

RASURAS 40 ANOS DE VÍDEO EXPERIMENTAL NO ESPÍRITO SANTO

ERLY VIEIRA JR



RASURAS 40 ANOS DE VÍDEO EXPERIMENTAL NO ESPÍRITO SANTO

ERLY VIEIRA JR

Obra aprovada no Edital Secult/Funcultura nº. 005/2019: Seleção de projetos culturais setoriais de audiovisual no Espírito Santo.

Copyright © by Erly Vieira Jr Copyright © 2021 by Cousa para a presente edição

Editor Saulo Ribeiro

Projeto gráfico, diagramação e capa Luana Dias

> Comunicação e marketing Nati Nobre

> > Revisão Tiago Zanoli

Catalogação na publicação Elaborada por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

V658

Vieira Jr, Erly

Rasuras: 40 anos de vídeo experimental no Espírito Santo / Erly Vieira Jr – Vitória: Cousa, 2021.

256 p.; 21 X 15 cm

ISBN 978-65-88990-29-2

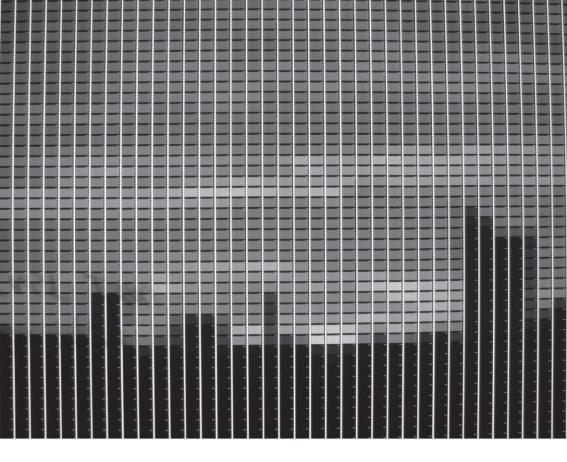
1. Vídeo. 2. Arte. 3. Audiovisual capixaba. I. Vieira Jr, Erly. II. Título.

CDD 780.267

Índice para catálogo sistemático

I. Vídeo

IMPRESSO NO BRASIL |2021| Editora Cousa | Rua Gama Rosa, 236 Centro Histórico de Vitória, ES - CEP 29.015-100 www.cousa.com.br | facebook.com/editoracousa



RASURAS

40 ANOS DE VÍDEO EXPERIMENTAL NO ESPÍRITO SANTO

ERLY VIEIRA JR

Cousa

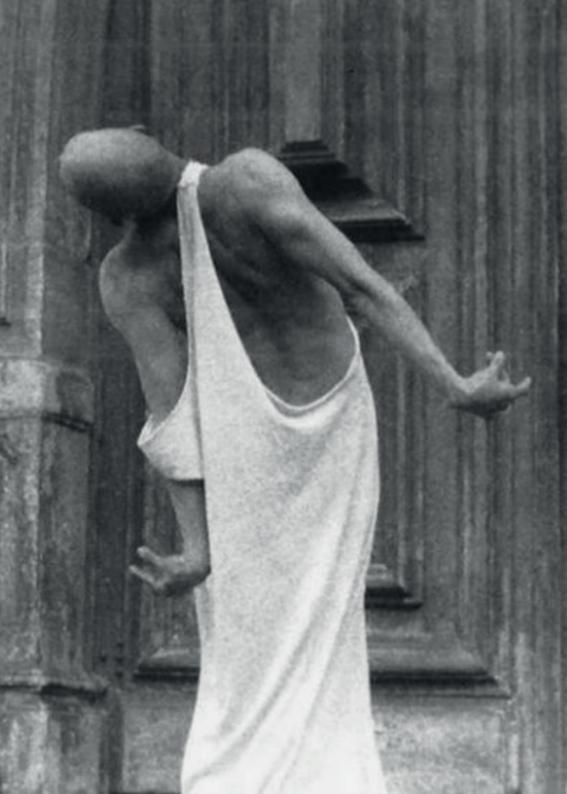


Antes da escrita há a realidade. Pois se não escrevemos a realidade, o que traçamos então? O vento.

(Jean-Paul Fargier, Poeira nos olhos)







ESBOÇOS E RASURAS: ALGUNS PONTOS DE PARTIDA

Quando se pensa na produção audiovisual experimental, a ideia de risco torna-se proeminente. Penso aqui numa dupla acepção do termo, tanto no sentido de arriscar-se (não somente no campo simbólico) quanto no de produzir rabiscos e interferências que não se restrinjam somente à superfície da imagem, estendendo-se aos circuitos de produção e exibição. Em ambos os casos, o risco aponta para um caráter centrífugo, fugidio, desagregador: um transitar deliberadamente pelas bordas, permitindo-se incorporar as possibilidades advindas do erro e das irrupções do acaso no processo criativo.

Jean Paul Fargier abriu seu texto "Poeira nos olhos", originalmente publicado em 1986, com uma imagem que ainda hoje pode ser lida como um manifesto do fazer videográfico: ao nos convidar a imaginar uma criança de dois anos de idade empurrando um carrinho de bebê vazio, Fargier afirmava que o vídeo seria "mil maneiras das imagens estarem em outro lugar" (FARGIER, 2003: 231). Seu processo consistiria numa espécie de "traçado do vento": a aceitação fascinante do imprevisto, a instauração de novos e incontáveis sentidos possíveis para uma imagem que "escapa por entre os dedos, como a areia, o vento ou a água" (DUBOIS, 2004: 98), num tensionamento recorrente entre familiaridade e estranhamento.

Por outro lado, arriscar a estabilidade plástica, política e simbólica das imagens em movimento é também pensar a câmera como uma caneta que rasura nosso entorno, exatamente por não se contentar com uma cristalização dos sentidos e afetos que rodeiam tal iconografia. Daí colocá-las em questão o tempo todo — eis um dos pressupostos daquilo que Philippe Dubois, em seu livro *Cinema*,

vídeo, Godard, denomina ser o "estado-vídeo": um modo de pensar entre e através das imagens e dos dispositivos que as produzem. Pensar o que elas "são, fazem ou criam" (DUBOIS, 2004: 116).

Para Dubois, imagens e dispositivos são duas instâncias inseparáveis — estes últimos, aqui, não pensados somente em suas dimensões técnicas, mas também no conjunto de saberes, poderes e subjetividades que os envolve. Assim, o que se exibe está diretamente ligado às condições estéticas, políticas, técnicas (e eu acrescentaria: sensórias e afetivas) nas quais essa imagem é produzida, difundida e consumida. Daí o vídeo ser uma espécie de campo metacrítico, uma espécie de travessia (portanto, mais um estado do que um objeto), muito além de um mero "avesso" do cinema ou da televisão, como tanto se propagou durante as décadas de 1980 e 1990.

Decompor e rasurar seriam, portanto, duas operações fundamentais do fazer experimental no audiovisual: são formas de se pensar tanto a câmera quanto os softwares de edição e pós-produção audiovisual como extensões/próteses ciborgues do corpo do artista, num desejo direto de intervenção na economia cotidiana das imagens, de modo bastante distinto da ficção, do documentário, ou do jornalismo televisivo. No contexto capixaba, embora haja algumas esporádicas propostas de radicalidade experimental dentro do cinema e de sua imagem de natureza fotográfica¹, é no campo do vídeo, ou seja, da

¹ Em termos de cinema experimental, cito aqui, como um precursor local, o curta-metragem em 16mm Ponto e vírgula (Luiz Tadeu Teixeira, 1969) — obra que é, ao mesmo tempo, tributária dos pressupostos do cinema moderno dos anos 1960 e herdeira direta de diversos experimentos vanguardistas da primeira metade do século, em especial o surrealismo francês e o cinema russo de Vertov e Eisenstein. Outro trabalho cinematográfico com forte diálogo com o cinema vanguardista é Miragem das fontes (1990), curta-metragem em 16mm de Gelson Santana, um dos marcos do cinema negro capixaba, já contemporâneo da primeira geração de vídeo experimental local. Trata-se de um filme com fortes referências surrealistas — aliás, um elemento por vezes recorrente em outros trabalhos ficcionais do cinema negro capixaba, como Agrados para Cloé (Jeffe Pinheiro, 2009), Sombras do tempo (Edson Ferreira, 2012) e Práticas do absurdo (Alexander Buck, 2019), todos filmes com forte atmosfera onírica. Também destaco, no diálogo com os clássicos do cinema exerimental mundial e com a videodança, em especial os filmes de Maya Deren, a ficção

imagem eletrônica, que esse tipo de produção vai se consolidar, a partir de meados dos anos 80, atingindo maior grau de complexidade nas três décadas seguintes.

Em seus primórdios², o vídeo aproveitava-se do que poderia ser uma grande limitação — sua baixa resolução, se comparada com a imagem cinematográfica — para estabelecer uma poética própria de elogio ao artifício, potencializada pelos recursos de pós-produção e edição. Assim, nas décadas de 70, 80 e 90, ele criou uma espécie de "reino à parte" do cinema e da televisão, com características muito próprias, disseminando inclusive o acesso à experimentação audiovisual, graças aos custos mais baratos de aquisição de equipamentos e serviços, que permitiram a um número bem maior de pessoas a possibilidade de realizar trabalhos audiovisuais³. Especificamente no contexto capixaba, o vídeo foi o epicentro da produção audiovisual experimental do período, a partir do momento em que equipamentos nos formatos Betamax, VHS e Super-VHS chegaram às mãos de uma geração de jovens artistas e performers que iniciou suas atividades nos anos 1980.

Este texto, portanto, pretende traçar um percurso que atravessa as principais linhas de força da produção local nestes últimos 40 anos, iniciando com as experiências pioneiras em videoinstalação,

Inabitáveis (2020), de Anderson Bardot. Embora o cinema ficcional não seja objeto de análise deste livro, cabe aqui a menção a esses trabalhos com forte grau de criação e experimentação de linguagem, já que possuem diversos pontos de contato com o universo audiovisual aqui analisado.

² Podemos pensar, como marco inicial do campo, as primeiras experiências artísticas envolvendo televisores, realizadas por Nam June Paik e Wolf Vostell, em março e maio de 1963, respectivamente. O lançamento comercial, pela Sony, da primeira câmera portátil de gravação em videotape, a Portapak, em 1967, também é outro marco histórico importante nos primórdios da videoarte.

³ Esse "reinado" vai se estender até meados da primeira década do século XXI, quando os avanços tecnológicos em torno da imagem eletrônica possibilitam a produção de equipamentos digitais de alta resolução, também a custos acessíveis, de modo que o próprio cinema abandona a película fotográfica como suporte, migrando para o digital e hibridizando sua linguagem com a videográfica. Assim sendo, há cerca de quinze anos não cabe mais falar da distinção entre os suportes cinema e vídeo, de modo que a produção audiovisual — ficcional, documental ou experimental — é toda feita com equipamentos digitais, primeiramente nos formatos Mini-DV e DVCam, e hoje nos formatos de alta definição (HD, 2K, 4K, 8K e outros).

videoarte, videodança e videoperformance, entre o final dos anos 70 e meados dos 80. Já nas duas décadas seguintes, essa produção se consolidou e se expandiu por outros eixos, como o filme-dispositivo, o filme-ensaio, o found footage e o filme de artista. Por fim, nos últimos dez anos, o retorno à performance e à corporeidade dividiu espaço com trabalhos mais ensaísticos, especialmente em primeira pessoa. Longe de propor um levantamento exaustivo e totalizante da produção capixaba de caráter experimental, a ideia deste livro é tentar evidenciar caminhos, de modo a levantar questões acerca de como essa produção dialoga com os percursos empreendidos pelo vídeo no Brasil e no mundo.

O material analisado a seguir é obra de indivíduos e coletivos que possuem diversas formações, incluindo videoartistas, artistas visuais e diretores que transitaram indistintamente entre cinema e vídeo. Em comum, a maioria desses realizadores possui uma tendência a valorizar mais o processo do que o produto em si, de modo que há uma abertura maior, se comparada ao cinema ficcional ou documental, para se pensar cada uma dessas obras como etapas de um percurso artístico mais amplo, envolvendo investigações movidas por uma série de questionamentos acerca da imagem eletrônica. Muitos desses processos operam a partir de uma partilha, o que explica a existência de alguns coletivos artísticos de cunho experimental: os performáticos Balão Mágico, Aedes Aegyptis e Éden Dionisíaco do Brasil, surgidos ainda nos anos 80, a Mirabólica e o efêmero OVNI (Organização de Vídeo Não-Identificado), em meados da década seguinte, e, já nos anos 2000, EQ Produções e Expurgação, entre outros.

Há também todo um caráter de "contaminação" (MELLO, 2008), uma abertura dialética ao hibridismo a partir do contato com outras linguagens e apropriação de parte de seus respectivos modi operandi:

performance (Éden Dionisíaco, Aedes Aegyptis) e videodança (Magno Godoy), nos anos 80; estética do videoclipe (Mirabólica, Jean R.) e apropriações irônicas da visualidade publicitária (Lobo Pasolini e Joel Vieira Jr), nos anos 90; documentário e demais cinemas do real, pela ótica dos filmes-dispositivos da primeira década do século 21; e o recente retorno à performance e ao coreográfico nos últimos dez anos, como observado nos trabalhos de Marcus Vinícius, Rubiane Maia e Dell Freire, entre outros. Observa-se também um uso recorrente dos discursos políticos do corpo a partir de devires minoritários (queer/feminista/negro), num rol de realizadores que inclui de Lobo Pasolini, Elisa Queiroz e Fredone Fone a nomes mais recentes, como Castiel Vitorino Brasileiro, Charlene Bicalho e Geovanni Lima.

Um último adendo que precisa ser feito é a delimitação da categoria "vídeo experimental". Optei por não incluir aqui trabalhos que, mesmo realizados sob o suporte videográfico (analógico ou digital), possuem caráter ficcional ou documental num sentido mais tradicional, de modo a me concentrar em categorias como videoarte, videodança, videoperformance, videoinstalação e demais audiovisualidades expandidas, bem como quaisquer formas híbridas decorrentes destas⁴. Também compõem o corpus desta pesquisa trabalhos que, mesmo tangenciando a prática documental, buscam modalidades mais afeitas ao risco e à reflexão sobre a natureza das imagens, seus circuitos de produção e circulação, como filmesensaio, filmes-dispositivos ou found footages (colagens de imagens de arquivo de caráter experimental, com ênfase mais plástica, conceitual e rítmica, do que propriamente narrativa).

⁴ A respeito de uma contextualização histórica mais aprofundada da produção audiovisual hegemônica no Espírito Santo, nas categorias ficção, documentário e animação, ver o livro *Plano geral:* Panorama histórico do cinema no Espírito Santo (2015), que coorganizei com Gabriel Albuquerque.

A constelação aqui apresentada, portanto, comunga dos princípios do "estado-vídeo" apontado por Dubois. Entendendo que, no contexto dos últimos quinze anos, a distinção entre cinema e vídeo deixa de ser definida pelo suporte (uma vez que o próprio cinema abandona a imagem de natureza fotográfica e adere à imagem eletrônica de matriz digital) e passa a ser uma questão que envolve atitudes distintas ante as imagens, que não mais se encontram em "realidades paralelas" imiscíveis, mas sim influenciam e realimentam uma à outra constantemente, gerando novos hibridismos e potentes questionamentos sobre o que pode uma imagem em movimento, aqui sempre pensada como inseparável dos dispositivos que a constituem.

Vitória, abril de 2021 Erly Vieira Jr

SUMÁRIO

OS PRIMÓRDIOS DO VÍDEO EXPERIMENTAL CAPIXABA | 17

CORPOS E DESEJOS: ENTRE O SAGRADO E O PROFANO | 39

FILME, OU MELHOR, VÍDEO DE ARTISTA | 45

APROPRIAR, SAMPLEAR, REMIXAR: A GERAÇÃO SURGIDA NA VIRADA DO SÉCULO | 61

IRONIA, CONSUMO E PARTILHAS AFETIVAS: VÍDEOS DE ARTISTAS DOS ANOS 2000 | 75

UMA GEOGRAFIA DO ESTRANHAMENTO? | 86

A ASCENSÃO DO FILME-DISPOSITIVO | 99

CÂMERA-CANETA, ARQUIVOS E O ENSAIO AUDIOVISUAL | 110

PLAYBECKETT: ENTRE O VÍDEO E O PALCO | 125

TRÂNSITOS, LARES, MEMÓRIAS E ALTERIDADES | 128

A PARTIR DO CORPO: NOVOS RUMOS PARA A VIDEOPERFORMANCE E VIDEODANÇA | 152

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 179

OS PRIMÓRDIOS DO VÍDEO EXPERIMENTAL CAPIXABA

Em dezembro de 1979, o artista visual Nenna inaugurava uma nova exposição individual na Galeria Homero Massena, no Centro de Vitória. Batizada a partir de um termo utilizado pelos índios botocudos para designar o céu e seus ciclos, *Taru*⁵ era, nas palavras do artista, "uma homenagem ao tempo": uma espécie de retrospectiva em desenvolvimento, uma reflexão sobre os dez primeiros anos de uma carreira intensa, que coincidia com a própria década de 1970. A exposição consistia numa série de nichos interligados ocupando todo o espaço da galeria, contendo pequenas montanhas de areia e sanduíches de placas de vidro contendo desenhos, textos e fotografias (os *Embrulhos transparentes*, série iniciada poucos anos antes), entre outros objetos. Em uma das paredes brancas da galeria, a palavra "Anistia" estava escrita em vermelho, sinalizando a esperança nos novos rumos democráticos que se aproximavam do país.

Num desses nichos, em meio ao vidro e à areia, havia uma videoinstalação, composta por um aparelho de televisão ligado a um player de U-Matic, que exibia um curta-metragem experimental de quatro minutos, também denominado *Taru*, rodado em 1978.

⁵ O termo foi registrado pelo príncipe alemão Maximiliam Wied-Nuwied, por ocasião de sua visita ao Espírito Santo em 1816, quando esteve em contato com as tribos botocudas que então viviam no vale do Rio Doce — e cujo idioma pertence ao tronco linguístico Macro-Jê. Maximiliam, cujos escritos serviram de inspiração para a exposição de Nenna, acreditava que esses povos conferiam uma centralidade à lua em sua cultura, e que o termo, portanto, se referia especificamente a ela. Em um estudo publicado em 1887, o alemão Paul Ehrenreich discorda, afirmando que o termo está ligado ao céu num sentido mais amplo: "O fato de o nome taru (usado tanto para sol como para lua) ser associado a fenômenos celestes com tantas denominações, como trovão, igual a taru te kuwõ; relâmpago, que equivale a taru te meräp; vento, descrito como taru te kuhū; noite, igual a taru te tu, não são comprovações de um culto a esses corpos celestes, como é do parecer do Príncipe. Na verdade, taru não significa lua, nem sol, porém primeiramente apenas a claridade da abóbada celeste, o céu iluminado pelo sol, pelos relâmpagos ou pela lua, ou simplesmente 'clima ou tempo', portanto, noite equivale a algo como 'tempo de fome', taru te tu" (EHRENREICH, 2014: 97-98).

Na descrição do artista, o vídeo consiste em imagens de um ateliê caseiro com pinturas, gravuras, livros, discos e um violão — o local de trabalho do próprio Nenna. Na trilha sonora, a voz em off do ator e cineasta Luiz Tadeu Teixeira recita um texto de Carmélia Maria de Souza, ao som dos tambores Ng'oma do Burundi, gravados em 1967 pelo antropólogo francês Michel Vuylsteke. Eis o texto de Carmélia, pura melancolia extraída de sua coletânea (póstuma) de crônicas *Vento sul*, publicada em 1976 — mais precisamente, da segunda parte do livro, denominada "Cartas do meu redemoinho":

"De repente, voltei aos meus cigarros, comecei a futucar um punhado de livros, remexi uma porção de velhos jornais e de velhas lembranças e não demorou muito e eu já estava com todos os sintomas de uma ameaçadora fossa agressiva, das mais terríveis destas assim, que obrigam a gente a jogar tudo pra cima, dar com a cabeça na parede, comer pedaço de estante, e engolir todas as coisas que for encontrando pela frente sem, sequer, ter o cuidado de mastigar. Sinto que é preciso fazer alguma coisa — cantar, uivar, telefonar, providenciar, enfim, que desgraça pouca é bobagem. Não fazer nada é o mesmo que contribuir para a impressão idiota de que a vida é sem expressão. Mas não vou ficar aqui, entregue às baratas, enquanto sei que a noite é grande e que a baderna

é igualmente grande lá fora. Resolvi, pois, conversar com você." (SOUZA, 2002: 109-110).

Naquela época, não havia câmeras de vídeo portáteis no Espírito Santo, e as poucas ilhas de edição pertenciam às emissoras de TV locais. Daí Nenna ter filmado em película cinematográfica 16mm, fotografado por Jonas Conti e montado em moviola por Marinho Celestino, em Paris. O trabalho foi então transcrito para o formato U-Matic na TV Gazeta e exibido como parte da exposição realizada na Galeria Homero Massena. Hoje em dia, tanto os negativos quanto as cópias são dados como perdidos pelo artista.

Em sua origem, portanto, o curta-metragem de Nenna foi totalmente realizado e montado em película cinematográfica, o que o aproximaria, inicialmente, à categoria de "cinema de artista", tal como conceituada por Lígia Canongia (1981). Contudo, sua inserção, em mídia eletrônica, dentro do espaço expositivo, e o modo como ele problematiza a natureza das imagens, fazem dele a primeira videoinstalação apresentada em terras capixabas. Nas palavras do artista visual e videomaker Orlando da Rosa Farya, em entrevista para este livro, a utilização do vídeo em Taru, junto aos demais materiais, "reconfigurava o espaço criando relações um tanto surpreendentes e mesmo conflitantes: O visitante era absorvido pelo inusitado dessa relação. Sacudido. Havia um sentido de desconstrução. Uma atitude iconoclasta, desqualificando a TV como objeto icônico da sociedade de consumo. Uma caverna précibernética, se isso é possível".

Quase dez anos antes, Nenna foi responsável pelo gesto inaugural da arte contemporânea no Espírito Santo, ao realizar, na Praia do Canto, em Vitória, a intervenção urbana *Estilingue* (1970), em que uma das árvores à beira-mar foi transformada, sem aviso prévio, numa

espécie de estilingue gigante, capaz de "arremessar" uma pessoa. Outro trabalho marcante foi *Inscrição*, obra vencedora do I Salão de Alunos e Ex-Alunos da Escola de Belas Artes (que, posteriormente, tornar-se-ia o Centro de Artes da Ufes), que consistia numa cópia xerox⁶ da ficha de inscrição do evento, preenchida — introduzindo na esfera local as discussões metalinguísticas da então nascente Arte Conceitual. Na série *Embrulhos transparentes*, apresentada em 1976 no MAM-Rio, ele criou pequenos pacotes, nos quais placas de vidro e fotografias foram empilhadas e amarradas com fitas verdes e amarelas. Entre os sanduíches de vidro, um conjunto de inscrições intrigava o visitante, como "Muito prazer" ou "E agora?".

Taru dava continuidade a essa reflexão conceitual, desta vez explorando a tensão entre natureza e máquina, a partir das ansiedades de seu tempo. Há também um interessante contraponto quando, em meio a elementos e signos recorrentes na obra pregressa de Nenna, são inseridas imagens em vídeo de seu local cotidiano de criação e trabalho, num jogo de presenças e ausências que se desdobra em várias camadas. Esse jogo é ampliado não só pela sobreposição de espaços e temporalidades, mas também pela desconstrução do discurso em primeira pessoa que atravessa o curta-metragem: não só o artista nunca está em quadro, como também ele fala intimamente ao espectador utilizando palavras e voz de terceiros. Às portas da década de 1980 e de toda uma série de revoluções e reflexões na cultura das imagens, Nenna foi responsável por um segundo gesto inaugural — desta vez, o das artes do vídeo em terras capixabas. Embora fosse necessário esperar cerca de 20 anos para que outros artistas locais voltassem a trabalhar com o formato

⁶ Ou melhor, um tríptico, já que o Salão exigia que cada artista inscrevesse uma obra com três peças e respectivos suportes: no caso, eram *Inscrição I e Inscrição II*, cópias xerox da frente e do verso da ficha de inscrição preenchida para participação no Salão, que foram emolduradas e penduradas na parede, e uma terceira parte, *Amor*, que Nenna dizia consistir de "matéria etérea".

de videoinstalação, a década seguinte veria a utilização do vídeo como modo de pensar a produção e circulação de imagens em outras vertentes, como a videoarte, a videodança e a videoperformance.

A geração universitária dos anos 80

Segundo Arlindo Machado (2007), as primeiras experiências de vídeo experimental no Brasil, em formato single channel (pensadas para veiculação numa única tela), iniciaram-se em 1973, tendo como marco inaugural a realização da videodança M3x3, da bailarina, coreógrafa e artista visual paulistana Analívia Cordeiro. Os primeiros trabalhos realizados em terras capixabas utilizando a linguagem e a visualidade videográficas, todavia, datam de pouco mais de uma década depois. O coletivo Balão Mágico já vinha realizando suas primeiras incursões audiovisuais desde meados dos anos 1980, como a experiência de uma proto-TV comunitária na região de São Pedro, periferia do município de Vitória, em 1985, ou a realização de um média-metragem de ficção científica distópica, *Refluxo*, dirigido por Sérgio Medeiros em 1986. Ernandes Zanon Guimarães, um de seus ex-integrantes, coloca que o primeiro trabalho audiovisual do coletivo, *Balão Mágico: Ligação total* (1985)⁷, contém os primeiros registros em vídeo feitos na Ufes:

> "Com muita ironia e deboche, estratégias utilizadas para desmontar a sisudez e a dureza da postura disciplinar ditatorial que imperava entre professores, o vídeo mescla performance, entrevistas e cenas

⁷ Ainda segundo Ernandes, esse trabalho foi captado com uma câmera portapak JVC (com gravador de vídeo separado do corpo da câmera), trazida dos Estados Unidos pelo pai de uma colega de turma. As primeiras camcorders (que traziam o gravador no corpo da câmera), lançadas em 1983, ainda não estavam disponíveis no Brasil.

do cotidiano da Universidade, transformando-se numa espécie de diário da turma, que ali revelava o jeito e a forma de encarar aquele embate diário da relação professor/aluno" (GUIMARÃES, 2019: 308).

Anterior ao Balão, há também o registro do espetáculo de dança *Criaturas da Noite* (Virgínio Lima, 1983), do grupo Canalhada, do qual faziam parte alguns dos integrantes do Balão. Ao se reencenar o espetáculo de dança e performance homônimo em estúdio, temos a primeira experiência local no campo da videodança. Ainda que lide com algumas limitações técnicas decorrentes da própria mobilidade do equipamento televisivo, o vídeo, com duração de oito minutos, já começa a investir em enquadramentos que valorizam as dinâmicas de movimento e gestualidade dos bailarinos, bem como sua corporeidade.

Tais iniciativas já comungavam de um projeto comum à geração de videomakers brasileiros dos anos 80, que pensava o vídeo como alternativa aos discursos hegemônicos televisivos, um questionamento consciente das relações de poder que envolviam a produção e difusão de imagens — ao mesmo tempo que o custo relativamente barato dos equipamentos permitia uma certa espontaneidade e uma adesão ao risco bem maiores que o fazer cinematográfico. Além disso, boa parte dessa produção jovem e independente foi marcada por um caráter de criação coletiva, questionando hierarquias instituídas entre as funções de uma equipe técnica, no modo de produção cinematográfico tradicional. O próprio Balão Mágico, espécie de movimento contracultural estudantil, que ocorreu na Ufes, entre 1983 e 1987, adotava um caráter anárquico em diversas frentes (performance, pichação, happenings,

rádios livres, vídeo e outros ativismos), preferindo lidar mais com uma ideia de processo do que com a realização de obras acabadas. Assim, *Refluxo* e *O resgate* (1987) podem ser pensados como raros produtos audiovisuais em formatos tradicionais assinados pelo Balão (respectivamente, uma ficção e um documentário), já que outras ações do coletivo assumiam esse caráter processual aberto e permeável até mesmo a ações exteriores ao campo audiovisual — como o documentário *Rendam-se terráqueos* (Antônio Chalhub, 2003), registro de um fluxo de intervenções que antecede a própria existência do Balão, cobrindo também a Turma do Ócio⁸ e as múltiplas articulações do movimento estudantil capixaba, a partir da abertura política brasileira. Esse trabalho, aliás, teve sua primeira exibição pública, numa versão work in progress, somente em 2003, dentro do projeto "10: Maes Vídeo", realizado no Museu de Arte do Espírito Santo (Maes).

Cleber Carminati, que foi um dos nomes mais atuantes dessa geração, conta que o ano de 1985 foi uma espécie de divisor de águas no campo audiovisual capixaba, com a aquisição de uma câmera de vídeo em formato Betamax pelo curso de Comunicação Social da Ufes, que seria largamente utilizada pelo Balão Mágico. Um depoimento seu, publicado em 2007, ressalta o caráter dessas experiências audiovisuais, menos preocupadas em formar obras fechadas e mais afeitas à cotidianização do vídeo como prolongamento do olhar e da subjetividade:

"Rapidamente, a Beta se transformou num dispositivo de captura da realidade. Com a mobilidade e a

⁸ Grupo contestatório universitário de curta duração, surgido espontaneamente no primeiro ano da década de 1980. Nasceu de insatisfações de militantes de esquerda com os rumos político-partidários do movimento estudantil, suas hierarquias e a falta de espaços para discussão de questões então emergentes, como a necessidade de uma desrepressão sexual e comportamental da juventude local, por exemplo.

facilidade de manuseio que essa câmera trazia, buscávamos registrar tudo ao nosso redor. E exibíamos tudo a todos. Impossível não se lembrar das infindáveis horas de registro da fauna e flora da matinha da Ufes, do sol se pondo lentamente em tons de laranja gravados na caixa d'água... Enfim, capturávamos o tempo. O nosso tempo. E tínhamos todo o tempo do mundo.

Assim, o vídeo entrou na nossa cotidianidade. Cada manifestação, cada protesto, cada grafite, cada performance era agora presenciada infinitas vezes, multiplicada nos olhos de quem assistia. O vídeo se tornara vídeo-ação, numa extensão do nosso corpo, do nosso olhar, do nosso movimento" (CARMINATI, 2007: 104-105).

Ainda no circuito universitário, começaram a surgir outros realizadores. Em 1986, Paulo Sérgio Souza (Socó) e Ricardo Nespoli (então creditado como Ricardo Coutinho) dirigiram a videoarte *Formólia*, possivelmente o primeiro trabalho do gênero em terras capixabas. Com duração de seis minutos, o vídeo se inicia observando, à distância, um homem atravessar a rua e pular o muro de um ferro-velho então localizado em frente ao campus da Ufes em Goiabeiras. Em seguida, e durante a quase totalidade do vídeo, a câmera assume-se como uma subjetiva do personagem. O espectador então é lançado em meio às ruínas de ferros retorcidos, fragmentos de madeira e vidro e toda sorte de maquinário descartado e coberto

de ferrugem, filmados em planos-detalhes.

Num olhar intimista, que por vezes faz transbordar um desejo tátil (não só do personagem, mas também do espectador), temos um conjunto de ricas composições visuais, ora fixas, ora inquietas, num fascínio pelas linhas, formas, texturas e volumes, tendendo muitas vezes à abstração, graças tanto à extrema proximidade dos enquadramentos quanto à baixa resolução da câmera. Visto numa cópia digitalizada após três décadas de sua realização, *Formólia* traz uma outra camada de texturas, desta vez advindas da deterioração do próprio suporte videográfico, em que o desgaste e a perda de fidelidade da imagem gravada em fita analógica acabam por ampliar poeticamente o caráter abstrato de muitas de suas imagens.

