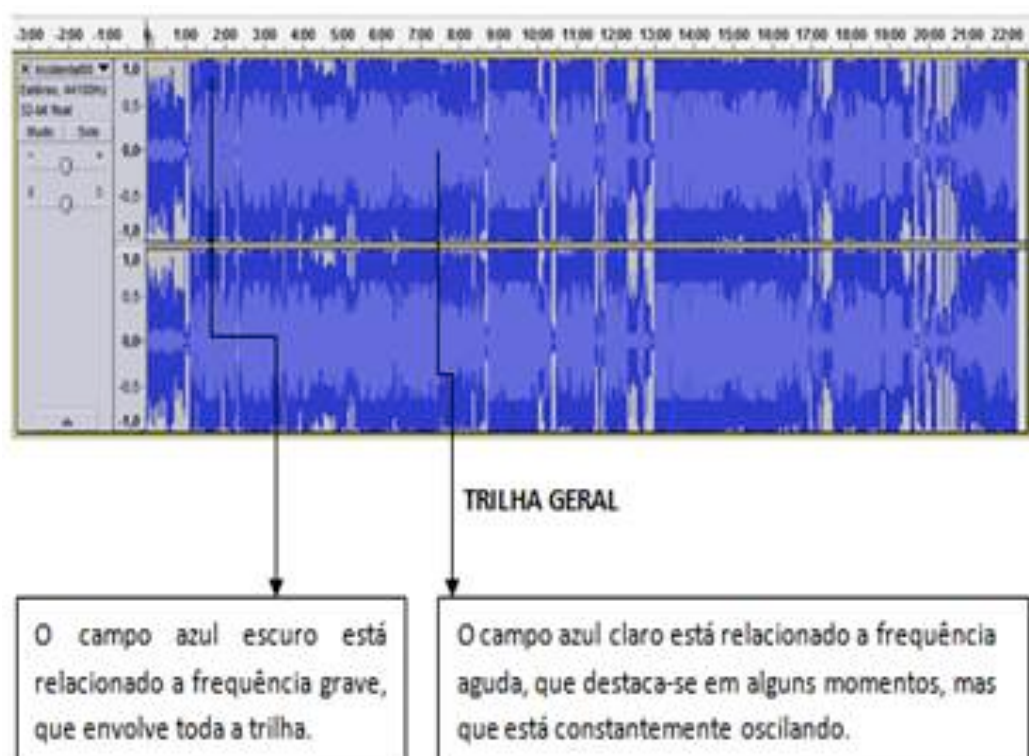




**Gráfico 09** - Nesse gráfico o som se normaliza e chega a ficar muito baixo, mantendo ainda uma constância.

Assim, depois de muitos testes, eu já tinha uma noção clara de onde estavam os sons que eu desejava e onde permaneciam as frequências sonoras que faziam o ponto de interseção com outros sons, além dos locais onde o agudo e o grave transitavam. Desse modo, fui captando os sons de acordo com as anotações.

Foram utilizadas câmeras filmadoras (uma Sony MiniDvHardycam DCR - HC52 e uma Sony HDR - PJ 230) conectadas, uma por vez, à uma televisão (LG 42", SRS TruSurround XT). Com esses equipamentos, fui gravando os ruídos provocados com os movimentos que eu fazia, através do programa de gravação de som *Audacit*, instalado em um *Notebook*, que estava conectado a um microfone e registrava todos os sons. Abaixo, segue a imagem da trilha guia geral, com destaque para os agudos e graves.



**Gráfico 10** - Amostragem da trilha geral editada com o som guia e os elementos dramáticos.

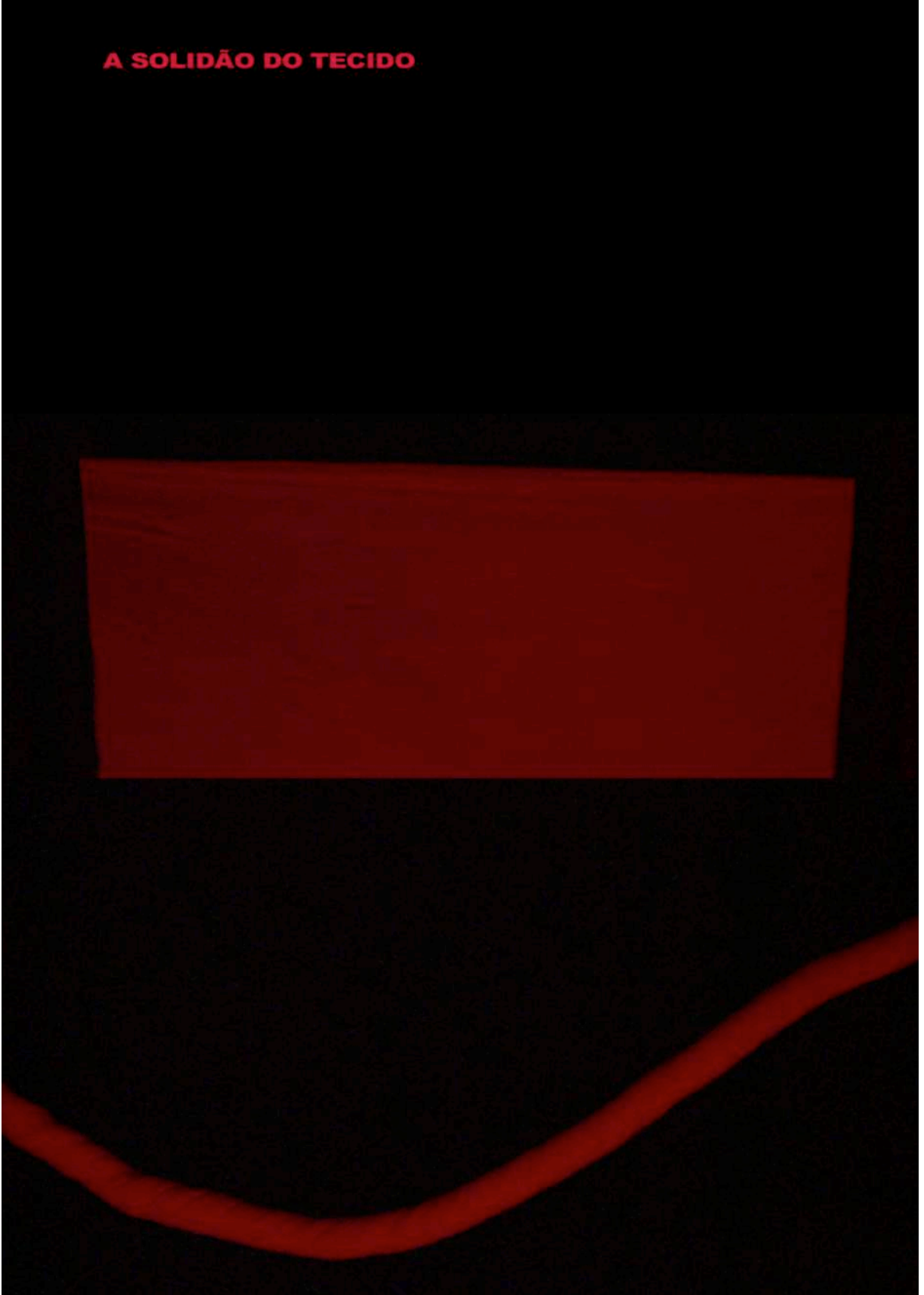
Uma vez que os sons já eram conhecidos e todos estavam marcados, fui compondo a trilha guia, inicialmente, com base nessas informações, optando em mais agudo, mais grave, menos agudo ou menos grave, silêncios, sons distantes que se aproximavam e sumiam, até completar o tempo necessário de material gravado, para, assim, poder passar para a segunda etapa. A trilha guia dos inanimados estava composta no que posso chamar de primeira parte. Posteriormente, percebi que os sons já criados necessitavam de algo a mais. Identifiquei, então, que poderia utilizar de elementos dramáticos para criar outros sons, que seriam misturados a esse som guia já capturado.

Assim, foi criado um roteiro de ações dramáticas no qual vários elementos sonoros se juntam à trilha principal – que chamo de som guia, isto é, aquele retirado exclusivamente do experimento com a TV e a câmera. Esse roteiro seguia uma linha narrativa que, junto com o filme, também conta histórias.

Era como se fosse uma outra história, contada através de sons diversos, que se desenrolava em meio as imagens dos inanimados. Os sons seguiam a ordem: som de falta de ar, som de impacto, som de pessoas nas ruas festejando, barulhos de água, risadas, palavras soltas, vidro estilhaçado. Alguns sons foram capturados no momento das filmagens e outros foram gravados, interpretados pelo autor da pesquisa, com a ação direta sendo gravada e, posteriormente, editados no programa de gravação e edição de áudio *Audacit*.

Esses sons, unidos à trilha guia, proporcionaram toda uma narrativa dramática. Eles caminham junto com a trilha matiz e narram, de forma específica, instantes de cada inanimado. Nesse momento, esses sons ilustram uma ação contida na sequência das histórias, dando a elas uma identidade, com o intuito de gerar uma carga emotiva, afetiva simbolizada pelas imagens. O conjunto dessa trilha que se torna uma, através da união de todos esses elementos assegura à série *InanimaDor*, uma sequência lógica de narrativa fílmica, com destaque para o desenrolar dramático, pertinente ao universo que ronda a Dor.

**A SOLIDÃO DO TECIDO**



### III.3–A Solidão do Tecido

Um tecido que surge em meio ao breu. Suspenso no ar, ele se permite ser visto. Aos poucos, vai dando os primeiros sinais, rompendo a barreira escura e exibindo-se com desenvoltura. O tecido, lentamente, faz sua dança, como se estivesse sendo conduzido pelo ar. O mesmo ar que, minutos depois, irá lhe faltar. Gradualmente, percebe-se o tecido suar. Estrangulá-lo, dissecá-lo e fazê-lo definhar parece ser a ordem natural. Toda a sua robusta aparição, brilhante, embebido em uma água cristalina, que ainda o envolve, irá ser sacrificada e o que era um robusto tecido, que parecia refletir as profundezas de um oceano, agora se resume a uma linha solta no mesmo ar, que agora se esvai e o faz sufocar, por não poder mais se mostrar.

Como desejaria, o tecido não mais o representa e, uma vez contorcido, comprime-se, suas voltas o envolvem com tamanha força, que nada mais é possível retornar. De repente, algo desanima ou se dá por satisfeito e, em uma fração de segundos, solta-o bruscamente, fazendo-o cair, debater-se no breu que o concebe em algo que parece perpetuar-se... O tecido então desaparece. Parece que sumiu... E, quando se menos espera, ele surge, dilacerado. Não era mais aquele solene tecido envolto em sua dança, o que o fazia parecer mágico. Ele ressurgiu desfigurado e comprimido, feito uma massa desprezível e totalmente reduzido, diante de uma dor que ali fez morada e se perpetuou.

O pesar do tecido contorcido, que se vê sufocado ao ponto de nada poder exclamar, faz morada na metáfora elaborada, para poder falar do calar, diante do silêncio que é preenchido pela solidão do sentir-se incapaz de agir, em meio aos desejos que, agora, passam a não mais representar a vontade da posse. Expressa-se, a partir desse ponto, a desolação de se ver sozinho e indefeso diante da lástima eminente de algo que o perturba, abala e o faz sufocar, contorcendo de remissão.

O tecido, então, representa a veracidade da opressão em ter que refugiar-se a beira de um penhasco, com os pés soltos no ar e o corpo completamente propenso a cair. O tecido, que surge vislumbrando o que pode ser, reduz-se ao que nada será. O tecido, que encharcado de água se mostra livre, no compassar do tempo, de tanto prender-se a si mesmo, sufoca-se em meio a sua nativa essência.

E, assim, o tecido é esquecido e deixado de lado. Não há mais como fazê-lo ser o que era antes. As marcas deixadas, jamais irão desaparecer. São marcas que falam da sua própria enfermidade. São linhas cravadas que atestam para o seu próprio desespero.

Isso, tecido, acostume-se com seu único real destino e não ouse vislumbrar algo diferente disso! Não há retorno, uma vez que se encontra em estado de esquecimento. O sufocamento que lhe consome deve ser o mesmo que irá alimentá-lo, enquanto achar que ainda poderá suportar.

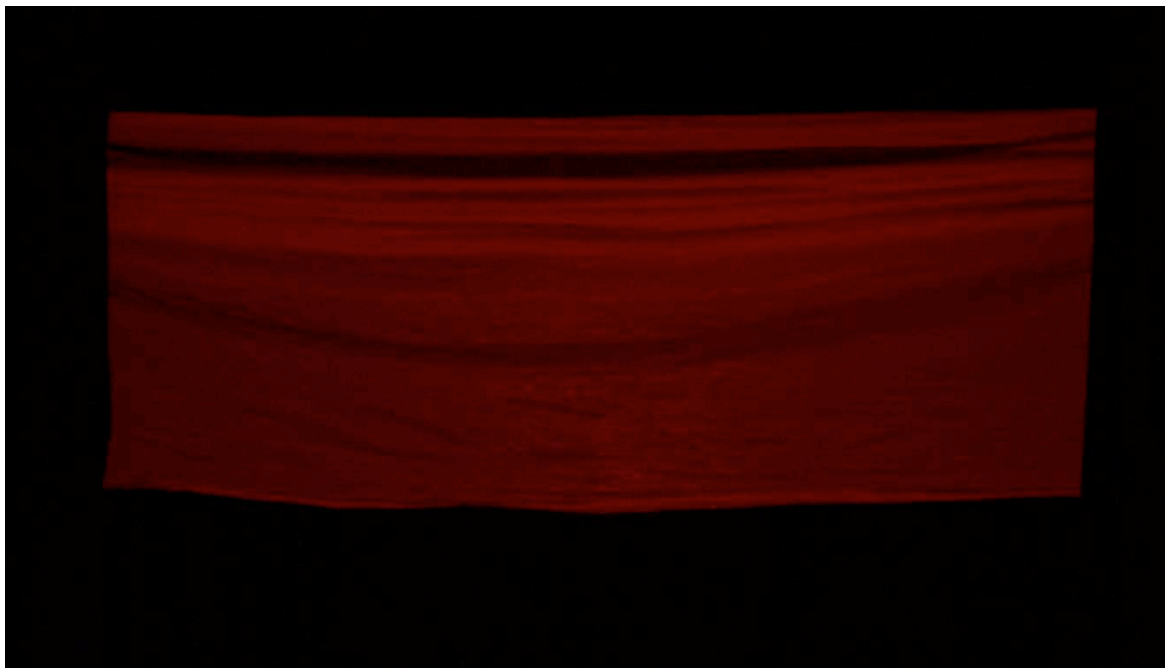
Assim, o tecido, já esquecido, fala desse ou daquele que se encontra tomado pela companhia da dor que se mostra diante da solidão, que não lhe dá espaço para o respirar e que sempre encontra um motivo para a asfixia do querer, do poder e do ter. É, justamente, o calcanhar de Aquiles de todo ser envolto em sua carregada solidão. Aqui, representada como a eterna e angustiante “Solidão do Tecido”.

“A Solidão do Tecido” é uma obra que traz a tona um tema tão recorrente na arte e, também, na humanidade, que é, propositadamente, a solidão. Representar a solidão em todo o conceito da série de vídeos InanimaDor, sempre foi um foco deslizante, no qual estive propenso a escorregar.

Primeiro, pelo fato notado de que a dor, na solidão, faz eterna morada. É de lá, das profundezas escuras do ser solitário, que a atormentação alimenta-se, sorrateiramente e apodera-se, sem deixar espaço, muitas vezes, para uma fuga. O pesar aloja-se no desacreditar e guia, muitas vezes, por um caminho como o representado em “A Solidão do Tecido”, no qual, após o desespero, só lhe resta ficar só, reprimido, esquecido e solitário.



**Figura 58- Início da obra “A Solidão do Tecido”,no momento em que, lentamente, ele vai surgindo na tela.**



**Figura 59 - Início da obra “A Solidão do Tecido”,no momento em que, lentamente, ele vai surgindo na tela, até tomá-la por completo.**

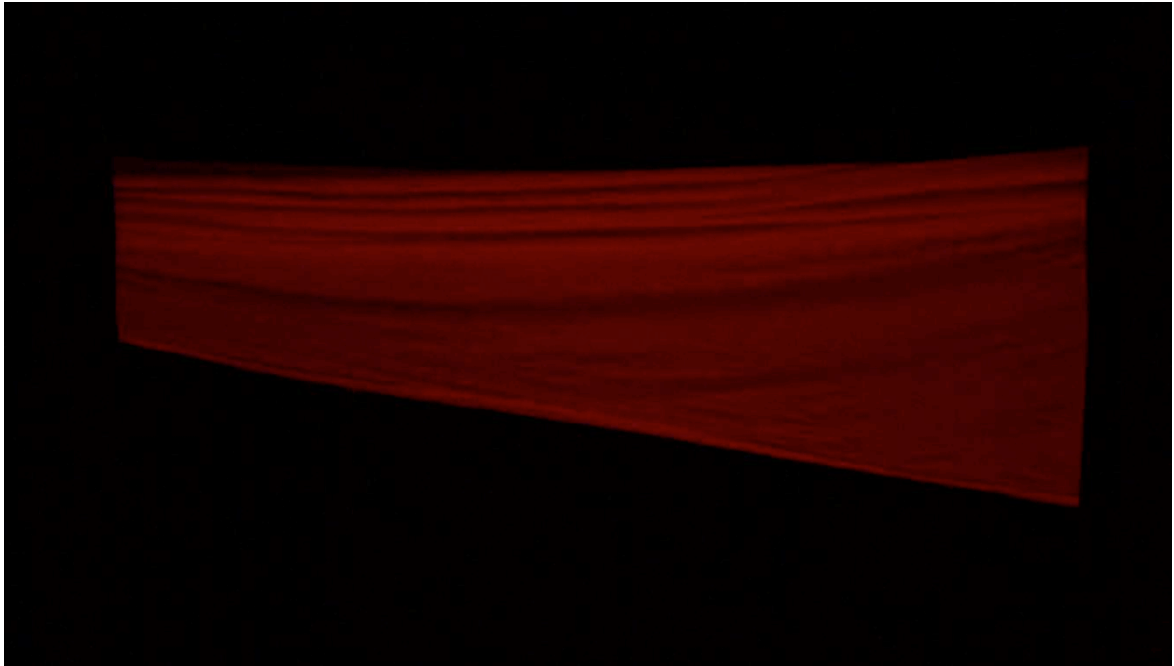
O processo da sua construção foi lento, sobretudo em termos artísticos, mais que a sua execução em si. Isso devido ao fato de querer construir algo que falasse desse sentimento de solidão, de aprisionamento, do não falar, do grito sufocado, do silêncio perturbador. Assim, no início, materializar a ideia, dentro do contexto da dor, utilizando materiais inanimados, parecia confuso. Algo que, depois, mostrou-se fascinante, à medida que o tecido passou a configurar a síntese da proposta.

Ter um tecido branco, que, na memória afetiva, lembra um enorme lençol, que serve para abrigar, acolher, dar refúgio, proteger e que, muitas vezes, simboliza uma vida a dois, ou seja, em muitos aspectos se relaciona ao avesso da solidão. Por outro lado, o lençol atrai e, não raro, serve de escudo para o ser solitário, que vislumbra, naquele tipo de tecido, um “manto” que o faz se afugentar, isolar-se, como se quisesse não ser visto e, por fim, ser esquecido. A simbologia do tecido traz essas variantes difusas, carregadas de mensagens em diversos sentidos. Utilizar, figurativamente, esse objeto inanimado, traria e colocaria em voga, justamente, essa dualidade.