Esse interesse pela ação do tempo na reconfiguração das formas já era uma questão que atravessava a obra artística de Paulo Sérgio Socó. Em 1984, ele realizou uma exposição na Biblioteca Central da Ufes, denominada Peças, máquinas e ruídos. Um dos trabalhos, denominado Máquina, era "constituído por uma carne (sobrecoxa de frango provinda Restaurante Universitário) pigmentada pelo artista, que fora depositada sobre a cal ao fundo de um aquário invertido, com uma ligeira abertura redonda no topo" (OLIVEIRA, 2018: 127). Em contato com o ar, a carne ia se decompondo, de modo que começaram a proliferar fungos após cerca de 15 dias de exposição. Estes cresciam impulsionados pela umidade matinal e, por volta do meio-dia, a carne retornava a um aspecto mais próximo do original — o que, para o artista, fazia dela uma máquina de cor, forma, volume e ruído: "Ao contrastar de forma intensa com a ideia de arte perene, o artista escolhia um dos objetos mais orgânicos e mais suscetíveis à transitoriedade, a carne" (OLIVEIRA, 2018: 128). Esse questionamento da permanência da obra de arte, uma visão então ainda institucionalizada, ao menos em âmbito local, na

universidade, tem um certo parentesco com o questionamento, empreendido pela nascente geração de videomakers, das regras do fazer audiovisual e do próprio regime de imagens cinematográficas até então hegemônico. Entrevistado para este livro em 2020, Socó afirmou que *Máquina* e *Formólia* possuem, como ponto em comum, "a proximidade do olhar sobre coisas que, aparentemente estáticas, realizam um movimento constante".

Paulo Sérgio continuou realizando experimentos em vídeo paralelamente à produção como artista visual, destacando o documentário *Chaudanneano* (2005), um retrato do pintor Gilbert Chaudanne e suas madonas. Nespoli realizou, em 1987, a ficção *Janelas* (codirigida por Renzo Pretti) e fez parte da equipe da videoarte *Graúna Barroca* (Ronaldo Barbosa, 1989), para posteriormente seguir carreira acadêmica.

Entre 1986 e 1987, os artistas e então estudantes universitários Rosana Paste e Mac (Marco Antônio Rocha de Oliveira) juntaramse a Celso Adolfo, egresso da Canalhada, para formar o projeto Aedes Aegyptis, híbrido de fotoperformance e videoperformance, que consistia numa espécie de "novela" sobre o cotidiano da rainha egípcia que foi um ícone de beleza no tempo dos faraós. Contando com Ernandes Zanon e Mauro Paste (membros do Balão Mágico) nas câmeras, realizaram os vídeos *Aedes Aegyptis: A vida íntima de Nefertiti e Nefer in cult* (ambos de 1987). Os três artistas/performers integraram, posteriormente, o grupo Éden Dionisíaco do Brasil, do qual também fizeram parte Cleber Carminati, Saskia Sá, Rita Elvira, Gabi Lima e Lobo Pasolini, entre outros.

Nas palavras de Rosana Paste, o Éden partia de releituras cênicas da história da arte para criar "quadros performáticos, mutantes e improvisados", apresentados em espaços cênicos — como o Theatro Carlos Gomes, que foi palco da montagem de *Quadros Bíblicos*, em

1989, na qual a cabeça de São João Batista era entregue em um televisor. O grupo não se interessava pelas convenções do teatro, preferindo produzir obras abertas e inacabadas: "Nossa pesquisa estava direcionada para o corpo, a dança, o improviso, a releitura e a interpretação dos 'ismos' das artes, de artistas, de contextos relacionados a fatos históricos", recorda a artista (PASTE, 2010). O espetáculo encerrava com a projeção da videoperformance O inferno de Dante (1989), realizada no Morro do Moreno, em que todos os integrantes do grupo apareciam nus e angustiados, buscando um lugar de sobrevivência. Rosana relata que o mar tinha que ser vermelho e, para se obter o efeito desejado, foi colocado papel celofane da mesma cor na frente da tela, colorindo os corpos e a paisagem: "o céu, o mar, a terra, tudo passou a ser o inferno". O espírito anárquico e demolidor das performances realizadas pelo Éden continuou em uma série de outros trabalhos videográficos, alguns concluídos e outros inacabados, em um trabalho de pesquisa permanente durante todo o período em que o grupo existiu.

Um desses experimentos inacabados é a videoperformance *Panos e luzes*, realizada em 1988 e somente editada e exibida publicamente (numa versão de sete minutos) em 2015, numa sessão do Cine Expurga, cineclube mantido pelo coletivo artístico Expurgação⁹. Dirigida por Cleber Carminati e protagonizada por Saskia Sá e Rosana Paste, ela consiste numa sucessão de poses semi-imóveis, em que as performers, individualmente ou juntas, interagem, na contraluz, dentro de um invólucro de lycra semitransparente, sobre um tablado teatral. A nudez, a textura da lycra sob a intensidade da luz (predominantemente azul-arroxeada, mudando para tons quentes, como amarelo e laranja no final do vídeo), o rigor visual

⁹ Algumas imagens deste trabalho também reaparecem no documentário de longa-metragem *Filme Balão* (Marcos Valério Guimarães, 2015), todo elaborado a partir do uso criativo de imagens de arquivo (found footage).

na composição dos enquadramentos e o tremor dos corpos lutando contra a imobilidade enquanto tensionam a elasticidade do tecido produzem uma sensação de tatilidade e intimidade junto ao espectador, potencializando o jogo homoerótico para além do mero voyeurismo. Nesse exercício que oscila entre o autocontrole e o desejo de movimento dos corpos femininos que performam em cena, um elemento fundamental é o uso da música mecânica em cena, numa playlist que vai de "O Superman", da norte-americana Laurie Anderson, à versão synthpop de "I feel love", na voz do contratenor alemão Klaus Nomi, e à "Cavalgada das Valquírias", de Richard Wagner.

Em 1989, Cleber apresentou seu trabalho de conclusão de curso em Publicidade na Ufes. Denominado *O vídeo como aparelho eletrodoméstico*, trata-se de um ensaio audiovisual que aprofunda uma série de reflexões sobre a imagem videográfica e suas possibilidades. Nessa metarreflexão, assume-se a precariedade como instrumento de trabalho, dialogando com o próprio sistema de baixa definição da imagem videográfica. Uma edição fragmentária rearticula diversos materiais filmados: das reflexões verbais do realizador sobre o tema à tela do televisor que exibe trechos do longa-metragem *A imensidão azul* (Luc Besson, 1988), passando por imagens de outros aparelhos domésticos em ação, como uma furadeira elétrica. A intenção desse vídeo-ensaio, como declarou Carminati em entrevista a este livro, era a de decompor tais imagens e servi-las ao espectador "para que ele pudesse compor uma imagem ainda a ser definida."

Experiências em videodança da Companhia Neo-Iaô

Outra importante pesquisa estética empreendida no Espírito Santo nas décadas de 1980 e 1990 foi a da Companhia de Dança Neo-Iaô, capitaneada por Magno Godoy e Marcelo Ferreira. Em sua dissertação de mestrado, Marcelo sintetiza alguns índices da poética do grupo:

"A configuração estética. а movimentação e a dramaticidade tinham como premissas a nudez em figuras andróginas — trabalhadas com o uso de emplastro ao invés de tapa-sexo —, cabeças e sobrancelhas raspadas, corpos depilados. Para o figurino, foram criadas camisolas longas como se fossem peles, feitas de fardos de malha, compridas na frente e curtas atrás, devido aos movimentos em retrocesso nos quais, andando sempre para trás, caracterizava-se de forma significativa uma incorporação que aludiria às giras dos rituais de candomblé. Um gestual expressionista e a identificação com a possessão no candomblé refletiram-se numa matriz corporal, com apropriações da dança butoh e procedimentos próprios de ritmo e de tempo, trabalhando sobre a hesitação em cena, alternando movimentos frágeis e viris, lentidão e mudanças bruscas de ritmo,

parando em posturas de composição exigente. Mãos retorcidas física dificultando o ato, punhos funcionando como mãos em negação ao ato. Uma máscara facial fixa, catatônica, com o olhar sempre mirando o infinito, hipnotizado. O grito, obra expressionista do artista norueguês Edvard Munch, é uma referência, assim como as gravuras de Kathe Kollwitz, artista alemã. Uma teatralidade corporal em sintonia com o teatro de Grotowski, de Antonin Artaud, onde o ator é o personagem, sem distanciamento, e sua presença cênica, seu carisma, marcam a intensidade da cena. Não se representa, mas se vive a cena. como num ritual" (SILVA. 2018: 50).

A partir de 1986, o Neo-Iaô começou a circular por alguns dos principais espaços cênicos e encontros de dança e artes cênicas nacionais e internacionais, chamando a atenção para sua poética singular no contexto brasileiro. Em 1988, o contato com as ruínas de Tiwanaku, em La Paz, na Bolívia, possibilitou a primeira experiência do grupo com a videodança, que culminou na obra *Via sacra*, realizada entre 1988 e 1990. Trata-se de um trabalho que relata a peregrinação de um sacerdote cósmico por templos significativos da formação da cultura latino-americana: além de Tiwanaku, outras locações incluíram a Basílica do Pilar e a Igreja de São Francisco (ambas em Ouro Preto, Minas Gerais) e a Catedral de Brasília, conjugando três tradições — a ameríndia, o barroco colonial e a modernidade do século XX. A performance e a direção

ficaram a cargo de Magno Godoy, enquanto Marcelo Ferreira cuidou da direção de fotografia. A música é uma composição eletroacústica de Jaceguay Lins, músico pernambucano que se radicou no Espírito Santo na década de 1980.

Fazendo uso majoritariamente de planos fixos, numa elaboradíssima composição visual que valoriza a interação do corpo do performer com os elementos arquitetônicos (e os vazios que rodeiam as ruínas, datadas de 700 a.C.), o vídeo traz uma série de elementos fundamentais da poética do Neo-Iaô, perceptíveis nos planos de abertura, que enquadram frontalmente uma estátua de gigantesca cabeça, como se ela olhasse para o espectador. Vestindo um manto vermelho, de olhos arregalados, boquiaberto e com as mãos retorcidas, Magno surge lentamente por detrás da estátua, com seu rosto imóvel e cabeça tombada movimentando-se na parte inferior do enquadramento, da direita para a esquerda. É impactante o contraste entre as duas fisionomias, a do bailarino e a da escultura milenar.

Seguem-se interações com a Porta do Sol (escultura monolítica que pesa cerca de dez toneladas e possui diversas inscrições e ilustrações em baixo-relevo) e com ruínas de colunas e muralhas, em torno das quais Magno move-se sempre de forma retrógrada. Na paleta de cores, predominam os tons terrosos das construções e do solo, o azul vibrante do céu e o vermelho-vivo contrastante dos trajes a se deslocar pelos limites do plano. O uso da profundidade espacial, em alguns enquadramentos, como o da muralha em ângulo oblíquo, potencializa junto ao espectador a sensação ambígua de despertencimento e fascínio evocada pelo gestual do performer.

A primeira exibição pública desse trabalho só se concretizou mais de vinte anos depois, em 2012, quando Marcelo Ferreira realizou uma homenagem, por ocasião do então recente falecimento de Magno Godoy: num solo de dança, ele contracenou em palco com as imagens

projetadas do vídeo, assumindo-se como uma espécie de duplo de Magno, inclusive caracterizado com o mesmo figurino. Esse número, intitulado *Admirando Magno Godoy*¹⁰., foi incluído, naquele mesmo ano, na abertura de *Stultifera Navis*, uma remontagem do espetáculo cênico homônimo da Cia. Neo-Iaô, agora apresentado pela Cia. Teatro Urgente, sob a direção de Marcelo.¹¹

Nos anos seguintes a *Via sacra*, Magno Godoy dirigiu outros três trabalhos de videodança, sempre tendo ele e Marcelo Ferreira como bailarinos e a produção assinada por Marcelo e Ernandes Zanon. *Criação do homem* (1991) foi inspirado no Gênesis bíblico — mais especificamente na citação "porquanto és pó e ao pó retornarás". Rodado nas dunas de Itaúnas (Conceição da Barra, ES), contou com trilha sonora da paranaense Jocy de Oliveira, pioneira da música eletroacústica no Brasil, que chegou a fazer outras parcerias com o Neo-Iaô. Nas palavras de Marcelo Ferreira sobre a estreia do trabalho no palco do Theatro Carlos Gomes, em Vitória:

"Vídeo e dança em tempo real interagiam na performance que usava um projetor deslizando em travelling num trilho instalado no proscênio do palco. As imagens apareciam numa tela à direita do palco, passavam pelo ciclorama no fundo e projetavam-se também nos corpos dos bailarinos em outro ponto do palco" (SILVA, 2018: 60).

¹⁰ O próprio título é uma homenagem ao solo Admirando Kazuo Ohno, executado por Magno na primeira montagem de Stultifera Navis, em 1986. Marcelo também disponibilizou uma versão audiovisual desse solo, com quatro minutos de duração, mesclando imagens da performance original de Godoy e de sua própria intervenção.

¹¹ Em 2021, Marcelo Ferreira faz uma nova versão em vídeo desse trabalho, desta vez como performer e diretor, tendo como cenário a fachada da Igreja de Nossa Senhora do Rosário em Vila Velha, de portas fechadas. Além do manto vermelho, ele usa uma máscara no rosto, numa espécie de ritual pelo fim da pandemia de Covid-19.

A escolha da locação cria um inusitado diálogo com o texto do Gênesis, por se tratar de uma região em que a areia soterrou uma vila inteira, entre as décadas de 1950 e 1970, num desastre ecológico causado pelo desmatamento desenfreado: quando a natureza encobre o fruto da ação humana, a paisagem passa a remeter a tempos imemoriais, como se esperasse um renascimento da própria vida. Essa ideia de atemporalidade aqui é bastante explorada em termos visuais e rítmicos.

Os dez minutos iniciais do vídeo não possuem presença humana em cena, tampouco fazem uso de música: ao som do vento, que sopra intensamente, sem parar, contemplamos a monumentalidade das dunas e a vastidão das nuvens no céu. São planos de forte beleza expressionista, ao valorizar os grafismos naturais de luz e sombras e o deslocamento da poeira causado pelas correntes de ar. Quando a música se inicia ("Mobius sonorum", composição para violino eletrônico e tape/delay), partimos para planos mais próximos da areia, mostrando a figura nua e andrógina de Magno emergindo da terra, numa coreografia de gestos lentos e expansivos. Em seguida, Marcelo também surge da areia, e os dois bailarinos interagem com a paisagem deserta em planos cada vez mais elaborados. Finaliza-se com um longo solo de Magno sob o sol escaldante e cegante e uma saudação à lua que nasce no céu.

Seguiu-se Último jesuíta (1992), gravado nas Cataratas do Iguaçu (Brasil e Argentina), nas ruínas de Redución de Jesus, no Paraguai, na Igreja dos Reis Magos (Nova Almeida, Serra, ES) e no campus da Ufes em Goiabeiras (Vitória), onde foi reconstituído um cemitério dos índios guaranis. Em 1999, foi a vez de *Quitungo*, homenagem ao folclorista capixaba Hermógenes Lima da Fonseca, no qual foi instalada, no palco do Teatro José Carlos de Oliveira (Centro Cultural Carmélia M. de Souza, em Vitória), uma réplica em tamanho original

de uma roda de farinha que existia na propriedade rural da família do homenageado, em Conceição da Barra, extremo norte do estado (SILVA, 2000: 62). Algumas externas também foram gravadas em Conceição da Barra, com a participação de um grupo de Ticumbi, tradicional folguedo dramatizado da região.

Pensar a partir das imagens, suas poéticas, potências e hibridismos

Em 1989, o artista visual Ronaldo Barbosa realizou a videoarte *Graúna barroca* (1989), com fotografia de Ricardo Nespoli, desenho de som de Renzo Pretti e coprodução da TV Educativa. Realizado a partir de uma intervenção feita pelo artista na praia do Rio Negro, em Fundão, com suas paisagens naturais praticamente intocadas, o vídeo utiliza elementos da própria região, como troncos de árvores, gravetos, algas, pigmentos, fogo e água, que são animados pelos movimentos da própria natureza – na contramão das animações eletrônicas que eram a novidade entre os *videomakers* da época. Ronaldo concebeu o trabalho como uma "instalação viva de cores e formas que são destruídas pelo mar" (BORGES, 2017:70). Alguns

e formas que são destruídas pelo mar" (BORGES, 2017:70). Alguns elementos visuais aqui utilizados já eram recorrentes em seus desenhos e pinturas anteriores, como chifres, setas e diversas composições geométricas. Aqui, eles saem da bidimensionalidade não somente para experimentar o espaço tridimensional, mas também para dialogar com ritmo, movimento e sons — pela primeira vez, a música se fez presente no trabalho artístico de Ronaldo.

O curta pode ser pensado como uma espécie de suíte audiovisual, conduzida por uma trilha sonora que reúne cantos esquimós, Philip Glass, Rachmaninoff e Naná Vasconcelos. Destaco aqui uma sequência noturna, em que vários pequenos sacos de pipoca, contendo velas acesas em seu interior, flutuam sobre as águas, dispostos em pranchas de isopor submersas (e, portanto, invisíveis a nossos olhos). Eles compõem setas, forquilhas e outros traçados, a navegar pela densa escuridão, como se movidos por uma espécie de encantamento.

Há uma pluralidade de elementos visuais em interação constante, organizados em grafismos de forte organicidade. Durante dezenove minutos, linhas, sombras, formas e objetos diversos são dispostos, pigmentados e reenquadrados a partir da intervenção humana, e constantemente reorganizados não somente pelos movimentos de câmera, mas também pelos fluxos da própria natureza. Para a crítica Maria Alice Milliet, há nele um "fascínio na recriação do onírico no real e de seu retorno mediatizado ao onírico" (MILLIET apud BORGES, 2017:70).

Entre as videoartes realizadas no Espírito Santo, *Graúna Barroca*, além de ser uma das primeiras, é a mais premiada e reconhecida nacional e internacionalmente. Obteve mais de dez prêmios em festivais dentro e fora do Brasil, incluindo Melhor Videoarte no 33º Festival de Cinema e TV de Nova Iorque (1991), Melhor Vídeo Experimental no IV Rio Cine Festival (1990), Medalha de Ouro no Philadelphia Film Festival (1991) e o Special Merit Awards, no 15th Tokyo Video Festival – JVC (Japão, 1992).

Em 1992, Ronaldo Barbosa juntou-se a Arlindo Castro para realizar *TV reciclada* (1992), financiado com recursos da então nascente lei de incentivo do município de Vitória, a Lei Rubem Braga. Ambos eram professores da Ufes: Ronaldo, dos cursos de Artes e Arquitetura, e Arlindo, de Comunicação Social. Híbrido de videoarte e documentário ensaístico, o média-metragem (27 minutos) traça uma série de questionamentos sobre o lugar da televisão no

imaginário contemporâneo, e sua pretensa construção de mundos próprios, privilegiando o polo da recepção como essencial para promover uma relação menos passiva ante os conteúdos televisivos. O roteiro, escrito por Castro, constrói-se a partir de esquetes e gags visuais repletas de efeitos de edição e computação gráfica — alguns a cargo de Hans Donner, de quem Arlindo era bastante próximo, e outros assinados por Eric Altit. Tudo é encadeado num fluxo narrativo não linear bem ao gosto da produção videográfica brasileira da época. O vídeo joga o tempo inteiro com a própria linguagem televisiva, em especial do telejornalismo, dos quiz shows e do videografismo, apresentando-se de início como um conjunto de múltiplas respostas à questão: "O que é televisão?". A ironia atravessa boa parte dessas respostas, desde a sequência inicial, em que um televisor é retirado de um frigorífico, como se fosse uma peça de carne prestes a ser comercializada num supermercado, à oração final, em um altar de igreja no qual uma televisão ligada e dessintonizada substitui a estatueta sacra, na qual os fiéis clamam pela santificada a promessa de se oferecer "uma outra vida, bem melhor que à nossa".

Seguem-se diversas brincadeiras com os usuais clichês utilizados para responder à pergunta-chave, bem como uma série de situações reimaginadas, como um Robinson Crusoé moderno que levaria o aparelho como companhia para uma ilha deserta, a figura do homem vitruviano de Da Vinci cuja cabeça agora é um monitor de TV, ou a metáfora de um ciclope a cujo único olho nada escapa. Há ainda uma cena em que, numa casa de classe média-alta tropical, um casal assiste ao crepitar das chamas transmitidas por um televisor inserido no vão de uma lareira, no centro da sala — numa irônica gambiarra antecipatória das atuais lareiras eletrônicas com seus monitores tridimensionais, atuais sonhos de consumo dos reality

shows de decoração produzidos nos países do hemisfério norte. Por seu olhar crítico, porém nunca se reduzindo ao maniqueísmo, *TV reciclada* recebeu o prêmio de Melhor Direção de Arte no II Fenavi – Festival Nacional de Vídeo de Vitória (1992) e Menção Especial no festival Tam Tam Video (1994), realizado em Pisa, na Itália.

Arlindo Castro foi uma figura ímpar no cenário cultural capixaba desde o final da década de 1960. Inicialmente, ele atuou nos campos da música (como compositor e também integrante, na década de 1970, do conjunto Mistura Fina, um dos marcos contraculturais locais) e da literatura, tendo publicado, em edição caseira/mimeografada, o livro de poemas Artifícios, em 1968. Embora tivesse dirigido somente dois trabalhos (o outro foi o videoclipe Rockongo, da banda Manimal, em 1996), ele foi um importante pensador do campo comunicacional e, mais especificamente, do audiovisual na virada dos anos 80 para os 90. Sua dissertação de mestrado, Videografitti, defendida em 1983 na UFRJ, debruçava-se sobre videografismo. Dez anos depois, ele defendeu o doutorado na New York University, tornando-se um dos primeiros doutores em Cinema no meio acadêmico brasileiro (e um dos primeiros doutores negros na área da comunicação social). Sua tese Films about cinema é um dos raros textos de autores brasileiros citados no livro *Introdução à teoria do* cinema, de Robert Stam, mapeamento histórico de referência das correntes teóricas audiovisuais.

Arlindo foi um dos primeiros teóricos brasileiros a pensar a televisão com um olhar que não a reduzisse a certos maniqueísmos então bastante comuns. Em Films about cinema, ele analisa as relações entre o cinema hollywoodiano e suas representações do meio televisivo, cobrindo um período de 30 anos, entre 1957 e 1987, abordando onze filmes, entre eles Rede de intrigas (Sidney Lumet, 1976), Dias de fogo (Haskell Wexler, 1969), Videodrome (David Cronenberg, 1983) e O rei

da comédia (Martin Scorsese, 1983). Depois de anos embasando suas análises na teoria crítica e nos estudos culturais, aos poucos Arlindo migrava, naquele início dos anos 1990, para os estudos de recepção, em busca de uma concepção "não paternalista" (CASTRO, 1994) do espectador, pensando a relação deste com a TV como um todo. Nas linhas finais de sua tese de doutorado, ele considera que a conclusão mais importante de sua pesquisa é uma sugestão prática, "na forma de um chamado por novas representações do ato de recepção, por mais olhares provocativos acerca das relações entre as pessoas e a televisão" (CASTRO, 1993: 405) — e afirma que *TV reciclada* era um desdobramento desse tipo de proposta, algo que podemos perceber no olhar nada reducionista que esse vídeo lança sobre a ambígua relação entre espectador e mídia.

CORPOS E DESEJOS ENTRE O SAGRADO E O PROFANO

Em 1992, o Éden Dionisíaco do Brasil realizou seu trabalho derradeiro: a videoarte/videoperformance Comida, sexo e morte. Nela, um grupo de amigos, trajados com roupas luxuosas e extravagantes, bem ao gosto da então nascente estética clubber brasileira, reúne-se em um banquete orgíaco e pansexual, nos fundos de uma casa em ruínas no centro de Vitória. No andar de baixo, realiza-se o velório de um deles, com o corpo cercado por signos eróticos (entre eles, uma escultura cerâmica fálica e outra, de arame, representando pernas e nádegas). Enquanto velam o colega, alguns dos personagens relembram experiências sexuais com ele, ou mesmo trocam carícias entre si. Após o cortejo fúnebre, temos o plano final de uma Caravan se afastando, imagem que remete tanto aos carros funerários quanto aos de recém-casados, já que há latas amarradas ao para-choque traseiro, arrastadas pelas ruas afora. O tom de ironia e a presença de comportamentos sexuais não normativos fazem desse trabalho um dos primeiros assumidamente queer dentro da produção capixaba — embora já pudéssemos observar uma atitude queer bastante escrachada desde os trabalhos da Canalhada e em várias ações do próprio Éden. A estética clubber também se traduz no colorido exacerbado de alguns figurinos, nos efeitos de tratamento de cor na primeira parte do vídeo e no uso de uma trilha sonora de música eletrônica underground bastante característica do começo dos anos 1990.

Já a ficção experimental *Sacramento* (1992), de Luiza Lubiana e Ricardo Sá, foi rodada em Super-8 e finalizada em vídeo U-Matic. Trata-se de uma releitura do mito de São Sebastião, retirado da água por uma sacerdotisa, que lava suas chagas nas águas de

um rio. O curta é ambientando num universo onírico, repleto de arquétipos que nos remetem a tempos imemoriais, em uma linguagem que foi aprofundada nos filmes ficcionais que Luiza realizou posteriormente, como *A lenda de Proitner* (1995). Filmado em Matilde (Alfredo Chaves, ES), Sacramento recebeu os prêmios de Melhor Fotografia (para Ricardo Sá) e Melhor Trilha Sonora Original (Jaceguay Lins) no II Fenavi – Festival Nacional de Vídeo de Vitória. Tanto Comida, sexo e morte quanto Sacramento (bem como o já citado TV Reciclada) trazem, em seus elencos, um nome que se tornaria importante no cenário capixaba nos anos seguintes: Lobo Pasolini. Sua produção no período destaca-se pelo intenso acento irônico e pela irreverente apropriação de elementos da cena clubber, da cultura pop de massas, do kitsch e de ícones gays e camp¹², em trabalhos como One man show (1991), Linha pontilhada (1991), 1-2-3 Terezinha Remix (1995) e A autobiografia de todo mundo (1998), o último tendo a artista Rosana Paste como produtora executiva. Desconstruindo uma série de conceitos instituídos pelo consumo da comunicação de massa nessa primeira fase de sua carreira, Pasolini faz uso da ironia para colocar em questão a própria instância da metalinguagem.

Diversos desses vídeos constroem-se em torno de performances

¹² O camp é um elemento estético/identitário central nas culturas LGBT/queer a partir do século XX. Estudado por Susan Sontag em seu artigo "Notas sobre o camp" (1964), ele diz respeito a um tipo de entonação exagerada, afetada e carregada de artificialidade, como forma de se ironizar e ridicularizar certas normas sociais vigentes, constituindo assim uma sensibilidade diferenciada diante do mundo. Embora em algumas passagens do texto de Sontag, aspectos centrais dessa sensibilidade, como frivolidade, extravagância e valorização daquilo que a cultura modernista considerava de "mau gosto", sejam vistos de forma negativa, por outro lado, a autora também reconhece que o camp, ao ler tudo entre aspas e entender que "ser é representar um papel", reinventa a velha metáfora da vida como teatro. As comunidades LGBTOIA+, com os anos, foram se apoderando do camp e o ressignificando como forma de resistência, constituindo assim uma espécie de lente irônica que permite enxergar o teatro das aparências heteronormativo, com suas amarras impostas a corpos e sujeitos dissidentes nos aspectos hegemônicos de gênero e sexualidade. Assim, ele se faz bastante presente nessas culturas, desde o dandismo de Oscar Wilde aos ballrooms da comunidade trans negra novaiorquina do final do século XX, passando pelo tom ácido e anárquico dos primeiros filmes de Pedro Almodóvar (ainda dentro da Movida espanhola) e por toda a filmografia de John Waters, bem como em boa parte da produção de cinema e videoarte queer dos anos 1990 — o que inclusive se reflete até hoje em diversas escolhas curatoriais nas mostras e festivais voltados ao público LGBTQIA+.

do próprio Lobo — que em alguns trabalhos assina como Antonio Pasolini. Em *One man show* (prêmio de revelação no 4º Vitória Cine Vídeo, 1997), enquadrando somente um tórax e um abdome masculinos, temos uma simulação de masturbação sonorizada por um liquidificador em potência máxima. Ele chegou a ser exibido na décima edição do festival MIX NYC (1996), um dos mais importantes eventos audiovisuais LGBT da época, dentro de um programa de curtas pornôs chamado "Hot porn sex, yum!", trazendo certa dose de irreverência em meio a filmes mais soturnos e sérios, a maioria com inflexões BDSM. Nesse mesmo festival, o curta *1-2-3 Terezinha Remix* foi exibido num programa batizado pela curadoria como "Domestic drama", fortemente devotado ao *camp*.

A autobiografia de todo mundo (Melhor Vídeo no 5º Vitória Cine Vídeo, 1998) parte de uma autoentrevista para elaborar uma demolidora paródia ao culto às celebridades, enquanto Love in the age of Graphic design (2002) é dividido em pequenos tableauxvivants, que ironizam o percurso de um encontro amoroso, com direito a uma trilha sonora *easy listening* que intensifica o tom de pastiche. Segundo o próprio Lobo, em depoimento para este livro, é um experimento a partir "do ambiente diegético controlado, do uso de cores e do elemento slapstick". Aqui, a sensibilidade exagerada e teatralizada do camp é transbordante, do uso do vermelho no figurino e na parede de fundo à atitude drama queen do protagonista, com seu olhar que varia do apaixonado/submisso ao desconfiado e apavorado (potencializada pelas intervenções de seu amante no extracampo), passando pelas metáforas dos jogos amorosos (uma queda de braços e um jogo de damas) e culminando com a artificialidade deliberada das palmas ao final da performance. Entrevista de emprego (2005) brinca com os clichês dos manuais de administração de empresas, recursos humanos e livros de

autoajuda, ao ilustrar uma corriqueira entrevista para a vaga de faxineiro (à qual Lobo comparece vestindo um short de couro, curto e ajustado ao corpo, e coturnos) com impagáveis passagens bastante comuns às páginas desses livros. O uso de elementos da cultura leather, do imaginário BDSM e, novamente, uma generosa dose de camp acentuam a ironia aqui proposta. Já The art of vídeo art (2007) é uma empreitada em found footage realizada a partir de três comerciais televisivos pertencentes ao arquivo Prelinger (originalmente produzidos entre 1956 e 1961), constituindo um ensaio visual retrô sobre a ontologia da videoarte.

Lobo define sua poética como centrada na performance, na crítica midiática, na escrita automática, influenciada pelos pioneiros da videoarte, da televisão alternativa, do dadaísmo, da pop art, do surrealismo e do cinema de vanguarda em geral — também áreas de interesse como curador e pesquisador audiovisual. Ele considera sua escrita como "simples, direta, humorística, sintonizada com as minúcias da vida", conferindo protagonismo para mulheres e homens gays e, mais recentemente, abordando também o veganismo e as relações entre humanos e não humanos. Além de One man show, são exemplos dessa escrita direta trabalhos como *The Stroll* (2000) e a trilogia de curtíssima duração (100") realizada na Inglaterra em 2001 (Fate, Double vision e Flower power). Entre os curtas de sua safra mais recente, incluem-se *How to make money with videoart* (2015), que faz um uso paródico das telas de caixas eletrônicos, além de abcd (2018) e Tryptich (2018), vídeos curtos e bastante diretos em suas gags visuais, que carregam comentários políticos bastante precisos e tão afiados quanto seus projetos do início de carreira.