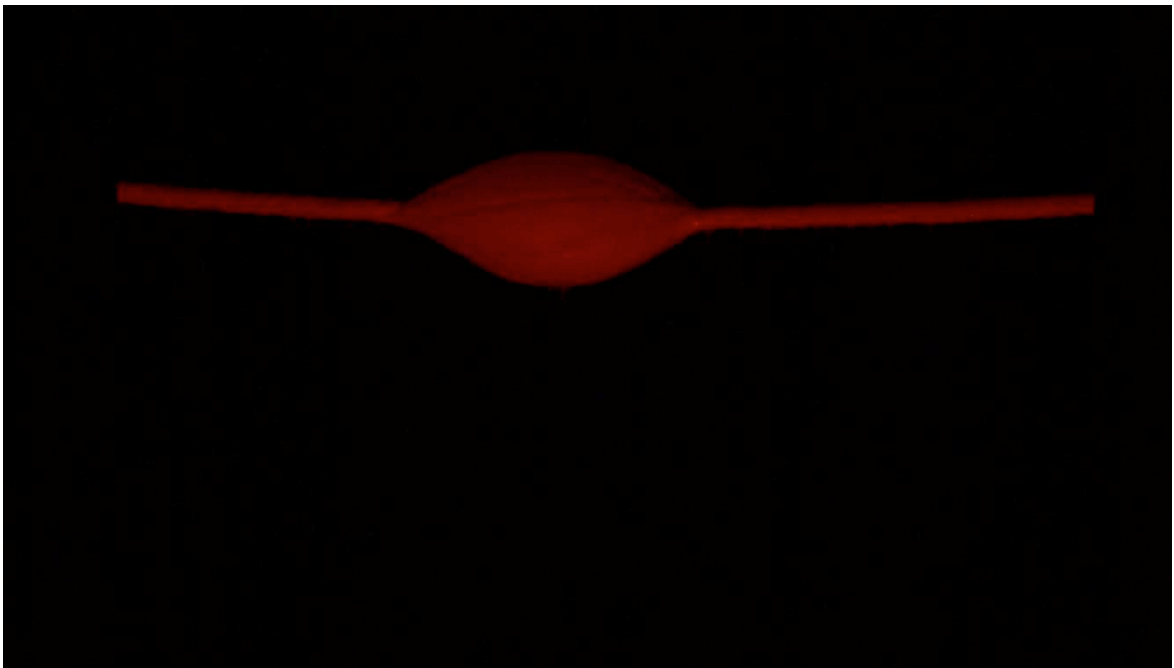
O mesmo tecido que protege e carrega tranquilidade, como em uma ótima noite de sono, é o mesmo que sufoca e exclui. O tecido que surge inteiro na tela e, depois, vai definhando, revela, muitas vezes, a vida, o processo por onde o ser solitário transita. São

extremos que surgem do mostrar-se ao mundo ao isolamento total diante desse mundo e de tudo que ele representa.

O mal e bom do tecido se misturam na obra somente porque estão presentes na noção de trajetória, de caminhada. Ao mesmo tempo que separam-se, principalmente, porque cada uma dessas “fases” está, absolutamente, delimitada. O espectador saberá, exatamente, onde inicia uma, o seu término e onde começa a outra, até o seu desfecho.



**Figura 60 – “A Solidão do Tecido”, no instante que o mesmo começa a se contorcer.**

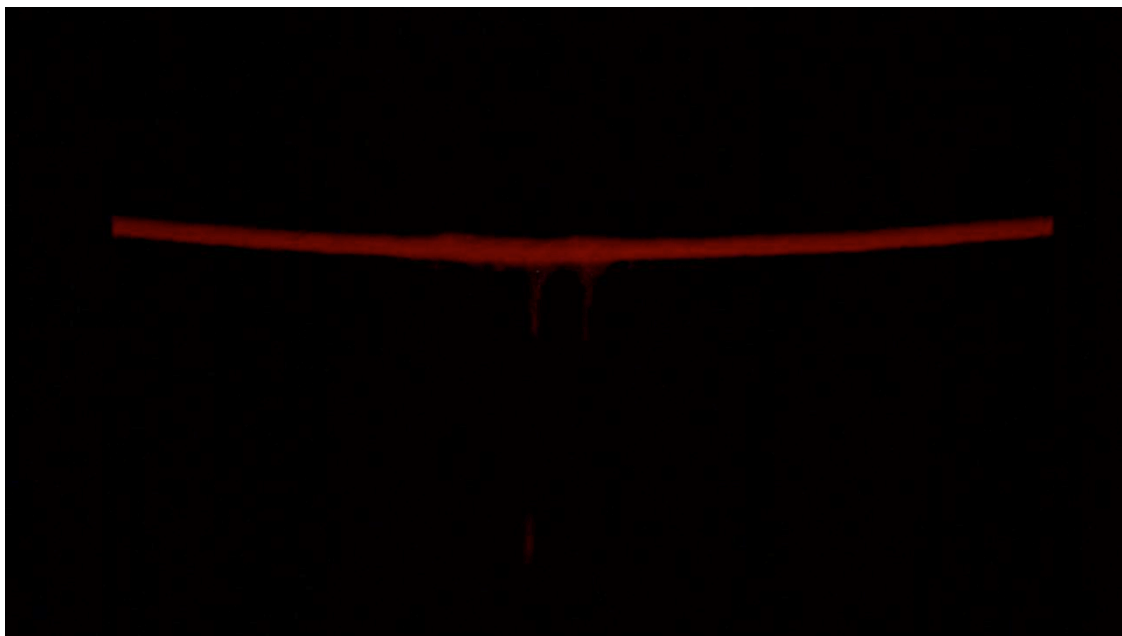


**Figura 61 – “A Solidão do Tecido”, no instante em que o tecido começa a se contorcer com mais intensidade.**

Na obra há, ainda, as tentativas de fuga, de arrependimento, de medo, de desconfiança, de fragilidade ou, mesmo, incerteza, quando o tecido é todo comprimido na tela e, de repente, ele despenca, dando a entender que quer se libertar, mas parece que há uma força maior e mais insistente que retoma todo o esforço antes iniciado.

No vídeo “A solidão do Tecido”, as emoções vão sendo arrematadas sutilmente, lentamente. Não há uma força bruta que arrebate o espectador logo de início. Existe até uma poesia em ver um tecido completamente molhado, visivelmente tomado pela textura vermelha, subindo, em meio ao breu, e tomando todo o quadro.

Uma vez que se completa esse fluxo de exposição, surge a segunda etapa da obra, que é, justamente, a ação da força da dor que se mostra naquele instante. Quando o tecido começa a ser comprimido e toda a água que está em suas linhas despenca e toca o chão, fazendo o som característico dessa ação, percebe-se que uma outra energia se apodera do tecido, que transforma-se até o limite da exaustão, quando suas camadas se juntam e começam a envergar-se, amarrando-se à sua própria estrutura, que dá sinais de não mais suportar toda aquela carga dolorosa.



**Figura 62 – “A Solidão do Tecido”, no instante em que o tecido começa e se contorcer com mais intensidade. O líquido escorre.**

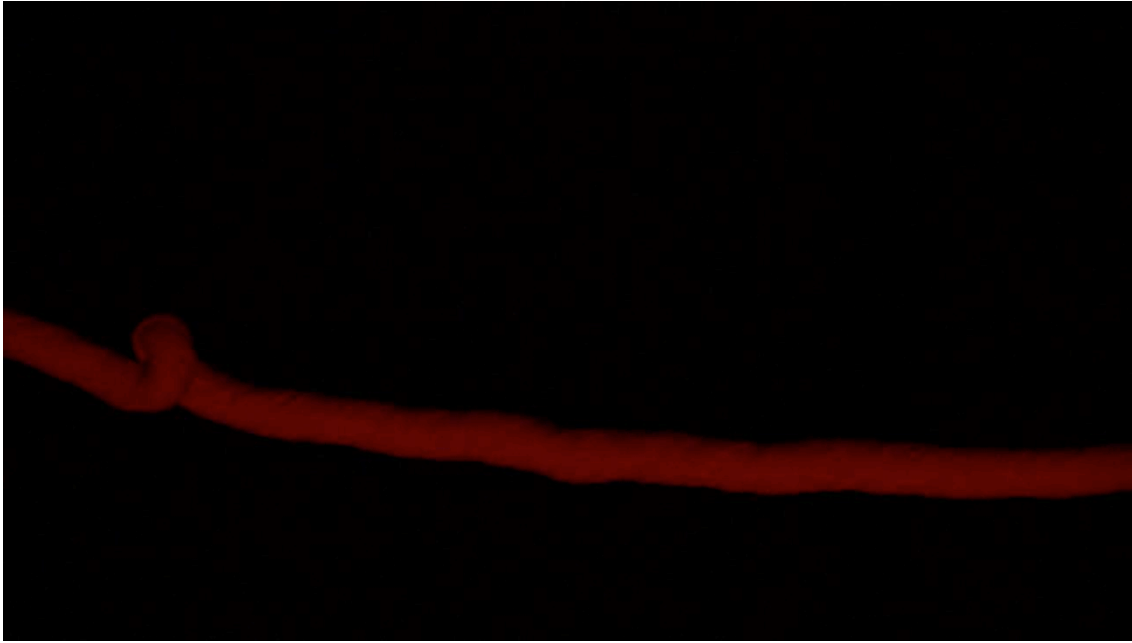




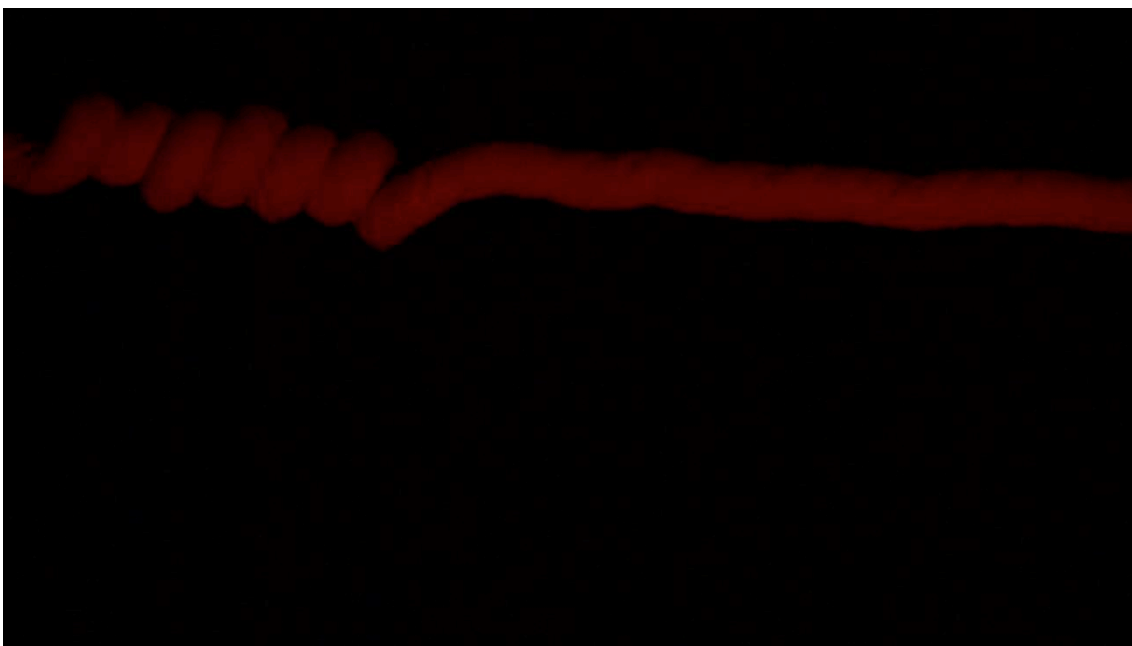
**Figura 63– “A Solidão do Tecido”. O tecido movimenta-se, numa asfixia profunda.**

Quando, repentinamente, o tecido desprende-se no ar e cai bruscamente, riscando a tela negra e sumindo, por alguns segundos, o que se vê é a imagem companheira do breu e, quando tudo parece ter acabado, surge o tecido a se chocar com força no piso ainda molhado, com os últimos respingos de água que lhe restou.

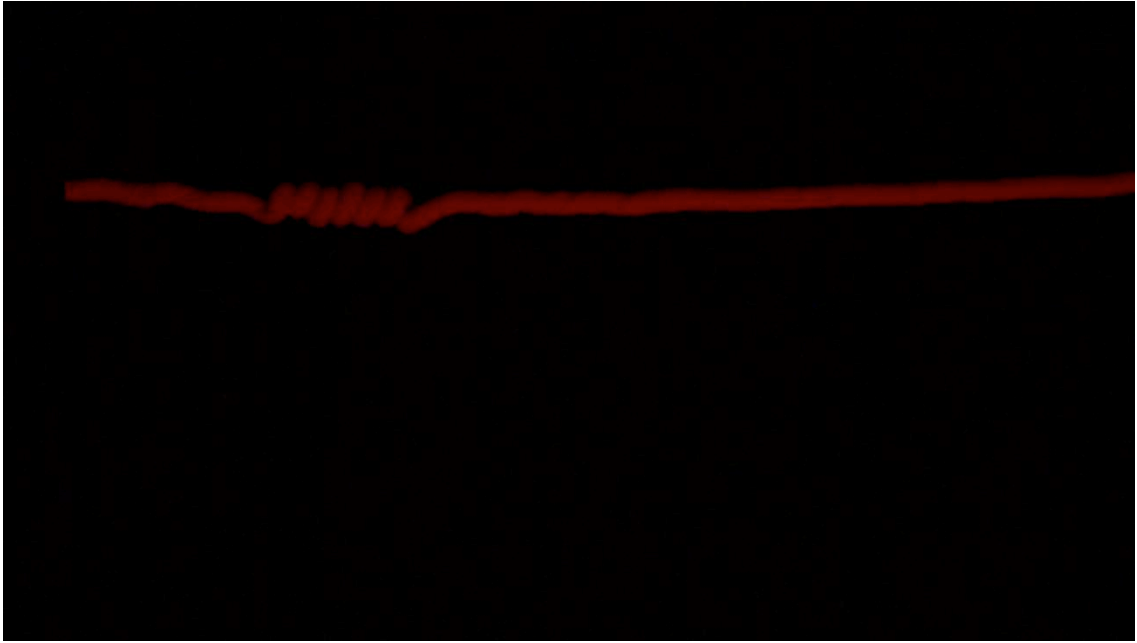
Uma vez no chão, dá-se o foco àquela ação, na qual o tecido se mantém reprimido, encolhido e com uma aparência desconcertante. Parece que se instalou ali uma certa melancolia, aridez, uma espécie estranha de frio na barriga. Solitariamente, ele permanece naquela posição até o momento que não há mais nada a fazer, senão esquecê-lo e deixá-lo na companhia da dor. Único sentimento que ainda se mostra vivo em meio aquele tecido jogado no chão.



**Figura 64 – “A Solidão do Tecido”, no instante que começa e se contorcer e enrolar**



**Figura 65 – “A Solidão do Tecido”. Várias voltas em torno do tecido.**



**Figura 66 – “A Solidão do Tecido”, em um plano aberto.**



**Figura 67 – “A Solidão do Tecido”. O momento da queda do tecido.**

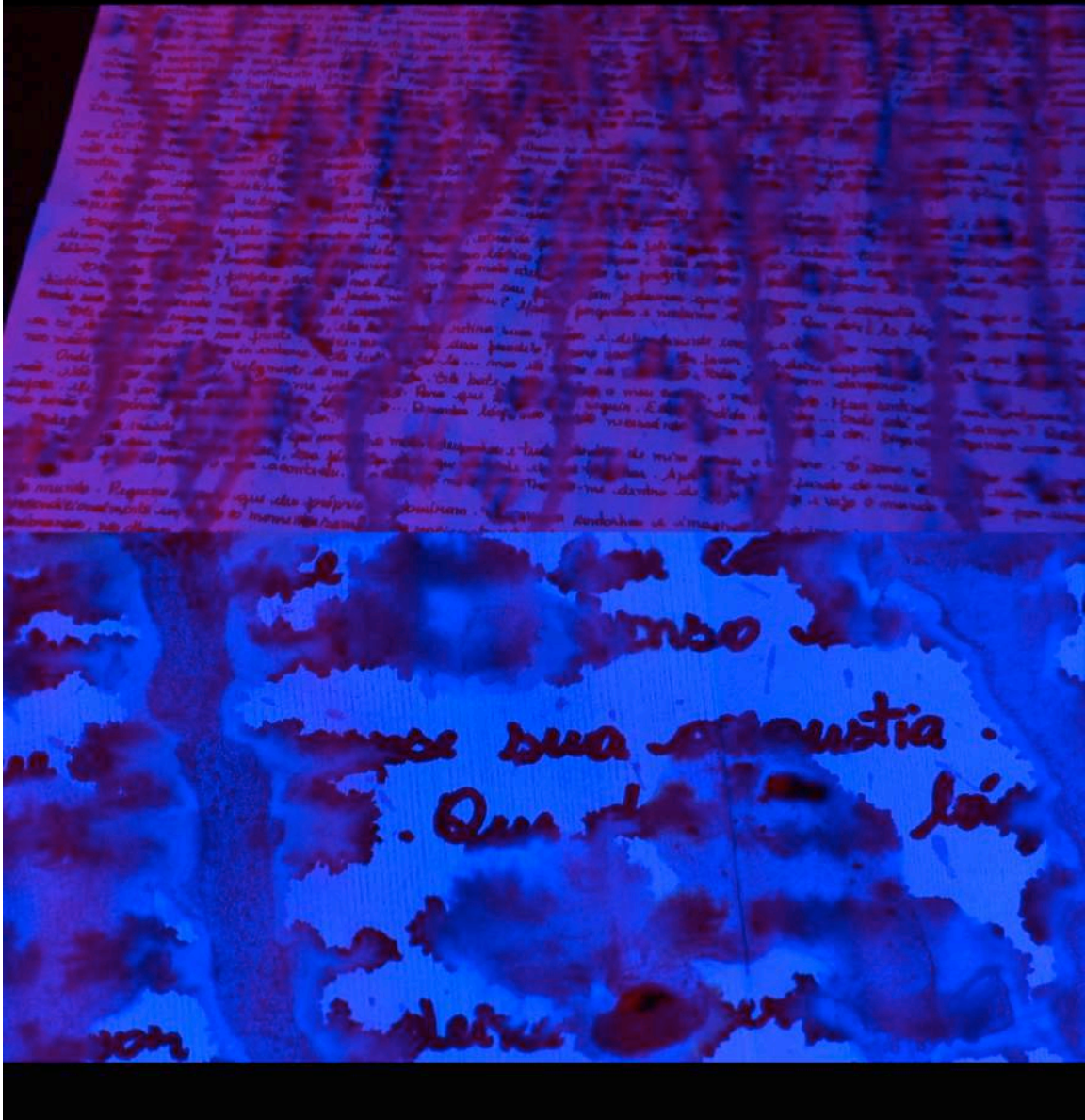


**Figura 68 – “A Solidão do Tecido”<sup>1</sup>. O momento da queda do tecido, que é esquecido.**

---

<sup>1</sup> Relação dos materiais utilizados: tecido em algodão branco; água; e luz.