Nos últimos anos, Lobo tem alternado seu trabalho entre literatura, videoarte e projetos de curadoria, como a exposição *Projeto 027* (Sesi Arte Galeria, 2017) e as mostras audiovisuais *Video Links Brazil: An*

anthology of brazilian video art 1981-2005 (Tate Modern, Londres, 2007), Filme de arte (OÁ Galeria, 2011-2016) e FDA – Fita de Artista (Sesc Glória, 2020).

As tensões entre corpo, sagrado e profano também têm sido um dos focos de pesquisa do Teatro Experimental Capixaba, liderado pelo dramaturgo e professor de artes cênicas da Ufes, César Huapaya, desde 1977. Trata-se de um centro de pesquisa experimental de antropologia do teatro e das artes performativas, com forte diálogo com as matrizes culturais e religiosas africana e ameríndia, além de autores como Eugenio Barba, Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor e de conceitos da etnocenologia.

O grupo começou a fazer alguns experimentos videográficos na virada dos anos 80 para os anos 90 (como o registro audiovisual do espetáculo Mitologia, em 1988), culminando na realização do Fausto (1995), espetáculo cênico e vídeo inspirados nos textos de Christopher Marlowe e Johann Wolfgang von Goethe, como parte do projeto de pesquisa de Huapaya, "O ator-performer". No vídeo, a história de Fausto e seu pacto em busca do conhecimento infinito são transpostos para o contexto da América Latina — o lixão, o manguezal, os banhos de sangue e vísceras no abatedouro, os mortos e torturados cotidianamente pelos grupos de extermínio. É uma alegoria da trajetória do homem brasileiro e de seus processos de colonização e escravidão em nome do progresso, com uso de diversos elementos do candomblé. Nas palavras de Huapaya, os personagens "são orixás, negros, índios, escravizados e colonizados", de modo que o performer não encarna nem representa o personagem, mas sim "é o próprio performer-orixá": Fausto-Oxalá, Mefistófeles-Exu, Margarida-Oxum. Frases curtas, telegráficas, muitas vezes improvisadas, ditas em entonação não naturalista, uma edição bastante fragmentária, e a trilha sonora épica, que

inclui composições de Phillip Glass (*Itaipu*), Ravi Shankar e Villa-Lobos, além de composiçõs para percussão do próprio Huapaya, são outros elementos centrais da estética proposta pelo vídeo. Também se destacam os efeitos visuais e cromáticos, além da mescla de texturas dos diversos formatos em que as imagens foram captadas – Super VHS, U-Matic e 16 mm. O papel principal é aqui performado por dois atores: Paulo de Paula (Fausto velho) e Willian Oliveira (Fausto jovem). O média-metragem também marca a estreia audiovisual de Suely Bispo, atualmente uma das atrizes capixabas mais reconhecidas nacionalmente, no papel de uma feiticeira-operária.

FILME, OU MELHOR, VÍDEO DE ARTISTA

Em seu livro pioneiro *Quase cinema: cinema de artista no Brasil* (1981), Lígia Canongia adota a expressão "filme de artista" para se referir a um subgênero do cinema experimental, não narrativo, dos anos 60 e 70, no qual artistas visuais (Lygia Pape, Hélio Oiticica, Rubens Gerchmann) davam continuidade a suas pesquisas estéticas usuais utilizando a película cinematográfica como suporte. Pensase, assim, o "filme de artista" como um desdobramento das questões e investigações que atravessam a produção desses artistas, como se fossem etapas desse percurso. Na década de 1980, muitos deles também experimentaram no campo da videoarte e videoinstalação. Podemos observar uma série de artistas visuais capixabas que, a partir dos anos 90, experimentaram ocasionalmente com a imagem eletrônica, como prolongamento de suas investigações artísticas usuais, destacando-se, entre outros, Nenna, Juliana Morgado, Orlando da Rosa Farya e Julio Tigre.

Além da já citada videoinstalação *Taru*, Nenna realizou *Vydeo* (1995), do qual participam Saskia Sá, Joel Barcellos e Franz Krajcberg. O trabalho, que já foi exibido em diversos formatos e reeditado de formas bastante distintas entre si, consiste numa reflexão direta do vídeo como forma de pensamento. Isso se dá tanto pela performance de Saskia entre as montanhas de areia instaladas na Galeria Homero Massena, durante a exposição homônima (realizada em 1993), quanto pelas intervenções documentais do artista e ativista ambiental Franz Krajcberg em Nova Viçosa, no sul da Bahia, e do ator Joel Barcellos em Itaúnas — ou, ainda, em uma dessas versões (exibida no 4º Vitória Cine Vìdeo, em 1997), na apropriação integral, à moda de um sampleamento clandestino, do documentário *Di*

Glauber, buscando assim problematizar as bases da proibição judicial de exibição do célebre curta-metragem de Glauber Rocha filmado no velório do pintor Di Cavalcanti.

Nas palavras de Nenna, em depoimento concedido para este livro: "Um dos protocolos do projeto *Vydeo* era que cada apresentação deveria ser diferente das anteriores, ou seja, sempre com uma nova edição. O *Vydeo* foi rodado em Hi-8, com uma câmera do Krajcberg. Essas imagens e a edição foram realizadas a partir do meu livro *Vereda tropicália*, de 1985".

A mais recente incursão nesse material foi lançada em 2021, sob o nome *Opera-K*. Trata-se de um mash up audiovisual que parte das imagens do curta-metragem capixaba *Kaput* (Paulo Torre, 1967), reeditadas junto à performance de Saskia Sá em 1993, e acrescidas de imagens inéditas, filmadas pelo artista nestes últimos anos, em Le Thoureil, cidade francesa onde atualmente reside. Nenna foi o responsável, durante décadas, pela guarda e preservação da última cópia física de *Kaput*, em VHS (o original em 16 mm é considerado como perdido). Ao retornar à obra de Paulo Torre, ao mesmo tempo que promove um autosampleamento de seus trabalhos prévios, Nenna acrescenta novas camadas de cultura pop do passado e do presente, de modo a comentar questões urgentes de um cotidiano global à beira do colapso.

Nenna também foi o curador da primeira mostra internacional de vídeo no Espírito Santo, a *Vydeorama*, realizada em outubro de 1989, no auditório da Rede Gazeta, em Vitória.

Em 1998, Juliana Morgado realizou sua primeira exposição individual, na Gaeu-Ufes (Galeria de Arte Espaço Universitário), denominada *Brain Slicer***: *Useful, practice and durable.* Nela, foi apresentada pela primeira vez uma proposição artística que partia de um insólito produto comercial: um fatiador capaz de facilitar o

trabalho de compartimentação de nosso cérebro, ao dividi-lo, num só golpe, em oito partes iguais. Apresentado em diversas variações nos anos seguintes, o trabalho levantava uma reflexão sobre o consumo compulsivo, a partir do uso irônico das técnicas publicitárias para se criticar o modus operandi dos próprios meios de comunicação. Em lugar de se apresentar o utensílio em si, mostravam-se ao público as embalagens (caixas de papelão, bobinas plásticas) e peças publicitárias (panfletos, manuais de instrução, vídeo institucional), sempre em formato bilíngue, em inglês e espanhol, assinadas pela fictícia multinacional responsável pela comercialização do utensílio, a *Juliana & Morgado, Inc.*

Um dos elementos centrais da proposta era um falso VT publicitário, de caráter institucional, com duração de um minuto e quarenta e dois segundos, exibido em looping na galeria. Ele era constituído por uma animação em 3D do fatiador, gerada por computador, na qual ele parecia descer dos céus, girando, ao som do mais pasteurizado e anestesiante *muzak* (ou "música de elevador"): versões instrumentais do tema de *Perdidos no espaço* e de *Aquarela do Brasil*. Em certo momento do vídeo, um texto bilíngue corria a tela, em letras brancas sobre uma tarja preta:

The Brain Slicer is a piece formed by two concentric round blades, linked to each other by eight blades that internally split the piece in eight empty parts. His firm and sharp blades are appropriate for deliver a fast and perfect slicing. You neither get your hands dirty nor put in risk your nails. With the Brain Slicer, your life becomes readily much easier. La Cortadora de Cerebro es

una pieza formada por dos laminas circulares concentricas conectadas una a la outra por ocho laminas que dividen la pieza internamente em ocho partes. Sus laminas firmes y com hilo son apropriadas para regalar un corte rapido y perfecto. Usted no ensucia sus manos ni tampoco pone en riesgo sus unas. Com la Cortadora de Cerebro, su vida se vuelve mucho mas facil.

O contraste entre a estética clean do vídeo (música suave e repetitiva, uso minimalista das cores, o objeto prateado metálico e circular girando sem parar) e a crueldade e perversidade inerentes à utilização de um artefato perigoso, que só é mostrado ao espectador a partir de suas imagens midiatizadas (nunca diretamente), reforça mais ainda o caráter irônico que o trabalho utiliza para criticar a lógica do consumismo desenfreado. É interessante notar que, para a criação do vídeo, Juliana Morgado contou com a colaboração de vários nomes de uma nascente geração de videoartistas naquele fim de década, como Herbert Pablo (responsável pela programação visual), Jean R. (animação), Larissa Machado e Rodrigo Linhales (edição).

Em 2009, ela realizou a instalação *Itatiaia Dreams*, apresentada na exposição coletiva *Espectador em trânsito*, no Museu de Arte do Espírito Santo (Maes). Nela, foi construída, no espaço expositivo, uma torre de ripas de madeira com paredes vazadas por pequenas frestas. Na parte externa, foi instalado um luminoso em neon azul que pendia do teto, com o título do trabalho, numa referência a um antigo hotel construído em 1951 e localizado no Centro de Belo Horizonte, onde o pai da artista morou durante um longo período.

Em seu interior, foi projetado na cúpula um vídeo que retratava plantas dormideiras, organizadas de acordo com a estrutura dos tetos art déco que originalmente existiam no hotel. As folhas abriam e fechavam e balançavam com o vento, pausadamente.

O áudio foi construído a partir de falas dos moradores do hotel (hoje um edifício residencial, tombado pelo patrimônio histórico), bem como do lambe-lambe que fotografava no local havia mais de quarenta anos e de pessoas que conheciam histórias referentes ao hotel. Essas falas foram sobrepostas e mixadas como se fossem murmúrios. Ao aliar memória pessoal e sensação de aconchego que o ambiente proporcionava, Juliana propiciou uma partilha afetiva de caráter bastante intimista e pessoal. Nas palavras da artista, no memorial descritivo escrito por ela acerca da obra:

"O teto de dormideiras. em movimentos incessantes de recolhimento, as vozes relatoras ausentes, a construção verticalizada e intimista, o nome Itatiaia dreams inscrito flutuante no ar como luz, recobram o tempo imaginado vivido no Itatiaia, nos quartos não visitados, nos corredores não percorridos, nos lustres não vistos, nos cafés da manhã não devorados. Em não ter sido espectadora de suas superfícies deterioradas e dos corpos memoravelmente inscritos tempo, em não ter participado de uma história só minha. De se redescobrir no ato sorrateiro ao entrar num dos aposentos, e ler o bilhete de amor

incondicional, enquanto o corpo do pai, enfim autônomo, falece não muito distante dali".

Outro trabalho audiovisual de Juliana é o projeto m.u.n.d.o., que discute as diversas significações do termo "resistência" — física, política, identitária. Nele, a artista visita uma série de lugares e indaga seus habitantes sobre os melhores pontos para se apreender visualmente os locais onde eles vivem. Em seguida, a câmera é fixada no corpo da artista, na altura dos olhos. Juliana gira em torno de seu próprio eixo enquanto grava as imagens, mantendo-se assim até onde aguentar. O resultado, uma panorâmica contínua em zoom, de perspectiva atenuada, dialoga justamente com a impossibilidade de se gerar uma imagem ou obra que dê conta da identidade atribuída aos moradores a respeito daquele local. Por outro lado, a fusão entre corpo e paisagem, proporcionada pelos giros, sugere uma experiência de imersão física nessa impossibilidade, uma reinvenção do gesto corporal em lugares situados às margens do frenesi contemporâneo.

Realizado originalmente num cruzeiro em Diamantina (MG), em 2008, o trabalho foi retomado em 2013, em pequenas localidades do Espírito Santo que abrigaram movimentos históricos resistentes: Meleiras (Conceição da Barra), onde se deu, no século XVI, a Batalha do Cricaré, travada entre índios e colonizadores portugueses; Fazenda União, em São Pedro do Itabapoana, onde ocorreu, em 1930, o golpe de retirada da sede do município; e Dores do Rio Preto, na região da Serra do Caparaó, que sediou um movimento guerrilheiro durante a ditadura militar.

Os panoramas captados (uma tomada ao amanhecer e outra ao anoitecer, em cada um dos três locais) foram editados de modo a formar uma superposição em espiral, apresentada sob a forma de

videoinstalação durante a exposição *Por territórios e lugares* (2013), no Museu de Arte do Espírito Santo. Nela, a projeção em looping ocupava três das quatro paredes de uma sala do museu — três projetores simultâneos, com um delay de poucos segundos em cada um para ampliar a intensidade dos giros. A quarta parede recebeu uma projeção em dimensões menores que as outras, com imagens do making of do trabalho. Na banda sonora, os depoimentos coletados com diversos moradores, trazendo à tona a história dos lugares a partir de suas percepções individuais, somados ao atrito do vento com os microfones, foram editados de modo a construir uma fala contínua, sem interrupções, reverberando assim o tempo das imagens apresentadas.

Vale ressaltar que tais locais e seus respectivos modos de existência atuais também se encontram no avesso de uma globalização homogeneizante. E, ao resgatar, na banda sonora, memórias de seus habitantes sobre esses espaços e paisagens (estratégia também empreendida em *Itatiaia dreams*), a artista explora formas distintas de se questionar a voracidade de uma sociedade de frenético consumo (um ponto presente desde os tempos de *Brain Slicer™*), em prol de outras resistências afetivas produzidas no tecido cotidiano. Orlando da Rosa Farya, o Lando, é pintor, fotógrafo e videomaker, em atividade desde a década de 1980. No final dos anos 90, ele passou a incorporar o vídeo e a fotografia digital em sua obra — especialmente interessado nas limitações técnicas das câmeras disponíveis nesse período, que se aproximam à sensibilidade forte, intuitiva e imediata do expressionismo, que também é uma referência central em suas pinturas. Para Lando, esses meios ofereciam uma imagem estourada, "uma câmera muito incisiva que entra na pessoa, nervosa, incômoda, resultante do momento" — como afirma num depoimento concedido em 2006 ao autor deste livro.

Nessa fase de sua produção, era comum Lando desregular as configurações das câmeras, usar seus extremos de resolução, incorporar luzes estouradas, ângulos inusitados, câmeras baixas e zooms súbitos, para construir sua visualidade expressionista — sem, contudo, se aproximar dos surrados chavões da vanguarda cinematográfica alemã da década de 1920. Isso pode, por exemplo, ser observado em seu trabalho como diretor de fotografia ou operador de câmera de alguns documentários, como *Brilhantino* (2005), dirigido por Ériton Berçaco, e *A música da minha vida* (2005), realização coletiva do projeto Ima.Doc.

A escolha de tais procedimentos está ligada tanto ao que a figura humana e sua inserção na paisagem provocam no olhar do fotógrafo quanto a um embate direto com as limitações técnicas do equipamento, de modo a usar a seu favor as inesperadas soluções que o algoritmo apresenta como resposta ao que a câmera reconheceria como um "erro técnico". Nas imagens produzidas por Lando, um zoom in extremo e inesperado é capaz de revelar a riqueza escondida numa imagem de baixa definição, fazendo emergir, junto à figura humana, um contorno azulado ou esverdeado, um tipo de irrupção que não se enquadra facilmente numa gramática visual naturalista. As câmeras passaram a ser companheiras do artista em suas perambulações pelos mais diversos países, à medida que suas obras começavam a circular em galerias e museus estrangeiros. Assumindo o papel de um *flâneur* contemporâneo, em constante movimento, Lando aproveita para registrar também o movimento alheio, seja nas fotos de trens, metrôs e pessoas se locomovendo o tempo todo, seja em videoartes como Trip (2001), cujas múltiplas camadas de imagens sobrepostas, que surgem e desaparecem aos poucos, sintetizam bem essa interação entre pintura e movimento. Aqui, ele atualiza a ideia do pintor-viajante, que registra nas telas as paisagens que vê em suas andanças pelo mundo — numa visão ampliada do conceito de paisagem, aqui entendido como uma construção reimaginada dos lugares em que se habita, depositando afetos e experiências.

Trip, gravado no formato VHS-C e editado em parceria com Wagner Vasconcelos, no formato Super-VHS, tem duração de três minutos e é um vídeo em trânsito, que transforma em personagem o artista Pierrick Sorin, que tem capturado pela câmera de Lando seu trabalho de videoinstalação apresentado na exposição Jour de fête, realizada em 2000 no Centre Georges Pompidou, em Paris. Rearticuladas na edição, as imagens de Sorin são o fio condutor de um passeio multissensório no universo das artes visuais, numa apropriação de imagens de Andy Warhol, Joseph Beuys, Carmela Gross, Pablo Picasso, Leonardo da Vinci e Gary Hill, entre outros, além de imagens de trens em movimento e transeuntes no metrô parisiense e na pirâmide de vidro do Louvre. As camadas de imagem sobrepostas, que vão surgindo e desaparecendo da tela, configuram uma pintura em movimento, que interage com a colagem de diversos samples sonoros assinada por Marcel Dadalto na trilha há, inclusive, elementos musicais do que se tornou, depois, a canção "AM", da banda de música eletrônica Zémaria, da qual Marcel foi um dos mais atuantes integrantes.

Na produção fotográfica e videográfica de Lando, sempre houve um forte interesse em registrar pinturas, nas mais diversas acepções dos termos, e sobre as mais diversas superfícies: cascos de navios enferrujados e remendados, paredes descascadas, muros e tapumes repletos de grafites e colagens, texturas de superfícies transparentes (como vidros e acrílicos arranhados) que se colocam entre o artista e os objetos ou corpos registrados, e quadros observados pelo público quando expostos em museus e galerias. Percebemos isso

em trabalhos como *Picasso* (2009), animação a partir de fotografias clicadas no Museu Picasso, em Paris, retratando detalhes de pinturas de diversas fases do artista, que são reordenados aleatoriamente em cada sequência, variando as durações dos planos de uma sequência para outra e convidando o público a perceber as obras do pintor espanhol de novos modos. Ou, ainda, no jogo cinético proposto por *Color fields* (2009), instalação em que são mostrados planos de cor quadrados que mudam de acordo com o ângulo do disco cromático, variando de cor e duração. Esses dois trabalhos foram exibidos na exposição coletiva *Espectador em Trânsito*, realizada em 2009 no Museu de Arte do Espírito Santo (Maes).

Nessa mesma mostra, também foi apresentada a videoinstalação *RER-D* (2009), com imagens de paisagens observadas da janela do trem que faz o percurso entre as cidades francesas de Paris e Combs La Ville, captadas diariamente durante dois meses e animadas numa velocidade vertiginosa, potencializada pelo solo de bateria na banda sonora. Aqui, o ambiente simula um vagão, permitindo ao espectador compartilhar do ponto de vista do artista durante o percurso da viagem.

Uma outra forma de dialogar com a tradição pictórica da paisagem está presente em vídeos mais recentes, como *Drop* (2017), *Summertime* (2020) e *Uirapuru* (2020). Neles, Lando faz uso do celular (que ele prefere chamar de telemóvel, tal como o fazem os portugueses) e de som incidental, oriundo de fontes mantidas no extracampo. São vídeos em plano único, podendo ser geral (no caso dos dois primeiros) ou um plano-detalhe. *Drop* foi gravado no Cais das Colunas, lugar histórico de partida das embarcações na margem norte do Tejo, em Lisboa, e nos faz contemplar o movimento oscilante das águas ao som do grupo caboverdiano Terra Nostra, que estava se apresentando no local. Em *Summertime*, ouvimos o improvisar de

um instrumento de sopro em torno da composição de Gershwin, ao sabor do vaivém dos transeuntes num largo.

Já *Uirapuru*, realizado durante o confinamento por ocasião da pandemia de Covid-19, opta por ampliar uma textura, para dotála das mesmas potências das paisagens exteriores — no caso, o craquelado da tinta branca numa tela, resíduo do gesto de pintar, fixado no quadro. Contemplamos em silêncio aquilo que o artista denomina "o tempo congelado na matéria ressequida", para em seguida sermos surpreendidos pelo canto do pássaro, executado no YouTube durante a gravação do vídeo, que nos retira desse instante suspenso e nos faz retornar ao cotidiano. Segundo Lando, em depoimento para este livro: "O pássaro atualiza o tempo com seu canto".

Esse jogo com o contemplativo pode ser observado em vários trabalhos fotográficos do artista, como o que regista um homem, de costas para a câmera, vislumbrando a tela *Almoço na relva*, de Édouard Manet, no museu de Orsay. Esse trabalho foi exposto pela primeira vez no Museu Vale, numa exposição que ocupava duas salas do galpão: na primeira, havia pinturas de paisagistas capixabas da primeira metade do século XX, como Homero Massena, Álvaro Conde e Levino Fanzeres; na segunda, registros fotográficos de Orlando reproduzidos em grandes dimensões, nos quais pessoas observavam obras de arte em museus ao redor do mundo — e esses espaços expositivos ressignificados aqui como paisagens, transpostas para exibição em outro museu. Para Lando, o deslocamento espacial torna-se um dispositivo de criação em seus trabalhos de fotografia e vídeo — mas não na pintura, em que seu foco é primordialmente o retrato.

Lando costuma pintar cabeças e rostos humanos incansavelmente, mas também faz fotografias registrando as sombras de cabeças em superfícies "pintadas" ou texturizadas, num curioso jogo de campo e contracampo com suas telas — em suas palavras, funcionam como "um contraponto para a densidade matérica e psíquica das pinturas". Aqui, temos mais uma vez um diálogo com a peculiar concepção de expressionismo proposta pelo artista: a emoção, a intuição, o instante, diretamente associados ao fascínio que o rosto humano provoca, em sua potência de ser, ao mesmo tempo, espelho e mapa. Um trabalho audiovisual que dialoga bastante com esses retratos pintados é Cabeças decepadas (2018). Nele, uma sucessão de pinturas, produzidas a partir de 2012, é encadeada através da montagem, com cada tela ocupando um frame do vídeo e ocasionalmente repetindo a sequência de imagens até completar a duração de dois minutos. Nesse vídeo, que tende à janela de projeção vertical, ou no máximo quadrada, mas nunca horizontalizado, o espectador apreende um novo conjunto de imagens a cada exibição, já que, dadas as limitações de percepção humana de imagens (a ilusão retiniana que serve de base para se concretizar a experiência fílmica/videográfica), nunca se assiste ao mesmo filme duas vezes — e cada espectador vai perceber frames diferentes, tais quais os curtas experimentais de Stan Brakhage com desenhos ou colagens de folhas diretamente na película, também com uma imagem radicalmente diferente das outras a cada frame.

Lando também realizou alguns documentários experimentais sobre o trabalho de outros artistas, como *Carmem Có* (2000), registrando a exposição que reapresentava os desenhos da artista capixaba para uma nova geração. Cabe lembrar que há toda uma série de documentários feitos por artistas visuais capixabas sobre o trabalho de outros artistas, como o já citado *Chaudanneano*, de Paulo Sérgio Souza (Socó). No final dos anos 90 e começo dos 2000, alguns desses trabalhos buscavam valorizar elementos sensórios e gráficos da

linguagem audiovisual para melhor explorarem as potencialidades estéticas das obras retratadas.

Francinardo Oliveira assina alguns trabalhos nessa seara: um deles é *Impermanência e transitoriedade* (2004), registro do processo de montagem da exposição coletiva homônima, realizada no Maes, que lança um olhar atento às minúcias e aos tempos dos processos de confecção de obras efêmeras, passageiras. Já *Pausa* (2003) é um estudo rítmico e gráfico a partir da execução de uma instalação da artista Mara Perpétua, também no Maes, em que riscos curvilíneos e ágeis vão revestindo, repetidamente, as paredes de uma das salas do museu, permitindo à câmera trabalhar novas composições visuais e velocidades a partir da forma como lhe afetam o gesto da artista e seus resíduos em forma de desenhos.

Pele (2003), de Neusa Mendes, é dedicado à obra de Hilal Sami Hilal. Nele, Neusa faz largo uso da visualidade háptica (regime de imagens que emula o tátil) para estabelecer uma conexão íntima entre o espectador e as texturas dos materiais, da viscosidade da pasta de papel artesanal à transpiração do artista à medida que constrói a obra, em movimentos de mãos precisos, complexos e ritmados. À medida que as imagens se sucedem, cria-se no espectador o desejo de se percorrer com a ponta dos dedos, milímetro a milímetro, as diversas camadas de matéria (e também os vazios) com que Hilal constrói seus rendilhados, caligrafias e traços sinuosos, herdados da tradição síria. A presença corpórea não se restringe aqui ao registro do artista em ação, mas também numa intimidade da câmera com o que se filma, percorrendo fragmentariamente o espaço, pulsando e respirando à flor da pele, em ressonância com os ritmos, gestos e cadências de Hilal Sami Hilal.

Julio Tigre, por sua vez, dedica-se a uma série de investigações videográficas, seja no registro de intervenções e performances, seja

na criação de dispositivos que problematizem a própria produção da imagem. Exemplo disso é *Algum lugar algum* (1998), instalação que consiste em um cavalete, onde a câmera é posicionada, capaz de ser girado em velocidades alteradas, graças a uma manivela na parte inferior, obrigando o operador a agachar-se para manuseá-la. Com isso, a câmera chega a girar, 360º na direção anti-horária, sem que o *cameraman* seja filmado. A cada volta, a velocidade vai aumentando, e a imagem vai borrando até desaparecer por completo. Em seu livro *Algum lugar algum*, Tigre afirma que o objetivo desse trabalho era o de anular a presença do operador de câmera nas gravações, objetivando produzir a dissolução da imagem através da velocidade:

"Em uma primeira instância, procurei enauadrar locais próximos. Α segunda locação estaria dentro do campo da primeira tomada, e assim sucessivamente, até retornar ao ponto inicial. Na edição, fazia-se o corte e colavam-se as locações nos momentos de maior velocidade, possibilitando assim mudar a localização da câmera sem que o espectador notasse, como se ela se deslocasse de um ponto ao outro através de uma viagem no espaço/ tempo. Noutra etapa fiz o mesmo com locações distintas, distantes umas das outras" (TIGRE, 2005: 167-8).

Ainda na proposta inicial da obra, havia a intenção de se criar um vídeo coletivo, em parceria com artistas de diversas regiões. Ele enviava aos interessados as especificações técnicas para a confecção do cavalete e para a captura das imagens, sendo que "os registros

devem ter características anônimas dentro da subjetividade de cada artista na seleção de suas locações" (TIGRE, 2005: 172).

Em 2010, Tigre ampliou essa discussão com *Catraquitetura*, que ele define como um "vertiginoso mergulho na teoria da gambiarra". Aqui, ele faz uso de um tripé construído com sucata, que permite à câmera movimentar-se em 360º, ao mesmo tempo que o equipamento produz ruídos, numa trilha sonora que se intensifica à medida que o giro se torna mais rápido. Tigre gravou imagens em todos os andares do Edifício das Fundações, prédio em cujo térreo funciona a Galeria Homero Massena, bem como um ateliê de residência artística no segundo piso, mas que se encontra abandonado e em ruínas nos outros oito pavimentos.

Para o projeto Ocupação Ruído, exposição coletiva realizada no Maes em 2002, foi realizada a videoinstalação Q'Nem Saúva, que ocupou o auditório do museu, na qual o visitante era convidado a acompanhar a antipalestra Aob rade artena e rades uarep roudit bili da detéc nica. Uma projeção no telão mostra uma profusão de tanajuras sendo gradualmente encobertas por um texto em letras brancas, com caracteres quase ilegíveis. Na banda sonora, uma voz humana tentando soletrar com dificuldade essas palavras, que compõem o texto "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", de Walter Benjamin — e que são desconhecidas em sua maioria por pessoas semialfabetizadas, ou seja, a maioria esmagadora da população, excluída de grande parte do debate artístico/estético acadêmico. Luzes azuis se espalham pelas poltronas, iluminando impressos também em azul, que reproduzem o confuso soletrar do vídeo. Na mesa, há o fantasma de um orador: um microfone solitário e sua sombra projetada — nele, formigas carregam os fragmentos do título da obra em pequenos pedaços de papel. Numa exposição que buscava reabrir o espaço expositivo, problematizando a relação entre a produção artística local, as políticas culturais públicas e a própria cidade e suas multidões, esse trabalho constituía uma crítica ao próprio hermetismo do discurso teórico como mecanismo de elitização do acesso público à arte.

Já a proposta *Camundongo/carrapicho* (2008) conjuga vídeo e intervenção ao vivo para discutir as relações entre corpos, fronteiras, migrações e processos de contaminação¹³. No vídeo, Tigre está numa região infestada por vegetação que produz sementes (carrapichos) capazes de grudar na roupa branca que utiliza. A ação filmada se estende até que as vestes estejam cobertas por essas sementes. Em seguida, esse traje é retirado, embalado e enviado pelo correio para outro lugar. Lá, alguém o veste e se mistura ao público do evento, disseminando as sementes entre as pessoas com quem tem contato físico.

Na primeira edição, o material coletado em Rio Claro, no interior do Espírito Santo, foi enviado até Cádiz, na Espanha. Como um camundongo confinado no vídeo e no embrulho postal, essas vestes atravessaram fronteiras para disseminar as sementes em outro ambiente, bastante diverso daquele de sua origem. O próprio artista utilizou o traje numa festa popular, misturando-se à multidão que lotava as ruas. A partir do contato/contágio, estabelecem-se novas trocas, e a intrusão em território estrangeiro busca, de alguma forma, responder criticamente ao próprio processo colonizatório do velho mundo.

¹³ Além do vídeo do próprio Julio, parte desse processo é registrado no documentário dedicado ao artista dentro da série *O processo* (2008), realizada pela Mirabólica em parceria com Gabi Stein (que dirige esse episódio).

APROPRIAR, SAMPLEAR, REMIXAR: A GERAÇÃO SURGIDA NA VIRADA DO SÉCULO

Já na passagem dos anos 1990 para os 2000, surgiu uma nova geração de *videomakers*, tendo como principal vitrine as mostras competitivas do festival Vitória Cine Vídeo, bem como alguns salões de arte locais: Jean R., Rodrigo Linhales, Tati Rabello, Larissa Machado, Joel Vieira Junior, Cristiano Amigo Vidal, Cynthia Morais e Sanny Lys, entre outros. Em comum, seus trabalhos exploravam as diversas potencialidades do vídeo digital, do videografismo e dos dispositivos de produção e exibição, além das diversas formas de apropriação dos signos da cultura de massa. Essa leva de videoartistas veio de uma formação universitária, especificamente de Artes Visuais, Jornalismo e Publicidade. Uma declaração de Tati Rabello, proferida num debate realizado no Maes em 2003, sintetiza esse estado das coisas: "Mais que a edição, o que mais me interessa é a manipulação digital da imagem, os efeitos da mesa".

Muitos desses realizadores transitaram entre a videoarte, o videoclipe, a animação, as videoinstalações e as intervenções urbanas — muitas vezes sob uma certa lógica de sampleamento¹⁴ que marcou boa parte da produção daquela virada de século. Alguns desses trabalhos chegaram a ser apresentados em salões e galerias de arte (como o Salão do Mar, realizado anualmente na Casa Porto das Artes Plásticas) ou em exposições coletivas de videoinstalação (como a *Vide*, de 2000), além de intervenções urbanas em espaços

¹⁴ Samplear é utilizar trechos de gravações ou materiais preexistentes (sons pré-gravados, imagens fixas ou em movimento) como parte integrante de uma nova obra. Trata-se de uma lógica de apropriação contemporânea surgida na música, em meados da década de 1960, que ganhou proeminência na cultura pop a partir dos anos 80, inclusive como uma forma de se repensar uma autoria compartilhada. Para uma maior discussão dos usos do sampleamento na imagem contemporânea, ver MANOVICH, 2004.

públicos com videomapping, como os vãos da Terceira Ponte (*Em Vão*, 2001) e a concha acústica do Parque Moscoso (*Poder TV*, 2002). Também foram realizados diversos trabalhos híbridos, que incorporavam a estética da videoarte para a ficção ou autoficção, especialmente nos trabalhos de Joel Vieira Junior, e para o documentário ensaístico, como *Múltiplos de um* (1998) e *Ecótono* (1999), de Rodrigo Linhales, Larissa Machado e Tati Rabello.

De início, essa geração de artistas optou por formatos mais profissionais de captação de imagens, inicialmente o Betacam e, em seguida, DVCam e Mini-DV — todos com resolução mais alta do que o VHS, U-Matic e SuperVHS, tão populares em toda a década de 1990. Muitas vezes, esses equipamentos eram emprestados pelas produtoras audiovisuais ou emissoras de TV em que alguns deles trabalhavam. Isso também explica o diálogo com uma estética publicitária, com a qual muitos estavam bastante familiarizados, bem como com a linguagem do videoclipe, reforçada pela relação de proximidade que existia com bandas e também com DJs e produtores da nascente cena de música eletrônica local — Rodrigo Linhales e Tati Rabelo, que formaram a dupla Mirabólica, por exemplo, atuaram durante vários anos como VJs em apresentações ao vivo (eles preferiam usar o termo "videotagem"), muitas vezes acompanhando a banda ZéMaria em shows e DJ sets.

A migração para os formatos digitais (DVCam, Mini-DV), ocorrida no começo dos anos 2000, também se deu a partir do barateamento do custo dos equipamentos. Se, em 1994, adquirir câmeras e uma ilha de edição em Betacam, com recursos básicos, custava entre 60 e 80 mil dólares, em 2003 era possível adquirir uma boa câmera Mini-DV e um computador com boa placa de vídeo para edição e pós-produção por menos de 5 mil dólares — uma quantia razoavelmente acessível para que um grupo de amigos pudesse se reunir e iniciar sua própria

produtora audiovisual.

Outros fatores também impulsionaram a popularização da produção em vídeo a partir do final dos anos 90. Entre eles, destacase a consolidação de disciplinas de videoarte no curso de Artes Visuais da Ufes, com professores como Rosana Paste e Orlando da Rosa Farya. Orlando também foi um dos curadores, durante vários anos, das mostras de vídeo do festival Vitória Cine Vídeo, que, a partir de sua quarta edição, em 1997, passou a ter sessões competitivas¹⁵. Através dessas mostras anuais, e de outros eventos, como itinerâncias de festivais circulando ocasionalmente pela cidade (Mix Brasil e projetos do Rumos/Itaú Cultural, entre outros), bem como a participação em festivais de arte sazonais (como as oficinas do Festival de Inverno de Ouro Preto, MG), criou-se uma certa cultura de consumo de videoarte dentro do circuito cultural/ universitário da Grande Vitória. O início das transmissões da MTV em sinal aberto no Espírito Santo, a partir de 1995 (primeiramente pela TV Vitória, e depois em canal UHF próprio), também amplificou o contato com as últimas novidades em experimentação estética nos videoclipes.

O impacto passou a ser medido com a crescente participação de trabalhos locais na mostra de vídeos do festival, bem como nos prêmios obtidos pelos capixabas dentro da competição nacional. Em 1997, *One man show*, de Lobo Pasolini, recebeu o prêmio revelação; no ano seguinte, Lobo recebeu o de melhor ficção com *A autobiografia de todo mundo*. Em 1999, foi a vez de *C.3.3. Oscar*

¹⁵ Entre 1991 e 1992, aconteceram duas edições do Fenavi – Festival Nacional de Vídeo, em Vitória, na qual alguns trabalhos locais chegaram a ser premiados. A partir de 1994, o Vitória Cine Vídeo surgiu como uma janela de exibição dos longas-metragens brasileiros recentes, na fase inicial da Retomada do Cinema Brasileiro. Em sua terceira edição, passou a exibir curtas-metragens ficcionais e documentários. Mas foi a partir de sua quarta edição, quando passou a ser realizado pela Galpão Produções, que começou a contar com mostras competitivas específicas para curtas-metragens nacionais em película e também em vídeo — esta última, mais afeita a formatos mais experimentais e também a videoclipes.

Wilde, de Jean R., levar o troféu de melhor videoarte, e de Pacíficos e Ruidosos (Rodrigo Linhales, Tati Rabelo, Larissa Machado e Cristiano Amigo Vidal) levar o de videodocumentário. Free Day, de Cinthya Morais e Sanny Lys, recebeu o Prêmio Especial do Júri em 2000, e, na oitava edição do festival, três dos cinco prêmios da categoria foram entregues a trabalhos locais — Dietriste, de Margarete Taqueti; Vermelha, de Tati Rabelo e Rodrigo Linhales, e Meu pé de feijão, de Joel Vieira Junior.

Muitos dos trabalhos dessa segunda geração de videoartistas abordam os universos das culturas clubber e LGBT/queer, bem como dialogam com as estéticas do cinema pós-moderno/maneirista dos anos 80/90. Há também um certo intercâmbio com a parcela dessa geração que se enveredou pelo cinema de ficção e documentário, tanto no trabalho com direção de arte, animação e criação de créditos (em especial Jean R.) quanto no fato de que alguns desses realizadores, nas décadas seguintes, já tomadas pelo cinema digital, passaram a tocar seus próprios projetos cinematográficos no campo do documentário e da ficção, como no caso das produções mais recentes de Joel Vieira Junior e da Mirabólica¹⁶.

Nos trabalhos iniciais dessa geração, predomina um certo gosto pela manipulação de imagens na pós-produção, através do uso de efeitos especiais, tratamentos de cor, sampleamentos e sobreposições de camadas visuais e sonoras — numa verdadeira "(bri)colagem", herdeira das vanguardas do início do século XX. Tal estética, bastante característica da produção nacional do período, compartilha dos

¹⁶ Em 2020, a Mirabólica retornou ao universo da videoarte para realizar Bestiário invisível, trabalho que partiu da noção de monstruosidade historicamente associada a indivíduos não heteronormativos e seus corpos desviantes para ironizar as próprias opressões sofridas — ou, nas palavras de seus realizadores, promover "uma expurgação, uma catarse, um deboche morfológico, com bom humor e estética onírica". Seis artistas LGBTs dão depoimentos sobre experiências em que sofreram preconceito de gênero, enquanto são sobrepostas às suas imagens camadas semitransparentes de desenhos que constroem a visualidade monstruosa, enquanto ruídos sonoros e visuais ampliam, sinestesicamente, a experiência de desconstrução estética e simbólica do revestimento abjeto que a sociedade busca impor a esses corpos rebeldes.

princípios elencados por Dubois (2004) como constituintes de uma estética própria da imagem do vídeo.

Para Dubois, esse regime de imagens — específico da videoarte — diferenciar-se-ia do cinematográfico em três eixos centrais: em lugar da profundidade de campo, a adoção do procedimento de assemblage proporcionaria um investimento na "espessura da imagem" (como se suas camadas a dotassem de um certo "volume" e "profundidade", em sentido metafórico); o uso de sobreposições, fusões e outros efeitos, evidenciaria uma certa "mixagem de imagens", simultaneamente apresentadas num mesmo quadro, em lugar da tradicional alternância de planos (intrínseca ao princípio da montagem cinematográfica); e, em lugar de um uso do fora de campo, largamente empreendido pela narrativa fílmica, teríamos no vídeo uma espécie de imagem "totalizante", que mostra ao mesmo tempo campo e contracampo, sobrepostos, bem como textos verbais e sonoros, ampliando permanentemente os sentidos inerentes a tal conjunto.

Nos trabalhos de Jean R., realizados no final dos anos 90 e começo dos anos 2000, por exemplo, fica visível uma busca por uma escrita visual marcada pela saturação, pela sobreposição de camadas, texturas e ruídos visuais, numa espécie de desejo de rasura do real, potencializando uma temática que conjuga paixão, homoafetividade e religiosidade corporal. Isso se observa, por exemplo, no ensaio visual biográfico sobre Oscar Wilde em *C.3.3* (1999), ou no uso do simbolismo das lanças e flechas em São Sebastião e no Sagrado Coração, mas que também remetem à própria proteção corporal e espiritual do mito de São Jorge, em *Jorge, o guerreiro* (2000), trabalho que também dialoga com a própria condição humana como perecível.

Jean empreende uma rica exploração dos grafismos visuais,

especialmente na multiplicidade de fontes tipográficas — em *C.3.3. Oscar Wilde*, utiliza-se desde as que simulam as imperfeições vintage das máquinas de escrever mecânicas, até as que remetem às primeiras telas dos computadores pessoais, verdes sob fundo preto, que reforçam a austeridade da condenação de Wilde a dois anos de trabalhos forçados. O mesmo verde fluorescente das fontes também remete à cor do absinto, bebida louvada pelo escritor britânico por sua potência alucinógena, mas que também tinha o poder de fazer ver o horrível das coisas, como toda a dor de um amor reprovado e condenado.

Há também, no trabalho do videoartista, o uso recorrente de simbolismos, elementos da semiótica e referências arquetípicas, como a própria predileção pela figura do São Sebastião, que está também nos videopoemas *The love* (1997) e, indiretamente, em *O anel* (2001), inspirado em texto da escritora Elisa Lucinda.

Se os ícones religiosos remetem a uma sensorialidade cuja componente háptica é proeminente, esse desejo do toque realiza-se através de uma intervenção que, embora digital, tem como ponto de partida uma lógica manual e artesanal, em que as camadas de texturas superpostas e hipersaturadas, as animações gráficas e as letras em diversos modelos tipográficos transfiguram esse universo simbólico em novas mitologias pessoais. Ao recontar essas narrativas, rasurando-as com sua subjetividade, Jean enreda um palimpsesto em que a dúvida (sentimento recorrente na paixão) e a consciência do fluxo inexorável do tempo fazem transparecer a própria preocupação com o transitório na contemporaneidade.

Já Rodrigo Linhales e Tati Rabello, que formam a dupla Mirabólica, investem na etapa de pós-produção como a mais importante de seu processo criativo. Mais do que meramente maquiar o real, a exploração dos recursos presentes na mesa de edição (filtros,

máscaras e efeitos cromáticos) propõe uma desreferencialização e reconfiguração do próprio signo visual, abrindo novas possibilidades para o que antes era algo familiar ao olhar. Nota-se aqui, nesse processo de desnaturalização, um elogio direto à artificialidade, como declara o texto "Videotagem", assinado pela dupla, ao conceber a ilha de edição como o lugar "onde coisas mirabolantes acontecem, velocidades são alteradas, cortes são operados, frames são deslocados, cores são inventadas e layers são criados ou eliminados" (AVULSO, 2003: 77).

Esse trajeto pode ser esboçado desde seus primeiros trabalhos no campo da videoarte *single-channel*, em parceria com Larissa Machado (*Entretantos*, de 1997; Múltiplos de um¹⁷, de 1998, e *Ecótono*, de 1999), em que a *bricolage* de planos permite ao espectador um encadeamento sensorial costurado pelos fragmentos de textos recitados em *off* ou grafados sobre a imagem. Essa linguagem também se aproxima do videopoema, formato abordado diretamente em *O livro das águas* (2003), inspirado no texto homônimo da escritora Mara Coradello. Ela reaparece em *Play* (2003), intervenção com projeção de *live images* realizada no Maes, com uma sucessão de videopoemas inspirados em versos de poetas capixabas como Sérgio Blank ("Substantivo Feminino"), Mara Coradello ("Livro das Mãos"), Viviane Mosé ("Receita para lavar palavra suja") e Fábia Salles ("Redoma), entre outros.

Ecótono parte de uma estrutura de verbetes de dicionário, encadeados, para se construir como um híbrido de videoarte e documentário experimental sobre o espaço urbano e seus diversos usos cotidianos¹⁸. O texto que surge e desaparece sobre a tela

¹⁷ Além de Rodrigo, Tati e Larissa, esse vídeo foi também codirigido pelo mineiro Leonardo Tafuri. Esse trabalho foi selecionado para a mostra competitiva de vídeos do Festival do Rio, em 1999, sendo a primeira videoarte capixaba a participar desse evento.

¹⁸ Ecótono foi exibido pela primeira vez em 1999, dentro de uma exposição que marcou a reabertura da antiga sede da Capitania dos Portos, uma construção de 1903, como um espaço cultu-

branca, a colagem visual e sonora conjugando pulsações variadas de diversos gêneros da música eletrônica do período, do trip hop ao hardcore techno, as múltiplas janelas sobrepostas, os travellings em time lapse pelas ruas da cidade, a profusão de polaroides que retratam as diversas categorias de criaturas da noite (travestis, trabalhadores da limpeza pública, artistas e frequentadores da vida noturna) são elementos que tensionam categorias como dentro e fora, trabalhadores e notívagos, zona norte e zona sul da cidade. O próprio termo "ecótono" define uma área de transição entre duas comunidades adjacentes, resultantes da múltipla competição entre os organismos que a compõem. Daí o trabalho exporar conceitos/ verbetes como "transição", "mútua", "organismos", "comum", "lados", "janela" e, ironicamente, as próprias palavras que compõem a inscrição esculpida na própria edificação tombada historicamente, "Tudo pela pátria" — frase que soava um tanto quanto deslocada dentro dos discursos estéticos e políticos da globalização e do cosmopolitismo multicultural tão intensamente experimentados pela juventude capixaba naquela virada de século.

Já o videoclipe Vermelha (2000, para a banda Zémaria) é calcado no recurso do alto contraste e também de um uso do chroma-key semelhante aos videoclipes de bandas de rock dos primórdios dos anos 70 — como Paranoid, do Black Sabbath, e Summertime blues, do Blue Cheer. O alto contraste também reaparece na animação Exterminador (2005), desta vez sob uma visualidade gráfica inspirada na cores chapadas da pop art sessentista e no design gráfico de embalagens de medicamentos.

Também observamos desdobramentos dessa investigação em trabalhos de videoinstalação (*Decepadas e falantes*, de 2000;

ral mantido pela Prefeitura de Vitória e destinado às artes visuais: a Casa Porto das Artes. Essa exposição também comemorava o aniversário de 448 anos da cidade, o que justifica a temática voltada para as relações entre indivíduos, cultura e espaço urbano, que atravessa todo o vídeo.

Amniótico, de 2001; Náusea, de 2005, como parte do coletivo LAB Comunidade Criativa) e live images, acompanhando as apresentações de DJs e grupos de música eletrônica (como Monk Ponk e Zémaria), ou ainda no documentário Pacíficos e ruidosos (1999, assinado por Rodrigo, Tati, Larissa Machado e Cristiano Vidal), que toma como objeto o coletivo Balão Mágico, para fazer dialogar a anarquia do grupo oitentista capixaba com a visualidade clubber tão em voga na virada do século 20 para o 21.

Em agosto de 2003, Rodrigo Linhales e Tati Rabelo editaram o primeiro número da revista *Avulso*, a convite da então Secretária de Cultura da Ufes, a artista visual e videoartista Rosana Paste. Nas páginas iniciais da edição, totalmente dedicada ao vídeo, um texto denominado "Manifesta" serve como carta de intenções dessa geração:

"Manifesto artístico festivo. Sem rigidez de regras. Sugestivo e flexível. A palavra de ordem poderia ser RE. Que não é RÉ. Visto que caminha para a frente, mesmo que faça uso do que já existe. Vivo num mundo onde tudo parece já ter sido dito, escrito, pintado, gravado, filmado, contado, fotografado, esculpido, etc.

O DESCARAMENTO: não mais apenas influenciados, mas furtivamente infestados pelo alheio. O FURTO: imagens, textos, objetos, qualquer obra, de arte ou não, realizada por outras pessoas, pode ser apropriada e Reinventada. Transcrever, copiar,

recortar. SAMPLEAR: surrupiar trechos de diferentes lugares, ou do mesmo lugar, que serão as bases.

A FESTA: colar tudo. Interferir no que já existe. MIXAR: editar as bases como achar conveniente. Na mixagem pode haver recombinações das bases, que estarão sujeitas às mais diversas interferências, seja na alteração da velocidade ou na aplicação de efeitos e tratamentos, resultando muitas vezes num novo sentido.

REMIXAR: refazer uma edição. Não se preocupe tanto em criar se você sempre pode Recriar" (AVULSO, 2002: 4-6).

Os trabalhos iniciais de Joel Vieira Junior também se inserem nessa lógica de sampleamento e mixagem, sendo marcados por um forte jogo sinestésico, em que a saturação da cor e a não linearidade narrativa buscam aguçar os sentidos do espectador. Neles, uma crítica à matriz publicitária se faz bastante presente ao equiparar os corpos aos produtos de consumo: tanto nos rótulos, lacres e etiquetas em *Joel* (1999), trabalho autoficcional cuja sinopse dizia que "a esperança apodrece nas prateleiras", quanto na aproximação química entre a paixão e os comprimidos em *Roteiro do banal* (1999), híbrido de videoarte e ficção.

A exploração de recursos dos mais diversos, inclusive de "defeitos" e "amadorismos", como os *drop outs, o chroma-key, o rewind,* a imagem em negativo, marcam o início de sua obra, sendo que *O morcego beija-flor* (2000) representa o auge desse processo de saturação sígnica, com os altos contrastes presentes no seu início, a utilização da cor

roxa como entorpecente dos sentidos, os planos-sequência feitos com a câmera na mão e o ritmo hipnótico das legendas (no centro da tela) e da música eletrônica composta por Marcel Dadalto (num crescendo que atravessa dois momentos de clímax), tudo a serviço de intensificar o caráter ritualístico da narrativa. Ao mesmo tempo, esse trabalho começa a apontar para um fascínio pelos gestos, temporalidades e ritmos cotidianos, o que vai se desdobrar nos trabalhos seguintes com uma concisão e depuração de linguagem, acompanhada por uma rarefação dos meios e recursos tecnológicos — até chegar, por exemplo, ao minimalismo de Preguiça (2000), animação para descanso de tela feita com poucas linhas brancas sobre fundo azul, que remete a uma figura humana recostada numa poltrona, cuja cabeça (somente um círculo) rola em looping por sobre o corpo, como uma irônica releitura do mito de Sísifo e seu labor interminável.

Meu pé de feijão (2001) continua a reduzir os elementos ao essencial: a câmera trabalha um único enquadramento, com os planos montados em ordem inversa à cronologia e a composição subvertida — de modo que, apesar do pé de feijão encontrar-se no centro da tela, é o movimento dos personagens humanos em segundo plano que conduz o olhar do espectador. Nesse trabalho, a utilização do som direto da câmera Hi-8, ao qual se sobrepõe a trilha sonora, confere às pessoas em cena uma qualidade etérea, intensificada pela sobreposição de imagens de baixa resolução.

As repetições de movimentos cotidianos em *Meu pé de feijão* (acordar, levantar-se da cama, observar e regar o pé de feijão) encontram eco no duplo ciclo de *Looping* (2002): parte-se de uma metáfora visual extremamente concisa, associando a rã (que ocupa um degrau bastante anterior na escala evolutiva) à figura humana, para se desdobrar na reprise constante de um gesto que se estende

até rasgar o limite da tela — para Joel, esse filme fala da fragilidade de nossos corpos, sucessivamente reprocessados durante a vida inteira. Os trabalhos seguintes radicalizaram essa depuração, ao simular a estética do vídeo caseiro/amador. Barbie (realizado em VHS, na contramão dos formatos digitais então em ascensão) já apresenta um total despojamento técnico, operando o que o artista denominou "artesania do vídeo": aboliam-se os recursos e a própria mesa de edição, em favor de uma edição na própria câmera, à medida que se filmavam os planos, alternando o corte no eixo com momentos em que a câmera se libertava do quadro fixo e passava a percorrer livremente o ambiente em que se confeccionava o painel de festa infantil cuja estrela é a boneca. Vassoura (também em VHS) é ainda mais livre em sua forma, acompanhando uma gata que deixa de ser "observadora" para ser "observada": numa sucessão de pequenas epifanias captadas pela câmera, a duração do plano é cada vez menos regrada, sujeita às trepidações e tropeços decorrentes de uma imagem que se descobre instantaneamente, à medida que ela é captada.

Em depoimento publicado na revista *Avulso*, Joel afirmou que o fio condutor que perpassa todo o seu trabalho é "confeccionado pela observação incessante do mundo e das pessoas e suas relações" (AVULSO, 2002:14). Ele também ressaltou a intenção de colocar a câmera para observar como se fosse o espectador, além de se incluir como parte integrante dessa observação: "É o autor sendo objeto de sua própria obra, eu imergido no mundo, nas coisas e nas pessoas. E das impressões desse convívio construo a minha própria estória, que transformo em vídeo como produto final. Tais trabalhos repousam em suas ambiguidades e aberturas" (AVULSO, 2002:16).

Um evento crucial para essa geração de realizadores foi a realização da exposição coletiva VIDE, em outubro de 2000, na Casa Porto das Artes, espaço cultural da Prefeitura Municipal de Vitória.

Nessa ocasião, foram apresentadas quatro videoinstalações. Joel apresentou *O morcego beija-flor*, ocupando duas salas: uma antessala vazia, sob luz arroxeada, onde o visitante deveria se deter por alguns minutos, antes de adentrar a sala escura, onde o vídeo era projetado — ampliando o conceito de sedação, presente no simbolismo do morcego e nas propriedades da cor roxa, como estágio a ser atingido para se promover uma libertação espiritual. *Embalados um a um*, de Larissa Machado, consistia num globo de acrílico transparente suspenso, dentro do qual um tubo de imagem de aparelho televisor exibia a imagem de uma mulher nua, resfolegante, como se presa e quase asfixiada dentro do invólucro.

A dupla Sanny Lys e Cynthia Morais forrou as paredes de uma pequena sala da Casa Porto com 1500 absorventes íntimos perfumados, onde foi projetado o vídeo *Free day.* Nele, vemos uma sequência de imagens em que uma jovem mulher (interpretada por Lucélia Zamborlini) executa suas atividades cotidianas e percorre sozinha ruas e escadarias da cidade. Pequenas histórias subentendidas atravessam essa narração, como se fossem segredos compartilhados com o espectador na atmosfera íntima e aconchegante da sala, tornando-o cúmplice das imagens e das sensações ali experimentadas.

Já a dupla Mirabólica apresentou um tríptico de videoinstalações interligadas, traçando um paralelo entre o universo de Lewis Carroll e o cinquentenário da televisão brasileira. Em *Decepadas e falantes*, numa sala com cerca de trinta televisores de vários formatos e épocas empilhados, vemos diversas imagens apropriadas de canais abertos e por assinatura — close-ups e big closes que constituem o enquadramento-padrão televisivo. Como se seguissem a ordem da Rainha de Copas, essas cabeças falantes são editadas em corte-seco, numa sequência aleatória e contínua.

Paralelamente, há *O gato*, uma cabeça de felino, que remete à primeira imagem televisiva ao vivo: o Gato Félix teletransmitido, "ocupando" dois lugares ao mesmo tempo — nas palavras da dupla, "coisa só vista antes em espelhos". Filmada por duas horas ininterruptas e posteriormente acelerada numa ilha de edição, ela é projetada num monitor solitário — evidenciandose o efeito visual de fast-forward enquanto a cabeça continua imóvel na tela. Uma espécie de Cheshire Cat, cabeça sem corpo, impossível de decapitar, a desestabilizar o circuito de verdades ditas incontestáveis do saber audiovisual.

Por fim, em *Se ali se visse*, há um buraco quadrado na parede, na altura dos olhos, medindo 30 x 30 cm. Ao colocar a cabeça nele, o espectador assiste ao próprio rosto, também cabeça decepada, gravado por uma câmera e transmitido ao vivo num monitor de televisão posicionado à sua frente. Buraco, toca, espelho eletrônico, um convite para uma travessia que dispensa poções de crescimento e encolhimento — como questionava o trabalho: "Quem precisa de corpo, se do outro lado é o lugar das cabeças falantes?". Ao vivo, habita-se o outro lado, o presente sincronizado das imagens televisivas.

IRONIA, CONSUMO E PARTILHAS AFETIVAS: VÍDEOS DE ARTISTAS DOS ANOS 2000

A geração de artistas visuais surgida no final dos anos 90 e começo dos anos 2000 também seguiu os passos da que lhe antecedeu, estendendo suas investigações e processos ocasionalmente ao campo audiovisual, em trabalhos que inserem as discussões do vídeo nos espaços expositivos. Uma parte significativa desses trabalhos alia uma certa ironia pop à ambígua condição contemporânea de ser simultaneamente consumidor e crítico da própria sociedade de consumo. Aqui, concebemos a ironia tal qual Linda Hutcheon, no livro Teoria e política da ironia: "um modo de discurso no qual é possível dizer uma coisa que significa outra (e faz isso com uma aresta avaliadora) e, mesmo assim, não estar mentindo" (HUTCHEON, 2000: 136). A ironia cria uma comunhão entre artista e interlocutor baseada num pacto de pertencimento a partir da decifração e do humor, na qual ao mesmo tempo há adesão e rejeição ao objeto criticado. Uma ambiguidade entre pertencimento e recusa a algo que tanto nos constitui quanto nos incomoda, formando, assim, um olhar crítico de quem está dentro, nunca totalmente fora. No caso de Fabricio Coradello, o exercício performático se faz deliberadamente autoirônico. Inspirado pelos vídeos-instrução que acompanhavam alguns eletrodomésticos, como os que ensinavam o passo a passo da utilização da máquina de costura, *Instruções* para suicídio doméstico (2002) critica a lógica de mercantilização a partir do desejo de comercializar um ato extremo. O vídeo simula cinco modos de suicídio no ambiente doméstico, sempre de forma desdramatizada e distanciada: enforcamento, corte de pulsos, envenenamento com gás de cozinha, superdosagem de

tranquilizantes e asfixia com filme plástico de PVC. Na direção de arte, há predomínio do branco e do prateado para reforçar a sensação de assepsia junto ao espectador, enquanto que a locução monocórdica evoca uma atmosfera anestesiada. Nas palavras do artista: "Transformo meu corpo, neste vídeo, em objeto, sem vida. Tiro a própria vida e, no quadro seguinte, estou vivo novamente. Não existo ali como indivíduo, só como mostruário para procedimentos de morte" (SALVADOR, 2004: 23). O plano final do vídeo mostra a água da banheira na qual o performer corta os pulsos escorrendo pelo ralo, como metáfora do encerramento da vida.

O trabalho seguinte de Coradello, *Felicidades para idas e vindas* (2004), seria, em suas palavras, uma espécie de "antídoto para o suicídio". Inspirada nas intervenções dos vendedores ambulantes que trabalham nos ônibus de transporte público de passageiros, geralmente lamuriosas e comoventes, o trabalho se dá através da distribuição de "balas de felicidade" — um pacote com três balas de cores diferentes, cada uma equivalendo a um grau de felicidade almejado pelo comprador. Segundo Coradello, a inspiração veio de um desses vendedores ambulantes:

"Há algum tempo, um garoto de aproximadamente 15 anos retirou a camisa e mostrou, no corpo esquálido, cicatrizes de uma cirurgia que dizia ter sido realizada para amenizar problemas cardíacos e, com esta ação, causou um desconforto tão grande que algumas mulheres chegaram a exclamar sua compaixão em voz alta. O resultado das vendas foi excelente, eu mesmo não resisti e comprei os chocolates. E

o menino saltou algum ponto depois, bastante agradecido, despedindo-se com a expressão usual: 'Deus abençoe a todos!'" (SALVADOR, 2004: 23).

No vídeo, a câmera se posiciona no fundo do veículo, enquanto que o artista fica próximo à roleta, declamando o seguinte texto:

"Bom dia, senhoras e senhores!
Aproveito esta bela manhã ensolarada pra dividir com vocês algo muito importante para a vida de qualquer pessoa, e que tenho de sobra. Estou falando de felicidade. Todo mundo precisa de felicidade e, através destas balinhas, vocês serão muito felizes. As balas da felicidade são gratuitas, só peço que reflitam a respeito da felicidade de vocês antes de ingerirem".

A reação dos passageiros inclui desde ler o rótulo atentamente até colocar as três balas na boca de uma vez, rapidamente. Há desde agradecimentos incrédulos à indiferença absoluta. Foram realizadas seis viagens, condensadas no vídeo como se fossem uma única. Em três momentos há efeitos de slow motion e de colorização – a imagem fica roxa quando garotas ingerem uma bala na cor roxa, num clima lúdico-kitsch bastante coerente com o universo audiovisual dos trabalhos do artista.

Esse clima, inclusive, é observado desde seus primeiros trabalhos artísticos, como a série fotográfica *Fake barbies in love* (1998), que remetia à estrutura narrativa de uma fotonovela com forte acento queer, estrelada por bonecas, ou na videoinstalação *Cortina e monitor* (2001). Aqui, nos deparamos com uma cortina num canto

do espaço expositivo, deixando entrever, no chão, um monitor de televisão que exibe os pés de um casal, flagrado em meio aos momentos mais intensos do ato sexual, como se estivesse escondido numa cabine de banheiro público ou provador de loja de roupas. O áudio, repleto de gemidos e sussuros, aliado à coreografia marcada pela constante troca de posições, convida o visitante a imaginar o que acontece por detrás das cortinas.

David Caetano, artista que se dedicou principalmente à performance presencial e fotográfica, realizou Caim e Isabel (2003), apresentado na exposição Ltda, na Galeria Espaço Universitário. Nessa vídeoperformance, o artista provocava sua irmã, em seu próprio apartamento, visando a uma reação violenta da parte dela. O ponto de vista da câmera, propositalmente, repetia o de alguém escondido atrás de uma janela da sala, de modo que ao espectador era permitido somente acompanhar parcialmente os desdobramentos da briga através das imagens, e imaginar o restante da "encenação" com base nos gritos e ofensas captados pelo microfone da câmera, enquadrando o cômodo vazio enquanto os irmãos se retiravam para continuar a agressão mútua em outro cômodo da casa. A única cópia de Caim e Isabel foi destruída ao final da exposição, conforme concebido originalmente pelo artista, fazendo da exibição do trabalho uma espécie de evento único. Vale ainda ressaltar que, assim como nos trabalhos de Coradello, há também uma forte inflexão queer nas obras de David Caetano.