## A PALAVRA BORRADA



### III.4– A Palavra Borrada

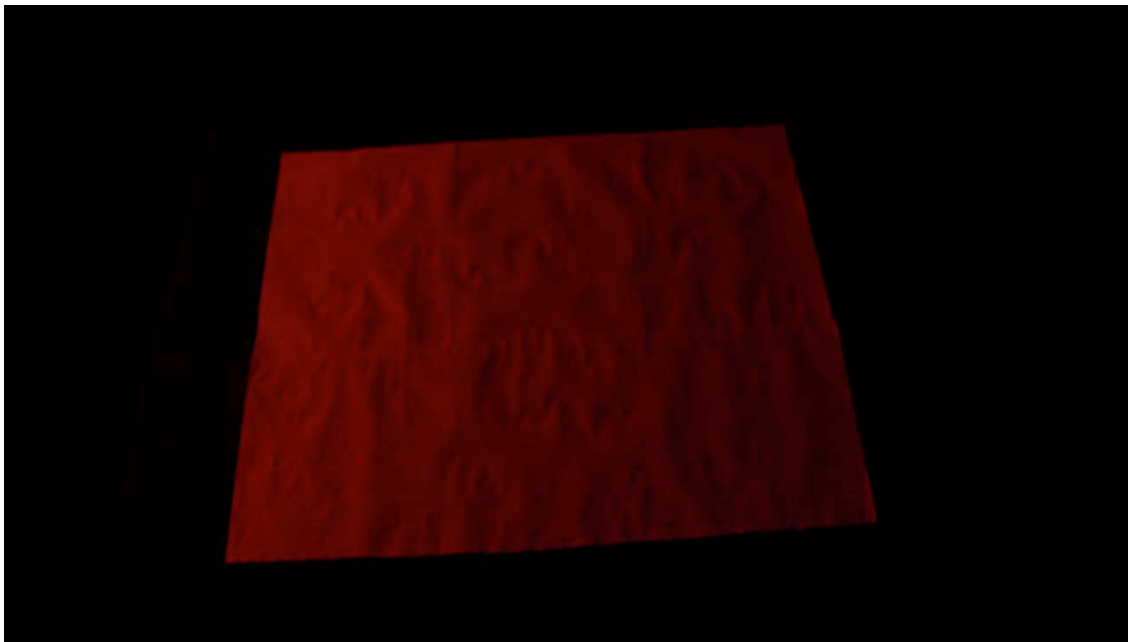
Assim, a palavra se fez presente e como não havia de ser, no seguinte instante, ela desapareceu. De tanto pesar, forçou-se em continuar a ser lida. Enfraquecida, lamentou e deixou o curso natural do que ela mesma revelava, destruir a sua própria história. Sem mais nada para se deixar ler, virou um amontoado de letrinhas, que de nada servia. “A palavra chorou” pelas lágrimas amargas que forçou despencar lá do alto, ao ponto de escorrer e lhe borrar. “A Palavra Borrada”, então, surgiu.

O vídeo “A Palavra Borrada” percorre um caminho em que os sentimentos mútuos são compartilhados. Nessa obra realçamos a relação existente entre o que é lido e quem o lê. É uma espécie de simbiose compartilhada entre o leitor e toda a mensagem ou história contida nas palavras, nas construções das frases e, por fim, na essência de uma história.

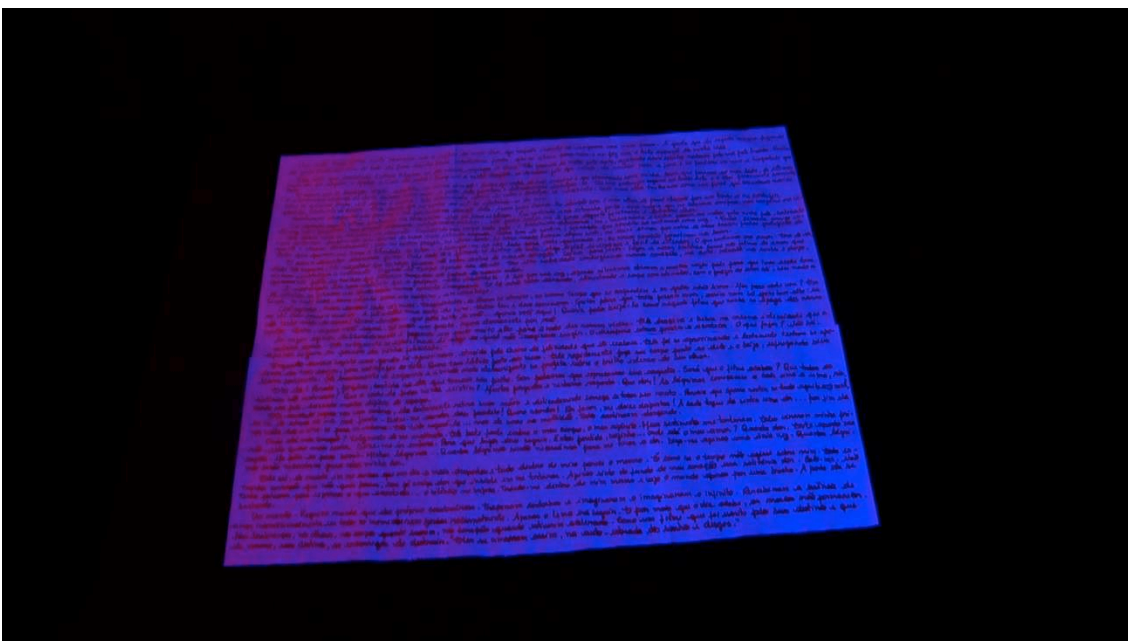
Ao percorrer as linhas com o olhar e ler o que ali está escrito, o leitor sente-se tomado pela existência clara de uma relação, de uma poesia gerada pelos acontecimentos, de uma paixão que se transforma em amor e faz com que dois seres vivam essa grandiosa sensação de prazer.

Não há, na poética contida em “A Palavra Borrada”, algo que denote sofrimento logo de imediato. O que está presente é, justamente, o início do desenrolar dos sentimentos de dois desconhecidos, que se descobrem pelo acaso e são atraídos por alguma energia que está além das suas próprias explicações. Essa relação se desenvolve como se fosse em um depoimento, narrado pelos amantes, o qual, aos poucos, vai tomando o leitor que, atento, segue seus personagens por cada vírgula e pelos parágrafos. Essa relação entre estes e o leitor se torna a matriz de toda problemática contida na obra.

Há como não se deixar contaminar pelo que está sendo descoberto, à medida que se é conhecida, mais a fundo, a história desses amantes? Irremediavelmente, às sensações causadas no atencioso leitor, ao descobrir a vida desses personagens, são múltiplas e dependem do repertório próprio, pessoal de cada um. Uma vez dentro desse universo, o leitor passa a ser seu fiel companheiro, podendo ser cúmplice inclusive das suas dores.



**Figura 69- Momento inicial da obra “A Palavra Borrada”**



**Figura 70 - Momento inicial da obra “A Palavra Borrada”**

Uma moléstia que é explicada, dissecada, lamentada, expurgada, infinda. Uma aflição que toma o peito e os dilacera. Terá sido o primeiro amor? A primeira paixão? A primeira das grandes dores? Nada pode ser explicado e o que o leitor tem diante dos seus olhos é apenas a verdade que a eles é revelada, como um desabafo, uma forma de conter a imensa dor que aprisiona os corações das personagens. Aos poucos, a história desses dois vai sendo trilhada e

acompanhada por alguém que se debruçou em saber mais sobre um título que lhe chamou atenção: “Eles se amaram assim, na auto-estrada dos sonhos e desejos”.

O título parece, de antemão, querer explicar algo. Como se estivesse avisando sobre algo que aconteceu, para justificar o amor na autoestrada, entre os sonhos e os desejos. Quando surge o “assim” em meio a frase – que poderia ser apenas “Eles se amaram na autoestrada dos sonhos e desejos” – o autor clama por uma reflexão: O que esse “assim” significa? “Assim” como? O “assim” quer explicar o quê? O “assim”, então, parece querer esconder algo, que justifique o amor, na autoestrada dos sonhos e desejos? O “assim” pode ser uma pausa para algo que ainda é desconhecido? A questão é que o “assim” esconde algo que poderá ser revelado (ou não), no decorrer da história. Foi diante do querer descobrir em que implica esse “assim”, meio perdido na construção do título, que fez com que a leitura se tornasse mais ávida.

Na obra “A palavra Borrada”, a sutileza está em descobrir, pouco a pouco, os segredos de um homem e de uma mulher, que contam suas histórias de forma empolgante e que, à medida que os parágrafos se encurtam, vão revelando a transformação dos sentimentos:

*Uma visão tomou minha mente, estampada sob o reflexo dos meus olhos, que, naquele instante, só enxergava uma única pessoa. A garota que, de repente, surgiu, fugindo da forte chuva que caía do lado de fora daquela porta, encantadora porta, que se abriu para mim e me fez ver a bela aparição da minha vida.[...]De verdade, aquele olhar penetrante me conquistou. Não sei como explicar. Fui sentindo uma estranha força, uma magia que me causava arrepios, meu suspiro era, cada vez mais, profundo, meu coração disparava, minhas mãos suavam... não podia conter-me à força daquele penetrante e delicioso olhar.<sup>2</sup>*

Assim, os amantes iniciam a sua jornada de sonhos e desejos, fazendo com que o leitor saiba como tudo teve início e de que forma eles foram tomados por uma estranha e agradável sensação de atração. Nesse momento do texto, é claro o poder da atração, de como duas pessoas estranhas são conectadas, ao ponto de ficarem perturbadas diante do que sentiam.

---

<sup>2</sup> Texto extraído de um roteiro de vídeo autoral intitulado, "Eles se amaram assim, na auto-estrada dos sonhos e desejos".



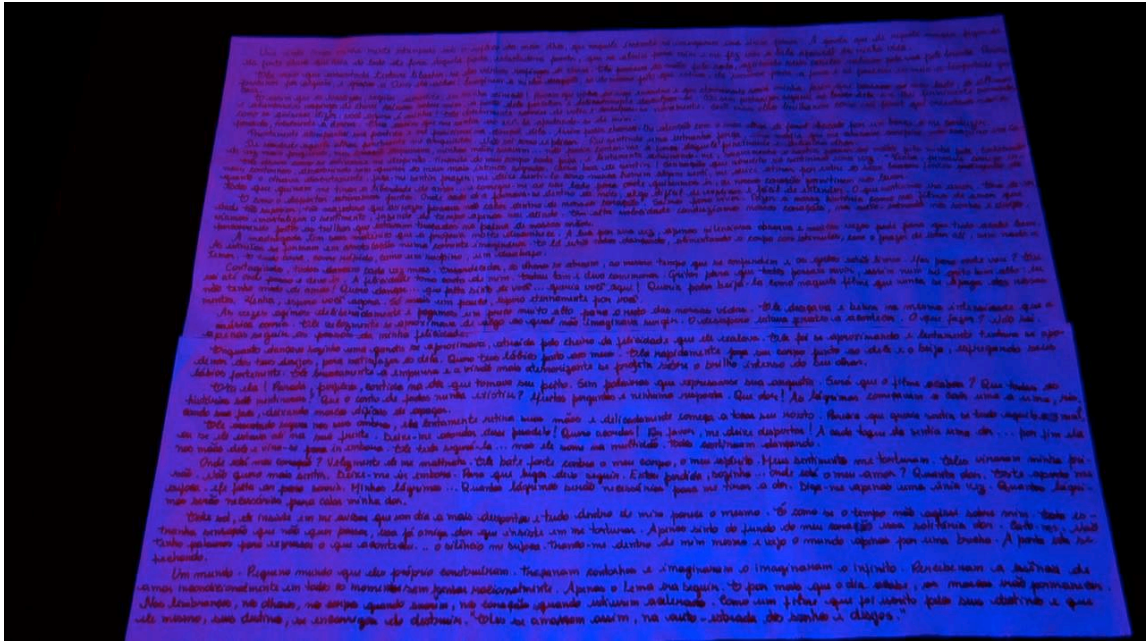


Figura 71 - Momento inicial da obra “A Palavra Borrada”, no qual se pode ver todo o texto.

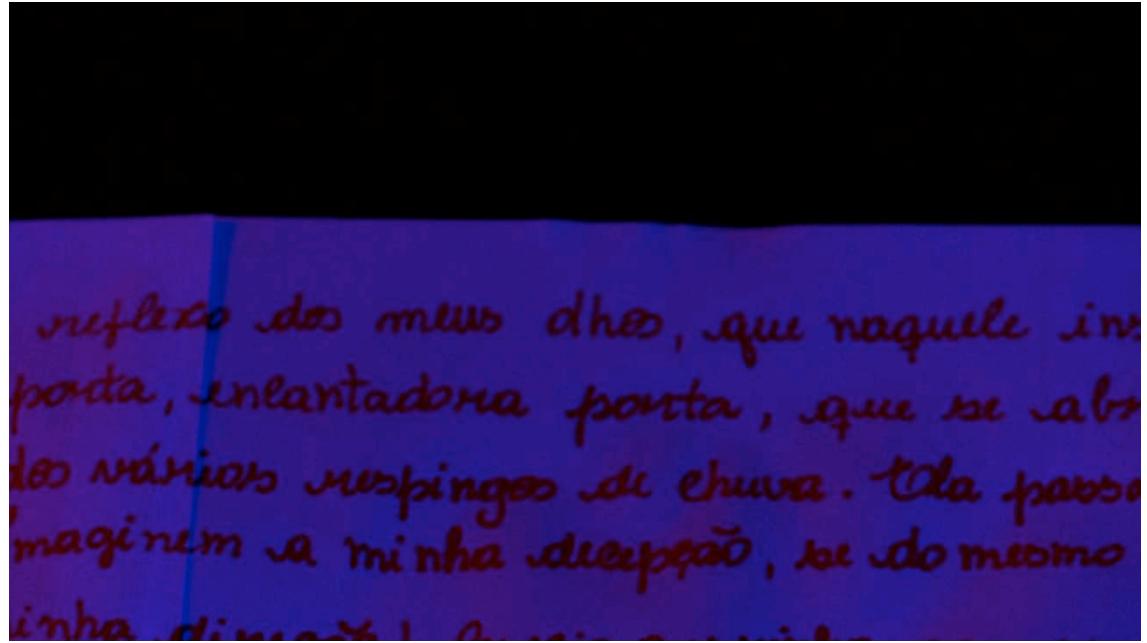


Figura 72 - Detalhe da obra “A Palavra Borrada”

A partir desse momento, o leitor atento é convidado, cada vez mais, a penetrar na intimidade do casal e, assim, mergulhar naquela narrativa repleta de desejos e sonhos. A medida que se aprofunda no texto, o apreciador é, a todo instante, convidado ao envolvimento e, uma vez tomado pelas emoções contidas nas palavras e situações ali colocadas, não se contém, a ponto de envolver-se emocionalmente. O texto debruçado à sua frente está

carregado de sensações, que, misturadas às do próprio leitor, fazem com que o mesmo possa sentir-se tocado com a história revelada.

A atração que, outrora, aproximou os personagens poderá invadir o próprio leitor que se vê em muito do que ali está sendo dito. Isso faz com que uma simples leitura da vida de um casal desconhecido se torne a sua também. Uma vez envolvido, o leitor passa a interagir com a obra, que lhe revela seus próprios sentimentos, por vezes, esquecidos ou adormecidos, ou, ainda, o desejo por nunca ter sentido algo tão profundo. O envolvimento é tamanho a ponto do leitor personagem misturar-se ao que lê, de tal forma que suas lágrimas começam, sem que ele mesmo perceba, a cair sobre a folha branca de papel, escrita com uma tinta vermelha.

Ao cair das gotas e no instante em que estas tocam a folha escrita, as palavras vão sendo interrompidas, modificadas e, em alguns casos, tornam-se ilegíveis. Em outros momentos, as gotas traçam seus próprios caminhos, cortando e marcando toda a extensão do papel, como se estivessem deixando sua marca.

Nesse instante, lembro da obra “Cartas de Chuva Mansa”, da artista visual Lucimar Bello, que utiliza de uma poética própria para expressar, através da grafia, de palavras expressas em cartas, as trocas de mensagens entre os artistas Hélio Oiticica e Lúcia Clark. O que se vê, como reflexo da obra, é o tempo que passeia, parecendo gasto, decalcado, deslocado, desterritorializado por uma chuva mansa que faz das mensagens, ali trocadas, passagens, lembranças e recordações, que são borradas e agem em uma nova ressignificação.

Nas “Cartas de Chuva Mansa”, Lucimar Bello retoma, também, a lembrança que parecia esquecida, mas que apenas se guardava por entre os contornos das palavras, delicadamente desenhadas pelas mãos alheias. A dor, na obra da artista, mostra-se através dos riscos e rabiscos forçados a surgir por gotas, que do alto despencam e traçam novos contornos.

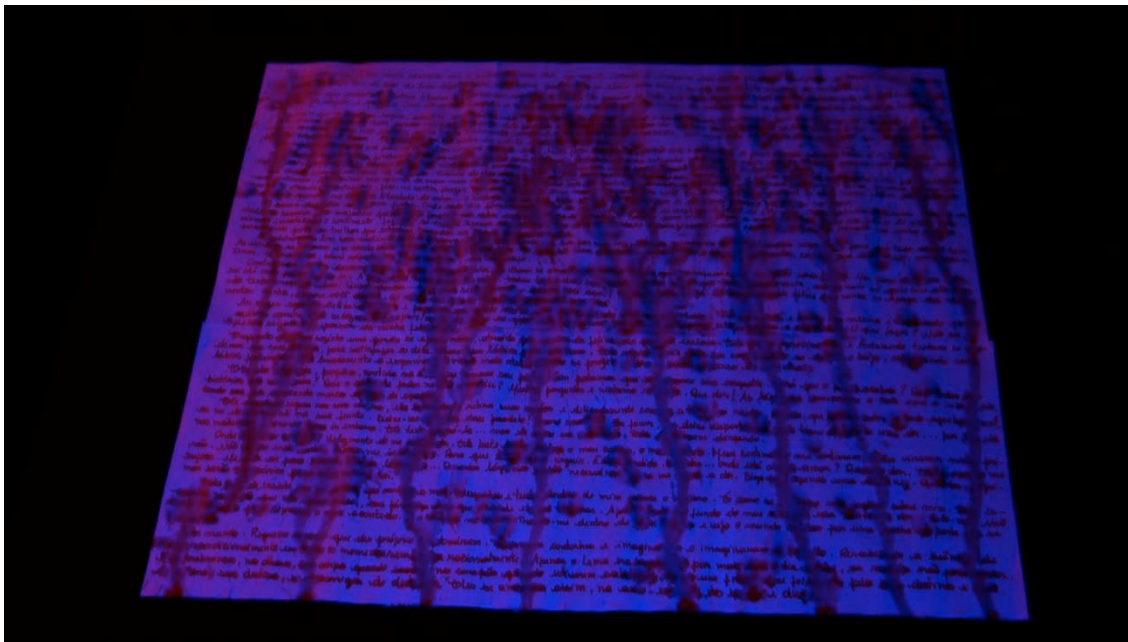


Figura 73 - Detalhe da obra “A Palavra Borrada”, já com o efeito das gotas.