Categorias como o kitsch e o camp, também sob uma forte carga de ironia, influenciam o trabalho de Elisa Queiroz. A artista fez do seu corpo gordo o objeto central de sua arte, questionando os padrões estéticos e as representações tradicionais de feminilidade impostos pela cultura de consumo, sempre de forma lúdica e bemhumorada. Sua não identificação a tais padrões ecoa por toda sua

obra, de modo que as fartas adiposidades assumem um subversivo significado de sensualidade, contrariando a hegemonia das formas esguias, alongadas e siliconadas, tidas como padrão único de beleza. Essa investigação acerca de uma "adiposidade sedutora" começou em meados dos anos 90, quando Elisa, na época estudante de Artes Plásticas na Ufes, percebeu que a presença de formas arredondadas e amplas nos trabalhos artísticos que ela produzira em sua pesquisa de iniciação científica eram uma tradução das formas presentes em seu próprio corpo. Ela passou, então, a pesquisar, dentro da história da arte, representações de beleza feminina que fugissem aos padrões estéticos do século XX, como as gordinhas da pintura barroca e os seios, as nádegas, as barrigas e as vulvas exuberantes das esculturas paleolíticas (como as Vênus de Tan-Tan, de Berekhat Ram e, principalmente, a de Willendorf). A partir daí, Elisa encontrou um fértil terreno para aplicar sua experiência e seu universo pessoais em sua produção artística.

Wonderbra (2003) é uma videoarte de temática feminista e discute usuais estereótipos sexistas que associam a figura feminina a animais (a galinha, a vaca, a piranha), que surgem como inserts contrapostos a uma partida de futebol que coloca em campo homens bem gordos ou muito magros, vestidos com calcinhas e sutiãs, enquanto a trilha sonora faz uso de clássicos do samba-rock e do soul brasileiros que exaltam a sensualidade feminina, como "Eu quero mocotó", de Erlon Chaves¹⁹.

Em Free Williams (2004), o grau de paródia atinge o máximo quando uma imagem de Esther Williams, nadando sorridente junto aos personagens de desenho animado Tom e Jerry, do filme $Salve\ a$

¹⁹ Originalmente, esse vídeo foi apresentado como parte da instalação homônima, que consistia em dois ambientes: numa primeira sala, o visitante se deparava com uma rede suspensa formada por 74 sutiãs plus size interligados e 148 bolas de futebol ocupando o lugar dos seios; na segunda sala, o vídeo era exibido numa televisão revestida com pelúcia imitando couro de vaca.

campeã (Dangerous when wet, 1953), é apropriada, para em seguida receber uma inserção da própria Elisa, também nadando, também sorridente, a partir de um efeito de *chroma key*. Essa imagem sintetiza toda uma poética presente nos trabalhos da artista, precocemente falecida em 2011: "Construo peças para discutir minha identidade e meu poder de sedução, usando a ludicidade para reler a percepção do desencaixe que minha corpulência sugere à sociedade contemporânea ocidental, recondicionando o olhar do espectador" (QUEIROZ, 1998).

Free Williams inaugura a produção de Elisa junto ao coletivo audiovisual EQ Produções, formando um conjunto de trabalhos em que algumas das regras tradicionais do fazer audiovisual eram quebradas sem maiores cerimônias — como a inserção, na banda sonora final dos vídeos, das indicações de direção da artista a seus performers ou de conversas com os outros membros da equipe técnica, incluindo até mesmo opiniões sobre o plano que está sendo rodado no momento.

Essa preocupação metalinguística, feita de forma totalmente irreverente em diversos trabalhos, confere uma nova camada de jogo e ironia à releitura dos estereótipos de feminilidade do cinema, da televisão e das artes visuais, muitas vezes com viés deliberadamente kitsch/camp. Além de *Free Williams*, podemos aqui citar *A novilha rebelde*, de 2005, parodiando *A noviça rebelde*, e a videoinstalação *Acessório obrigatório* (2003), em que uma família numerosa prepara-se para ir à praia nas férias de verão, num tom de chanchada. Esses trabalhos também fazem uso de efeitos especiais de baixa resolução, de modo a evidenciar as imperfeições técnicas como parte dessa póetica de lúdico deboche — daí os vazamentos nas bordas dos recortes de chroma key, ou os desaparecimentos/reaparecimentos súbitos de objetos em cena, denunciando a

sobreposição de duas imagens semelhantes.

Há também o uso extravagante nas formas de apresentação de certos trabalhos no espaço expositivo: *Wonderbra* foi apresentado num televisor forrado com pelúcia branca com manchas pretas. *Acessório obrigatório* era projetado numa sala escura, com direito ao banco traseiro de um automóvel (uma vez que o vídeo fora filmado majoritariamente do ponto de vista de um passageiro sentado nessa posição), além de boias e espaguetes de piscina, em cores berrantes. *Abandono* (2006), que consiste num vídeo vertical que retrata uma criança brincando com uma boneca na beira da praia, seguido de uma animação em *stop motion* em que a boneca abandonada ameaça "ganhar vida" de forma cambaleante, foi pensado para ser exibido num televisor cuja tela seria girada em 90º, invertendo assim as proporções do quadro videográfico usual.

Já *Comelância* (2005) é uma espécie de objeto audiovisual tridimensional: através de um orifício em forma de coração, recortado numa melancia, vemos seu interior — na verdade, um pequeno monitor de vídeo que exibe imagens da artista devorando lascivamente toda a polpa da fruta, até restar somente a casca. E é nessa mescla suculenta entre gula e luxúria que Elisa continua seu instigante percurso. Como ela já dizia, em 1998, no texto do catálogo de sua exposição *Objeto obeso*: "Excedo em tudo". O falecimento precoce da artista, aos 40 anos (2011), interrompe subitamente (e no ápice) uma das mais coesas e instigantes propostas artísticas e audiovisuais já realizadas no Espírito Santo.

Em Edifício Ascensão (2006), de Maruzza Valdetaro, vemos imagens de uma maquete de um empreendimento imobiliário de alto padrão, montada numa nuvem de algodão, enquanto escutamos uma voz feminina, suave e malemolente (da própria artista, aliás) narrando as vantagens de se adquirir um apartamento de luxo, com

heliporto, hangar e circuito interno de TV, num edifício erguido em pleno céu: "A MZZ empreendimentos acaba de lançar o Edifício Ascensão: Doze andares, sendo um apartamento por andar, com plantas diferenciadas. Você não pode perder essa oportunidade". O próprio tom da locução, totalmente antipublicitário e dispensando o frenetismo e a firmeza exigidos pela linguagem publicitária radiofônica, embora ainda soe confortável e sedutor, já lança as bases do diálogo irônico que a artista promove nessa obra.

Esse trabalho fazia parte de uma instalação artística maior, que incluía, além do vídeo e da maquete do empreendimento, uma série de fotografias do céu, que seriam as "vistas" obtidas das janelas de cada um dos apartamentos, que poderiam ser levadas para casa, junto com a escritura do imóvel, pelos compradores desejosos de ter, post mortem, o mesmo conforto e opulência de suas existências terrenas. Em 2007, o trabalho foi apresentado num dos estandes do Salão Capixaba do Imóvel como se fosse o novo empreendimento de uma empresa real, o que fez o público reagir das mais diversas formas, muitas vezes não percebendo sua ironia e acreditando se tratar de um irresponsável empreendimento imobiliário "de verdade".

Rafael Balducci também faz uso da ironia em *Fôlego* (2000), videoinstalação apresentada no 2º Salão Capixaba do Mar, realizado na Casa Porto das Artes. O vídeo trata da relação diária do artista com o mar, mostrando o ponto de vista de quem está dentro de um ônibus lotado do Transcol (sistema de transporte coletivo intermunicipal da Grande Vitória), preso em meio a um engarrafamento no alto da Terceira Ponte, que liga Vitória a Vila Velha. Trata-se de uma panorâmica em looping, que ora observa os passageiros em pé, amontoados dentro do veículo, ora respira observando a belíssima vista para o mar que a ponte proporciona,

como se fosse, nas palavras do artista, "um ponto de fuga para esta situação de desconforto e insegurança gerada pela superlotação do transporte".

Em *Bala de coco* (1999), Balduci apresenta uma tradução audiovisual da ideia de gravura como transferência da imagem de uma superfície para outra. O vídeo consiste num tacho de bala de coco levado ao fogo, enquadrado de modo a mostrar somente o doce, que costuma ferver por igual em toda sua extensão. Quando projetado na parede, tem-se branco sobre branco, de modo que ela pareça uma superfície borbulhante. Esse trabalho foi apresentado em diversos espaços (não somente expositivos) na época de sua realização.

Outra tradução videográfica de técnicas artísticas tradicionais encontra-se na videoarte *Ter = ver + comer/Ver = ter - comer/Comer* = ter - ver (2003), parceria entre a cineasta Margarete Taqueti e o artista visual César Cola (cujo trabalho se concentra no desenho e na pintura). Aqui, vemos um prato de louça branca, enquadrado de modo a ocupar toda a tela, no qual o artista desenha com um garfo, modelando figuras diversas a partir de uma banana amassada, misturada a mel e aveia. O vídeo parte de uma ideia de Cola sobre a compreensão e fruição da imagem a partir do olhar e do paladar, na qual possuímos determinado objeto por meio desses sentidos, enquanto comemos e olhamos. A cada nova garfada levada à boca, um novo desenho/escultura é criado a partir da quantidade de alimento que resta no prato. Planos detalhes da boca mastigando e do olho do artista servem como pausas entre o processo de criação das novas figuras. O título, que remete a uma equação matemática, também é, segundo a sinopse divulgada pelos realizadores, "uma irônica alusão ao pensamento racional que tudo quer explicar".

Thais Graciotti, em seus trabalhos, propõe um outro tipo de partilha afetiva junto ao espectador, desta vez a partir da reativação de

memórias corpóreas e táteis de suas vestimentas. *Por entre* (2002) é uma videoperformance na qual a artista costura sobre seu corpo uma veste de organza transparente branca, que lhe cobre da cabeça aos pés, como uma espécie de casulo. A câmera acompanha a costura numa panorâmica vertical, de baixo para cima e, em seguida, no sentido contrário, flagrando a ruptura da vestimenta de dentro para fora pelas mãos da artista. A costura é enquadrada exatamente no centro da tela. Esta é dividida verticalmente em duas metades idênticas, sendo que a metade direita do quadro está dez frames adiantada em relação à esquerda. Esse delay traz a sensação da costura como uma cicatriz, um remendo impossível de ser escondido e esquecido, assim como o silêncio que se instala ao redor da performance²⁰.

Em *Trocas*, trabalho que se desdobra entre série fotográfica e videoinstalação, a artista é ativadora de um circuito de performances em que os participantes, organizados aleatoriamente em duplas ou pequenos grupos, trocam peças de roupas entre si, reconfigurando seu uso em outras partes do corpo. Incorporando o estranhamento a partir do desajeitado e do inesperado, o trabalho, segundo Graciotti, promove "um styling desconcertante, onde a memória do corpo do outro mescla as mais variadas sensações, ampliando os múltiplos significados de troca".

Um outro trabalho importante do período lida com a ideia de telepresença. Trata-se de *Golem*, performance transmitida em circuito fechado de vídeo, de Herbert Fieni (então assinando como

²⁰ O memorial descritivo da obra, escrito por Graciotti, é composto pelos seguintes versos: "a linha alinha a linha / no vazio/ o branco / a transparência / linhas brancas por entre agulhas cirúrgicas / embrulho-me em meu tempo e espaço/ vivo a ausência à medida que entro / tudo é branco / a linha divide como forma mas une como material / a delicadeza de costurar a própria pele / depois de completamente dentro, braços sobram, pés aparecem. a linha formada pela costura torna-se uma nova coluna ou uma barriga suturada. corpo e tecido são um só. nunca estive tão só, inmim. tudo é ausência e no entanto me preencho de mim mesma nesse silêncio reconfortante. dentro só havia eu. memórias, sonhos, sentidos, tudo se mescla no branco, na visão intra-corpo deste véu".

Herbert Pablo). A apresentação deu-se em fevereiro de 2003, durante o evento *Ruído performático²¹*, realizado no Maes. Nela, o artista se trancava numa das salas do museu, um ambiente pouco iluminado, para criar seu próprio Golem, criatura mitológica hebraica surgida através da magia humana, num desafio à supremacia divina. Além de Herbert, participaram também como performers Joel Vieira Jr, como assistente do mago, e Juliana Morgado, como o Golem, a "criatura construída e não gerada, o sem umbigo", autômato animado pelo poder da escrita mágica, realizada com pincéis e tinta preta, diretamente em sua pele.

Os espectadores testemunhavam o ritual através de um telão numa das salas do museu, que exibia em tempo real o que acontecia numa outra sala, cujo acesso era vedado ao público. A transmissão foi realizada pela dupla Mirabólica e a paleta cromática centrava-se no azul, no preto e no vermelho, aproveitando-se também da baixa resolução da câmera como parte da poética proposta. Herbert, vindo da arte digital, onde então desenvolvia uma pesquisa visual baseada na pixelização aparente das formas, experimentou aqui a noção de telepresença como possibilidade de efetuar a diluição e multiplicação dos corpos em dois espaços (e de seu próprio corpo) em pixels digitais, em tempo simultâneo.

²¹ Ruído performático foi um desdobramento da exposição Ruído, com curadoria de Neusa Mendes e coordenação de Fabricio Coradello, que, durante o verão de 2002-2003, reuniu quase 30 artistas capixabas, numa espécie de radiografia do que havia de mais instigante na produção artística local naquele momento, e fazendo dialogar a arte com a trama urbana, fazendo pulsar novamente um importante espaço expositivo incrustrado no coração do Centro Histórico de Vitória.

UMA GEOGRAFIA DO ESTRANHAMENTO?

Outro caminho proposto pelos videoartistas, muitas vezes motivados pela possibilidade da câmera portátil funcionar como um prolongamento ciborque do próprio corpo, uma espécie de olho nas pontas dos dedos capaz de registrar o que vê, vem do desejo de não somente observar, mas também poder fazer intervenções nas paisagens que se observa e nas quais também se habita cotidianamente. Todavia, a menção à ponta dos dedos, neste conjunto de filmes, não está diretamente voltada a uma questão tátil/háptica, mas sim a explorar uma dimensão cinestésica junto ao espectador, geralmente partindo de dinâmicas de des/reorientação espacial — o que também não deixa de ser algo sinestésico, já que a visão e a audição despertam, no audiovisual, essas sensações táteis. Dessa forma, o artista é uma espécie de *flanêur* benjaminiano que nos carrega em sua jornada, atravessando incontáveis paisagens urbanas ultrassaturadas simbolicamente, bombardeado por estímulos sensórios por todos os lados²². O videoartista investiga, assim, com sua câmera tornada extensão do próprio corpo, esse espaço que lhe fascina: seja através da colagem visual (Ecótono, de Rodrigo Linhales, Larissa Machado e Tati Rabelo, 1999) e sonora (além de Ecótono, lembremos de Cinema de janela, de Fabricio Noronha, 2009), seja de uma experiência cinética (Liberdade do medo, videoinstalação de Cristiano Amigo Vidal, 1999), seja de uma desfamiliarização do espaço cotidianamente percorrido - caso de Cave canem (Heraldo Borges, Hugo Reis, Maria Inês Dieuzeide e Marijana Mijoc, 2007, a ser analisado mais à frente).

²² Talvez os artistas que mais profundamente tenham assumido esse papel de flanêur como parte fundamental de sua poética tenham sido Orlando da Rosa Farya e Gui Castor, cujas produções são abordadas de forma mais minuciosa em outras seções deste texto.

A velocidade a riscar luminosamente e rasgar a tessitura urbana são elementos recorrentes na obra de Cristiano Amigo Vidal, tanto em *Poder TV* (2002, correalizada por Tati Rabelo e Marcel Dadalto) quanto em Liberdade do medo. Realizada no antigo prédio da Fafi, na Av. Jerônimo Monteiro, essa videoinstalação consistia numa moto, soldada a um capô de fusca, montada sobre molas industriais, que davam ao visitante a sensação de pilotar virtualmente um veículo em movimento. Paralelamente, videoprojeções simulavam o ponto de vista do motoqueiro através de imagens do espaço urbano noturno em situações de alta velocidade. Falecido precocemente em 2004, Cristiano deixou inacabado um trabalho em que mergulhava nos percursos cotidianos dos caminhões de coleta noturna de lixo, inclusive performando como um dos garis. Também compõe o conjunto de sua obra a participação na videoinstalação coletiva Bocas e boas (1997), realizada em Ouro Preto (MG), numa oficina ministrada por Éder Santos durante o Festival de Inverno da UFMG naquele ano, na qual Cristiano incluiu imagens de seus próprios dentes, reconstituídos cirurgicamente após um acidente automobilístico em que ele precisou morder o próprio volante como estratégia de sobrevivência.

Um jogo de estranhamento espacial se faz bastante visível em *Viaduto* (2009), de Wayner Tristão. Aqui, a ação se desdobra em duas cidades, Belo Horizonte e Vila Velha, interligadas pela confusão espacial propositalmente causada pela semelhança arquitetônica entre duas obras públicas: o Viaduto Santa Tereza, espécie de cartão-postal emblemático da capital mineira, e o pequeno e quase esquecido Viaduto Paul, próximo ao Museu Vale. Wayner opta por fazer confundir as duas cidades, deliberadamente, permitindo ao espectador percebê-las apenas por pequenos indícios, como alguns brevíssimos inserts de imagens do Centro de Belo Horizonte e do

mar que rodeia a ilha de Vitória. Tal escolha assume-se como um mecanismo complementar à ideia central do vídeo: o encontro casual entre duas alegorias urbanas, dois personagens que, embora a edição os aproxime como se estivessem num mesmo espaço (daí o jogo ilusionista ao início do vídeo), têm sua condição de incomunicabilidade ampliada pela intervenção do ruído urbano, de um lado, e dos inserts que denunciam a descontiguidade espacial que havia sido induzida anteriormente ao espectador, de outro.

Encontros (2013), de Ronalson Filho, constrói uma cidade inventada a partir de fragmentos visuais de outras, desta vez de diversas regiões do planeta, escolhidos não por sua monumentalidade, mas por seus aspectos mais corriqueiros. Trata-se de uma incursão ficcional em found footage que parte da coleta e apropriação de imagens caseiras anônimas, em sua maioria registros de viagem e de cenas cotidianas, postadas por desconhecidos no site Vimeo, para a construção de uma narrativa ficcional totalmente mediada por mensagens instantâneas de celular. A proposta de Ronalson é a de buscar registros banais, testes de câmera, videoclipes caseiros, vídeos de férias, para retirar planos, trechos sonoros ou mesmo sequências inteiras para contar a história de um rapaz cansado da cidade em que vive e das pessoas à sua volta, buscando nas coisas pequenas do cotidiano alguma possibilidade de respiro. Nesse exercício de ver e narrar a partir dos olhares de terceiros, tomandoos como se fossem o seu, Ronalson estabeleceu previamente alguns eixos, que constituíram os álbuns de imagens que nortearam a construção do curta: os deslocamentos (sejam pessoas nas ruas, sejam imagens de avião), as interações (conversas, festas, cenas de bares, restaurantes e cafés) e as contemplações, nas quais ele destacou imagens de sobrevalorização sensória — nas palavras do artista, "nele busquei possibilidades de representar o olhar, o escutar e o sentir".

Veruska Almeida, em seu Todavia, contudo, entretanto, embora (2006), entrelaça palavra e imagem em um poema visual que flana incansável pela cidade, utilizando um rigor nas composições visuais de sua câmera subjetiva, tanto na filmagem quanto na edição, especialmente com a duplicação/multiplicação de telas e variações de velocidade da imagem, criando uma composição gráfica bem potente. Veruska concebe o filme em um prólogo (que apresenta o caos urbano de Vitória) e quatro atos, cada qual apresentando uma visão particular do flâneur com relação ao meio urbano. O título usa quatro advérbios com significados similares, reforçando a estrutura de circularidade que conduz o vídeo. O primeiro ato traz uma contemplação mais crua da agitação urbana; o segundo mostra o fascínio pelas formas e cores, pela verticalidade da arquitetura e pela multiplicação de elementos; segue-se um ato mais contemplativo, em que, nas palavras da artista, "o tempo quase para" e "elementos orgânicos interagem com a rígida geometrização das construções"; por fim, um retorno ao caótico, fazendo o observador deixar-se levar novamente pelos ritmos da teia urbana.

O vídeo de Veruska começa e termina evocando o percurso em espiral da passarela em frente à Ufes, demolida no ano seguinte, dentro das obras de ampliação da Avenida Fernando Ferrari, que lhe faria assumir ares de rodovia, como parte de um projeto maior que transformaria totalmente a paisagem urbana da capital do Espírito Santo. Essa obra urbanística de grande porte também é o tema de *Menina moça* (Rosana Paste, 2007), que se propõe um poema visual a partir dos movimentos de retroescavadeiras e outros equipamentos da construção civil, além dos escombros e da passarela como pièce de résistance em seus últimos dias – o vídeo ainda mostra as três últimas pessoas que atravessaram a construção instantes antes

de ser derrubada, num comentário irônico sobre as fragilidades do humano diante da ação das máquinas que simbolizam o progresso irrefreável. A ampliação da avenida também criou uma sensação geral de afastamento físico (por uma "quase rodovia") entre o campus universitário de Goiabeiras e a Rua da Lama, região boêmia que, desde a década de 1980, operava como uma espécie de epicentro contracultural capixaba, uma extensão informal e boêmia da Ufes, e fundamental para a geração de artistas e videomakers da qual Rosana é egressa, bem como a geração seguinte, formada por diversos de seus alunos no curso de Artes Visuais na universidade. A artista Raquel Garbelotti tem usado maquetes e vídeos, nos últimos anos, para pensar as relações com o site-specific, com ênfase binômios público/privado, monumentalidade/intimidade, bem como na noção de paisagem e nas diversas acepções do termo "exploração" no contexto desenvolvimentista - da exploração econômica, seja a mais-valia, ou mesmo o trabalho escravo e suas insalubridades (Mise-en-scène/ Maquete, 2017), ao extrativismo desmedido (Wind Fence, 2017) e a possibilidade de catástrofes naturais dele decorrentes, como em Tsunami (2019), realizado em parceria com Murillo Paoli. Este último imagina o avassalador avanço das águas no espaço da Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes, uma espécie de pesadelo tão temido quanto fascinante, apresentado no contexto da exposição coletiva Ao redor do sono, ali realizada naquele ano.

Wind Fence tem como ponto de partida os efeitos da mineração da Vale na cidade de Vitória, onde existe uma usina de pelotização do ferro. O nome do trabalho é o mesmo das barreiras de contenção adotadas pela empresa nos terrenos de extração do minério, para impedir que o vento dissemine sua poeira nas cidades próximas. Apesar da ampla publicidade, calcada nas dimensões monumentais

das cercas quase invisíveis, midiaticamente reproduzida em larga escala, o que se observa, nas residências e na própria paisagem urbana, é a proliferação desmedida desse pó preto, contradizendo todo o discurso de preservação ambiental adotado pela Vale.

Inspirada na experiência cotidiana de lidar com o avanço do minério em sua residência, Raquel apresenta uma maquete da mesma, com partes transparentes, que remetem às barreiras de contenção. Ao redor da habitação, há minério espalhado, que aos poucos a invade, naquilo que a artista declara ser "o tempo invisível da mineração". Transbordando as cercas invisíveis, ora ocultando, ora desvelando a arquitetura da casa e seus cômodos, a densa poeira tóxica interfere não só na paisagem física, mas também na humana, graças aos diversos problemas respiratórios que ela usualmente provoca na população. A opção por filmar uma maquete, segundo a artista, "promove a ideia de apreensão destes mecanismos de representação, porque viabiliza a distância critica necessária para pensarmos o que ocorre com as imagens no espaço da imersão, mas também no distanciamento" (GARBELOTTI, 2021).

Mais recentemente, em *Arquitetura dos que habitam* (2018), Daiana Rocha adentrou a Ocupação Chico Prego, ocorrida em 2017, na qual aproximadamente 70 famílias sem-teto fizeram de um edifício de propriedade da União, ocioso havia quase uma década, o seu espaço de moradia e luta por condições dignas de existência, para promover um deslocamento de paisagens, da monumentalidade da edificação para a intimidade dos sujeitos dessa história. Temos aqui uma experiência sonora impressionista e fragmentária, costurada por relatos dos moradores acerca de suas histórias, sonhos e perspectivas. A ela, alia-se o olhar minucioso de uma câmera que desbrava algumas minúcias do cotidiano daquelas habitações e de suas redes de solidariedade, apresentando-nos as marcas de vida

e afeto, visíveis e invisíveis, que parecem brotar sutilmente das fissuras das paredes. Um lar, ainda que provisório e improvisado, no qual seus habitantes buscam algum respiro nos intervalos de uma jornada diária tão árdua quanto imprevisível.

Outro vídeo que também aborda essa fragilidade do humano diante da paisagem monumental é *José Penedo da Vitória* (2002), de Sara Rangel. O vídeo consiste num plano detalhe do remo de uma catraia (barco de pequeno porte que fazia o transporte informal de passageiros pela baía de Vitória), entrando e saindo da água enquanto o pequeno barco navega, tendo ao fundo o monte denominado Penedo, um dos cartões postais da cidade, monumento natural que emerge das águas. Na tela, a legenda: "*José Penedo da Vitória nasceu no mar / cresceu no mar / e no mar ficará*". O jogo de palavras e seu tensionamento diante da imagem dão vida ao personagem fictício, um catraieiro que trabalha incansavelmente, enquanto o som das remadas na água quebram suavemente o silêncio do seu ofício — o mesmo silêncio com que contemplamos o rochedo e ele observa serenamente a cidade.

A condição litorânea faz do oceano um tema recorrente em trabalhos realizados nas terras capixabas, especialmente na ilha de Vitória. Silfarlem de Oliveira, em 2006, realizou *O corredor do mar,* videoinstalação apresentada no 7º Salão do Mar, realizado num dos galpões do Porto de Vitória. O trabalho era constituído de dois monitores de vídeo posicionados frontalmente, em paredes opostas do espaço expositivo, sendo uma delas próxima ao mar. Num dos monitores, tínhamos a imagem e o som direto de uma porta aberta para o mar. No outro, imagens silenciosas das paredes. De tempos em tempos, elas se alternavam entre si. Para Fernando Cocchiarale, um dos curadores daquela edição do evento, o intervalo entre as duas imagens criava um corredor virtual, ausente da arquitetura do

galpão, mas realizado em miragem (COCCHIARALE, 2006: 37).

Em outra chave, o olhar para as formas da natureza, em ângulos pouco usuais, possibilitando ricas composições visuais e rítmicas (ao explorar também as potencialidades poéticas da montagem), dá a tônica do ensaio visual *Areias de Itaúnas* (2010), de Marcos Valério Guimarães. No conjunto de sua obra, Marcos Valério transita entre o documentário ensaístico (como *Filme Balão e Melodiário, ambos de 2015*) e a videoarte. Estas, geralmente, são mais ligadas a composições rítmicas e rimas visuais, nas quais há um diálogo com formas, movimentos, paisagens naturais, algo que também se observa em outros de seus trabalhos, como *Vermelho (2013) e Depois de Sganzerla (2018)*. Nas palavras do artista, em depoimento para este livro:

"Fazer videoarte é transcender o código da tradição da arte, da profundidade de campo, da mimese do real. Cézanne argumentava que a arte não é uma cópia, mas paralelo à natureza. Assim. o exercício da vídeoarte é entender o campo como autônomo. É trabalhar com as formas, cores, linhas, ritmos e paisagens sonoras. É buscar proposições sensoriais, o envolvimento de mais dispositivos sensórios do ser humano. É quase um não objeto do Gullar. Um 'não-objeto cinema' com função narrativa clássica ou moderna, mas senão um objeto sensorial. Faço muitos, por exercício puro. Estão guardados ou perdidos. Mas há uma

intencionalidade de conceitos, há uma ideia sendo desenvolvida, ou 'narrada' cinematograficamente".

A paisagem também é uma categoria importantíssima nos trabalhos audiovisuais do artista Miro Soares, que costuma trazer instigantes reflexões sobre as tensões da globalização em suas imagens captadas em diversas andanças pelo continente europeu. Seu processo criativo é marcado por questões como o deslocamento, a viagem, a caminhada, utilizando suportes como a fotografia, o vídeo e novas mídias, num trabalho que, até o presente momento, foi exibido em mais de vinte países e inclui residências artísticas nos Países Baixos, Finlândia, Alemanha, Noruega, Eslovênia, Lituânia e Letônia, além de alguns anos vividos na França, onde cursou mestrado e doutorado.

Na série Geopolítica nas ruas (2007-2013), a câmera busca por rachaduras no asfalto, para em seguida o artista traçar por cima delas, com giz, novos mapas, que podem tanto remeter à presença das fronteiras nos diversos aspectos da vida cotidiana quanto resgatar múltiplas camadas de tensionamentos políticos inscritos na história daqueles territórios. Até o presente momento, foram realizados quatro vídeos (e diversas fotografias), sendo os dois primeiros em 2007, nas cidades de Kassel e Paris — este último remete ao próprio mapa da cidade, com seus arrondissements dispostos circularmente e multiplicados de modo a evocar um crescimento interminável de seus subúrbios/periferias, através das diversas ondas migratórias. Em 2013, novos mapas foram traçados, desta vez nas cidades balcânicas de Sarajevo e Pristina, que atravessaram guerras nas últimas décadas, numa região em que tensionamentos étnicos, religiosos e culturais são uma constante que vai muito além da esfera institucional. Nos Bálcãs, as fronteiras foram redesenhadas diversas vezes nos últimos cem anos, ao sabor dos resultados de diversos conflitos, sendo que as marcas de muitos deles até hoje interferem diretamente na paisagem e na própria vida cotidiana de seus centros urbanos — desde as marcas de balas e explosões ainda observáveis nos prédios de Sarajevo, causadas durante o cerco bélico à cidade, ocorrido entre 1992 e 1995, até as ruas de Pristina, batizadas com os nomes de ex-presidentes norte-americanos, por conta do apoio dos Estados Unidos à independência do Kosovo.

Já Campos liminares / Liminal fields (2009-2016), captado em Super-8 e depois transferido para 4K, foi rodado na tríplice fronteira entre Eslovênia, Croácia e Hungria. São três planos fixos, que podem ser exibidos em tela única ou em um tríptico, mostrando campos ermos à beira de estradas da região, um em cada país. Numa região que já pertenceu ao Império Austro-Húngaro e, em seguida, (parcialmente) à Iugoslávia, esse trabalho, ao mesmo tempo que questiona a imprecisão e efemeridade das fronteiras, ganha uma nova camada de significação nos dias de hoje, uma vez que o corredor formado pelos três países é uma das principais portas de entrada na União Europeia para as multidões de refugiados e migrantes vindos da África e do Oriente Médio. A pixelização da imagem (pelos grãos aparentes do Super-8 em contraste com a alta definição do vídeo digital em 4K) também proporciona outro questionamento de limites, desta vez na própria materialidade da imagem, na intersecção das visualidades do vídeo, do cinema, da fotografia e da pintura, numa investigação que dialoga, indiretamente, com a imagêrie paisagística presente nas obras de Michael Snow e James Benning, entre outros.

Cartografia nos mares (2009) também segue nesse comentário político-territorial, ao mostrar, sob um plano zenital, um mapa que flutua no mar, ritmado pelas ondas. Trata-se de um interessante jogo de sobreposição do espaço físico e de sua cartografia: o mapa

é do arquipélago próximo a Bergen, na Noruega, que é recortado, mantendo somente a superfície das ilhas, e depois colocado nas águas do mesmo mar que as rodeia — a bidimensionalidade do mapa é transposta para a tridimensionalidade do mar e depois retorna à bidimensionalidade do vídeo.

Também em Bergen, foram realizados os vídeos que compõem a instalação *Imprecise itineraries* (2009). Miro pediu a sete pessoas que elaborassem cada qual um itinerário, no mapa da cidade. A cada dia, ele seguiu um deles e registrou suas impressões iniciais da cidade com uma câmera de celular, criando assim sua relação inicial com aquele espaço e suas paisagens. A instalação consistia em sete monitores dispostos lado a lado, cada um dedicado a um desses trajetos.

Sea studies (Baltic), tríptico realizado em 2017, apresenta vistas do Mar Báltico filmadas em diversas estações do ano, na Estônia, Letônia e Lituânia, em 2010, 2011 e 2016, respectivamente. Muitas vezes, as três telas apresentam simultaneamente diferentes ângulos de um mesmo objeto, ou paisagens distintas que se complementam numa continuidade simulada, alternando imagens fixas e em movimento, sem necessariamente estarem sincronizadas, o que permite uma série de surpreendentes deslocamentos do olhar espectatorial durante a projeção. Entre as referências visuais que inspiram esse trabalho, estão a tradição de pinturas marinhas, os estudos de nuvens de Johan Christian Dahl e algumas visões do mar presentes no Primeiro Cinema.

Realizado por Miro Soares e Gabriel Menotti, *Rocha Matriz* (2020) lança um olhar, autodenominado "consciência alienígena", para a cadeia produtiva do mármore e granito do Espírito Santo, entre feiras, portos e pedreiras, entrelaçando trabalho cotidiano, mercado global, design de interiores e o próprio tempo profundo

da Terra. Narrado em mandarim e fazendo uso de drones, imagens microscópicas e outros expedientes visuais para repensar uma "iconografia do extrativismo", esse documentário experimental busca aliar a múltipla dimensão simbólica e material da montanha (e de suas rochas decorativas), ora como natureza, ora como produto/ mercadoria — dupla condição que sempre atravessou nossa relação com a própria categoria da paisagem, mas que se torna incontornável à medida que o antropoceno faz o planeta caminhar a passos largos para o esgotamento de seus recursos naturais, processo ao qual assistimos anestesiados pelas benesses do consumo.

Já o performer Marcus Vinícius, que realizou uma parcela considerável de seus trabalhos no campo audiovisual, tem sua produção artística atravessada por uma questão fundamental: testar os limites físicos e psicológicos de seu próprio corpo na busca por uma transcendência espiritual, em performances de longa duração na qual seu corpo era submetido a situações frequentes de risco corporal. Todavia, em lugar de transmitir dor e sofrimento, seus trabalhos eram pequenos rituais marcados por uma leveza e serenidade.

Muitas de suas videoperformances nascem de um desejo de também se fazer parte da paisagem, numa abertura radical ante o imprevisível. Um dos principais nomes da geração de performers brasileiros surgidos nos anos 2000, Marcus produziu intensamente em um curto período de tempo — ele faleceu precocemente em 2012, aos 26 anos, num momento em que começava a consolidar uma promissora carreira internacional, tendo apresentado seus trabalhos (fotos, vídeos e performances presenciais) em vinte e dois países.

Um dos trabalhos que inauguram esse corpo como um território que renasce numa explosão é a série *Território expandido* (2007).

Trata-se de uma investigação realizada em espaços arquitetônicos abandonados, à espera de serem "mapeados" e experimentados por todo o corpo (muitas vezes nu) do artista, como as ruínas da Ilha da Pólvora, em *Território expandido I*, e as do Edifício das Fundações, em *Território expandido II* (ambos localizados em Vitória).

Muitas vezes, ele sofria na pele o impacto das explosões, quando se inseria em trilhas e círculos traçados com pólvora, posicionando-se perto demais das faíscas, arriscando-se a sair chamuscado — ora agachado, como se fizesse alguma traquinagem, ora de pé, em solene contemplação, ora em posição meditativa, como no vídeo *O imprevisível, o acaso e o que não se sabe* (2010), realizado em parceria com Monica Nitz e Yury Aires, num retorno às investigações da Ilha da Pólvora.

Nessa série de trabalhos, vale ressaltar que o ato minucioso de percorrer e investigar os espaços, de sentir os afetos que emanam das ruínas, poderia se estender por horas a fio, até ele se decidir por abrir a caixa com refis de pólvora e desenhar trilhas e círculos das mais variadas dimensões para, em seguida, dar início à combustão com a qual refundaria repetidas vezes o próprio corpo. E, através dele, como num encantamento, reconfigurar uma geografia que, a princípio tão desconhecida quanto fascinante, vai se integrando, em seu estranhamento, à própria presença física do artista, que roça na carne do mundo e faz da paisagem uma extensão de seus gestos, palavras e desejos.

A ASCENSÃO DO FILME-DISPOSITIVO

Trabalhos como os de Miro Soares, Ronalson Filho e Joel Vieira Jr, entre outros, apontam um aspecto do fazer conceitual que tem a ver com uma noção que foi se tornando mais forte no audiovisual brasileiro à medida que a primeira década deste século avançava: a consciência do dispositivo. Se, na década de 90, tais dispositivos estavam de certa forma limitados, no contexto capixaba, às videoinstalações, vimos, nos anos seguintes, a migração desse modus operandi para uma produção videográfica single-channel em que essa noção passou a ser central, especialmente nas abordagens que tangenciam ou adentram o campo dos "cinemas do real".

O conceito do dispositivo apareceu na teoria audiovisual ainda no estruturalismo dos anos 70 (Metz, Baudry e as reflexões sobre o dispositivo cinematográfico da sala escura), para ganhar força nas décadas seguintes, principalmente nos campos do documentário e do vídeo experimental, ao ser reconhecido como "estratégia narrativa capaz de produzir acontecimento na imagem e no mundo" (MIGLIORIN, 2005:1).

Por vezes, os dispositivos são evidenciados pelo aparato técnico que produz tais imagens e narrativas (como nas videoinstalações e no denominado "transcinema"). Contudo, entendo aqui os dispositivos não apenas como um mero agrupamento de mecanismos visíveis, mas também como um agenciamento de forças (num sentido deleuziano) que estabiliza e desestabiliza formas. Multilineares, movediços, interconectados: os dispositivos seriam instâncias produtoras de subjetividades, que buscam provocar no espectador um estado de inquietação, de questionamento acerca do que se propõe no ecrã e de suas próprias experiências como sujeitos. Cezar

Migliorin sintetiza bem essa concepção:

"O artista/diretor constrói algo que dispara um movimento não presente ou pré-existente no mundo: isto é um dispositivo. É este novo movimento que irá produzir um acontecimento não dominado pelo artista. Sua produção, neste sentido, transita entre um extremo domínio — do dispositivo — e uma larga falta de controle — dos efeitos e eventuais acontecimentos" (MIGLIORIN, 2005: 1).

Um jogo de restrições de ângulo e posição de câmera engendra o dispositivo de Vai brincar na rua (2009), documentário experimental de Jeffe Pinheiro (que à época assinava como Jefinho Pinheiro), realizador que então contava em sua filmografia com uma série de trabalhos ficcionais pautados pelo uso inventivo da linguagem audiovisual, como Azulzinho (2007) e Agrados para Cloé (2009). O documentário acompanha o ensaio da banda Berenice, da qual Jeffe era vocalista. A câmera é posicionada de forma fixa, mantendo os integrantes do grupo no extracampo, e passa a enquadrar parte das caixas de som e amplificadores e, principalmente, a ação que acontece no quintal, nos arredores da fonte sonora acusmatizada: "é gente que chega, que sai, é cachorro que passa, é criança que brinca e telefone que toca", como diz a sinopse do curta-metragem. A escolha do local em que a câmera é colocada, como observadora silenciosa do cotidiano, é regida pela possibilidade de melhor captação sonora da música diegética (já que utiliza-se o microfone dela), e o contraste com o que é registrado aleatoriamente no entorno do ensaio acaba por gerar novas conexões de sentido entre o que vemos e escutamos. Aqui, as tensões entre campo e extracampo (uma vez que seus equivalentes visual e sonoro deliberadamente não coincidem) dão a tônica da experiência espectatorial diferenciada oferecida pelo dispositivo proposto pelo filme.

Muitas vezes, a utilização do dispositivo na produção videográfica local assume um caráter metalinguístico, pondo em questão a própria natureza da imagem. Nos trabalhos de Gabriel Menotti, como *Pile-Driver Balalaika* e *faca* só lâmina, ambos de 2008, tal situação se faz presente: o primeiro, por exemplo, constitui-se num vídeo realizado em tempo real, a partir da utilização de um console emulador SNES como gerador de vídeo, tendo como fonte o videogame Super Street Fighter II. Aqui, Menotti faz uso da capacidade de *save-load* do software para cortar e editar o material, revelando um intricado processo de criação de imagens naquilo que, à primeira vista, aparenta ser um mero excerto de uma partida de videogame.

Em faca só lamina, temos um silencioso vídeo de um minuto e quarenta e quatro segundos captado pela câmera de um aparelho de telefonia celular, cuja lente da câmera fora totalmente vedada, de modo que nenhuma luz pudesse atingir o sensor CMOS. Contudo, em lugar do preto absoluto (decorrente da ausência de luz), que poderia ser obtido facilmente por um equipamento ótico (como o cinematográfico ou a fotografia analógica), temos uma série de ruídos visuais aleatórios, imprevistos, resultantes daquilo que o artista denomina "a tentativa patética do algoritmo de compressão a fazer imagens a partir do nada".

Ofps: Southbank (2010), também de Menotti, é um díptico composto por uma projeção de vídeo digital e um mosaico feito de tiras de filme 35mm, que remete, ao menos na aparência, ao modo como costuma ser exposto o filme estrutural *Arnulf Rainer* (1960), do austríaco Peter Kubelka. Nas duas peças, temos a mesma sequência

de quadros, adequada à materialidade de cada suporte: o vídeo é uma sequência estroboscópica de cores vivas e o mosaico retrata a imagem estática de baixa resolução de uma paisagem londrina, vista da margem sul do Tâmisa. Trata-se de uma atualização de diversas questões apresentadas pelo cinema estrutural dos anos 60 e 70, em especial os *flicker films* de Paul Sharits.

Já o trabalho realizado em parceria com o músico Marcus Neves, Que pode recordar texturas passadas (2015), parte de uma peça de música eletroacústica composta por Marcus em 2011, a partir de uma compilação de modulações de frequência sobrepostas, inspiradas no filme Tio Boonmee, que pode recordar vidas passadas (2011), de Apichatpong Weerasethakul. Invertendo uma das mais tradicionais metodologias do fazer audiovisual, Gabriel compôs uma trilha visual para o áudio preexistente, a partir de experimentos de escaneamento tridimensional. Agui, foram usados os mapas de texturas decorrentes dos escaneamentos de antigos objetos decorativos, tratando-os como campos de cor modulados pelas texturas sonoras, que serviram como variáveis a coordenarem o zoom, a velocidade de progressão e o grau de distorção dos elementos gráficos animados. Menotti foi integrante do coletivo Cine Falcatrua, cuja obra final foi a instalação 4-track Super8, apresentada na exposição 1+7 - Arte contemporânea no Espírito Santo (2008). O trabalho consistia num sequenciador visual em tempo real, utilizando quatro projetores de filme Super-8, ativados e desativados através de interruptores instalados nas paredes. Cada projetor exibia um conjunto de padrões de linhas sinuosas de uma determinada cor, em angulações distintas entre si. As diferentes combinações desses padrões, ângulos e cores, obtidas graças à ação do público, permitiam produzir, nos mais diversos ritmos, um tipo de interferência visual denominado moiré — causado pela superposição de retículas, linhas ou grades de estruturas periódicas distintas em movimento. O resultado visual remete à abstração geométrica de inspiração concretista presente nas pinturas e serigrafias coloridas do capixaba Dionísio del Santo. Outras ações realizadas pelo Cine Falcatrua buscavam discutir as lógicas de produção e circulação de imagem, a partir da proposição de festivais que questionava diversos alicerces do circuito exibidor. Essa intenção, que já existia no formato original do projeto, pioneiro no cineclubismo digital no Brasil (exibição pública, entre 2003 e 2004, de filmes ilegalmente baixados pela internet e que não haviam sido ainda lançados no circuito exibidor capixaba), foi se ampliando gradativamente em outras investigações, com a realização de mostras e festivais de formatos alternativos ao circuito hegemônico, numa espécie de ampliação da ideia de "estado-vídeo" proposta por Dubois, para além da imagem. Nesse amplo exercício de crítica institucional, destacam-se iniciativas que buscaram repensar, entre outras categorias: as limitações curatoriais a partir do sistema de copyright (Mostra Falcatrua de Conteúdos Livres, 2004-2006); o lugar da crítica cinematográfica, a partir de um "festival de discutir cinema em bar" (Agosto Cinema Clube, 2005); o espectador como um curador, num festival em que o competidor era quem inscrevia o vídeo garimpado na internet, e não seu realizador (Festival de Baixa Resolução, 2005)²³; as tensões entre liberdade criativa e formatos de licenciamento (*Mostra do Filme Livre [Mesmo!].* 2006): o papel do projecionista como um curador/montador do material exibido, num festival "expandido e aos pedaços", sob uma lógica de vjing que exibia trechos dos filmes inscritos, definidos somente no momento da projeção (Festival Corta Curtas, 2006); as rotinas das

²³ Nesse festival, também se discutiam as categorias usuais de recorte dos festivais de cinema, como metragem (curta, média e longa), ou os campos da ficção, documentário e animação, uma vez que os filmes eram organizados por um único parâmetro: a *kilobytagem* dos arquivos enviados para exibição.

funções técnicas e dos modos de produção audiovisual (*Laboratório de roteiros pornô*, 2008); e uma concepção reducionista da espectatorialidade como instância passiva, ao mesclar, numa sala de cinema, a exibição de *machinimas* com um cinecampeonato de fliperama ao vivo (*KinoArcade*, 2006).

O questionamento da categoria "filme" ou "vídeo" como um ponto de partida curatorial, além de estar presente em diversas das proposições acima citadas, também se ampliou nos trabalhos da fase final do coletivo, ora num híbrido de mostra de registros audiovisuais de intervenção urbana com seminário sobre espaço, imagem e consumo (Se repete como farsa, 2007); ora numa mostra de planos-sequência, que permitia a inscrição de filmes inteiros, trechos de filme ou flagrantes capturados por um celular ou câmera digital (Festival-dispositivo, 2008); ora num festival de recorte nada ortodoxo, no qual a inscrição também prescindia da autorização do realizador (Festival Internacional de Filmes de Fantoche, 2008).

Gabriel Menotti também tem feito uma série de reflexões teóricas sobre processos experimentais de curadoria, circulação, exibição e animação nos meios audiovisuais, como atesta sua produção bibliográfica, em livros como Através da sala escura: Espaços de exibição cinematográfica e vjing (2012) e Movie circuits: Curatorial approaches to cinema technology (2019). Ele também é organizador de importantes antologias nesses campos, como Cinema apesar da imagem (2016), Curadoria, cinema e outros modos de dar a ver (2018) e Practices of projection (2020). Junto à rede internacional de pesquisadores Besides the Screen, ele também tem organizado a série de conferências internacionais anuais homônimas iniciadas em 2012, com foco em questões de arqueologia e ecologia das mídias audiovisuais.

Retornando às obras audiovisuais de single-channel, o

questionamento metalinguístico assume outra perspectiva em Cinema de janela, de Fabricio Noronha, também egresso do Cine Falcatrua (e integrante de outro coletivo artístico, a banda Sol na Garganta do Futuro). Aqui, temos um ensaio visual ao redor do movimento das cores no mosaico de aparelhos de televisão nas salas de estar dos apartamentos de classe média, sempre sintonizados no mesmo canal e observados à distância pela câmera. A intenção de Noronha é a de retratar uma espécie de espectador televisivo sem rosto, que aguarda as cenas do próximo capítulo enquanto o olhar do vídeo passeia de janela em janela revelando a intimidade previsível (ou não) dos habitantes do Centro da cidade.

Pensando a relação entre corpo e dispositivos, cabe também destacar a produção do coletivo Expurgação, também surgido na primeira década do século XXI. Os primeiros vídeos experimentais de seus membros já revelam um amplo desejo de invenção a partir da esfera perceptiva, como Paiol (2008), de Alexandre Barcelos, cuja exibição no Vitória Cine Vídeo do mesmo ano incluiu uma intervenção sonora feita pelos integrantes do coletivo, espalhados pela plateia da sala escura. Já o documentário em longa-metragem Suprasubstancial (2009), de Dalmo Rogério e Gustavo Senna, parte de uma pesquisa que busca adaptar o corpo humano como suporte para os movimentos da câmera, atualizando a utopia visionária de uma câmera-corpo, bastante almejada desde os primórdios do cinema. Alexandre Barcelos assinou, poucos anos depois, uma das mais radicais experiências sensoriais realizadas no audiovisual capixaba, com seu curta-metragem experimental Uma (2011). Contemplado, no 18º Vitória Cine Video, com os prêmios "Inovação e Novas Linguagens" e "Melhor Curta-Metragem Capixaba", o filme tem como pontos de partida uma visão da Terra como um macrorganismo vivo, investigado ao som da atmosférica composição eletrônica "Aerial",

do músico britânico Moby. Exploram-se aqui, em uma série de metáforas visuais e sonoras, as possibilidades técnicas dos meios analógicos e digitais, partindo tanto de imagens microscópicas quanto astronômicas, mesclando sons da natureza e do espaço urbano e usando recursos técnicos como adaptadores caseiros de lentes 35mm para filmadoras DSLR e até mesmo os efeitos das vibrações sonoras nas tintas. Todos esses elementos, quando aplicados ao filme, ampliam a riqueza sinestésica a ser saboreada pelo espectador.

Por vezes, o uso dos dispositivos traz a metalinguagem implícita na própria situação em que a imagem precisa ser produzida. Compre na mercearia da esquina (2005), de Vitor Graize e Vitor Lopes, é uma espécie de vídeo-manifesto que ironiza a tomada do mercado capixaba pelos grandes conglomerados multinacionais e seu impacto no cotidiano do cidadão comum. O vídeo conta a "saga" de Leitão da Silva, cofre em forma de porquinho que será sacrificado para a aquisição de um martelo (que o quebrará para que possam ser utilizadas as moedas que nele estão contidas), numa divertida metáfora da própria situação do comércio de bairro, diante da chegada da rede Wal-Mart.

Neste caso, a utilização da câmera fotográfica Cybershot, da Sony, equipamento de baixa resolução bastante popular nos anos 2000, faz-se essencial para a construção desse dispositivo, uma vez que tal ação, por seu caráter de engajamento e "guerrilha" audiovisual, só pode ser realizada na clandestinidade (pois a rede de supermercados jamais permitiria que, em suas dependências, fosse filmado um protesto contra sua marca). O uso da máquina fotográfica, que pode ser escondida na palma da mão, no bolso da calça ou nos compartimentos de uma mochila, potencializa esse discurso, assumindo-se como um discreto mecanismo de produção

de imagens em movimento — em caso de flagrante, poderia-se, por exemplo, alegar que seria uma sessão de fotos a ser postada num blog ou fotolog privado, mantido pelos então estudantes universitários que realizaram o vídeo. Daí decorre uma visualidade própria, em que o uso de enquadramentos feitos no calor da hora, da câmera trêmula e da imagem de baixíssima resolução são fundamentais para se atingir o efeito pretendido.

Muito desse "boom" do filme-dispositivo, especialmente o de curtametragem, no começo dos anos 2000 está intimamente ligado a uma série de condições tecnológicas, como o desenvolvimento de equipamentos de vídeo digital cada vez menores (não somente as handycams, mas também as máquinas fotográficas como a Cybershot, da Sony, e os primeiros celulares com câmera, ainda de baixíssima resolução) e cada vez mais baratos, além da popularização de programas de edição capazes de rodar em computadores pessoais também acessíveis a um número maior de pessoas, especialmente das classes média e média baixa, então beneficiadas pelo favorável momento econômico da Era Lula.

No entanto, constituiu-se também todo um contexto de obsolescência acelerada dos mais diversos formatos e codecs de vídeo digital, até que se fixassem os formatos e as resoluções padronizados em vídeo de alta definição no final dessa mesma década — o que também fez cair toda uma separação histórica entre película e vídeo, agora que todos os filmes passaram a ser captados e finalizados em HD com resoluções que, ano após ano, tornavam-se cada vez maiores (1080p, 2K, 4K, 8K). À medida que a década avançou, a separação das categorias "cinema" e "vídeo" deixou de fazer sentido também para os festivais de cinema, de modo que boa parte da produção em videoarte, videodança e outras modalidades passou a ser incluída na categoria geral de "experimental", junto com trabalhos de naturezas

similiares realizados em película cinematográfica.

Se, por um lado, a profusão de equipamentos e plataformas para a circulação on-line dessa produção (a partir da consolidação do YouTube) permitiu um aumento exponencial da produção audiovisual e também da própria presença da imagem digital e de suas linguagens como índices de realidade cotidianos, por outro lado, a partir da década seguinte, entrou em cena todo um debate sobre como preservar ou mesmo acessar muitas dessas imagens, já que muitos equipamentos e programas hoje disponíveis não leem boa parte dos formatos e codecs que foram caindo em desuso com os anos. Por outro lado, tivemos muitas outras benesses advindas da ascensão do vídeo digital, como a própria reconfiguração do cineclubismo (que teve no Cine Falcatrua um de seus artífices), bem como toda uma cultura cinéfila advinda da internet e do compartilhamento de arquivos pelo download gratuito (oficial ou pirata), de caráter mais cosmopolita e disposta a expandir exponencialmente os cânones fílmicos, o que também se manifestou na tradução e disponibilização de diversos textos sobre vídeo e cinema experimentais para a língua portuguesa, bem como na criação de vários grupos de pesquisa em universidades brasileiras – sendo o GRAV (Grupo de Estudos Audiovisuais) o primeiro representante dessa corrente na Ufes. Não à toa, uma parte significativa dos realizadores que exploraram o formato do filme-dispositivo naquele ano eram participantes ou egressos desse grupo.

Retornando à câmera Cybershot, temos *Auto-vitrato*, de Maria Inês Dieuzeide, realizado em 2007. A partir de poucos (porém precisos) elementos — uma câmera, um espelho, alguns reflexos —, a videoartista elabora um ensaio bastante sintético sobre a relação contemporânea entre o indivíduo como produtor de imagens (uma vez que qualquer pessoa pode captar imagens em movimento com

mecanismos que cabem no bolso, como a máquina fotográfica e os celulares) e a fascinação decorrente do contato com o mundo exterior a partir do visor da câmera. Num jogo de espelhos (literal e metafórico, ao mesmo tempo), temos a própria Maria Inês como sujeito e objeto dessas imagens, ao registrar seu reflexo num espelho, o que nos remete à epígrafe de Borges que encerra o vídeo (o espelho como abominável, por multiplicar os homens). A escolha por abrir o vídeo com um plano da lente da câmera, em zoom total, refletida no espelho e ocupando totalmente o enquadramento, já transporta o espectador para dentro da situação proposta, sem nenhum aviso prévio, potencializando assim a experiência de subjetividade que o dispositivo adotado proporciona. Essa intersecção entre o filmedispositivo e o ensaísmo audiovisual permitiu um novo fôlego a uma das principais missões conceituais que o vídeo experimental havia tomado para si desde seus primórdios: pensar entre e através das imagens e de seus modos de produção, circulação e recepção.

CÂMERA-CANETA, ARQUIVOS E O ENSAIO AUDIOVISUAL

Se o ensaio escrito constitui-se num texto que hibridiza as particularidades do discurso científico ou filosófico com elementos literários (a eloquência da linguagem, a explicitação do sujeito que fala e a liberdade do pensamento sob a forma de uma escritura como criação, no sentido barthesiano do texto), Arlindo Machado (2003) conceitua o filme-ensaio como um processo de busca e indagação conceitual no campo do audiovisual, uma reflexão sobre o mundo não mais circunscrita às convenções da progressão narrativa (tanto a linearidade clássica quanto a não linearidade do cinema moderno), mas sim um pensamento elaborado a partir das próprias imagens. Ou melhor, um pensamento em movimento, uma sensibilidade, "da ordem do incerto, da desorientação, da deriva" (ALMEIDA, 2018:12), que o realizador compartilha com seus espectadores a partir de filmes que privilegiam a liberdade formal e a reflexividade.

A câmera como uma espécie de caneta, a partir da qual o cineasta/ videoartista inscreve sua assinatura no mundo: o caráter híbrido e a liberdade formal e narrativa dos filmes-ensaio nos lembram que,

"a meio caminho da ficção e da não ficção, das reportagens jornalísticas e da autobiografia confessional, dos documentários e do cinema experimental, eles são, primeiro, práticas que desfazem e refazem a forma cinematográfica, perspectivas visuais, geografias públicas, organizações temporais e noções de verdade e juízo na complexidade da experiência" (CORRIGAN, 2015:8-9).

A título de apresentação dessa categoria, e também para uma melhor compreensão de sua diversidade estética, temática e narrativa, poderíamos aqui elencar um breve rol de obras fundamentais no campo do ensaísmo audiovisual, que incluiria, por exemplo, *Um homem com a câmera* (Dziga Vertov, 1929); *Duas ou três coisas que eu sei dela* (1967), *Ici et ailleurs* (1974) e *História(s) do cinema* (1988-1998), de Jean Luc-Godard; *Cartas da sibéria* (1958) e *Sem sol* (1983), de Chris Marker; *Ulysse* (1982) e praticamente toda a produção audiovisual de Agnès Varda a partir de *Os catadores e eu* (2000); *Línguas desatadas* (1989) e *Preto é, preto não é* (1994), de Marlon Riggs; *Videogramas de uma revolução* (Harun Farocki, 1992); *Nostalgia da luz* (Patrício Guzmán, 2010); *Ôri* (Raquel Gerber, 1989); *Kbela* (2015) e *Fartura* (2019), de Yasmin Thayná; bem como a maior parte das filmografias dos brasileiros Joel Pizzini, Arthur Omar e Carlos Adriano, entre outros.

Gabriela Amaral afirma que "a prática do ensaísmo não diz respeito apenas a questões de estilo, mas a um certo anseio e a uma intencionalidade, a procedimentos de exposição de um pensamento, de um modo de estar no mundo (...) de uma reflexão metalinguística acerca dos próprios meios de registro e exibição das imagens" (AMARAL, 2018: 41).

Tal pensamento retoma as ideias delineadas por Alexandre Astruc, em seu ensaio "A câmera-stylo" (1948), tornando real aquilo que, na década de 40, ainda soava como distante utopia. Esse ato de escrever através das imagens configura-se como uma das vertentes mais férteis do fazer videográfico contemporâneo, encontrando inclusive alguns ecos na produção capixaba deste início de século. Tomemos como exemplo *Cave Canem* (2007), realizado por Heraldo Borges, Hugo Reis, Maria Inês Dieuzeide e Marijana Mijoc. Trata-se de um documentário bastante experimental, um provocativo ensaio

sobre a paranoia por segurança no espaço urbano. Rodado em preto e branco, o vídeo é constituído, em sua primeira metade, por uma sucessão de planos detalhes de grades, cercas de arames farpados, câmeras de vigilância, avisos de "cuidado com o cão" e alarmes sonoros, colhidos em um passeio de uma tarde pelas ruas de bairros de classe média da cidade de Vitória e embalados por espaçados e fortíssimos acordes dissonantes tocados ao piano.

Aqui, a ideia de um estranhamento do espaço urbano é fundamental. Daí o take que sucede os créditos de abertura, sustentando por catorze segundos um plano detalhe das lanças que compõem as extremidades das grades do portão de um prédio. Retirada do contexto original (afinal, há o preto e branco e o enquadramento hiperfechado, reduzido apenas às lanças pontudas), a imagem de duração esticada nos remete a um castelo medieval. Feita essa conexão, seguem-se planos que também não nos remetem imediatamente ao que são (fragmentos do espaço urbano de Vitória), e só depois de alguns segundos percebemos que tais imagens estão em nosso cotidiano, à medida que a sucessão delas se faz mais acelerada, e os acordes do piano vão se tornando insuportáveis.

O escurecimento gradual da tela (fade) faz a transição para a segunda parte do vídeo, em que um cão feroz late (um Totó às avessas?), em câmera lenta, ao som de "Over the Rainbow", tema do filme O mágico de Oz, na voz de Judy Garland. Essa apropriação extremamente irônica do clássico hollywoodiano é potencializada quando seguem-se, ao final do vídeo, os seguintes dizeres na tela: "Neste momento, estão em construção os muros nas fronteiras entre Israel e a Cisjordânia e entre os EUA e o México". Impossível não fazer a correlação com a frase emblemática de Dorothy ("Não há lugar melhor que o lar"), ao se costurar os paralelos entre o contexto local e o global. Ao abrir e encerrar com planos de cachorros (o "cave

canem" do mosaico da Casa do Poeta Trágico, em Pompeia, e a placa de "cuidado com o cão" da fachada de uma residência num bairro nobre da capital capixaba), esse pequeno ensaio faz uso de uma série de metáforas visuais para traçar inesperadas e afiadíssimas conexões simbólicas junto ao espectador.

Rodrigo, Gustavo e Marcelo, de Vitor Lopes (2006), parte também de um olhar de fora, curioso, para empreender um mergulho na memória e na subjetividade do realizador. Trata-se de um curioso trabalho que, embora não faça uso de marcas de primeira pessoa, assume-se como totalmente pessoal.

Temos aqui um conjunto de imagens, captadas por uma câmera fotográfica de baixa definição, flagrando uma brincadeira de crianças: os três meninos que emprestam seu nome ao vídeo, à beira do asfalto, soltando pipas. A câmera fixa seu olhar no emaranhado que as linhas formam no chão. Um desenho móvel, aleatório, incessantemente remodelado ao sabor da brincadeira dos meninos, que de certa forma transporta autor e espectador a uma memória de infância, dessas brincadeiras que cada vez mais desaparecem no cotidiano acelerado da metrópole.

Num primeiro momento, temos somente a imagem e a música, uma antiga valsa que nos faz flutuar nesse interstício entre o presente e nossas memórias mais íntimas. Apenas depois de alguns minutos, quando surge um fragmento de um pé de criança com um chinelo sujo e velho na tela, em meio ao emaranhado, irrompe o som ambiente, trazendo-nos de volta ao presente. A baixa resolução da imagem, que torna tanto o asfalto quanto o céu uma única massa azulacinzentada, contribui para a acentuação desse efeito provocado pelo dispositivo central desse "ensaio de câmara" de Vitor Lopes, em que a câmera se assume como caneta a redesenhar memórias do autor e do espectador, falando da primeira e segunda pessoa, porém,

a partir de elementos associados, comumente, ao distanciamento em terceira pessoa de narrativas mais convencionais. Uma delicada reflexão sobre a memória, constituída de imagens do presente.

À cata de imagens: found footages e outras modalidades de ensaio Os discursos da memória, contudo, podem também lançar mão de imagens de arquivo sem cair na redundância: afinal, há várias possibilidades de se reconfigurar o passado, ao reescrevê-lo em diversos contextos. Numa época em que os acervos culturais do passado tornam-se extremamente presentes, cabe ao vídeo pensar essas imagens pretéritas, facilmente disponíveis (seja na internet, seja nos arquivos videográficos pessoais, seja na comercialização de esquecidas imagens anônimas caseiras em Super-8 em feiras de antiguidades e bazares), ressignificando-as no aqui e agora.