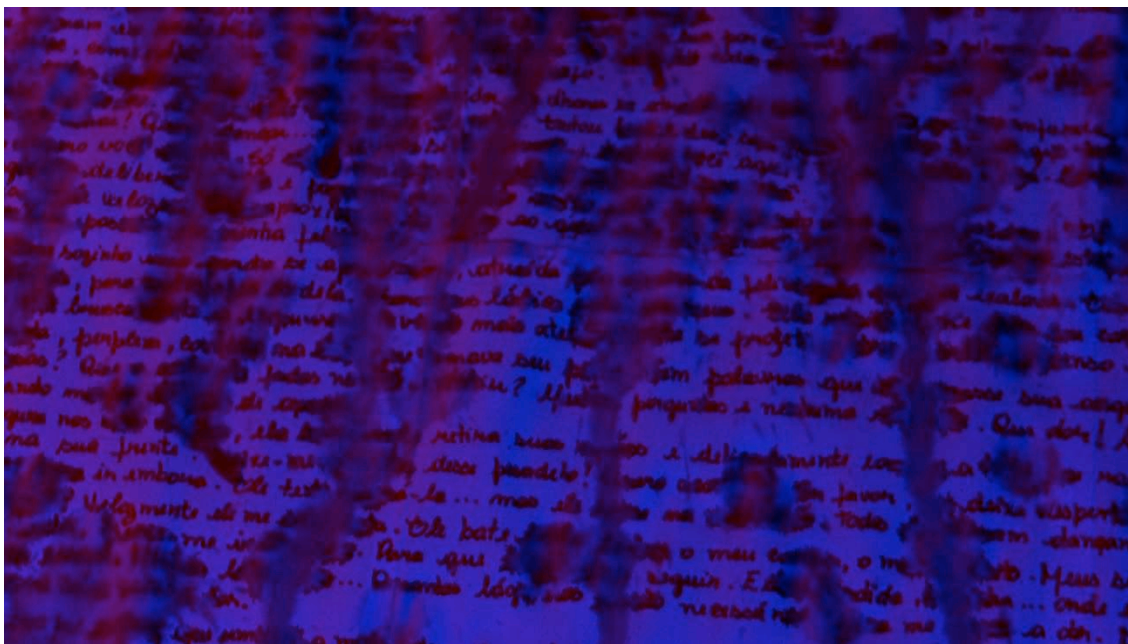


Figura 74 - Detalhe da obra "A Palavra Borrada", tomada pelas gotas.

Na obra “A Palavra Borrada”, era como se a desolação estivesse percorrendo as palavras e marcando seu território. Fazendo com que, pouco a pouco, a história dos amantes ficasse totalmente borrada. A palavra borrada, agora, não mais falava somente dos seus protagonistas. Ela revelava, também, a dilaceração interior presente no olhar do leitor, que, após alguns instantes, viu-se debruçado, borrado e irreconhecível na folha de papel que narrava a história de outros que, assim como ele, foram tomados pela tristeza profunda, em

meio ao turbilhão de um amor que não teve um final feliz. A morbidez, então, faz-se presente e, a partir desse momento, marca todo o compasso dos amantes e, também, do leitor que sofre, continuamente, com o que poderia ser, também, a sua história.

Nesse instante essa obra se mostra presente. É através das sensações oriundas dos personagens e da influência que causa no outro, em alguém que não participou da história deles, mas que, diante da leitura, mistura-se ao que lê e se veste com aquelas emoções, fazendo com que seus sentimentos, traduzidos em lágrimas, faça com que a “palavra borrada” exista, mostrando-se tão cruel quanto a própria dor sentida pelos amantes.

Assim, “A Palavra Borrada” reflete a angústia de quem se atreve a mergulhar no universo particular de desconhecidos e, ali, encontra-se, em uma ingrata armadilha do destino, que, mais uma vez, faz do suplício protagonista e único companheiro.

Desse modo, o tempo passa e outros irão deparar-se com a mesma história, já tantas vezes lidas e, a cada novo leitor, novas marcas vão sendo deixadas, novas sensações serão descobertas e outras dores passarão a borrar a palavra. Uma vez apreciada por muitas pessoas, que passearam seu olhar sobre a história dos apaixonados, que encontraram a dor, em vez do amor, eles eram, também, tocados e suas lágrimas continuavam a cair, despencando do alto e chocando-se com a folha de papel e suas palavras, já deveras borradas, até o momento que não havia mais nada a esconder.

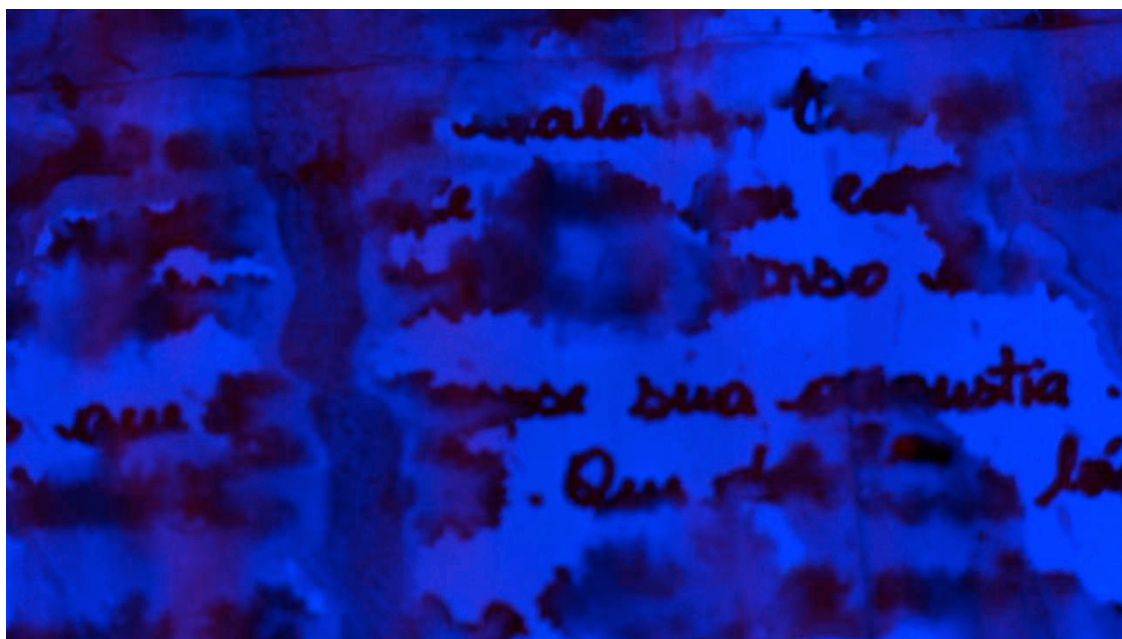


Figura 75 - Detalhe da obra “A Palavra Borrada”, tomada pelas gotas, que impedem a sua compreensão.

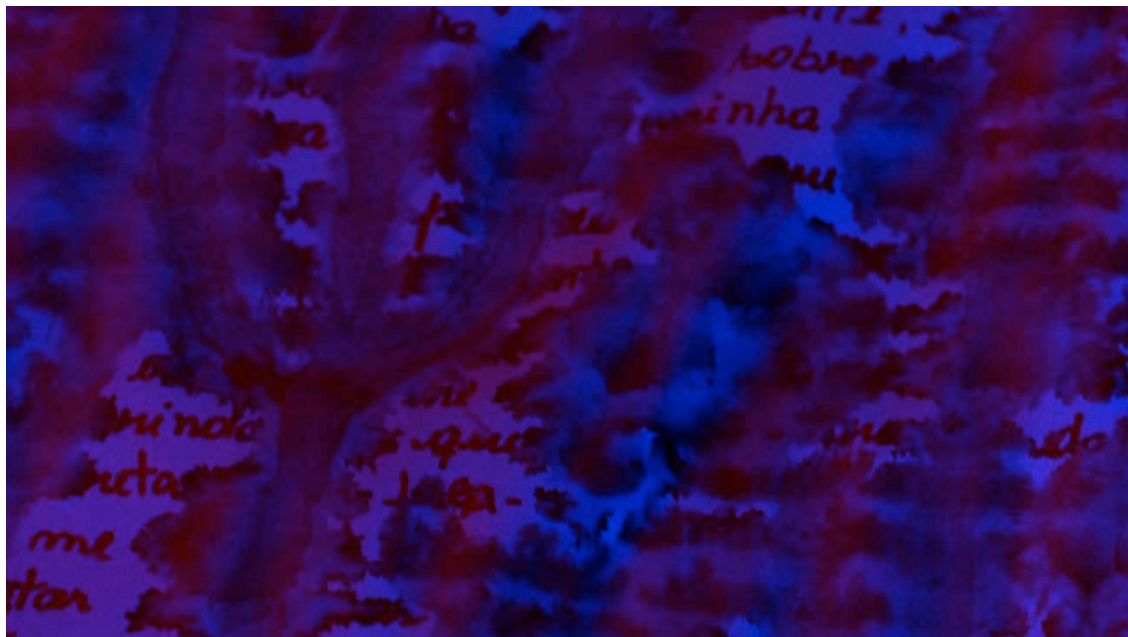


Figura 76 - Detalhe da obra “A Palavra Borrada”, tomada pelas gotas, que impedem a sua compreensão. Aqui com um outro efeito de cor.

“A Palavra Borrada”, então, estava completa pela sua aparência ilegível de palavra fragmentada, de sentimentos estilhaçados, de amores dilacerados, do incompreensível, do amargo desprazer em conhecer-te, saber que é você, apenas pelas marcas deixadas pela dor.

Nesse estágio, em que a dor sai vitoriosa, percebemos que o “assim”, colocado no título da história dos amantes, era apenas para dizer que uma vez que se corre riscos, quando se deseja demais, quando se sonha demais e se quer amar demais, é que esquecemos que, junto a todos esses sentimentos, existe o perigo de se deparar frente à agonia, que se mostra, assim, presente a todo instante que almejamos muito algo.

Eles se amaram “dolorosamente”, na autoestrada dos sonhos e desejos. O “assim” era apenas a forma que a dor encontrou para seguir na história, como pode ser acompanhado no texto de autoria do próprio autor da pesquisa<sup>3</sup>, refletindo a história dos amantes e o descompasso ao deparar-se com os corações dilacerados, que é narrado e faz parte do vídeo “A Palavra Borrada”.

Sendo assim, é significativo destacar que o processo de construção da obra “A palavra Borrada” iniciou após as definições em torno da mensagem que a obra carrega, ao emanar a dor da palavra que borra, diante da intenção imposta por suas próprias palavras e da forte sensação ao interpelar o outro. Dessa forma, construir esse vídeo se mostrou transparente, visto que a essência que a obra continha já estava definida.

<sup>3</sup> Ver Anexo A.

Após esse momento, revelar as sensações contidas no produto, exigia delicadeza para compor a arte que se materializava com a própria transcrição da história dos amantes, que necessitava de uma escrita legível, em um papel que espelhasse e representasse a narrativa dramática dos personagens, uma vez que eles estavam ali representados.

Essa escrita se fez em tinta vermelha para criar uma identidade com toda atmosfera já contida no universo criativo da dor, imaginada pelo autor. Em todas as obras produzidas, neste momento da pesquisa, o vermelho imprime identidade aos inanimados, ao mesmo tempo em que eles são tomados por uma atmosfera negra, que representa o ambiente em que se deixam ser vistos.

Assim, complementando esse clima *InanimaDor*, foi utilizada uma luz negra, que dava um realce no fundo branco do papel onde o texto estava escrito e, dessa maneira, as frases escritas em vermelho também ficavam em destaque. Junto à luz negra, foi acionada uma luz intensa branca, sobreposta por uma gelatina vermelho escarlate, que sumia no ambiente preenchido pelo breu e focava apenas o espaço contido do texto, que estava disposto sobre uma mesa com uma inclinação de 30 graus.

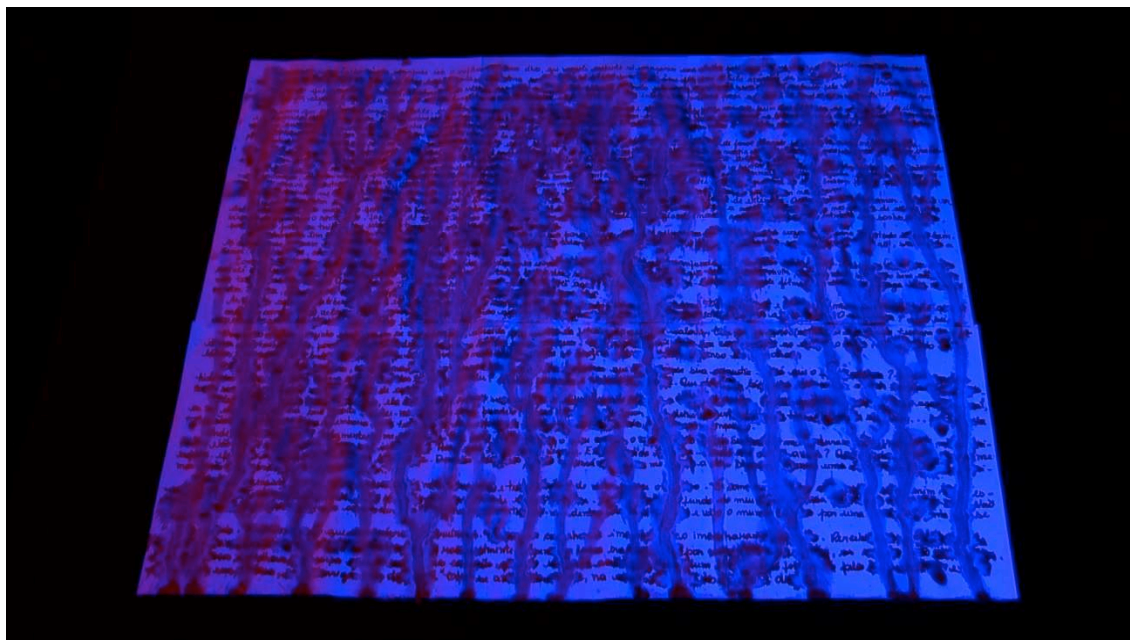
O recurso da luz negra serviu, também, para que as palavras não sumissem assim que focalizássemos sobre o texto com a luz quente em vermelho. O que aconteceu é que o refletor vermelho realçou a escrita, ao mesmo tempo que esta não se diluiu, justamente, pela intromissão da luz negra, que deixava o fundo branco do papel a vista. Com isso, a obra ganhava a luz e os realces necessários para que pudesse ser vista no todo, lida nos planos detalhes e que a gota fosse percebida desde o momento em que toca o papel até o instante que começa a escorrer, deslizando, suavemente, pela superfície do mesmo.

Uma vez que todos esses elementos técnicos, físicos e aqueles construídos textualmente estavam em seus lugares, a obra estava pronta para ser iniciada. A proposta era fazer com que o espectador visse toda a obra em planos geral e planos detalhes. Assim, ele saberia que ali existe algo escrito e que, ao se aproximar, algumas palavras pudessem ser lidas, reconhecidas, mesmo que parecessem soltas.

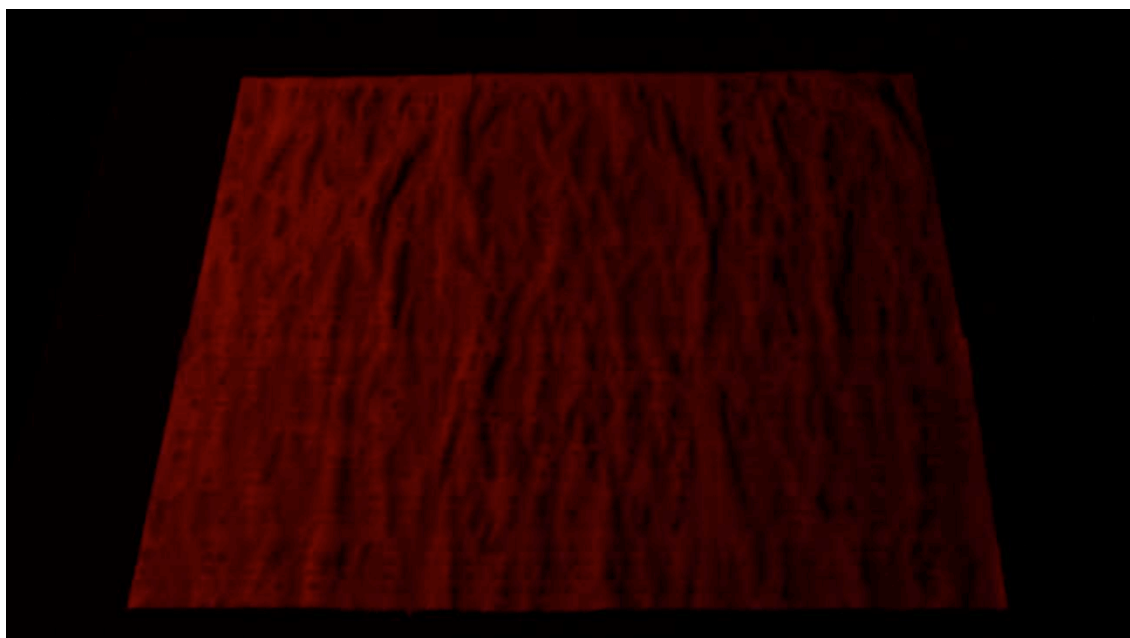
Em alguns casos, poderia ser claramente entendida uma frase com sentido; em outros, ficava impossível ter alguma leitura do que estava escrito. Após esse momento, em posse de um pincel conta-gotas, o líquido seria jogado, pingado, delicadamente, do alto, até encontrar-se com o papel e dar início ao processo de borrar. Esse processo foi repetido até o instante em que toda a superfície do papel escrito estivesse, completamente, borrado e ilegível.

Daí surgiram os matizes que tomavam a superfície plana do papel, em uma profusão de cores que parecem passear por toda a estrutura das palavras ali escritas. Partindo do negro

e com a passagem da luz, revelava-se o vermelho em tonalidades que variavam do mais tênue até uma saturação mais intensa, surgindo tensões de azuis, que davam lugar ao roxo, retornando ao vermelho e desaparecendo com o breu, na intenção de produzir sentidos.



**Figura 77 - Detalhe da obra “A Palavra Borrada”, totalmente tomada pelas gotas, configurando a dor da palavra borrada.**



**Figura 78 - Detalhe final da obra “A Palavra Borrada”<sup>4</sup>.**

<sup>4</sup> Relação dos materiais utilizados: Papel branco formato A3; Caneta porosa tinta vermelha; Conta-gotas; Água; Mesa de desenhista inclinada; Luz.