Tal possibilidade nos remete à concepção do cineasta/videomaker como um "catador" (glaneur) de imagens (as sobras e migalhas que as pessoas nos permitem recolher), como já apresentara a francesa Agnés Varda em seu filme Os catadores e a catadora (2000). Se ampliarmos essa coleta das sobras ao campo do found footage, no qual a apropriação de imagens de arquivo serve menos a uma ilustração/reapresentação de eventos passados e mais como um experimento que agrega novas camadas de significação a partir da edição e da pós-produção de imagem, numa lógica que se aproxima do sampleamento, os exemplos se multiplicam em larga escala. Vão, por exemplo, da provocante colagem de O filme que eu vi (Diego Scarparo, João Moraes, Lê Batista e Leonardo Gomes, 2007), reagrupando de forma fragmentária, imagens do cantor Sérgio Sampaio num momento intimista, à incorporação iconoclasta do clássico cinematográfico de Fritz Lang, colorizado (!) e reeditado no ritmo do videoclipe Metropolis vs. Monk Ponk (Mirabólica, 2008), bem como a apropriação de memórias alheias, nas images caseiras captadas em Super-8 na década de 70 (por Magno Bosi) e utilizadas pela banda Sol na Garganta do Futuro em seu videoclipe *Cabracega* (2007). Já na atual década, Anderson Bardot promoveu, em seu *XXtape* (2016), uma desconstrução da fita, do som e da imagem virtual pornográfica, em meio a hashtags, hiperlinks, fetiches e um material que resgata imagens da homo e bissexualidade nos primórdios do cinema, mesclando-as à iconografia do pornô caseiro contemporâneo.

Ao revirar as gavetas em busca de imagens, por vezes, a caneta rabisca: em *Eu que nem sei francês* (Erly Vieira Jr, 2008), a apropriação totalmente copyleft de imagens de Charles Aznavour num programa da televisão francesa no início dos anos 70 é totalmente subvertida pelas intervenções em off da atriz Letícia Braga, improvisadas em tempo real, numa espécie de "tradução" simultânea com total desconhecimento do idioma original, calcada em enganadoras leituras de fisionomia e movimentos corporais do cantor (daí a irônica questão central do filme: "E o corpo, fala?").

Divina Luz (2017) e Amargo Rio Doce (2020), ambos de Ricardo Sá, fazem uso criativo dos arquivos imagéticos oficiais para explorar as lacunas e brechas da historiografia hegemônica, questionando assim, respectivamente, seus aspectos misóginos e coloniais. Divina Luz aborda a trajetória de Dora Vivacqua, ou melhor, Luz del Fuego dançarina, naturista, atriz, escritora e feminista brasileira que causou furor na moralidade conservadora brasileira de meados do século XX, inclusive tendo sido condenada e posteriormente absolvida da acusação de "atentado ao pudor". A banda sonora do filme contrapõe, ao tom sensacionalista e inquisidor do rádio e cinejornalismo de então, trechos de textos de Dora/Luz (na voz de Letícia Braga), sobre o naturismo, a liberdade corporal, a emancipação feminina e reflexões sobre suas experiências como

vedete – evidenciando a coerência do pensamento da artista e ressignificando, com novos sabores libertários e sintonizados com nosso tempo, expressões utilizadas pela imprensa da época, como "o rastro de fogo de sua arte ardente e pagã".

Já o segundo filme põe em questão o olhar colonial com que sempre se constituíram os registros históricos oficiais acerca do Rio Doce, que corta os estados de Minas Gerais e Espírito Santo, atravessando 500 anos, desde a chegada dos portugueses até o desastre ambiental causado pelo rompimento da barragem da Samarco na cidade de Mariana, liberando toneladas de lama tóxica que afetaram de modo irreversível o ecossistema de toda a região. A história da mineração na região é aqui narrada sob o ponto de vista indígena. Relatos de exploradores e viajantes europeus, lidos em suas línguas originais, são desconstruídos pela fala crítica de Ailton Krenak, uma das principais lideranças indígenas brasileiras, nascido e criado às margens desse rio. Um certo tom irônico rege a montagem, que reorganiza imagens retiradas de mapas, livros, decretos, gravuras, pinturas, fotografias e vídeos diversos. O filme denuncia o caráter desenvolvimentista, extrativista e fortemente reducionista dos discursos oficiais, em especial a denominação genérica de "botocudos", usada pelos colonizadores para uniformizar e apagar a diversidade cultural dos vários povos originários que habitavam a região antes da chegada da (suposta) civilização europeia.

Repensar a história recente do Brasil e a efemeridade dos discursos jornalísticos hegemônicos também é o que move os trabalhos de found footage realizados por Diego de Jesus nesta última década, como *Impeachment* (2016) e *De volta para o passado* (2018), ambos realizados a partir de reportagens jornalísticas da cobertura do cenário politico em Brasília e, principalmente, de imagens oficiais das sessões públicas do poder legislativo. Especialmente o primeiro

filme, que se apropria da votação, na Câmara dos Deputados, de um pedido de impeachment protocolado pela oposição em 1999, que acusa o então presidente Fernando Henrique Cardoso de ter cometido crime de responsabilidade. Realizado durante o processo que depôs a presidente Dilma Rousseff do poder, o filme é uma reflexão sobre os modos como a democracia representativa historicamente é conduzida no Brasil: diversos protagonistas de ambos os processos (como Aécio Neves, Arlindo Chinaglia e Michel Temer, presidente da Câmara em 1999 e vice-presidente da República em 2016) parecem apenas trocar de papéis, num jogo em que os discursos, tanto da bancada governista quanto da oposicionista, em muito se assemelham, apesar dos desfechos distintos nos dois momentos históricos. Até os argumentos pró e contra a legalidade do processo parecem ser os mesmos, apenas defendidos por atores diferentes do jogo político, sem maiores inflexões no debate, numa espécie de rito que parece apenas sacramentar algo já decidido previamente. Justamente para denunciar a artificialidade desse rito, o filme faz uso de uma edição picotada, muitas vezes aproximando-se da linguagem dos memes e vídeos virais de redes sociais, e de uma trilha sonora festiva, de modo a desmontar a pretensa seriedade e sisudez com que o poder legislativo, em suas mais diversas esferas, tenta construir sua imagem pública, muitas vezes desacreditada por boa parte da população - que, apática, acompanha já sem muitas esperanças o jogo político-partidário brasileiro, há muito compreendido cotidianamente como uma sucessão de memes.

Já Sal grosso (2005), de André Amparo e Ana Murta, ocupa-se de um arquivo anônimo e banal para construir um discurso altamente irônico. O curta-metragem parte de um flagrante de um churrasco numa laje suburbana, captada à distância pela câmera, para empreender uma curiosa legendagem dos diálogos (que não

ouvimos), entre os três protagonistas: são trechos de textos de Hilda Hilst, Jorge Mautner e Nietzsche, cada qual utilizado para cobrir as falas de algum desses personagens. Esse inusitado cruzamento entre três grandes intelectuais que nunca se encontraram, a não ser nas estantes de alguns de seus leitores, provoca não apenas inesperadas gargalhadas em seus momentos mais cômicos, mas também contundentes afirmações sobre a grandeza trágica da natureza humana.

O uso de imagens de arquivo também tem servido, nos últimos anos, a uma série de documentários ensaísticos nos quais se observa um denso tratamento criativo desses materiais, especialmente em termos de montagem. O longa-metragem Filme Balão, de Marcos Valério Guimarães (2015), é totalmente construído a partir de imagens de arquivo das intervenções realizadas na década de 1980 pelo Balão Mágico. Nele, a edição tem um papel fundamental ao aproximar planos que, embora pertencentes a eventos históricos diferentes, vibram, de certa forma, numa mesma sintonia — um tipo de montagem intuitiva, bastante característica do cinema de found footage, capaz de subverter relações temporais e espaciais, instaurando uma nova topografia dentro do material fílmico, a partir dessas afinidades eletivas entre imagens, e permitindo ao espectador experimentar uma série de novas sensações, mesmo diante do já visto.

Uma volta na lama (2010), de Ursula Dart, também mergulha em materiais de arquivo da memória contracultural capixaba das décadas de 80 e 90, para lançar algumas discussões a respeito das transformações e gentrificações ocorridas na cidade de Vitória nas últimas décadas. O filme se volta para a Rua da Lama, um epicentro da cena alternativa capixaba no final do século XX, uma rua de bares, que funcionava como uma transição do campus da Ufes para

o bairro de Jardim da Penha, um dos redutos da classe média na zona norte da cidade. Na época da realização do documentário, não só a Rua Anísio Fernandes Coelho (nome oficial da Lama) já estava havia muitos anos engolida pela geografia do bairro, como também muito de sua vida noturna, apesar de contar com uma maior infraestrutura, já havia assumido ares pasteurizados, genéricos, sem quaisquer resquícios da inquieta movimentação cultural pela qual aquela região havia sido inscrita no imaginário local. A avenida que separa o campus universitário do bairro passou a ter feições de rodovia (processo, aliás, retratado no já mencionado Menina Moça, de Rosana Paste), e a própria paisagem urbana já havia se alterado bastante nos vinte anos anteriores, tornando-se mais verticalizada, impessoal, de modo que a inventividade com que as juventudes de gerações anteriores ocupavam uma rua malpavimentada, com seus bares precários, parecia uma memória já desbotada. As transformações sofridas pela rua, aqui, funcionam como metonímia do processo histórico vivido pela cidade.

O filme abre com imagens aéreas dessa cidade gentrificada, traduzindo a sensação de estranhamento que move Ursula, na fala em primeira pessoa que abre o filme: "Não sei se reconheço essa cidade. É que tudo mudou tão rápido. Acho que eu perdi o tempo dela de vista. Acredito que só existimos naquilo que a memória compartilha. Por isso busquei memórias. Memórias de outras pessoas. A fim de fazer existir um tempo. Ou simplesmente para reviver esse tempo". Para buscar esses olhares alheios, que refletissem sua própria visão da Lama que conhecera, a cineasta reuniu dezenas de horas de imagens caseiras de terceiros, de modo a oferecer ao espectador um mergulho fílmico no qual o arquivo jamais fosse tratado como ilustração de um depoimento, mas se contasse por si só. E, em sua narrativa, pudesse transportar o espectador para um tempo em que

a expressão artística era mais espontânea e chegar à Lama era como "estar em casa", ser acolhido por gente diferente, não normativa, disposta às mais diversas trocas com quem lá estivesse.

Daí respeitar o próprio ritmo e tempo dos arquivos, os causos ali contados, para nos permitir compreender gradualmente as nuances do que era ser "alternativo" na cidade: a juventude performática e ousada que virava noites no trailer Socó Lanches, para horror da tradicional sociedade "vitoriana"; os roqueiros que frequentavam o Argentino e terminavam a noite comendo empanadas e pizzas baratas; os festivais de rock com bandas universitárias, que interrompiam a via pública; o Raiz Quadrada, primeiro dos bares LGBT da cidade a escançarar seu armário em meados dos anos 1990. — em lugar das portas fechadas, a ferveção de seus eventos (como as edições anuais da Festa Kitsch e do Halloween) estendia-se pela rua, como se fossem dotados de um irresistível "raio queerizante". Agui, há um uso quase observacional dos arquivos, que vão fluindo e mostrando também as marcas de sua deterioração das fitas de vídeo, os drop outs e ruídos visuais causados pela ação do tempo, sem edições ou efeitos de pós-produção para escondê-los, como na cena em que Silvestre Souza, o Socó, lê um manifesto por ocasião do encerramento das atividades de seu lendário bar. Outros recursos usados no filme ampliam esse contraste entre a Lama (e a Vitória) do presente e do passado, como a recusa às usuais talking heads, substituídas por desenhos feitos pelos proprietários dos antigos bares em depoimentos captados em 2010, verdadeiras plantas improvisadas da arquitetura de seus espaços, movidas pelas imprecisões da memória.

Em Cartas para Eros (2016), Herbert Fieni elabora um documentário ensaístico em primeira pessoa sobre a vida noturna LGBT capixaba dos anos 90 e o impacto direto desse contexto em sua sensibilidade

queer individual. Partem-se aqui de imagens de arquivo gravadas no palco da Boate Eros, que funcionou no Centro de Vitória, com performances de lip sync feitas pelo elenco da casa formado majoritariamente por drag queens, travestis e mulheres trans, bem como das memórias pessoais do artista. Na segunda metade do média-metragem, camadas de texturas e brilhos purpurinados são gradualmente sobrepostas às imagens, em cores hipersaturadas, o que remete à estética das drag queens do período, enquanto a mixagem na banda sonora privilegia, em diversos momentos, a trilha de música eletrônica diante da própria voz em off²⁴ — numa espécie de queerização do sensório a partir dessa produção de transbordamentos sonorovisuais e afetivos, ativando, em espectadores LGBTs, memórias diversas do próprio "estar no mundo" queer.

Há também todo um trabalho de saturação/sobreposição de elementos diversos, como texturas, brilhos, cores, imagens, sampleamentos de músicas pop eletrônicas, fragmentos de textos de outros autores (como Denilson Lopes) e trechos de filmes queer dos anos 80 e 90 — num processo de "montagem" que não apenas se reduz ao sentido que o termo assume no audiovisual, mas também traz muito da ideia de "montação" drag, uma profusão multissensorial de camadas que seduz o olhar e nos convida a vestir também essas imagens e seus penduricalhos por alguns minutos. Trata-se de uma produção transbordante de excesso que pretende fazer com que esse material audiovisual possa aderir ao corpo do espectador de forma tão intensa quanto estão impregnadas na subjetividade de Herbert.

²⁴ Em depoimento para este livro, Herbert contou que a ideia foi a de reproduzir a sensação de ser um adolescente a adentrar as portas da boate pela primeira vez, deixando-se levar pela pulsação da house music — mesmo que essa escolha pudesse, em alguns momentos, prejudicar o entendimento de algumas locuções em off.

Dialogando com arquivos pessoais e memória, mas sob outra perspectiva, temos Fracasso (2007), de Alberto Labuto. Trata-se de um híbrido de videoarte e cinema do real (tendo sido indicado ao Grande Prêmio Vivo 2009, pela Academia Brasileira de Cinema, na categoria documentário), sob a forma de um filme-ensaio a partir da impossibilidade de repetição de uma experiência imagética prévia em imagens fixas manualmente produzidas, num testemunho do gradual evanescimento dos afetos disparados pelo evento anterior. Aqui, também temos o videomaker como um glaneur, mas desta vez as migalhas vêm de sua própria experiência em primeira pessoa. O curta nos lembra que filmar e pintar são duas formas de representar um movimento a partir de imagens estáticas, traçando alguns paralelos intuitivos entre as duas modalidades. Num primeiro momento, a mão do artista tenta reconstituir algo, desenhando com guache sobre uma folha branca estendida numa prancheta. A ação se repete diversas vezes: primeiro, a tentativa de se desenhar o que aparenta ser um pátio (ainda que os traços tendam à abstração) com linhas paralelas, retilíneas, formando uma perspectiva renascentista (como se fosse um ponto de vista localizado na janela do segundo ou terceiro andar); em seguida, um traçado sinuoso (seriam galhos de árvore? O "traçado do vento"? A folha que rodopia no ar?), que é interrompido no meio do movimento, por conta de alguma insatisfação ou frustração do desenhista. Num único plano, que toma quase dez minutos, ainda que a imagem seja muitas vezes acelerada, vemos tal ação se repetir mais de dez tentativas, sempre interrompida e reiniciada, dando aquela sensação de "desta vez vai". Percebemos variações sobre o mesmo tema: arrancar a folha e desenhar diretamente na mesa, amassar raivosamente o papel e despejar o frasco de tinta nele, abandonar o pincel e mergulhar os dedos diretamente na tinta preta, na esperança de reconstituir essa imagem com o tato (imagem que ainda não nos foi mostrada e sobre a qual apenas podemos especular). Labuto faz mergulhar o espectador nessa obsessiva e prolongada repetição, potencializada, inclusive, pelo som captado diretamente pela câmera que, acelerado, torna-se um zumbido abstrato e hipnótico.

Depois de longos minutos, ele finalmente revela o que tanto lhe obcecava como desenhista: uma imagem de arquivo, filmada da janela de seu guarto, mostrando a irrupção do movimento espiralado de um cãozinho de estimação no pátio de seu prédio. Entre um plano e outro, um big close capta o olhar lânguido e exausto (ou seria sereno?) do realizador, enquanto o zumbido dá lugar ao gracioso violão de Paco de Lucía, preenchendo o espectador com a sensação de alumbramento diante da revelação de algo tão diverso daquilo que até então havia sido imaginado. Aqui, a dimensão temporal é essencial para que se instaure o dispositivo proposto por Labuto: em quase catorze minutos, apenas três planos (sendo que o primeiro ultrapassa os nove minutos, e os dois últimos se alternam algumas vezes nos minutos finais), numa dinâmica entre aceleração e repetição que transporta o espectador para um outro espaço-tempo, abstrato, uma suspensão do ritmo cotidiano a partir de um convite a acompanhar o evento como se estivéssemos examinando-o com uma lupa.

Temos aqui um enredo baseado no aparente "fiasco" da tentativa de representar, com imagens estáticas de outra natureza, um movimento inerente a um acontecimento espectatorial prévio, cuja experiência, no momento da filmagem, ainda reverbera afetivamente no corpo do artista, colocando-o em movimento para operar o pincel mergulhado em tinta. Espécie de metáfora do modus operandi das imagens móveis, desde o cinema até os dispositivos audiovisuais contemporâneos, calcados no fenômeno da persistência retiniana,

Fracasso, nas palavras de seu realizador, remete também "às históricas tentativas de se capturar o movimento objetivo e natural das coisas no mundo real e transpor para o universo imaginário e subjetivo em duas dimensões da pintura" (LABUTO, 2007: 1). Labuto assume a referência à pintura impressionista e à arte futurista e suas buscas pela captura do movimento, em especial a negação dos métodos até então tradicionais de representação linear, e o desaparecimento dos contornos nítidos das figuras.

Premiado em alguns festivais durante o ano de 2008²⁵, *Fracasso* assume-se como a câmera-caneta cujo nanquim transborda: ao mesmo tempo documentário ensaístico, metacinema e performance em primeira pessoa — o corpo está lá ainda que visível apenas pela mão que desenha e pelos brevíssimos e escassos inserts do big close dos olhos). Conjugando simultaneamente imagem de arquivo pessoal e gesto presentificado, o vídeo situa o corpo performer no duplo registro de desencadeador do evento e de observador — tanto um olhar do personagem que vê seu desenho ou a imagem original, já que a construção narrativa deixa em aberto a sequencialidade cronológica dessas imagens.

²⁵ Melhor Imagem, na primeira edição do Janela Internacional de Cinema (Recife); Melhor Filme, na 4ª Mostra Produção Independente ABD&C-ES (Vitória); Melhor Videoarte, no 15º Vitória Cine Vídeo; Menção Honrosa, na 7ª Mostra do Filme Livre (Rio de Janeiro); e Prêmio Principal (Best Vision), no 6º Blue November MicroFilmFest (Seattle, EUA).

PLAYBECKETT: ENTRE O VÍDEO E O PALCO

Em 2011, a Cia. de Teatro Urgente, encabeçada por Marcelo Ferreira (ex-integrante da Cia. Neo-Iaô), encenou o espetáculo Playbeckett, de forte inclinação para o que o teórico alemão Hans-Thiess Lehmann conceitua como "teatro pós-dramático". Agrega-se aqui também uma proposta de teatralidade fora do teatro, de cena além do palco, adotada por Ferreira a partir do que ele considera um turning point em sua vida: o contato com a videoinstalação Science of the heart, de Bill Viola, apresentada no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, em junho de 1994. Como nas outras produções da companhia, há uma forte interação entre os atores e o vídeo (inclusive alternando cenas presenciais com longos trechos pré-gravados da montagem), que desta vez ocupa um papel central na tessitura do espetáculo, talvez mais do que em qualquer outra de suas produções anteriores. A peça, que remete à atmosfera de textos de Samuel Beckett, como Fim de partida e Esperando Godot (ambos anteriormente encenados pelo grupo), fala de dois atores isolados em meio a um dilúvio provocado pela zona de convergência do Atlântico Sul. À espera do resgate, a conversa se dá em torno do "backstage" da arte e da cultura locais.

O espetáculo começa com uma projeção: num grande lago em preto e branco, vemos dois homens (primeiro as sombras, depois revelamse os corpos), com expressões totalmente esvaziadas, parcialmente imersos na água. Se os enquadramentos, as vestimentas dos personagens e o reflexo do sol nas ondulações mínimas da água nos remetem a um filme de vanguarda dos anos 20, basta entrar o texto em off, com suas frases curtas, secas e contundentes, para que a conexão (temática e estética) com a obra de Samuel Beckett se estabeleça imediata e intimamente: "Nada a fazer. Acabou. Está

acabado. Que faremos agora? Silêncio".

Contudo, logo em seguida, a narração revela ser de um personagem contemporâneo: um funcionário público, "efetivo da cultura", que, segundo suas próprias palavras, ora está aqui para "atrapalhar sua vida", ora "para curar" (afinal, ele é também um curador — sabe-se lá em qual sentido do termo). Ao fazer menção a situações contemporâneas do circuito de produção cultural local/nacional, o texto começa a provocar, no espectador, uma sensação de perplexidade e esvaziamento dos sentidos bastante próxima à dos textos de Beckett. É aqui que percebemos que o diálogo vai além da mera homenagem temática e visual: *Playbeckett* aproxima-se intimamente da poética do dramaturgo irlandês por compartilhar também de uma semelhante atitude diante do burocratizado mundo que nos cerca.

Transporta-se, aqui, para o contexto supostamente eufórico, democrático e inclusivo do começo das políticas culturais públicas do começo do século XXI, toda uma atitude de mordaz descrença das aparências, de questionamento acerca do esvaziamento de sentidos tão palpável em palavras e jargões que usamos cotidianamente. Se pouco percebemos, em nosso dia a dia, o quão automatizados se tornaram esses termos e atitudes do métier cultural, em que muitas vezes bancas de seleção e pedidos de patrocínio não se diferenciam de um bingo ou galinha gorda, cá está a incômoda voz de um narrador exausto e enfastiado, que se recusa a aceitar o esvaziamento das palavras, a nos devolvê-las com todas as suas arestas.

Nesse novo preenchimento do vernáculo, valorizando seus sentidos mais afiados, o jogo entre palavra, voz e imagens se faz bastante intenso. Podemos ver isso tanto nos fades manuais feitos durante a projeção (denunciando uma vontade da mão em deliberadamente rasurar a trama já esgarçada que sustenta esse mundinho) quanto

no contraste entre a atemporalidade das imagens rigorosamente compostas e o playback deliciosamente incômodo por onde a voz dos atores ecoa como uma saraivada de projéteis. Aos poucos, a câmera vai revelando a imensidão do lago e a onipresença inevitável da água cujo nível sobe sem parar. Talvez ainda haja tempo para um último suspiro, talvez não. E, diante da iminência da submersão no impensado da vida, talvez nem dê tempo de mandar e-mail agradecendo pelo convite e deixando para uma próxima oportunidade.

TRÂNSITOS, LARES, MEMÓRIAS E ALTERIDADES

Gui Castor é o mais prolífico nome da geração surgida na primeira década deste século. Verdadeiro garimpeiro de imagens, flâneur que geralmente trabalha sozinho, com orçamentos mínimos e estendendo seu trabalho também para o campo da fotografia e da curadoria, ele é idealizador do festival *Cine Rua 7*, que desde 2011 ocupa espaços urbanos diversos, exibindo filmes em meio aos transeuntes. Sua extensa filmografia inicia-se em 2005, ainda no meio universitário, com base num processo de criação que, em suas próprias palavras, é completamente aberto, em constante construção, abrindo espaço para quaisquer imprevisibilidades bem ao espírito de certo "cinema livre", quase artesanal, praticado por alguns jovens realizadores brasileiros de sua mesma geração. Entre seus documentários experimentais, destacam-se os curtasmetragens Maia (2006, em parceria com Orlando Lemos), que acompanha uma partida de um jogo bastante popular entre os moradores de Pedra Menina, na região do Caparaó (sudoeste do Espírito Santo), Cavalo Ferro (2014), documentário poético que acompanha o trajeto de trem entre Vitória e Minas, e os longasmetragens digitais Anjo Preto (2007), centrado na figura do sambista capixaba Edson Papo-Furado, e Harmonia do inferno (2008), que retrata o cotidiano da catadora de papel Elvira da Boa Morte, que vive e trabalha pelas ruas de Vitória. Há também uma predileção por encontros anônimos (como no livro fotográfico Protect Ya Heart, de 2016) ou que podem criar intimidades temporárias (Bratislava, 2011; Matilda, Adolfo e Alicia, 2014), registrados em suas múltiplas andanças em solo brasileiro e estrangeiro, sempre dentro de uma preocupação antropológica instaurada a partir do convívio com o outro.

Um de seus trabalhos mais recentes, a exposição fotográfica *Daqui começo o mundo* (2017), realizada na Galeria Homero Massena, em Vitória, traz no título uma provocação à frase do pintor modernista pernambucano Cícero Dias ("Eu vi o mundo, e ele começava no Recife" — no caso de Gui, no Espírito Santo), que acaba servindo como uma espécie de lema que atravessa toda a obra do cineasta capixaba. O curador da exposição, Júlio Martins, a respeito da poética de Castor, relembra a frase de Cildo Meireles: "O artista, tal como o garimpeiro, vive a procurar o que nunca perdeu". E Gui Castor afirma que esse garimpo se dá sempre por uma ampla abertura ao contato com o outro, muitas vezes em encontros rápidos e anônimos:

"A vida possibilita uma infinidade de encontros da qual podemos ser vítimas em algum instante. A procura por encontros enriquece a alma do artista e faz com que as ideias sofram transformação. A cada encontro com a 'tela vazia' produzimos uma imagem (memória) que, de acordo com Fellini, é alguma coisa que vivemos, desde sempre, que nos liga a algo, e que às vezes nós nem lembramos de tê-las vivido. Acredito nesse processo de criação por meio da sensação e da relação de memória que estabelecemos a cada encontro com a 'tela vazia'" (CASTOR. 2008: 19).

A cabra (2011) é uma experiência ficcional que também é fruto desses encontros — e que promove outros, como o do universo

quase lynchiano presente no filme com o bolero de Altemar Dutra que suspende temporariamente o tecido de sua narrativa, convidando-nos a mergulhar em sua densa sonoridade.

Diversos dos trabalhos realizados nos últimos anos por Gui Castor trazem a questão urbana para o centro de sua investigação. O próprio Cine Rua 7, ao se tornar itinerante, ou melhor, nômade, acaba se configurando como mais do que um festival que faz do transeunte seu espectador, não só dos filmes, shows e performances apresentados, mas também dos microeventos cotidianos, que nos passam despercebidos. Nas palavras do artista, é "uma trama que se desenvolve a partir da rua e de suas infindas utilizações". É pensar a rua tanto pelo viés do caminho, como "um movimento oscilante e volátil, mas conectado com o espaço ao redor", quanto pelo viés da liberdade como horizonte desse caminho.

"Acredito que uma fonte essencial no meu trabalho seja a sensação de intimidade e desaparecimento em relação às pessoas e aos lugares. Me interessa o que ocorre a partir dessa relação", comenta Gui, em depoimento para este livro, no qual explica que muitas vezes grava sem um formato prévio e acaba decidindo como contar as histórias no processo de edição dos arquivos, como ocorreu em O homem do espaço (2017):

"Era um dia de chuva em Vitória e decidi sair pra fotografar. Havia muitas construções na cidade nesse período. Sempre me interessou esse processo de transformação da paisagem urbana. Me aproximei de uma construção próxima à orla e vi aquele cenário geométrico em que os trabalhadores eram como fragmentos que erguiam toda aquela

estrutura grandiosa. Me despertou interesse essa relação entre eles de escala e proporção. Acredito que o vídeo entra num contexto de diálogo com relação às mudanças do espaço urbano. Tanto em sua aparência quanto em sua forma. Qual cidade construímos? Qual cidade almejamos?".

Construído a partir de fotografias e poucos planos com mínimos movimentos, num preto e branco de alto contraste, o vídeo, em seus três minutos de duração, apresenta a estrutura metálica gigantesca no topo da qual operários trabalham, recortados contra a vastidão esbranquiçada do céu e o brilho do sol. Suas diminutas figuras parecem engrenagens de uma máquina cuja estrutura, mesmo desnuda, nos oculta algo — algo que remete tanto às fotografias de Charles Ebbets de operários em construções de arranha-céus norte-americanos do começo do século XX quanto às imagens de astronautas flutuantes que reparam alguma nave ou estação espacial. O vídeo soa como um fugaz daydream, em que se destacam a rigidez da composição geométrica, numa simetria sufocante, a quase invisibilidade dos EPIs, de modo que a figura humana que se perde na escala da monumental construção durante quase todo o vídeo até, enfim, ser redimensionada nos planos detalhes finais, mostrando as mãos em trabalho incansável. Como resistir a um projeto de urbanidade que nos enxerga como engrenagens, parafusos, ferramentas de mínimo porte?

Questionamentos dessa ordem também atravessam o projeto multimídia *Vitória*, *cidade imaginada* (2014). Nele, segundo o artista, "a memória torna-se um conjunto de experiências e impressões em permanente estado de construção por esquinas e ruas". Daí o

interesse nesse processo de permanente demolição dessa cidade-ilha, de espaço tão exíguo e já há muito ocupado, para se criar novas vias. Mas também um olhar crítico, mesmo quando silencioso, como o plano em que a drag queen La Belle observa o mar com inúmeros navios cargueiros bem ao fundo, quase transparentes feito miragens, atracados a quilômetros de distância — uma verdadeira paisagem de horror capixaba, também explorada, sob outro viés, no documentário Calado, de Lívia Gegenheimer, realizado em 2014, cujo plano final retrata esse exército de embarcações como se estivesse na iminência de sitiar e invadir a ilha. Uma cidade em permanente demolição-reedificação também coloca na rota do apagamento muitas existências, especialmente em suas periferias, como a Vila Rubim e a Ilha do Príncipe, regiões em que o projeto concentra suas ações.

A intervenção é iniciada junto às pessoas, ativando seus imaginários sobre os espaços em que vivem, para daí produzir imagens — o projeto incluiu a produção de 50 telas, pintadas durante o período de um mês, por usuários de drogas pesadas, como o crack, que costumam ocupar espaços abandonados naquela região. Em contato com o artista, eles foram estimulados a criar livremente, a registrar memórias, sonhos e desejos acerca de sua relação com esses espaços e as pessoas de seus convívios. Essas telas foram, em seguida, expostas na Ponte Seca da Vila Rubim, com a intenção de dar visibilidade ao processo de troca que aconteceu durante o mês anterior. A partir disso, vem o videoensaio, denominado Capítulo 1: Ilha do Príncipe, com a participação de La Belle, filmado em meio às ruínas cujos dias estão contados (ou seria um prédio já em interminável construção?), em prol do crescimento impessoal da cidade, que pretende ressignificar esses espaços como meros não lugares de passagem.

Para Gui Castor, o tema central do projeto é a memória, em três

momentos: passado, presente e futuro. "Mas não é tratar o presente como aquilo que é, nem o passado como aquilo que não é mais, nem o futuro como aquilo que ainda não é. Qual é condição de uma imagem se tornar arquivo se a natureza do presente é passar? Essa é a pergunta que faço." A narração em off do videoensaio versa sobre rotina, sobre uma concepção baseada no trabalho como fonte de acúmulo, como se a própria vida urbana "vitoriana" virasse as costas para o mar que a rodeia, pretendendo-se uma cidade sem árvores, sem alma, um lugar tranquilo, cuja aparente calma (ou seria torpor?) permitisse a seus habitantes dedicarem seus tempos a criar uma rotina: "Pessoas são cadáveres: dormem cedo e trabalham muito. (...) É preciso algum tempo para perceber que não há diferença de outras cidades", conclui a voz de tom implacável que conduz o vídeo.