**O LAMENTO DA DOR**





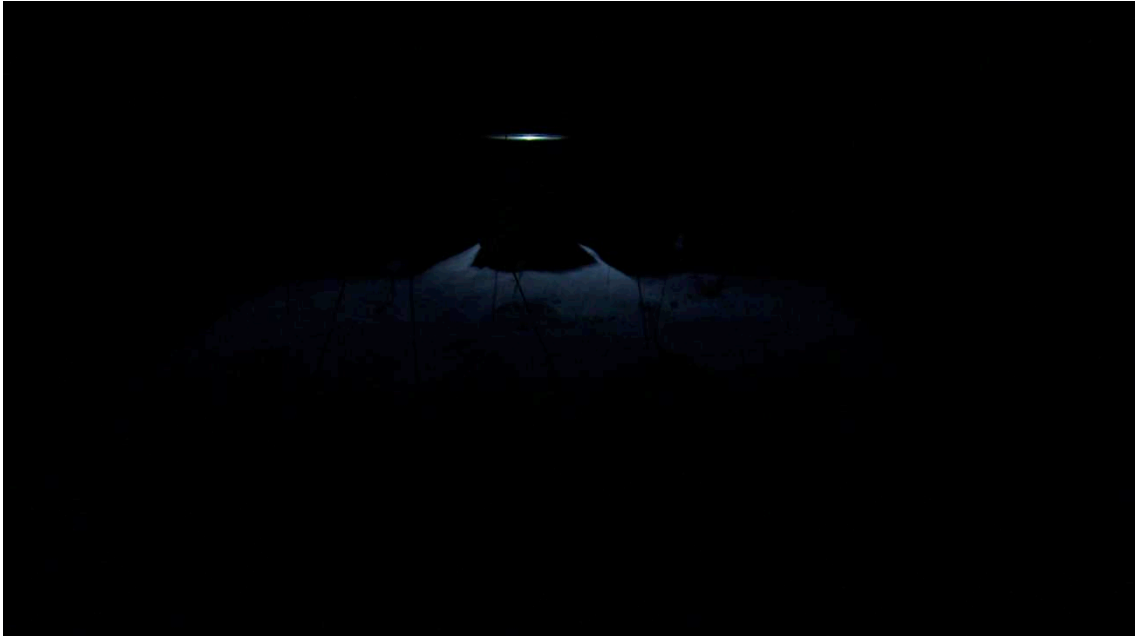
### III.5–O Lamento da Dor

Os inanimados estão soltos. Envolvidos por uma capacidade que ostenta o desejo. Aqui, a ânsia em se apoderar do outro se faz presente pela vontade, pela necessidade em satisfazer o instinto. Uma vez tomado por uma força capaz de aniquilar o que dá sentido à própria existência. Rompendo com a capacidade de se sensibilizar em prol do único objetivo a devorar – para saciar, possuir, liquidar, derrotar – para se sentir necessário.

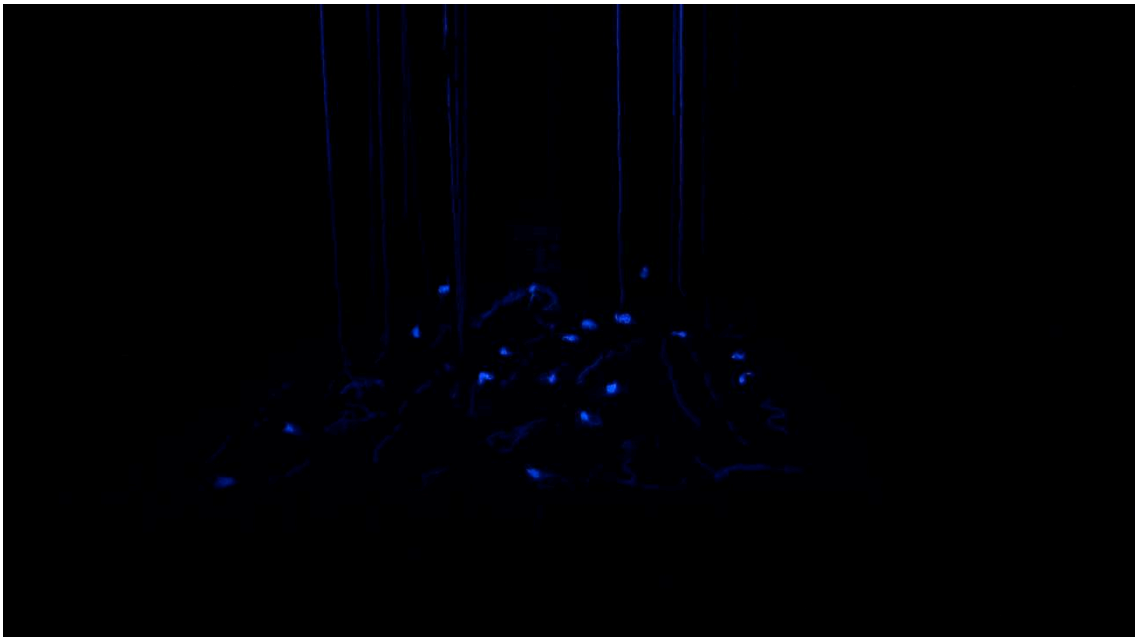
Dessa forma, a obra “O Lamento da Dor” se faz presente, na pesquisa InanimaDor, elucidando e trazendo à tona as relações de poder, do forte, do fraco, do indefeso, do objeto acuado. Do exercício de uma função que tem como objetivo devorar algo que necessita ser devorado, pelo simples fato de que existe para que seja cumprida essa necessidade do outro.

Assim, entram em cena dois personagens que se envolvem em um duelo feroz. Onde um é algoz e o outro é vítima. Juntos, eles protagonizam cenas de horror e dor. De um lado, temos a lata, objeto resistente, lacrado, fechado, que serve para proteger, conservar e deixar seguro o que existe em seu interior. O objeto se torna então um zeloso blindado capaz de impedir que algo de ruim chegue perto do que lhe é obrigação defender. O mesmo resguarda o que há em seu interior e se mostra forte e resistente. O recipiente, dessa forma, faz-se existir e tornar-se necessário em sua habilidade em impedir que o externo penetre no interno e o devore.

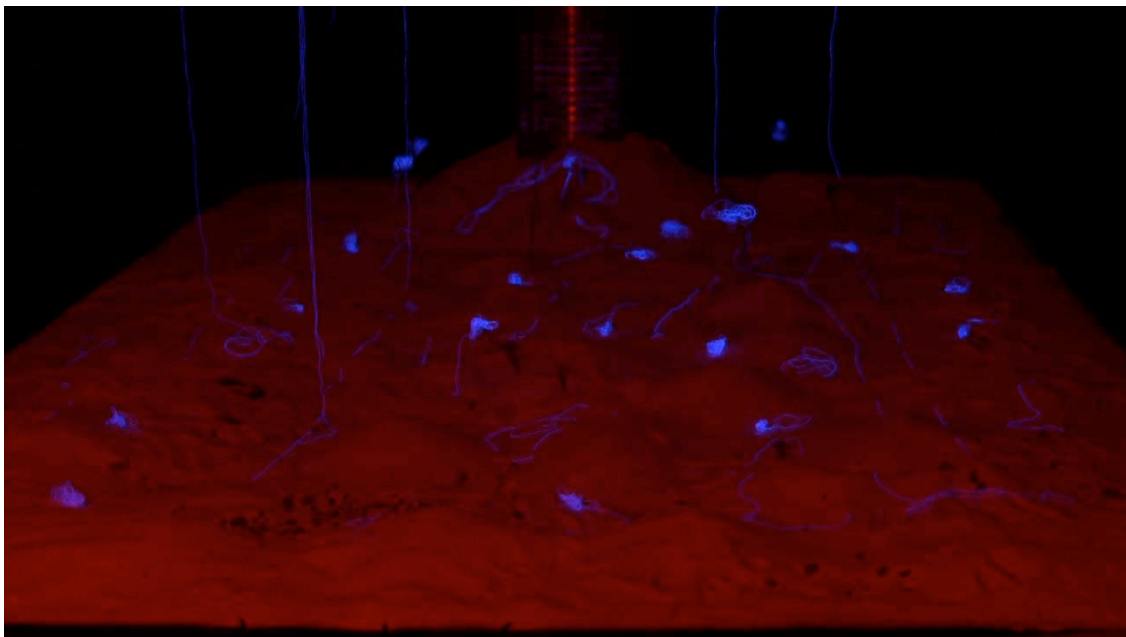
A lata, então, faz-se presente, necessária. Mas apenas por sua função, ela já se mostra vitoriosa e, ao mesmo tempo, derrotada, pelo fato de sugerir que algo seja capaz de perfurá-la. O invólucro, desse modo, transforma-se em sua própria tragédia anunciada, vivendo sempre à deriva e indefeso, pela certeza de que algo se fará necessário para derrotá-lo. E, uma vez exposto o seu interior, não há como se regenerar, recompor-se, em meio ao ato de violência que terá que sofrer. A lata, então, vira nada. Objeto sem utilidade. Desuso. A embalagem cumpriu com a sua tarefa em existir, ser, para atender ao desejo de outro.



**Figura 79 – “O Lamento da Dor”, o momento inicial.**



**Figura 80 – “O Lamento da Dor”, o momento inicial, com a arte em luzes azuladas.**



**Figura 81 – “O Lamento da Dor”. Nesse instante, cria-se o ambiente InanimaDor.**

Diante dessa realidade, surge o abridor. Pequeno objeto que tem apenas uma utilidade: devorar a lata e expor o que há dentro. O abridor é o seu algoz. Ele irá desempenhar a sua tarefa com grande competência. Ao objeto cortante cabe a tarefa de impedir que a lata cumpra com sua obrigação de resguardar o que habita em seu interior. Para o abridor, a lata não passa de um objeto sem valor, onde sua existência serve apenas para torná-lo algo importante e necessário. Uma vez que ele existe diante do surgimento da lata, o mesmo torna-se seu carrasco. Dessa forma, a lata passa a viver sempre presa ao abridor, ao mesmo tempo em que se torna presa dele.

Essas relações, na obra “O Lamento da Dor”, faz-nos lembrar as próprias conexões em torno do ser social. Os sentimentos que nos aprisionam. As sensações que nos fazem derrotar, em meio ao desejo de fugir. Os instintos que devem ser cumpridos, ao colocar em cena a relação estabelecida entre a lata e o abridor de lata. Assim, retiramos os véus que cobrem a face e revelamos o querer, o satisfazer a uma necessidade de seguir o que a natureza nos manda.

Só há um motivo para o abridor ser um abridor, que é, justamente, perfurar algo, abrir. A lata, por sua vez, está presente para, eternamente, satisfazer os desejos de outros. O desejo de quem a possui por querer o que há dentro dela. O mesmo sentimento se repete com relação ao abridor, quando este é desafiado a romper com a camada que impede que se penetre no seu interior, para justamente possuir e dilacerar a lata, satisfazendo a sua vontade.

A lata preserva e protege o que cabe dentro de si. O abridor devora o que há dentro. E, assim, as relações vão sendo estabelecidas, sem que, necessariamente, haja um acordo entre as partes envolvidas. O que pode parecer demasiadamente frio e insensível, é, na verdade, como as relações entre as coisas e os objetos se desenrolam. Diz respeito à eterna conexão entre o que é para servir e o que é para possuir.

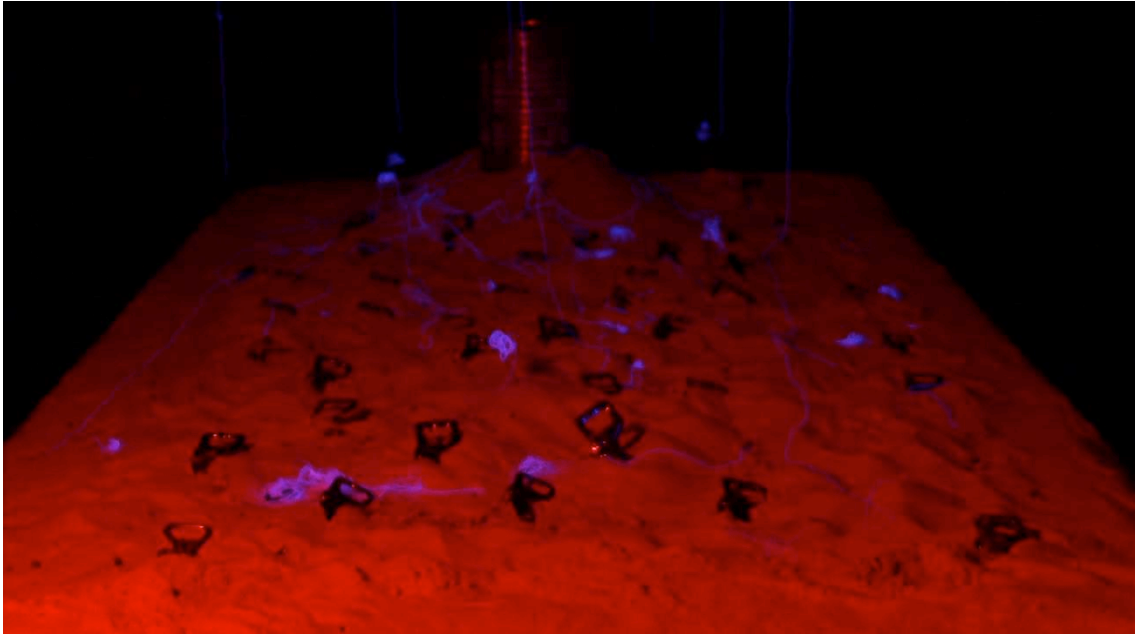
O servir e o possuir andam juntos, de modo que um alimenta o outro e quem sai ganhando é sempre o que possui, visto que tomou para si o que servia e deixou de lado o que não mais lhe interessava. É uma relação violenta, na qual o que está em questão é apenas aquilo que rege os próprios desejos. É o que podemos chamar de o “Instinto do Desejo”, principalmente, pela obra se fazer valer desse sentimento que pode ser traduzido, prioritariamente, em posse. Os abridores tomam posse da lata e de todo o seu conteúdo interno, dilacerando e fazendo com que sua estrutura seja, totalmente, desfigurada. Esse desejo nunca se satisfaz e essa engrenagem irá se repetir por todo tempo em que eles continuarem existindo.

Analisando intimamente essa relação entre os inanimados, que não passam de meros objetos úteis no dia a dia das pessoas, colocando-os à luz de uma reflexão mais profunda, podemos perceber que o próprio ato de abrir algo, tendo nas mãos um pequeno abridor, que, manipulado com força suficiente, o perfura e, não satisfeito, percorre toda a sua extensão cortando, rompendo com sua camada e expondo, abruptamente, o que há internamente, fazendo com que o líquido esorra. O abridor, por sua vez, não se intimida e continua a cortá-la com mais agilidade, até que a tampa se desprenda e seu conteúdo seja, totalmente, possuído. A lata, por sua vez, é descartada e o abridor é guardado, até que seja, novamente, solicitado a cumprir com o ritual que lhe foi imposto enquanto função.

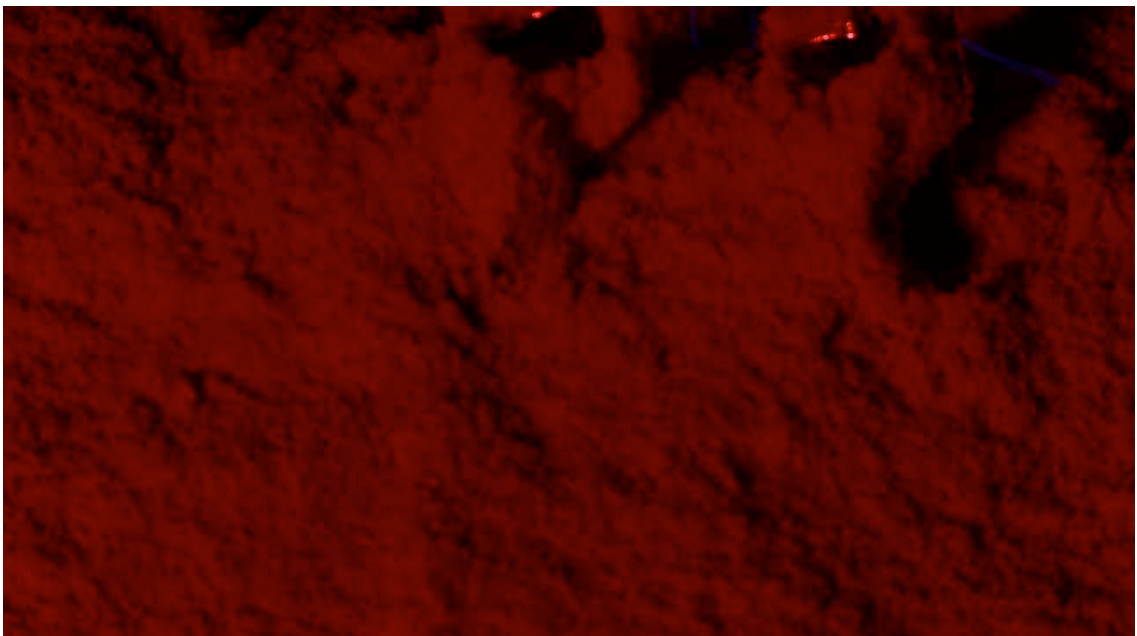
Uma vez mergulhados nessa “parceria”, percebe-se o quanto estamos e somos reflexo da relação vista entre a lata e o abridor. Se falarmos de sentimentos e sensações – ou de sentimentos que causam sensações – podemos perceber, em toda a retórica da lata e o abridor, a própria simbiose do sofrimento. A dor, então, está contida em cada movimento dado, desde a própria visualização dos objetos inanimados, podemos perceber a dilaceração que ali está figurada, subjetivamente. Sem precisarmos ser declaradamente claros, reconhecemos a intromissão da dor em pequenos gestos e em pífios objetos, que não nos despertariam nada, além do que suas próprias utilidades nos fazem acreditar.

É significativo pontuar que “O Lamento da Dor” foi a obra que mais exigiu da direção de arte, no sentido de construir o ambiente que representasse uma relação, especificamente pensada, entre os objetos analisados. O roteiro sinalizava, inicialmente, apenas para as

questões referentes à temática da dor, que se materializava através do embate, do ataque do abridor à lata.



**Figura 82 – “O Lamento da Dor”. O ambiente InanimaDor, com os abridores surgindo.**



**Figura 83 – “O Lamento da Dor”. Detalhe do abridor se movimentando.**

Em um segundo momento, ficou definido que a obra necessitava de uma atmosfera InanimaDor, justamente para localizar os objetos, retirando-os do seu “habitat” convencional,

transportando-os para um lugar só deles. Essa analogia entre tema e ambiente era extremamente importante para criar o clima no qual os objetos deveriam estar, principalmente, pela ação da luz, que se mostra, a todo instante, decisiva em construir sensações, texturas próprias que acomodassem a atmosfera típica, criada para representar essa afinidade entre os objetos. A luz, em “O Lamento da Dor”, proporciona ritmo, intensidade, indo além do que está aparente em cena, fazendo surgir sombras, realçando linhas, caminhos, formas diversas, alimentando ainda mais a essência artística da obra.

Assim, ficou definido que o ambiente InanimaDor, em “O Lamento da Dor”, deveria ter algo que transitasse pelas sensações de melancolia, ao mesmo tempo que era hostil. Algo que fizesse parecer, de fato, que os objetos habitassem aquele lugar. Um espaço estranho, de aparência fria e desértica, árido, desolador, sem vida.

Essa deveria ser a arte da cenografia, que tinha como maior desafio localizar os objetos e fazer com que os mesmos parecessem ter surgido ali. Não deveria haver um contraste entre os objetos e o ambiente em que são apresentados e onde todas as cenas e sequências se desenvolvem. O ambiente InanimaDor deveria suportar e abrigar toda a dor proveniente da relação, sempre constante, entre a lata e o abridor.

E foi com o pensamento focado na dor, que habita um lugar hostil e desolador, congelado, ao mesmo tempo, que se faz quente, escuro, estranho e aterrorizante, que foi montado todo o cenário em que os inanimados iriam protagonizar sua história. Para compor toda a cenografia foram precisos 60 abridores de lata, uma lata de polpa de tomate tamanho grande (1kg), 23 baldes de areia branca fina, barbantes e pedras. Com todos esses materiais foi se construindo uma espécie de mundo InanimaDor.

A proposta era que, ao utilizarmos a areia, fosse criada uma camada em que os abridores estariam submersos, escondidos, sem que fossem vistos. Com as pedras dispostas por toda a areia, daríamos uma aparência mais natural ao ambiente. A lata estaria fincada nesse terreno, isolada, aparentemente sozinha, como se nada habitasse aquele local. Os barbantes brancos estariam distribuídos por toda a extensão da areia e, também, pendurados no teto, caindo próximo do chão. Todo esse material estaria em uma mesa retangular, de 3m x 1,70m, forrada com um tecido negro, dentro de uma sala, totalmente forrada com tecido escuro, montada para receber os inanimados e com o objetivo de parecer ser um fundo infinito.

O cenário InanimaDor estava criado. Mas, como seria a dinâmica do desenrolar das ações que iriam contar a história entre esses inanimados? Como eles iriam se movimentar?

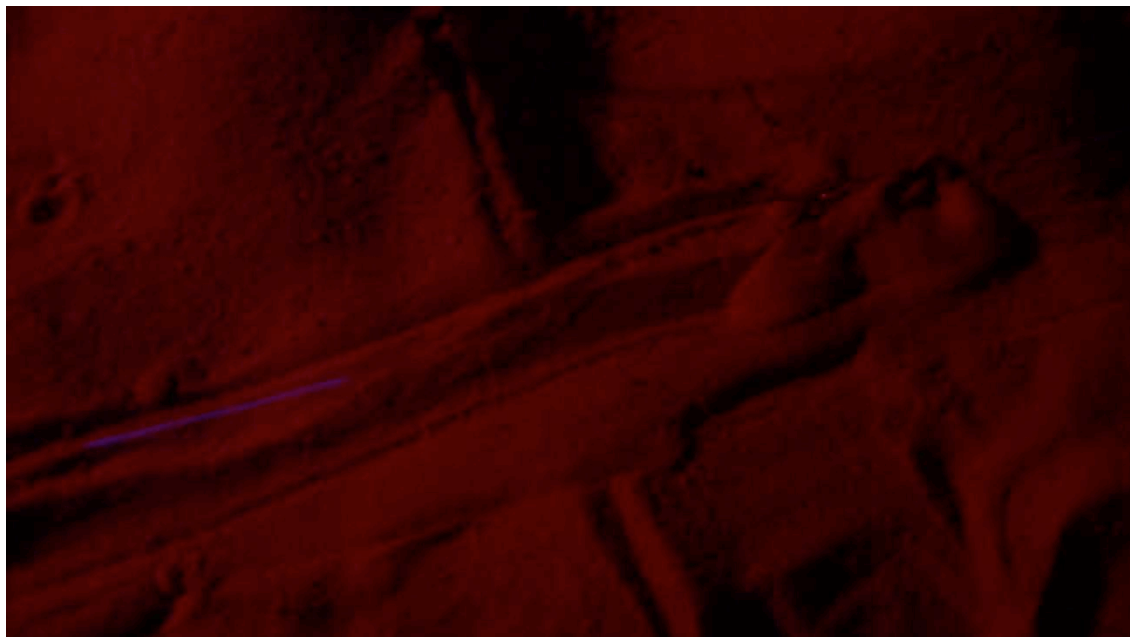
Uma única certeza vinha a mente: não utilizar efeitos especiais, isto é, recursos de computação gráfica que camuflassem o desenrolar do roteiro.

Assim, foram utilizados barbantes pretos presos a alguns abridores e fixados no teto, outros foram presos no fundo da mesa. Em ambos os casos, eles teriam a função de movimentar, fazendo com que os mesmos surgissem do fundo da camada que os envolvia. Outros seriam puxados como se estivessem saindo da areia e indo em direção a lata. Todos os movimentos foram feitos manualmente, dando a ideia que o inanimado movimentava-se sozinho.

O não querer utilizar equipamentos de edição que proporcionassem esses movimentos, através dos efeitos especiais, era por não querer dar um aspecto, uma aparência, extremamente perfeita aos abridores e, também, pelo fato do desejo em exercitar a criatividade, operando com recursos mais trabalhosos, mesmo que fossem manuais e exigissem mais tempo de execução e de operação. Em alguns momentos, essas conexões surgem pelo fato de não parecerem imperceptíveis, elas mostram toda a mecânica sem fugir da própria narrativa da história que se apresenta. Se aparecem, é porque não haveria problema em serem vistas.

A partir do momento em que todas as conexões estão estabelecidas e a direção de arte completamente montada, partimos para o desenrolar da história. Em “O Lamento da Dor”, o que se apresenta é o desejo dos abridores de possuírem, de tomarem, por completo, a lata que surge em seu terreno, fazendo com que o que há dentro do seu interior seja revelado, causando na enorme lata, que se mostra totalmente vulnerável, uma dor apavorante.

A medida que o tempo passa, os abridores continuam a destruir a lata e, quando se dão por satisfeitos, eles retornam para o local onde estavam anteriormente, enterrando-se na areia, como se estivessem a espreita da próxima vítima. Toda a história se resume a aflição do objeto sendo possuído, estando em uma situação da qual não há como escapar, como se estivesse, de fato, cumprindo com sua missão em se deixar tomar pelo outro, que precisa cumprir o seu papel, seguindo seu instinto e alimentando seus interesses.



**Figura 84 – “O Lamento da Dor”. Detalhe do abridor se movimentando, ainda por debaixo da areia.**

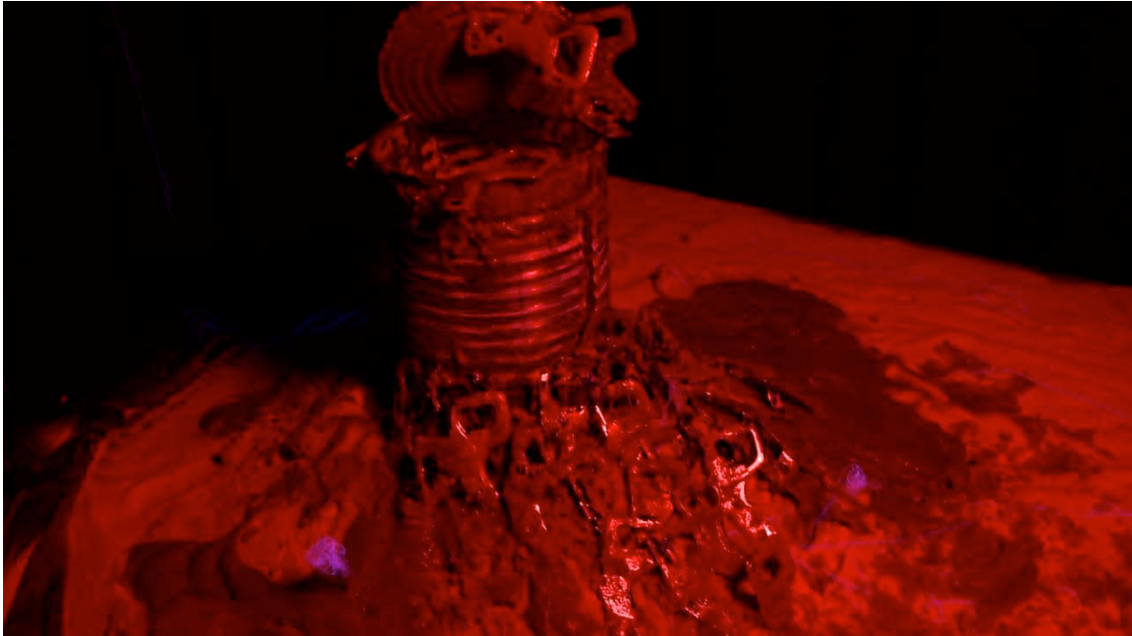


**Figura 85 – “O Lamento da Dor”. Detalhe do abridor perfurando a lata.**

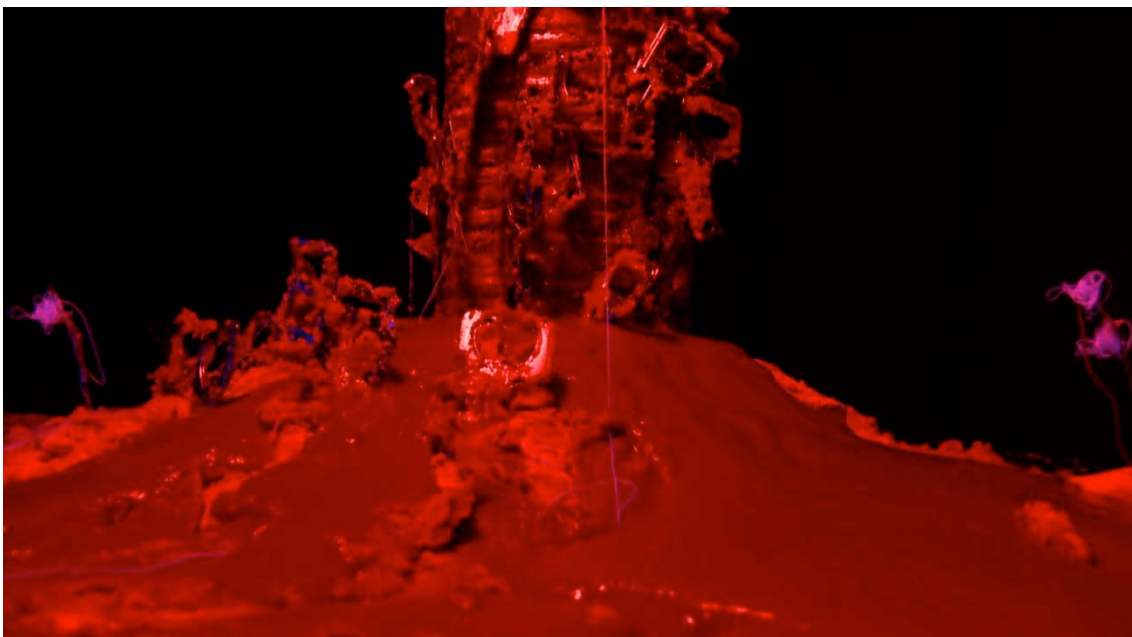
Essa é a aflição anunciada, aquela que não se consegue nunca fugir. “O Lamento da Dor” é, justamente, essa infeliz relação da existência de uns, para satisfazer os desejos de outros, sabendo que, a partir do momento que surge, já carrega em si a certeza da mortificação. A dor, por sua vez, como ironia, faz-se lamentar, não por misericórdia, mas, sim, por saber que não há a quem suplicar o mal que terá que suportar.

Seguem mais imagens do processo de construção da obra.





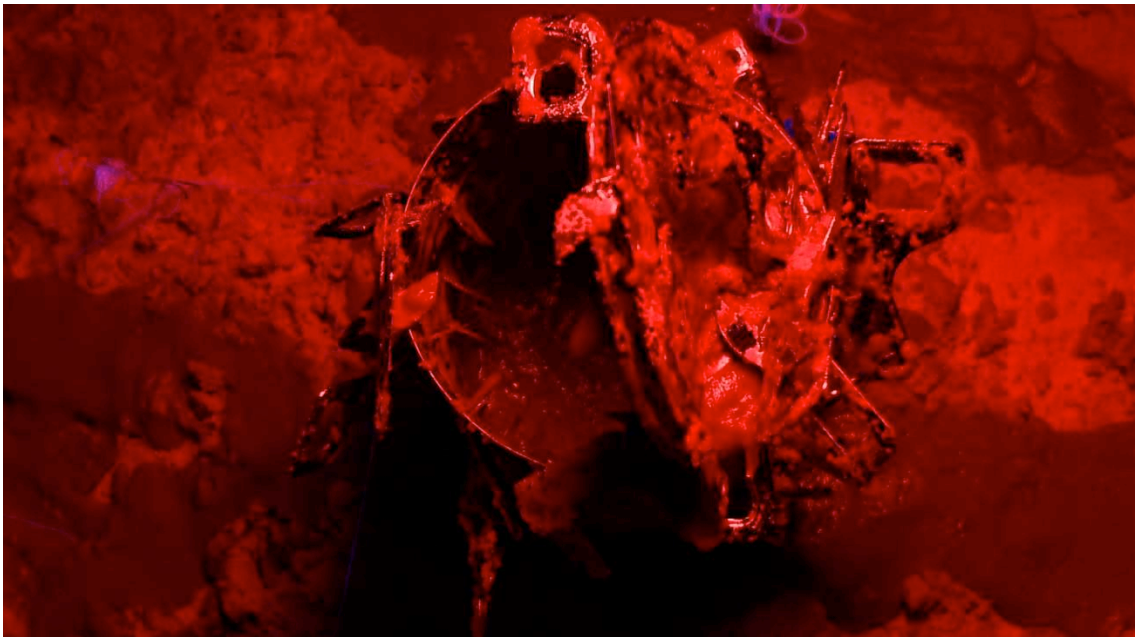
**Figura 86 – “O Lamento da Dor”. Detalhe dos abridores possuindo a lata totalmente.**



**Figura 87 – “O Lamento da Dor”. Detalhe dos abridores escalando a lata.**



**Figura 88 - “O Lamento da Dor”. Detalhe do abridor perfurando a lata, em um ângulo superior.**



**Figura 89 - “O Lamento da Dor”. Detalhe do abridor perfurando a lata, ainda em um ângulo superior, podendo-se reparar as presas do abridor por dentro.**



Figura 90 – “O Lamento da Dor”<sup>5</sup>. Momento em que os abridores retornam, após estarem saciados.

---

<sup>5</sup> Relação dos materiais utilizados: Lata, abridores, areia, barbante branco, preto, pedras, luz.

## A AUSÊNCIA DA LEMBRANÇA



### III.6 - A Ausência da Lembrança

Obra que vai ao encontro do lamento. De uma dor que se manifesta lá no fundo. Pobre coração que bate em descompassadas horas, afim de combater o que te maltrata. As lembranças são uma fonte do lamentar. Como dói ter que, ainda, assim, sem mesmo querer, lembrar de você, ver sua imagem. Uma ausência se faz necessária. A ausência da lembrança martiriza. Ela se foi, mas o sofrimento não. A tristeza permanece. Como arrancar? Destruir o que resta pode ser uma alternativa?

O reverso do prazer, antes transformado em sensações de alegria, agora ressurgiu assumindo um outro sentimento. O desespero invade o peito e, das batidas de um coração preenchido de satisfação, instala-se uma amarga lembrança que só encontra como apoio a lamentação. É o ato desenfreado de um aperto que endurece o espírito e faz das sutilezas palavras de peso e desordem. É o desenrolar de uma história que teve um final amargo. Pode ser o apogeu do desespero que cria retalhos da própria vida e que, naquele instante, é invadida por diversos tons de incompreensão do próprio ser. Ele agora está diminuído. A dor passa a ser a única forma de parecer vivo. A Dor te esfrega na cara a verdade dura de ser concebida. Quebra-se a cara. Dilacera-se o corpo. Emudece os sons e um aperto toma conta da própria existência.

A ausência da lembrança se constrói. Ela está presente e ausente, ao mesmo tempo que não te dá coragem de se olhar ao espelho. Despedaço o que me faz lembrar. Destruo com os instantes perpetuados no objeto que o conserva. Isso! A cada som estridente, quando vejo as imagens nos porta retratos chocar contra a parede e o chão, percebo a força e o olhar da amargura que se faz presente.

A ausência me parece ser a ironia do que não estava reservado para ser. A lembrança passa a ser a tortura nítida do que um dia foi. A ausência da lembrança é preenchida pelo dilaceramento, que se mostra claro e com a face do que eu passo a ser. Se miro o espelho, lá está ele. O sofrimento parece não se padecer e o que reflete é apenas a expressão criada pela Dor, para dizer quem sou ou o que restou.

A obra “Ausência da Lembrança” estabelece um elo entre o que existiu, o que foi e o que ficou. Dessa forma, ela transita em um universo guardado, totalmente, pelo sentimento registrado numa imagem fotográfica, dentro da dualidade do prazer, como referente do que é bom, e da dor, como sensação do que não é mais bem-vindo.

A obra existe e toma forma através do suporte artístico do vídeo, por meio do qual os elementos sensoriais são criados pela construção de narrativas fílmicas, que utilizam da imagem, do ritmo e dos sons, para existir. Essas características, unidas, definem a obra que não caminha isoladamente. Existe uma comunhão de todos os fatores visuais e auditivos para compreender a obra, dentro de um conjunto.

Logo, perpassando o limite do apenas e meramente singular das sensações, as imagens que se formam na “Ausência da Lembrança” sugerem e clamam pela orientação através do isolamento e/ou da junção de características sensórias. Daí, pode-se perceber a obra ao fechar dos olhos, no sufocamento dos ouvidos ou, mesmo, com os dois ativos, percebendo, assim, o que cada um ou ambos falam e traduzem o que é visto e, por conseguinte, sentido.

Quanto a isso, Damásio (2000, p. 16) nos situa:

As imagens não são apenas visuais. Refiro-me ao termo imagens como padrões mentais com uma estrutura construída com os sinais provenientes de cada uma das modalidades sensoriais – visual, auditiva, olfativa, gustativa, e somato-sensitiva.

As imagens são formadas à medida que a lembrança se constrói, atrelada a traços da vida, do cotidiano, das relações que são estabelecidas entre os seres vivos. A ausência pode se dar no instante em que a lembrança de algo é perpetuada, guardada em um simples porta-retratos, que resguarda, que tem a função de elo da existência e que serve como objeto de desconforto e desapego em um dado momento no qual aquela lembrança, antes protegida sob a forma do porta-retratos, reserva a consciência do fracasso. Nesse momento, a lembrança é quebrada com o ato provocado pelo devaneio, pela presença do martírio que se instalou. O que antes era bom, agora, é atormentação. E, de alguma forma, esse traço de lembrança deve ser apagado.

Através da consciência se estilhaçam os porta-retratos que guardam a lembrança, com a tentativa e a intenção de abalar e esquecer a dor. O ato está nas mãos, no desejo consciente de se libertar. A partir desse momento, caracteriza-se o objeto InanimaDor. O porta-retratos, que se rompe no lançamento contra a parede.

O ato de quebrar desafia o próprio sentimento de não mais querer pertencer àquele momento e desfazer a lembrança ali guardada. Constitui-se, então, a Ausência da Lembrança, a dor do porta-retratos em não mais guardar o momento bom e de prazer. Instala-se a atmosfera InanimaDor e o que resta são apenas os porta-retratos quebrados, danificados, ociosos, vazios, sem a perpetuação do sentimento de alegria e apenas, somente apenas, com a face clara da consciência da dor.

A ausência é o vazio que se instaura. É o não ter nada que te faça lembrar. Mas, essa sensação de vazio logo é preenchida por algo, por um sentimento qualquer, seja ele alegria, de tristeza ou, mesmo, o suplício. Na obra “Ausência da Lembrança”, a desesperação preenche o lugar vago dentro das sensações interiores.

Aqui, não se fala da dor figurativa, onde se percebe o sangue escorrer e tapa-se com um esparadrapo. Aqui, o dolorido eleva-se ao espírito, que provoca aquele vazio, citado anteriormente, e que abre espaço e prepara o cômodo para que a agonia venha fazer sua morada. Assim, essa obra é desencadeada por uma ação externa que rompe com a relação, antes, de prazer e que, a partir de agora, vira sentimento de imensa penalidade, provocada por algo que jamais o ser desejaria sentir.

O processo que faz com que a tristeza apareça se refaz e a única certeza é, justamente, a presença do descompasso que passam a ser a fiel companheira. Ao apagar a lembrança, o ser apaga também os sentimentos nobres que nutria pela imagem que, outrora, denotava alegria. É o desejo de esquecer que o faz quebrar a lembrança, com a tentativa de apagá-la da memória, que agora será martirizada pela aflição. A dor do porta-retratos que, agora, não serve para nada.

Nessa obra, as imagens são formadas e caminham ao encontro da aparência, da sensação, da tensão de suplício. Inicialmente, não há nada nas imagens que apontem para tal sentimento. O que há, de imediato, são os objetos inanimados, no caso, em análise. Os porta-retratos, que figuram, dentro da imagem já conhecida, como objetos que servem para expor algo, para decorar um ambiente com a lembrança de um momento bom. O que dará a imagem desses objetos a atmosfera desoladora será a forma artística com a qual passam a ser manipulados, dentro do processo de criação até o momento da filmagem, em que a obra será finalizada.

Em sua relação com o real e trazendo à luz das imagens produzidas na obra, segundo o teórico de cinema francês Jacques Aumont (2008), a imagem passa primeiro por três valores fundamentais, mas nos deteremos a apenas duas. Para Aumont, na primeira etapa, elas passam a ter um valor de representação, no instante em que representa coisas concretas. Em outro momento, encarnam o valor de símbolo, passam a ser simbólicas por representar coisas abstratas, com um nível de abstração superior ao das próprias imagens. Por fim, enquanto função, a imagem pode, também, refletir o modo estético, “destinando-se a agradar seu espectador, a oferecer-lhe sensações (*aisthêsis*) específicas” (Ibid., p. 79-80).

Dessa forma, podemos perceber que a imagem, em “A Ausência da Lembrança”, constrói-se, primeiramente, pelo valor concreto, real, dos objetos ali dispostos. Avançando no

processo, as imagens ganham um certo abstracionismo justamente por desconstruírem a aparência do objeto, tal como é, ganhando outras formas que podem torná-los irreconhecíveis. Por fim, o que se observa são apenas suas funções estéticas, enquanto sensação que desperta no outro – quem a observa poderá ser contaminado por inquietudes, por diversos sentimentos, inclusive a atmosfera que rege ou assemelha-se a dor. É importante ressaltar que a obra artística é um fluxo aberto às sensações, deixando livre para o espectador conduzir e sentir suas próprias emoções, dentro do seu próprio repertório.

A relação com o outro, na obra “A Ausência da Lembrança”, dá-se, exclusivamente, através das imagens e, também, do som. Este último, desenvolve uma importante função junto a quem debruça seu olhar sobre todo o processo de desenvolvimento da obra. O som estabelece uma sintonia com o clima que se constrói na obra, em total comunhão com as imagens. Esses dois atributos têm a função de atrair a atenção do espectador, com a tentativa de fazê-lo mergulhar naquele universo, podendo também criar as suas próprias imagens.

Como reflete Aumont (2008, p. 114):

[...] O espectador de imagem, resulta do conhecimento, da consciência, do ver e do saber. Mesmo quando mencionamos as expectativas do espectador que estão na base de sua visão a respeito da imagem, embora nem sempre tenha consciência disso, privilegiamos implicitamente o aspecto racional, cognitivo. Ora, é claro que o espectador é também um sujeito com afetos, pulsões e emoções, que intervêm consideravelmente na sua relação com a imagem.

Assim, em toda a obra há, por parte do artista, a tentativa em aproximar o outro do objeto artístico aqui retratado, estabelecendo uma espécie de comunicação, linguagem não verbal, que passeia no campo das sensações, podendo estabelecer o que Barthes (1980), chama, no livro “A Câmara Clara”, de *punctum*, que se revela para além da própria imagem, buscando os códigos existentes na imagem para além da sua retratação, fazendo com que o espectador visite um campo não aparente e que só ele poderá fazer suas relações e apropriações, exercitando o seu olhar.

Por fim, a combinação da imagem, som (trilha), manipulação dos objetos inanimados, a desconstrução das formas e da cor – este último contamina toda as etapas da obra em um tom de vermelho saturado, criando uma atmosfera sombria, obscura, tensa, acalorada, ao mesmo tempo que parece fria e distante, como se o tempo estivesse congelado, aprisionado pelo intenso sentimento de dor que se apoderou de todo o ambiente, em total comunhão com os outros elementos incorporados.



As imagens, bem como toda a sequência fílmica<sup>6</sup>, ao ganharem a coloração em vermelho, com uso de filtros durante a captura das imagens, tenta, ao máximo, caracterizar o ambiente com uma tensão desoladora, atraindo e construindo no espectador um possível mergulho dentro do que chamo de “experiência InanimaDor”.

No percurso da criação das obras, outros caminhos foram levantados. Em “A Ausência da Lembrança”, outras essências artísticas se fundem com o único intuito de compor a arte. Assim sendo, para se perceber e conceber a obra, foi necessário visitar outras linguagens, como a instalação, a fotografia, os objetos ou o conjunto artístico, para se chegar no vídeo e, por fim, na concretização artística da obra final.

Sendo assim, usa-se ou apropria-se de diversos campos para manifestar o que se quer e se pensa através da arte, situando-se diante do que reflete Rosalind Krauss (1979, p. 137):

A suspeita de uma trajetória artística que se move contínua e desordenadamente além da área da escultura deriva obviamente da demanda modernista de pureza e separação dos vários meios de expressão (e portanto a especialização necessária de um artista dentro de um determinado meio). Entretanto, o que parece ser eclético sob um ponto de vista, pode ser concebido como rigorosamente lógico de outro. Isto porque, no pós-modernismo, a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão — escultura — mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios— fotografia, livros, linhas em parede, espelhos ou escultura propriamente dita — possam ser usados. Portanto, o campo estabelece tanto um conjunto ampliado, porém finito, de posições relacionadas para determinado artista ocupar e explorar, como uma organização de trabalho que não é ditada pelas condições de determinado meio de expressão. Fica óbvio, a partir da estrutura acima exposta, que a lógica do espaço da práxis pós-modernista já não é organizada em torno da definição de um determinado meio de expressão, tomando-se por base o material ou a percepção deste material, mas sim através do universo de termos sentidos como estando em oposição no âmbito cultural.

Nesta perspectiva, trazendo este fragmento do texto *Sculpture in the Expanded Field*, levanto uma questão em relação a um fazer artístico no qual o artista, o criador, não se limita apenas ao seu universo cômodo das suas apropriações e territorialidades, colocando-se frente às possibilidades de explorar outros caminhos, que o assegurem e lhe façam povoar sua obra com ingredientes oriundos de outros fazeres, no que tange o terreno germinador das artes.

Assim sendo, contamina-se dentro de uma busca que direciona para uma imersão profunda diante do entendimento de outras colocações artísticas, para que a sua própria obra seja alicerçada não apenas com seu objeto, seja ele a escultura (objeto do texto de Krauss) ou

---

<sup>6</sup> Conjunto de cenas que formam a narrativa do filme, que se combinam para contar a história.

o vídeo, como foco dessa pesquisa, mas, principalmente, pela inter-relação, pela respiração boca à boca com diversas manifestações que envolvem o fazer dentro da própria arte.

Integrando, interagindo e criando uma ponte em que a relação criadora passa, necessariamente, por outras formas artísticas até compor e finalizar todo o processo criativo da obra sobre a qual o artista se debruça. No caso da obra “Ausência da Lembrança”, que integra a série *InanimaDor*, o processo de criação passou por um exaustivo e consciente laboratório criativo para formular os passos que a obra necessitava trilhar até se configurar como, de fato, finalizou-se.

O texto de Rosalind Krauss (1979) analisa a autonomia dos meios artísticos, partindo da relação entre a escultura e sua intimidade com a paisagem e a arquitetura, tendo como referência trabalhos que surgem do minimalismo e na *Land Art*, passando pela instalação e os *Happenings*, construindo assim um “flerte” com outras produções em artes, que, definitivamente, agem através do seu status criativo, estabelecendo uma conexão, um diálogo com questões referentes ao espaço, o sujeito, o objeto – constituindo, dessa forma, o seu campo expandido.

No caso da obra “Ausência da Lembrança”, esse procedimento se faz através dos campos que são construídos desde a ideia inicial. Ou seja, a partir do *insight* artístico, processou-se a territorialidade na qual se concentra esse campo, dito expandido, e que absorve, de forma agregadora e rica, outras artes, a serem integrados no processo do fazer artístico. Tal como nos situa Cecília Salles (2010, p. 26):

A criação como um processo em rede, destaca o estabelecimento de relações; no entanto, para compreender melhor o ato criador, interessa-nos a natureza desses vínculos, que podem ser observados sob o ponto de vista das singularidades das transformações operadas. Essas transformações acontecem nos modos como se dá a percepção do artista, nas estratégias da memória, nos procedimentos artísticos agindo sobre as matérias-primas e na força da imaginação.

“A Ausência da Lembrança” torna-se uma obra com elementos particulares, incluindo componentes da instalação, do cinema, do documentário, da fotografia, da direção de arte, da música e da roteirização, até se concluir enquanto obra pronta, dentro da linguagem audiovisual e, mais especificamente, o vídeo. Entender esse “campo” é compreender e estar aberto à própria construção, suas redes e conexões da arte na contemporaneidade.

Sob estas reflexões, considera-se pertinente tecer algumas anotações sobre o processo construtivo. Pontua-se que a obra “Ausência da Lembrança” foi a que mais tempo demorou para compor a sua estrutura, após o roteiro ter sido finalizado. O roteiro final apontava e

orientava para uma obra em que a lembrança guardada em porta-retratos era despedaçada por conta da dor, que se manifestava frente ao sentimento anterior de alegria. A obra, então, caracterizava-se por porta-retratos pendurados em um ambiente escuro, no qual eles parecessem estar flutuando no ar, suspensos, como se não estivessem presos a nada.

Foram utilizados 19 porta-retratos, com moldura em madeira de cor branca, com vidro e, em seu interior, imagens que simbolizassem momentos de celebração, com pessoas que fazem ou fizeram parte da vida do próprio artista. O foco em utilizar pessoas conhecidas do autor foi proposital e se fez necessário por sintetizar, justamente, o sentimento de dor ocasionado por aquelas pessoas, em diferentes momentos da vida.

Uma vez colocados em cena, os porta-retratos foram pendurados em uma estrutura de madeira trançada no teto, dentro de um espaço forrado de tecido preto, formando duas paredes laterais e uma ao fundo. Na frente, localizava-se a câmera e os elementos de iluminação. Todas as sequências das cenas foram desenvolvidas no interior desse espaço. Cada porta-retratos era pendurado com uma linha preta e presos na armação de madeira no teto. Um a um, os porta-retratos eram colocados em cena e filmados, até que todos compusessem o ambiente.

A ideia era mostrar a formação da lembrança que estava surgindo naquele espaço escuro. Após esse momento, a câmera, lentamente, passeia pelas imagens, como se estivesse conhecendo uma a uma. Ao final desse passeio, os porta-retratos iniciam um segundo momento, que é a chegada do desespero, da agonia provocada por uma situação de profunda tristeza. O sofrimento, nesse instante, ainda não está presente. Nessa fase, os porta-retratos estão em movimento (animados), girando, balançando em várias direções, como se estivessem atordoados. Ao final dessa inquietude, eles começam a espatifar-se no chão e na parede, que simboliza, justamente, o precioso instante em que a dor se faz presente.

O quebrar dos porta-retratos reflete esse querer se libertar do sentimento doloroso presente na imagem guardada pelos porta-retratos e que, ao jogá-los no chão, refletem o desejo em tornar aquela lembrança ausente, acionando a sua ausência. Uma vez que todos estão espatifados no chão, com suas molduras danificadas e os vidros em estilhaços, a câmera faz um novo passeio pelos destroços e, depois de alguns instantes, ela, lentamente, vai subindo na altura em que estavam no início do filme. O que se vê são todos os porta-retratos pendurados, só que completamente destruídos e sem a imagem que guardava a lembrança. Ela se foi.



**Figura 91 - Preparação da obra “Ausência da Lembrança”. Montagem da cenografia.**



**Figura 92 - Preparação da obra “Ausência da Lembrança”. Montagem da cenografia.**



**Figura 93 - Preparação da obra “Ausência da Lembrança”. Montagem da cenografia e teste de luz.**



Figura 94 - Preparação da obra “Ausência da Lembrança”. Montagem da cenografia e teste de luz.



Figura 95 - Obra “Ausência da Lembrança” pronta e com a luz na intensidade de cor ideal.



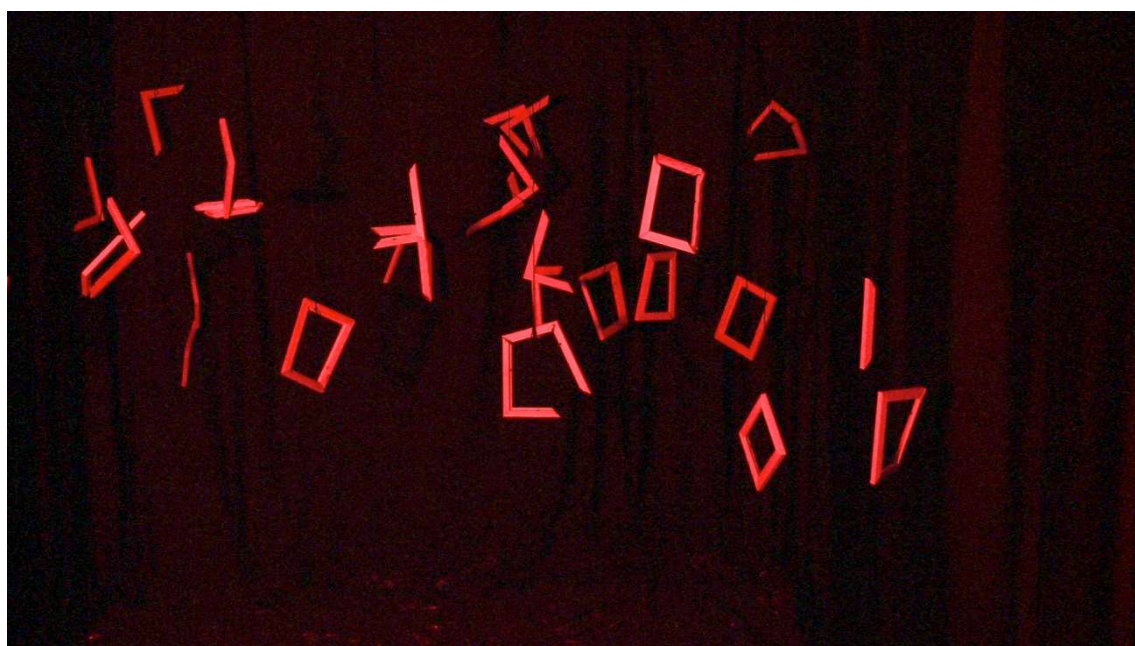
**Figura 96 - Detalhe da obra “Ausência da Lembrança” pronta, com os porta-retratos suspensos.**



**Figura 97 –“Detalhe da obra Ausência da Lembrança”. no momento em que os porta-retratos se quebram**



**Figura 98 - Detalhe da obra “Ausência da Lembrança”, no momento em que os porta-retratos estão todos quebrados.**



**Figura 99 - Momento final da obra “Ausência da Lembrança”<sup>7</sup>, já configurada a ausência da lembrança.**

---

<sup>7</sup> Relação dos materiais utilizados: 19 porta-retratos, 19 tiras de barbante preto, 19 pedras pretas, 19 retalhos de tecido preto, luz negra, Luz branca, gelatina vermelha, pedaços de madeira, câmera filmadora.



**CENA IV**  
**CONSIDERAÇÕES FINAIS**





E daí? Onde cheguei? Que caminhos percorri? Quais ideias trago à luz dessas mais de duzentas folhas que leva o nome de “InanimaDor – O VídeoDoc.Arte como processo artístico contemporâneo”? Inicialmente, é importante frisar que esse estudo teve como objetivo principal contribuir para o universo vasto no qual a linguagem audiovisual, especificamente, o vídeo, encontra-se, trazendo novos mecanismos que viessem a aguçar a curiosidade sobre esse recurso de registro de imagens e sons, bem como acioná-lo dentro de outras perspectivas que partem dele.

Em seguida, mais focado na atmosfera fluida da arte contemporânea e totalmente tomado por ela, refleti sobre a liberdade criativa e próspera que a mesma me fez embriagar, forçando em mim a dura iniciativa de ter que acompanhar o seu ritmo e dele tirar o melhor proveito possível, artisticamente.

Fazendo-me valer das brechas produzidas pela própria contemporaneidade, que sempre me proporcionou possibilidades criativas para ampliar meus horizontes poéticos e buscar, na essência do que habita em mim, a tradução do que veio a ser o projeto InanimaDor.

Ao tocar na ferida do tema da dor, coloco à prova e deixo exposta a minha própria fragilidade ao me aproximar de uma questão tão esquartejada e dissecada, vista sob os holofotes da arte, nas mais independentes formas e apropriações. Falar das sensações de dor, das aflições, dos doloridos caminhos em que o tema percorre, parecia um delicioso e prazeroso percurso a ser trilhado. Uma espécie de antítese de tudo que estava por vislumbrar. Mas, onde poderia encontrar a dor que desejo apresentar? Nas pessoas? Nos animais? Na natureza? Nada disso me parecia convincente.

Após muito pensar e rabiscar em folhas soltas e, já cansado por não chegar a uma conclusão, resolvo juntar todos os papéis e amassá-los. Foi, justamente, no ato de amassar, comprimir, deformar, transformar e modificar a forma plana e lisa das folhas que me veio o *insight*: a dor que eu buscava estava nos objetos inanimados.

Na contramão da via ocasional. No reverso do que seria o mais lógico e óbvio. Nas minhas mãos e nos inanimados estava a síntese da dilaceração do que é e passa a não ser mais. Do que vemos e passa a sofrer por uma ação outra que lhe aflige e lhe agride grotescamente. Era na dor dos inanimados que se concentrava a poética narrativa e estética da arte que desejaria produzir. A partir desse momento de definição de vários conceitos importantes para o andamento da pesquisa, fui buscar, no próprio vídeo e nas minhas experiências como documentarista, uma junção, uma liga que pudesse conectá-los e agregar ao estudo um outro elemento: o “VídeoDoc.Arte”.

Como meu universo, em relação as artes, estava totalmente imbricado ao gênero documentário e dele, como influência, eu não desejaria me afastar. Então, propus colocar, em uma ponta, o vídeo e uni-lo a algumas características do documentário, juntando-os, envolvendo-os totalmente e deixando a cargo da arte, diante do olhar livre do artista, apropriar-se do que melhor lhe chegar aos seus sentidos, criando, surgindo o que chamo de “VídeoDoc.Arte”.

A partir desse instante, a dissertação completa-se, enquanto definição de seu objeto, além de contribuir para uma nova ou outra possibilidade de se fazer artisticamente, tendo como suporte o vídeo, dentro dos seus processos híbridos.

A pesquisa InanimaDor insere, no extenso campo das apropriações no qual se concentra o vídeo, mais uma sinalização, uma espécie de seta que aponta para um lugar outro, que não se avistava, até então. Esse lugar, que chamo de “VídeoDoc.Arte”, pode ser visitado, revisitado e acrescido de outros olhares e associações, permitindo um trânsito contínuo de linguagens, fazendo com que o campo se expanda e permita novas experiências, em se tratando do audiovisual.

O vídeo não é, em hipótese alguma, uma expressão artística vaga e deslocada, sem poder de atração e de comunicabilidade. O vídeo é elástico, ao mesmo tempo que está fechado, comprimido dentro dos seus padrões estilísticos. O mesmo se integra para além da sua própria zona de conforto e, quando solicitado, presta-se ao socorro. Uma arte de extensão, com várias saídas que podem ser conectadas e, assim, o vídeo transforma-se, em conjunto com outras artes. Na dissertação, essas conjugações do vídeo podem ser entendidas, até mesmo como ponto de partida para o que proponho enquanto “VídeoDoc.Arte”.

O projeto InanimaDor aponta para um lugar em que a pesquisa prática se mostra tão importante quanto os conceitos teóricos que busquei para justificá-la. Ao trazer à luz da pesquisa fundamentos de autores como Arlindo Machado, Didi-Huberman, Antônio Damásio, Christine Mello, Mário Pedrosa, dentre outros, busquei, nesses estudiosos, o entendimento para justificar o meu próprio pensamento e, assim, contaminar as obras com traços desses pensadores.

O que procurei foi, justamente, alinhá-los à tônica das sensações, presentes em cada um dos quatro “VídeoDoc.Arte”, deixando sempre livre o caminho por onde o observador seguirá, sendo este o único, o qual faz parte das suas próprias referências. O repertório de cada um será o ponto de partida para suas próprias associações. Ao trazer para os vídeos questões sociais, como a solidão, o desespero, as relações de poder e os espelhamentos

causados pela identificação, acredito aproximar o trabalho do universo do cotidiano, de onde os objetos inanimados fazem parte, de onde nunca quis deslocá-los.

Em cada um dos quatro “VídeoDoc.Arte”, tento trazer as questões humanas à tona, na tentativa de fazer um espelhamento entre o real, sofrível, e o irreal, objeto inanimado, que não sofre dor, numa dualidade que permite, também, reflexões em torno da forma com que nos apropriamos, artisticamente, de elementos presentes em nossas vidas.

Ao mesmo tempo, suscito questionamentos em tono do ser solitário, sem ar, preso em sua própria asfixia, impotente de ação e de reação. Em outro momento, elevo a lembrança ao status de carrasca de si própria, quando se torna o reflexo nítido do desespero.

O que falar da palavra que é agente de construção emotiva? Está nela a essência para tocar o outro, com a história de outros. A sensibilidade em se sentir tomado de emoção, frente a dilaceração de terceiros. É a palavra nesse instante que se transmuta e invade a intimidade de quem ousa folheá-la, segui-la silenciosamente apenas com o olhar.

Em o lamento, é o próprio lamentar que, ansioso por sua fúria em alimentar suas vontades, que devora e destrói o que está a sua frente. Mesmo sabendo que há maldade em sua intenção, o desejo de se deixar conduzir pelo seu próprio instinto é visceral, ao ponto de se tornar o algoz. É o humano insano em sua vontade incontável. E, dessa forma, os filmes vão tomando, cada um ao seu modo, os espaços que lhe são cabidos.

Mergulhados, envoltos pela atmosfera construtiva do “VídeoDoc.Arte”, que ao usar características do gênero documentário, como a câmera na mão, que segue e percorre os objetos, revelando suas ações ou os planos detalhes e o conjunto em que se revela a intimidade, ao mesmo tempo que se afasta dela, passam a compor a estrutura narrativa dos filmes, do mesmo que, ao interromper o discurso direto, tradição documental, ou quando passa a usar inanimados, em vez de pessoas vivas, que são o ponto crucial de um roteiro em documentário, a pesquisa passa a constituir o que é esse procedimento ou processo de feitura fílmica através do que chamo “VídeoDoc.Arte”.

Apresento o que pode vir a ser mais um elemento oriundo do vídeo, que poderá passar a integrar-se aos já existentes, vídeo arte / teatro / dança / poesia / texto / performance / instalação e, agora, “Doc.Arte”. Com isso, o vídeo se revela para além da sua própria matiz de linguagem única, hibridizando-se para outras associações.

Como surgiram? De onde vieram? Como se estabeleceram? Como agem? Como funcionam? O que agregam? De que forma são implantadas? Quais os conceitos históricos? Quem utiliza? São perguntas que merecem respostas e que podem ser respondidas em uma pesquisa futura, mais ampla, que englobe todos esses processos artísticos dissidentes do vídeo

e que merecem um estudo mais aprofundado, para que venha a servir a outros pesquisadores, bem como de registro reunido de todas essas atividades. O vídeo e seus etceteras. Ou, porque não, “Vídeoetcetera”.



**CENA V**  
**REFERÊNCIAS**



## REFERÊNCIAS

ABRAMOVIC, Marina. **Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful**, 1975. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=H1smoNE6Stc>. Acesso em: 21 abr 2014.

ABRAMOVIC, Marina. **The Onion**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bI8zl6UuSOs>. Acesso em: 21 abr 2014.

ARANTES, Otília Beatriz; PEDROSA, Mário. Um capítulo brasileiro da teoria da abstração. In.: **Revistas USP**, São Paulo: Ed. USP, 1982, p. 126-126. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/discurso/article/viewFile/37892/40619>. Acesso em: 11 mai 2014.

AUMONT, Jacques. **A estética do Filme**. São Paulo: Papyrus, 2008.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro. Ed. Nova Fronteira. 1980.

BEHR, Shulamith. **Expressionismo**. São Paulo: Cosac & Naify edições, 2000.

BERNADET, Jean Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

BESSA-LUIS, Augustina, **A vida e a obra de Florbela Espanca**. 2 ed. Lisboa: Arcádia, 1998.

BRANCO, Ruth S. **A mulher escrita**. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

CARAMICO, Thais. **Arte e Dor: Marina Abramovic faz palestra em Londres só para mulheres**. 2012. Disponível em: <http://operamundi.uol.com.br/conteudo/noticias/23577/arte+e+dor+marina+abramovi%26%23263+faz+palestra+em+londres+so+para+mulheres.shtml>. Acesso em: 08 abr. 2014.

CARDINAL, Roger. **O Expressionismo**. São Paulo. Jorge Zahar, 1984.

CAVALCANTI, Alberto. **Filme e Realidade**. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1957.

CHION, Michel. **La musique au Cinéma**. Paris: Libraire Artthème Fayard, 1995.

COBB, Noel. **O mórbido e o belo**. Edvard Munch: Pintor da vida da alma moderna. Disponível em: <http://www.rubedo.psc.br/Artigos/morbido.html#FOOTNOTE>. Acesso em: 08 abr 2014.

**COM OBRA DE MARINA ABRAMOVIC MOSTRA DISCUTE RELAÇÃO DO HOMEM COM A COMIDA.** Disponível em: <http://guia.uol.com.br/sao-paulo/exposicoes/noticias/2014/02/17/com-obra-de-marina-abramovic-mostra-discute-relacao-do-homem-com-a-comida.htm>. Acesso em: 22 abr. 2014.

DAL FARRA, M. L. **Poemas.** Florbela Espanca. Estudo Introdutório, organização e notas de Maria Lucia. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DAMÁSIO, Antônio. **O mistério da consciência.** São Paulo: Companhia das Letras. 2000.

DE PONT MUSEUM. **Arnulf Rainer:** Baden Austria 1929, livesandworks in Enzenkirchen. Disponível em: <http://www.depont.nl/en/collection/artists/more-information/kunstenaar/rainer/info/>. Acesso em: 08 abr. 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo: Editora 34, 2010.

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

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios.** Campinas, Papirus. 1994.

ESPANCA, Florbela. **Afinado desconcerto:** contos, cartas e desconcertos. São Paulo: Iluminuras, 2002.

ESPANCA, Florbela. **Livro de Soror Saudade.** Porto Alegre: L&M Pocket., 2002.

ESPANCA, Florbela. **Livro de Mágoas.** Sonetos. Amadora/Portugal: Bertrand, 1978. Disponível em: <http://www.psb40.org.br/bib/b178.pdf> . Acesso:12 abr. 2014

FLAHERTY, Robert. **Nanook, o Esquimó.** Verdades re-encenadas, EUA, 1922.. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/sessaocineclube/nanookoesquimo.htm>. Acesso em: 14 out. 2010

FRAYZE-PEREIRA, João A. **Arte, Dor:** Inquietudes entre estética e psicanálise. São Paulo: Ateliê Editorial. 2010.

HIGUET, Etienne A. A Crucifixão de MatthiasGrünewald à luz de uma teologia protestante da imagem In.: **Revista Eletrônica Correlatio**, n. 16, Dez. 2009. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/COR/article/download/1586/1616>. Acesso em: 28 mar. 2014.

KETTENMANN, Andréa. **Frida Kahlo:** Dor e paixão. São Paulo: Paisagem distribuidora de livros, 2006.

KRAUSS, Rosalind. **Sculpture in the Expanded Field**. 1979 Disponível em: [http://www.deboraludwig.com.br/arquivos/krauss\\_aesculturanocampoampliado.pdf](http://www.deboraludwig.com.br/arquivos/krauss_aesculturanocampoampliado.pdf). Acesso em: 28 mar. 2014.

MACHADO, Arlindo. **As linhas de força do vídeo brasileiro**. In: MACHADO, Arlindo (Org). *Made in Brasil*. São Paulo Iluminuras, 2007.

MACHODO, Arlindo. **A arte do vídeo**. Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/19588008/A-Arte-do-Video-Arlindo-Machado>. Acesso em: 27 abr. 2014.

MARTINS, Índia Mara. **Documentário animado: tecnologia e experimentação**. In.: **Doc Online**, n.04, Ago. 2008, p. 66-91. Disponível em: [http://www.doc.ubi.pt/04/artigo\\_india\\_martins.pdf](http://www.doc.ubi.pt/04/artigo_india_martins.pdf). Acesso em: 25 mai. 2014.

MELLO, Christine. **Extremidades do Vídeo**. São Paulo: Editora Senac, 2008.

NICHOLLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. São Paulo: Papirus, 2005.

NOVA, Vera Casa. **Notas De Pesquisa Sobre Poéticas Visuais**. Disponível em: <http://cronopios.com.br/site/colunistas.asp?id=624>. Acesso: em 17 fev. 2014.

PALLASMAIA, Juhani. **Os Olhos da Pele: A Arquitetura e os Sentido**. São Paulo: Boonkman Companhia, 2011.

RANGEL, Natália. **Como morreu Jesus: Médico legista dos EUA faz uma inédita autópsia de Cristo e explica, cientificamente, o que ocorreu em seu corpo durante o calvário**. 1998. Disponível em: <http://www.terra.com.br/istoe-temp/edicoes/1998/artigo72483-1.htm>. Acesso em 25 mai. 2014.

SALLES, Cecília Almeida. **Arquivos de Criação**. São Paulo: Horizonte, 2010.

SANTAELLA, Lúcia. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005.

SANTI, Alexandre; LISBOA, Sílvia. O Mundo Secreto do Inconsciente. In.: **Revista Super Interessante**, N. 315, São Paulo, Ed. Abril, Fev. 2013, p. 37-46. Disponível em: <http://super.abril.com.br/ciencia/mundo-secreto-inconsciente-741950.shtml>. Acesso em: 11 mai 2014.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Arte, dor e Kátharsis ou variações sobre a arte de pintar o grito. In.: **Alea**, vol.5, n.1, 2003, p. 29-46. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-106X2003000100003](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2003000100003). Acesso em: 27 mar. 2014.



SILVA, Sérgio Luiz Pereira da. **Disparo no Front: Robert Capa e a memória da fotografia de guerra do Século XX.** Disponível em: [https://www.academia.edu/6530120/DISPAROS\\_NO\\_FRONT\\_Robert\\_Capa\\_e\\_a\\_memoria\\_da\\_fotografia\\_de\\_guerra\\_do\\_Seculo\\_XX](https://www.academia.edu/6530120/DISPAROS_NO_FRONT_Robert_Capa_e_a_memoria_da_fotografia_de_guerra_do_Seculo_XX). Acesso em: 14 abril 2014.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003

SONTAG, Susan. **Sob o signo de Saturno.** Porto Alegre: L&PM, 1986.

SZTAJNBERG, Rachel. **Frida Kahlo: O Desamparo Encarnado.** Disponível em: ANTROPOSMODERNO. Disponível em: <http://www.antroposmoderno.com/textos/FridaKahlo.shtml>. Acesso em: 12 abr. 2014.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Documentário no Brasil.** São Paulo: Summus Editorial, 2004.

ZUGIBE, Frederick. **A Crucificação de Jesus: As conclusões surpreendentes sobre a morte de Cristo na visão de um investigador criminal.** Trad. Paulo Cavalcanti. São Paulo: Idéia e Ação, 2008.

## ANEXOS

### ANEXO A – Texto do Vídeo “A Palavra Borrada”

#### *Eles se amaram assim, na auto-estrada dos sonhos e desejos*

##### I

*Uma visão tomou minha mente estampada sob o reflexo dos meus olhos, que naquele instante só enxergava uma única pessoa. A garota que de repente surgiu fugindo da forte chuva que caía do lado de fora daquela porta, encantadora porta, que se abriu para mim e me fez ver a bela aparição da minha vida.*

*Ela meio que assustada tentava libertar-se dos vários respingos de chuva. Ela passava as mãos pelo rosto, ajeitando seus cabelos negros realçados pela sua pele branca. Parecia procurar por alguém, e graças a Deus ela achou! Imaginem a minha decepção, se do mesmo jeito que entrou, ela sumisse porta a fora e se perdesse em meio a tempestade que caía.*

*E assim que os localizei, seguiu, acredite, em minha direção! Parecia que vinha ao meu encontro e que eternamente seria minha. Assim que passava ao meu lado, os últimos e abençoados respingos de chuva caíram sobre mim, a ponto dela perceber e delicadamente desculpar-se. Eu sem pestanejar segurei no braço dela e a olhei firmemente sorrindo, como se quisesse dizer: você agora é minha! Ela docemente sorriu de volta e desculpou-se novamente. Senti meus olhos meus olhos brilharem como um farol que orienta navios perdidos, totalmente a deriva. Era assim que me sentia ao vê-la afastando-se de mim.*

*Prontamente acompanhei sua partida e me posicionei na direção dela. Assim podia chamá-la atenção com o meu olhar de farol obcecado por um barco a me conduzir.*

##### II

*De verdade aquele olhar penetrante me conquistou. Não sei como explicar. Fui sentindo uma estranha força, uma magia que me causava arrepios, meu suspiro era cada vez mais profundo, meu coração disparava, minhas mãos suavam... não podia conter-me à força daquele penetrante e delicioso olhar.*

*Ele olhava como se estivesse me despindo. Tirando do meu corpo cada peça, e lentamente admirando-me, suavemente o sentia passar as mãos pela minha pele, conhecendo meus contornos, descobrindo sem querer os meus mais íntimos segredos. Coisa boa de sentir! Sensações que acredito só sentimos uma vez. “Venha, pensava comigo enquanto o olhava discretamente, faça-me sentir prazer, me deixe senti-lo como nunca homem algum senti, me deixe atirar por entre os seus braços fortes protegendo de todos que queiram me tirar a liberdade de amar... e carregue-me ao seu lado para onde quisermos ir, ou nossos corações permitirem nos levar.*

##### III

*E como o despertar estávamos vivos juntos. Onde cada dia formava-se dentro de nós algo difícil de explicar e fácil de entender. O que sentíamos era amor. Era de verdade tão superior, tão majestoso que as vezes pensava não caber dentro de nossos corações. Saímos para viver. Fazer a nossa história como nos filmes de amor que víamos imortalizar o sentimento, fazendo do tempo apenas seu aliado. Em alta velocidade conduzíamos nossos corações, na auto-estrada dos sonhos e desejos, percorrendo juntos as trilhas que estavam traçadas na palma de nossas mãos.*

#### IV

*A madrugada tem seus mistérios que a própria noite desconhece. A lua por sua vez, apenas silenciosa observa e muitas vezes pede para que tudo acabe bem. As estrelas se formam em constelações numa corrente imaginária. E lá estão todos dançando, alimentando o corpo com os estímulos, com o prazer de estar ali, sem nada a temer. E tudo corre, corre rápido, como um suspiro, um desabafo...*

*Contagiados todos dançam cada vez mais. Ensurdecedor, os olhares se atraem, ao mesmo tempo que se confundem e os gestos estão livres. Mas para onde vou? Eu sei até onde posso e devo ir. A felicidade toma conta de mim. Estou bem e devo comemorar. Gritar para que todos possam ouvir, assim num só grito bem alto: eu não tenho medo de amar! Quero dançar... que falta sinto de você... queria você aqui! Queria poder beijá-la como naquele filme que nunca se apaga das nossas mentes.*

*Venha, espero por você agora. Só mais um pouco, espero eternamente por você.*

*As vezes agimos deliberadamente e pagamos um preço muito alto para o resto das nossas vidas.*

*Ele dançava e bebia na mesma intensidade que a música corria. Ele velozmente se aproximava de algo ao qual não imaginava surgir. O desespero estava prestes a acontecer. O que fazer? Não sei. Apenas segui os passos da minha felicidade.*

*Enquanto dançava sozinho uma garota se aproximava, atraída pelo cheiro da felicidade que ele exalava. Ela foi se aproximando e lentamente tentava se apoderar dos teus desejos, para satisfazer os dela. Quero teus lábios junto aos meus. Ela rapidamente joga seu corpo junto ao dele e o beija, esfregando seus lábios fortemente. Ele bruscamente a empurra e a visão mais aterrorizante se projeta sobre o brilho intenso do seu olhar.*

*Era ela! Parada, perplexa, contida na dor que tomava seu peito. Sem palavras que expressasse sua angústia. Será que o filme acabou? Que todas as histórias são mentirosas? Que o conto de fadas nunca existiu? Muitas perguntas e nenhuma resposta. Que dor! As lágrimas começavam a cair uma a uma, riscando sua face, deixando marcas difíceis de apagar.*

*Ele assustado segura nos seus ombros, ela lentamente retira suas mãos e delicadamente começa a tocar seu rosto. Parecia que queria sentir se tudo aquilo era real, ou se era ele que estava ali na sua frente. Deixe-me acordar desse pesadelo! Quero acordar! Por favor, me deixem despertar! A cada toque ela sentia uma dor... por fim ela nas mãos dele e vira-se para ir embora. Ele tenta segurá-la... mas ele some na multidão. Todos continuam dançando...*

#### V

*Onde está meu coração? Velozmente ele me maltrata. Ele bate fortemente contra o meu corpo, o meu espírito. Meus sentimentos me torturam. Eles viraram minha prisão. Não quero mais sentir. Deixe-me ir embora. Para que lugar devo seguir. Estou perdida, sozinha... onde está o meu amor? Quanta dor. Este aperto me sufoca. Me falta ar para sorrir. Minhas lágrimas... Quantas lágrimas serão necessárias para me tirar a dor. Diga-me apenas uma única vez. Quantas lágrimas serão necessárias para calar essa dor?*

#### VI

*Este sol, ele insiste em me avisar que um dia a mais despertou e tudo dentro de mim parece o mesmo. É como se o tempo não agisse sobre mim. Esta estranha sensação que não quer passar, essa já amiga dor que insiste em me torturar. Apenas sinto do fundo do meu peito essa solitária dor. Calo-me. Não tenho palavras para expressar o que aconteceu... o silêncio me sufoca. Tranco-me dentro de mim mesmo e vejo o mundo apenas por uma brecha. A porta está se fechando...*

**VII**

*Um mundo. Pequeno mundo que eles próprio construíram. Traçaram contornos e imaginaram o infinito. Perceberam a essência de amar incondicionalmente em todos os momentos sem pensar racionalmente. Apenas o lema era sentir. E por mais que o dia acabe, as marcas irão permanecer. Nas lembranças, nos olhares, nos corpos quando suarem, nos corações quando estiverem acelerados. Como um filme que foi escrito pelos seus destinos e que ele mesmo, seus destinos, se encarregou de destruir. Eles se amaram assim, na auto-estrada dos sonhos e desejos.*