Em Novas construções podem ser percebidas como ruínas (2018), trabalho que inclui um vídeo e uma série de fotografias, o foco é o prédio do Cais das Artes, edificação monumental (22.500 m² de área construída) na região mais privilegiada economicamente de Vitória, projetada pelo arquiteto nascido em terras capixabas de maior reconhecimento internacional: Paulo Mendes da Rocha. Concebido para ser o maior espaço cultural do Estado, e celebrado, quando do início de sua construção, em 2008, como o mais arrojado projeto arquitetônico contemporâneo local até então elaborado, o Cais mantém-se inacabado e fechado ao público até o presente momento, decorridos treze anos do início de suas obras, que deveriam ter sido concluídas em 2012. Jamais inaugurado, um fantasma imerso na melancolia do futuro do passado.

No ano de 2018, o Cine Rua 7 foi realizado no entorno do Cais das Artes, com projeções de vídeos em sua fachada e nos tapumes que o encobrem parcialmente. Concebido para ser um signo da contemporaneidade capixaba do início deste século, capaz de abrigar eventos culturais de grande porte, um espaço que muita gente sonhou frequentar e fruir, o Cais já estava se tornando ruínas antes mesmo de concluído. Aos agentes culturais e ao público local, só era permitido vislumbrar os tapumes que, na época do festival, cobriam o mato que continuava a crescer lá dentro, à medida que a estrutura de concreto e aço se deteriorava. Assim, o ato de projetar imagens (filmes, slides de obras de artes visuais) ou realizar performances presenciais na fachada soou como se, finalmente, o Cais fosse revestido da arte que nunca pôde adentrar seus espaços. O vídeo Novas construções podem ser percebidas como ruínas é um desdobramento desses questionamentos, mesclando às imagens captadas no Cine Rua 7 tomadas aéreas do prédio silencioso e inabitado à beira-mar, por vezes remetendo a uma maquete, já envelhecida pela ação do tempo e da maresia. Uma voz em off traz novos questionamentos, estabelecendo um confronto entre o futuro sonhado em 2008 e o gigantesco elefante branco que, dez anos depois, tornou-se o arquivo do que ele poderia ter sido e não foi. Na interface entre memória e arquivo, cabe também destacar o trabalho da artista multimídia e documentarista Monica Nitz. Ainda no começo dos anos 2000, Monica mergulhou na técnica da pintura de ação (action painting) e pintura mural para explorar uma dimensão corpórea que sempre lhe foi bastante cara. Em 2014, ela iniciou a série Memória da cor, um work in progress minimalista que mescla fotografias, vídeos de curta duração e sons indiciais, numa busca afetiva de memórias sensórias ligadas a espaços e situações. O primeiro vídeo da série é dedicado ao céu de Itaúnas, balneário no norte do Espírito Santo frequentado pela artista desde a infância. Em seguida, foram realizados vídeos em três países europeus (Áustria, Itália e França), numa residência artística de quatro meses ocorrida dentro do projeto Espírito Mundo – a maioria dos trabalhos foi realizada na cidade italiana de Matera. Os registros fotográficos e videográficos, num olhar voltado às novas paisagens, cores e aromas, foram compartilhados na internet e nas redes sociais e também projetados em espaços públicos. Nesse arquivo pessoal de lembranças afetivas, temos o tempo do trem, da lua cheia, da água-viva, do arco-íris, do pão, do pôr do sol, do êxtase da festa da padroeira da cidade (a Madonna della Bruna) e dos fogos de artifício. Assim a artista descreve a sinopse de Lua cheia, terceiro vídeo da série:

"A primeira lua cheia em Matera. O som das mucas (vacas) com sinos que andavam lá embaixo da gravina, margeando um rio. Dizem que seus donos sabiam qual vaca era pelo som do sino balançando. E também o som dos pássaros. Eu costumava contar quantas luas cheias eu passaria sobre aquele teto, contava o tempo vivido pelas luas cheias e pelas idas ao mar".

Em 2018, Monica lançou *Minha avó é uma fotografia*, filme-ensaio autobiográfico realizado a partir do acervo de fotografias da família. Em depoimento para este livro, ela diz: "Diante desse acervo, me percebi desvendando uma rede social da época, de paisagens a personagens e dedicatórias, que trazem à tona um instigante cenário que monta uma teia de relações, ao redor da fotografia da minha avó".

Monica não chegou a conhecer Lygia, sua avó, que faleceu muito jovem, mas sempre a idealizou pelas histórias que ouvia, especialmente de seu avô Antônio, que se casou com ela na década de 50. Desde criança, Monica imaginava sua avó como uma espécie

de diva do cinema, chegando a sonhar que tinha seus cabelos — essa foi sua primeira camada de significância com a maleta de fotos antigas e panfletos de cinema guardados por seu avô (e dele herdados).

O curta-metragem reconecta Monica à sua avó por meio de uma história encadeada pelas mensagens e dedicatórias escritas nos versos das fotografias, que vão servindo como links para convocar pessoas que, à câmera, revelam fatos e anedotas daqueles tempos. De certa forma, esses depoimentos também versam sobre os momentos em que as fotografias foram feitas e também dos próprios usos das cidades por seus habitantes de então. Nas mensagens atrás das fotos, vemos uma rica troca de correspondências entre Antônio e Lygia, especialmente no período de namoro, em que ambos viviam em cidades diferentes. O uso do videografismo e da animação opera a costura reimaginada dessas mensagens apaixonadas, permitindo-nos explorar algumas de suas camadas de memórias.

O legado familiar também atravessa alguns dos trabalhos de artistas da novíssima geração capixaba, como é o caso de Khalil Rodor, em especial no curta-metragem experimental *O mascate* (2019) e no documentário (work in progress) *Emigro*. Nesses trabalhos, Khalil busca discutir a relação entre memória e diáspora a partir dos modos com que seus deslocamentos (espaciais, culturais, afetivos) ressoam diretamente no cotidiano das pessoas. Tomando como base a origem síria de sua família, esses trabalhos norteiam-se por indagações de como a memória modifica o que lhe (e nos) rodeia e dos novos modos de pertencimento que surgem a partir disso. Em *O mascate*, originalmente apresentado na exposição individual *Distâncias do sentir*, o uso do preto e branco e alguns elementos oníricos fazem sobrepor diversos deslocamentos: a travessia oceânica que conduz o bisavô do artista, Mohamed (rebatizado como Américo ao chegar ao nosso continente), na busca de melhores condições de vida; o

rearranjo simbólico dos objetos ligados às lembranças de sua família (que aparecem tanto no filme quanto na galeria, em novos usos e contextos); e um percurso virtual, inerente ao ato de se rememorar, que migra do artista e seus parentes, guardiões do legado cultural familiar, aos visitantes, instigados a estabelecer novas conexões afetivas, a partir de suas memórias e experiências pessoais.

Emigrar é colocar-se em constante movimento, é redesenhar distâncias, aproximar sensações. Quem migra esvazia suas casas para poder partir, elegendo alguns pertences como relíquias íntimas, a serem transportadas consigo, e que serão, simbolicamente, as pedras angulares de um novo lar a ser construído alhures. Américo, ao chegar ao Brasil, adotou o ofício de mascate, aquele que se desloca de cidade em cidade, comercializando mercadorias que iriam habitar as casas (e corpos, no caso dos tecidos) de seus futuros clientes objetos que, revestidos de afetos, consolidariam essas habitações também como lares. Deslocar, acumular e esvaziar são ações fundamentais no processo migratório e, portanto, são tão preciosos à história familiar de Khalil e à sua própria investigação artística, como mostram outros de seus trabalhos, como a videoperformance Tua forma (2018) e a série de trabalhos com found footage iniciada em 2017 e que inclui, entre outros, Dispersion (2018) e Sublimação (2018), que ressignificam imagens anônimas capturadas na internet a partir de um jogo entre presença e ausência corpórea junto à imagem e seus dispositivos, além de um diálogo com o universo estético do artista cubano Felix González-Torres.

Minhas mães (2018), de Gustavo Guilherme da Conceição, contrapõe o acervo fotográfico familiar aos depoimentos de figuras femininas centrais em sua infância para tensionar as lacunas discursivas em torno de uma condição bastante peculiar de maternidade: alienado da mãe biológica, grávida ainda adolescente de um romance proibido,

registrado como filho de seus avós maternos e criado pela tia, que assumiu o papel de figura materna e passou a fazer da identidade de sua própria genitora um assunto interdito durante muitos anos, por mais que esta estivesse quase sempre por perto — numa presença muitas vezes indesejável, mas nunca explicada ao garoto.

O documentário se apropria de elementos do formato de fotofilme recusando, todavia, a visualidade rígida e imobilizada desse tipo de narrativa audiovisual, já que as fotos aqui são sempre captadas nas mãos de alguém ou filmadas com o auxílio de utensílios domésticos (tigelas de Tupperware colecionadas pela tia/mãe) que funcionam como filtros capazes de distorcê-las, embaçá-las, esmaecê-las. À medida que o filme se desdobra, passamos a atentar para algumas informações que as fotos nos fornecem para tentar solucionar o quebra-cabeças a partir do que está interdito: seja no brilho dos olhos da mãe biológica nas raras fotos em que segura o filho/ sobrinho/irmão no colo, seja na expressão tensa no rosto da tia/"mãe de criação" quando ao lado da irmã/mãe, os relatos das desavenças familiares ganham outro sentido a partir do que as fotografias nos mostram. Formado pelo curso de Cinema e Audiovisual da Ufes (tal qual Khalil), Gustavo também se dedica ao exercício da curadoria crítica audiovisual, como editor-chefe da revista Reimagem.

Também mergulhando nos arquivos familiares, Faz vinte anos (2020), de Tati Franklin, utiliza o dispositivo da carta para alinhavar tanto as memórias de sua convivência com a irmã mais nova, quanto as projeções para o futuro. É uma forma de diminuir os 220 quilômetros que, há onze anos, as separam fisicamente – contexto que ganha outro sentido a partir da condição de isolamento social experimentada em todo o planeta na época em que o filme foi editado e lançado, no início da pandemia de Covid-19. Não à toa, a estrada é o primeiro elemento a sobressair nas cenas iniciais:

transborda um desejo de se estar em movimento – se o reencontro é provisoriamente impossível, que o corpo ao menos possa se deixar levar pelo fluxo das imagens e lembranças.

"A sua idade é minha primeira referência de tempo. A gente não tem muito tempo", confessa, em off, a documentarista, relatando em seguida que anda filmando coisas que gostaria de mostrar à irmã e lugares que gostaria de retornar em sua companhia. Um trajeto que deságua inevitavelmente no mar, local recorrente nesse arquivo de momentos, inquietações e desejos partilhados pelas duas, seja numa conversa sobre como as águas explodem subitamente nos rochedos ou no registro das sete ondas puladas na última virada de ano novo. Ao fazer uso de uma textura que simula a imagem esmaecida do VHS, obtida através de um aplicativo para celular, Tati faz confundir propositalmente o tempo cronológico dessas imagens, filmadas em épocas distintas, e permitindo que elas se reconectem ao sabor do próprio desejo de um reencontro.

Pai e filha (2017), de Yurie Yaginuma, é fruto de uma meticulosa observação diária do espaço doméstico. A artista filma seu pai passando roupas, com gestos esmerados e uma atenção difusa entre o que é exibido no televisor e a ação nos tecidos. Yurie também se coloca junto, como forma de compreender melhor essa relação instituída quando os dois estão sozinhos em casa. Na tessitura desse trabalho, observam-se ecos do cinema de Tsai Ming-Liang e de Claire Denis, em termos de composição espacial e temporal, além da referência direta a Yasujiro Ozu (Pai e filha, 1949). No livro Escrita em artes, há um texto de sua autoria com reflexões em torno desse processo:

"um respiro lento agora. se eu olho as pessoas ao meu redor, vejo que elas estão todas esperando,

os gestos são todos apressados, mas mínimos. meu pai passa roupa à tarde... mas eu não reparei em quais dias da semana. ele parece, por um lado, imerso numa extrema concentração do seu gesto, mas, por outro, tem os olhos distraídos na luz da tv. O que será que ele pensa? uma vez ele falou para mim, na minha insistência em filmálo passando as roupas, que ele iria ficar parecendo aqueles tintureiros da Liberdade. não tenho esta imagem na minha memória. vejo nele um passado que não reconheço, que se fecha para mim. como uma reminiscência que é lembrança de algo que não se sabe o que é: como poder lembrar-se do que não se lembra. temos oceanos de antepassados que nos separam. duas vezes na semana, ele faz pão integral lá em casa. (YAGINUMA. 2019:100-101)

Outro trabalho de Yurie, voltado ao inventário do cotidiano, também concebido na relação entre vídeo e escrita, é *O apartamento de M.* (2020), realizado durante o isolamento social dos primeiros meses da pandemia de Covid-19. A câmera percorre um apartamento vazio, já bastante empoeirado, embora seus objetos estejam dispostos displicentemente, à espera de serem recolocados em seus lugares, dando a impressão de que quem o habitava não pretendia passar muito tempo fora. Na banda sonora, uma voz feminina narra um sonho, na primeira pessoa do plural, informando que eles

retornavam ao apartamento, onde uma gata filhote havia sido deixada à espera de cuidados. Nas palavras de Yurie: "Tento olhar para a imagem dessa gata e outras figuras do vídeo como seres do texto, encorajada pelo modo como Maria Gabriela Llansol lida com as figuras que avivam seus escritos". Ela cita o diário *Um falcão no punho* (2011), de Llansol, como exemplo de uma recusa a uma escrita realista e à cisão obrigatória entre "real" e "ficção", como nortes para a pesquisa estética que conduz à realização desse vídeo.

Nos textos que elabora sobre seu processo criativo, Yurie fala do desejo de uma escrita atmosférica, que se liquefaz como se transpirasse na própria imagem (YAGINUMA, 2021). Ha também, em O apartamento de M., uma interessante tensão entre a parcialidade fragmentária do vislumbre e a leitura dos vestígios de memória escondidos nos espaços e objetos, e que parecem aflorar quando esses são filmados. Além disso, há todo um interesse em investigar a presença silenciosa dos seres não-humanos que habitam cotidianamente esse imóvel vazio, seja na sua concretude, como uma aranha solitária encontrada numa pia de banheiro, ou as folhas murchas do pé de boldo esquecido num canto, ou na dimensão onírica/espectral, como a gata sonhada, jamais mostrada pela câmera, mas que parece guiar o percurso do próprio corpo fílmico, atravessando outras camadas de família e familiaridades cotidianas. Todos esses elementos estabelecem aqui um intencional e inusitado parentesco com a videoinstalação *Morakot* (Apichatpong Weerasethakul, 2008) – e que, em termos sensórios, aproxima a luminosidade turva que emana do apartamento abandonado por M., em plena capital capixaba, às plumas que vão se adensando, nebulosas, pelo quarto e corredores do hotel desativado em Bangkok, à medida que os espíritos que ali habitam conversam entre si e partilham suas memórias e anseios.

Terrão (2019), de Jéssica Sampaio e Yurie Yaginuma, investiga os modos de ocupação do espaço que dá nome ao filme, um terreno onde estava sendo construído um hospital no bairro Campo Belo, em Cariacica, cidade situada na Região Metropolitana de Vitória. A demora de anos até o início das obras fez com que a população local o utilizasse para diversas formas de lazer, como empinar pipas. O projeto junta a observação cotidiana presente nas obras de Yuri com uma ênfase no espaço urbano periférico e suas dinâmicas de ocupação e trabalho — temática bastante cara ao trabalho artístico de Jéssica. O vídeo tensiona uma falsa dicotomia, que não deveria a princípio existir, mas que se dá frequentemente na gestão das cidades brasileiras: de um lado, o direito a serviços de saúde gratuito e de qualidade; do outro, a escassez de espaços públicos de lazer e convivência social. No tempo interno do vídeo, busca-se ao máximo dar conta dos ritmos, gestos, dinâmicas e fluxos dos corpos enquanto utilizam o espaço para fins distintos.

Exercícios observativos em torno da alteridade também movem alguns dos trabalhos de Aline Dias. Nascida em Santa Catarina, Aline já possuía uma vasta produção audiovisual quando se fixou em Vitória, em 2016, iniciando suas atividades como professora de vídeo no Departamento de Artes Visuais da Ufes. Aliando reflexão crítica e escrita à sua atuação artística, Aline passou a fomentar uma nova cena de videoartistas em torno do Centro de Artes da Ufes, que tem revelado nomes como Jéssica Sampaio e Yurie Yaginuma, entre outros.

Destaco aqui dois de seus trabalhos recentes. *Ela dorme* (2019), com doze minutos de duração, é assim descrito pela artista, no texto de apresentação do trabalho, extraído do site da exposição coletiva *Ao redor do sono* (2019), realizada na Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes:

"Neste vídeo, uma mulher dorme em

uma cama, junto a um quadro negro. Há uma luz dourada e, talvez, um discreto estranhamento proveniente da aproximação entre cama/sono e sala de aula. No começo e no final do vídeo, há uma tela preta que interdita a imagem da mulher dormindo, e podemos ouvir, com os fones, a voz de uma outra mulher que lê dois relatos de sonhos e insônias de Clarice Lispector. Com a dissociação entre imagem/ som, procurei explorar os resquícios e interferências do espaço sonoro/visual na memória do espectador, alternandoos. Na observação de um corpo adormecido (ou de sua imagem) me vejo intrigada pela dimensão sempre inacessível das imagens, espécie de filme interior, que atravessam aquele aue dorme".

Já Ela lê (2020) possui 47 minutos de duração e é um registro silencioso que também trabalha com uma dimensão inacessível — no caso, aquilo que é imaginado pela própria filha da artista, Irene, enquanto lê, solitária e sensivelmente. Para Aline, observar alguém lendo é parecido com olhar uma pessoa a dormir: há ali um espaço próprio, ainda não capitalizado. À medida que a criança passa a dedicar mais tempo à leitura, aventurando-se por textos mais volumosos, mais Aline se sente impelida a olhar e filmar, observando o que ela define como um mergulho, uma imersão, "como se de água fosse feita a experiência do corpo que lê". E, aí, repete-se o mesmo

fascínio que se tem em ver a água correr.

Irene sabe que está sendo filmada, embora acabe se esquecendo disso enquanto embarca na leitura — a câmera é deixada de modo a interferir pouco no ambiente doméstico, sem o uso do tripé, aqui substituído por uma mesa ou pilha de livros, mais adequados à decoração daquele espaço. São planos fixos, em torno de quinze minutos, que, na edição do vídeo, são reduzidos para cerca de três minutos cada um. Temos assim a sucessão de fragmentos dos momentos de leitura diária de Irene, captados por uma câmera sutil, porém, jamais oculta — inclusive, todo o material editado por Aline é mostrado à filha, para que não se sinta desconfortável. "Acho que a discrição da câmera e de minha presença, e também certa insistência, pois estou recorrentemente a filmando, faz com que eu consiga me aproximar de uma forma sutil desse momento solitário que é a leitura", afirma Aline Dias.

Na contramão dos ambientes cotidianos e familiarizados aos olhos de quem os filma, como nos trabalhos citados anteriormente, o desejo de construir imagens a partir do ato de se pernoitar em hotéis move a série de vídeos *Pernoites* (2016-2019), da artista Camila Silva. São vídeos que variam de 44 minutos a uma hora e meia de duração, capturando a vista noturna de quartos de hotéis com vista para o mar, localizados na Avenida Dante Michelini, na Praia de Camburi (Vitória). São planos, gerais e fixos, apontados em direção à praia, que revelam, em meio à escuridão densa, as luzes dos inúmeros navios de carga de grande porte, ancorados a uma distância da terra firme suficiente para que pareçam diminutos.

A imagem surge do estranhamento da própria artista, ao retornar à sua cidade natal após mais de dez anos de ausência, ao perceber que a profusão dessas luzes e embarcações tornavam irreconhecível uma paisagem que lhe fora familiar durante boa parte de sua vida. A

escolha por captar essas tomadas noturnas em espaços impessoais, de estadia temporária, visa dialogar com esse estranhamento, conferindo um tom onírico à contemplação do desconhecido — algo que reverbera no espectador quando o trabalho é apresentado no formato de videoinstalação (como na exposição coletiva Ao redor do sono), ao se posicionarem os vídeos em vários monitores dispostos lado a lado, como se reconstituíssem a própria linha do horizonte. O espaço urbano abriga questões centrais para a obra de Fredone Fone, artista de origem periférica ("cria de Serra Dourada"²⁶, como diz) que iniciou suas atividades em meados dos anos 1990, no grafite e no hip-hop. No texto de apresentação de seu website, assim se define sua poética: "Boa parte de seu trabalho é braçal e fala sobre o sonho da casa própria, sobre o hip-hop e a autoconstrução como táticas subversivas de existência, ocupação e sobrevivência da população preta e periférica, que é maioria no trabalho da construção civil, que levanta, de forma terceirizada e precarizada, paredes de uma cidade

A escolha inicial das paredes como veículo de sua arte está intimamente ligada a uma necessidade de devolver à cidade os afetos que provoca nos indivíduos que a habitam, especialmente aqueles que ela permanentemente silencia. Mas essa escolha também vem de sua origem: do pai que é alvenel (pedreiro), que ergue paredes com cimento, areia e tijolos e depois as reveste com reboco e tinta. Fredone trabalhou durante dez anos como assistente do pai e trouxe boa parte dos conhecimentos ali adquiridos para seus trabalhos de

rude, que os empurra de volta para os bairros onde vivem".

²⁶ Grupo de três bairros, vizinhos entre si, do município da Serra, na periferia da Região Metropolitana de Vitória. Esses bairros originam-se de conjuntos habitacionais destinados a populações de baixa renda, construídos entre o final dos anos 1970 e o começo da década de 1980. As sucessivas crises econômicas nas décadas seguintes e a própria precariedade nas condições de empregabilidade de muitos de seus moradores fez com que o índice de inadimplência na região, referente às prestações imobiliárias, fosse bastante alto, de modo que um temor constante entre os moradores era o das casas serem tomadas e leiloadas — como aconteceu com vários vizinhos de Fredone, que faz do direito à habitação e à permanência no espaço urbano um tema recorrente em seus trabalhos artísticos.

pintura mural, intervindo em espaços públicos. Além de técnicas, ferramentas e materiais, também as cores escolhidas por Fredone para sua pintura foram aprendidas com o pai: o preto, o branco e o cinza, pintando paredes, grades, portas, janelas, portões — às quais adiciona o vermelho-sangue, "da vida, da morte, da luta enfrentada diariamente nas periferias das cidades que ele busca demolir, antes de ser demolido por elas, ao mesmo tempo que sonha, projeta, constrói, reforma e pinta futuras cidades antirracistas", como diz em seu website.

Em 2012, na exposição individual *Alvenaria*, na qual ele arquitetava semelhanças entre os corpos humano e urbano, também apresentou o vídeo *Assentamento*, que condensa, em 24 minutos, um dia de trabalho do seu pai, aplicando cerâmica na parede de uma construção, num bairro da região em que sua família até hoje reside. Esse registro se faz de um ponto de vista bastante específico: a câmera foi instalada no capacete que ele utiliza, de modo a nos fornecer uma subjetiva do corpo laboral, um profundo conhecedor da materialidade do concreto, em contato com o corpo-casa, investigando assim as diversas dinâmicas da proximidade direta entre ambos. Fredone explora os múltiplos sentidos dos termos "assentamento" e "concreto", convidando o espectador a participar, hapticamente (tanto em termos táteis quanto sine/cinestésicos), dessa intimidade entre o homem e a materialidade moldável e fluida, feito tinta, feito sangue, que ergue os lugares a serem habitados.

Em 2014, Fredone realizou *Luz e sombra*, que também nos faz repensar a materialidade da parede como suporte. Aqui, o ponto de partida são os reflexos luminosos de uma janela em outra das paredes de uma sala, no Edifício das Fundações, prédio quase que totalmente abandonado, onde funciona, no térreo, a Galeria Homero Massena. Fredone entra em cena para pintar, com tinta preta, o

losango formado pela luz refletida na superfície. A tinta preta faz ressaltar a presença da janela, como se fosse um espelho temporário — que funcionaria quando a posição do sol permitisse a projeção mágica daquela imagem, mas que, nas demais horas do dia, ficaria como uma espécie de índice a nos relembrar do momento encantado em que os raios luminosos acariciam aquele pedaço de concreto e tinta.

Esse jogo de mostrar e desvelar, de aparecer e apagar, ganha outros sentidos em Contraste. Brilho. (2018), trabalho que parte da manipulação digital, em tempo real, de uma fotografia do rosto do artista, "indo e voltando" frequentemente, à medida que a imagem é clareada ou escurecida, numa visualidade que transita entre o fotográfico e o gráfico, dimensão que lhe é tão familiar em seu trabalho artístico. Trazer a presença de sua própria figura em cena, num retrato em que ele, um homem negro, encara o espectador, olhando-nos diretamente nos olhos, também é um questionamento sobre as dinâmicas de pertencimento e despertencimento operadas nos diversos espaços percorridos — afinal, como um artista que corre mundo, apresentando seu trabalho em diversos países, sempre retornando a seu lugar de origem, ele também sente diretamente o impacto de estar em espaços que não costumam ser permitidos a tantos outros sujeitos de origem periférica — "outros como eu", como ele diz, em entrevista para este livro. Não à toa, o vídeo tem como sinopse os versos escritos por seu realizador: "Brilho. Brilho escuro / Ligado, para não ser limado / pela lâmina afiada / que demarca a linha / da cerca elétrica / do corte / da serra elétrica / do contraste social".

Isso também explica a presença em cena, cada vez maior, de Fredone em seus vídeos: não somente pensar o lugar do artista na cidade, mas também falar diretamente sobre os modos como a cidade, segundo afirma, "escolhe e engole suas vítimas prediletas". Por

esse mesmo motivo, seu trabalho traz uma forte reflexão sobre o medo, especialmente para pessoas não brancas, de se estar nos grandes espaços urbanos, ao mesmo tempo que propõe uma série de enfrentamentos subversivos para sobreviver e continuar inventando novos modos de existir.

Um exemplo desse confronto com os efeitos do racismo estrutural e do extermínio sistemático da população negra está em *Gravata* (2015), cujas imagens foram originalmente captadas no Dia da Consciência Negra de 2014. Um aparelho de televisão, cuja tela foi atingida por um tiro, jaz num matagal rodeado por urubus, à beira de uma estrada em Serra Dourada II (a Rodovia Audífax Barcelos, popularmente conhecida como "Estradinha"), local bastante temido pelos moradores da região, onde há várias décadas ocorre a "desova" de cadáveres. Na banda sonora, a frieza com que o noticiário jornalístico transforma essas mortes em meras estatísticas da violência urbana amplia os sentidos e o próprio choque estético e político presente na imagem.

Vale lembrar que, ao mesmo tempo que o telejornal noticia a efeméride ligada à valorização da população negra, a maioria das matérias veiculadas nesse dia tratam, em tom sensacionalista, das recorrentes mortes e encarceramentos dessas mesmas pessoas. Esse tipo de conteúdo audiovisual, como afirma Fredone em entrevista ao autor deste livro, reverbera diretamente no cotidiano do bairro, já que uma grande parcela de seus moradores constituem a audiência desses programas, que tanto organizam verdadeiros linchamentos midiáticos de sujeitos periféricos quanto também são espaços de legitimação e reconhecimento de alguns jovens dentro das hierarquias do crime — o que estabelece uma ambígua e complexa relação entre o noticiário e as vivências dos sujeitos periféricos. Outro ponto que explora essa ambiguidade está nas

imagens refletidas na tela do televisor abandonado à beira da estrada: primeiramente, o vaivém em alta velocidade de carros, num misto de indiferença, mas também de temor sobre o que esconde o matagal; em seguida, a aproximação do próprio artista, que faz o gesto de desligar o aparelho, interrompendo, assim, o fluxo verborrágico das narrativas sensacionalistas e desumanizadoras e recusando-se a tornar-se mais uma estatística. O gesto de se aproximar do "cadáver" também remete ao modo como muitas vezes os corpos são encontrados, ao acaso, nos terrenos baldios, muitas vezes descobertos por garotos que vão soltar pipas em descampados ou pessoas que estão ali de passagem, em meio ao exercício de suas vidas cotidianas.

Já Puxadinho (2020), realizado em Bruxelas, durante a residência artística Habite-moi: Une histoire entre les murs, do projeto Espírito Mundo, traz um comentário incisivo sobre questões de diáspora, escravidão e periferia no coração colonial europeu. Afinal, coube ao Rei Leopoldo II capitanear um dos mais sanguinários massacres em terras africanas durante a virada do século XIX para o XX, onde hoje é a República Democrática do Congo (antigo Zaire) — e a própria Bélgica, até hoje, ainda tem muito a avançar na forma como acolhe suas populações de imigrantes, especialmente os oriundos da África e dos países árabes, continuamente relegados a guetos nas regiões mais afastadas e precárias de suas cidades.

Puxadinhos são construções habitacionais bastante comuns nas periferias brasileiras, aproveitando um mesmo terreno para construir habitações anexas à principal, geralmente nos fundos desta, com dimensões muitas vezes exíguas, para dar conta do crescimento familiar em regiões de baixo poder aquisitivo. Construídas aos poucos, muitas vezes com tijolos aparentes, à espera de um futuro reboco quando a situação financeira permitir,

elas são soluções corriqueiras para se garantir, dentro das limitadas possibilidades orçamentárias, o direito à moradia para aqueles que são constantemente invisibilizados pela voracidade de um espaço urbano cuja divisão é altamente excludente. Soluções semelhantes na luta pera moradia surgem em periferias de várias metrópoles mundo afora, o que leva Fredone a discutir como essas sociedades lidam com o peso de um passado colonial que garantiu abundância para alguns e relegou aos explorados, após a imigração, uma cidadania de segunda classe, com acesso bem mais escasso aos serviços públicos básicos e relegados a trabalhos malremunerados, inclusive na construção de habitações confortáveis às quais nunca terão acesso como moradia.

Nessa videoperformance, Fredone carrega um pesado bloco de concreto nos ombros, pelas ruas de Bruxelas, como se ambos fossem um único cômodo, um puxadinho ambulante a rasgar o tecido urbano em busca de um lar em algum de seus recônditos — muitos deles diretamente ligados ao risco físico extremo, como o viaduto em cuja borda o artista se equilibra precariamente, totalmente ignorado pelos olhares dos passantes. Ou por vezes hostilizado, como em um momento que passa por um casal de europeus e o homem faz um gesto que traduz o despudorado desejo de dar-lhe um soco pelas costas.

Fredone é filmado de frente, sempre encarando a câmera, de maneira desafiadora. Para ele, é importante estar em cena — e estar nesses espaços de risco físico (inclusive o risco da violência do branco contra o imigrante) —, porque é uma forma de fazer aparecerem as pessoas que constroem uma cidade. O vídeo, realizado em parceria com Arthur Lecocq, foi concebido com uma banda sonora de absoluto silêncio, focado na força das imagens, pensado para circular em galerias, museus e videoprojeções diversas — sendo que muitos

desses espaços são majoritariamente frequentados por espectadores brancos, de classes média e alta, não somente membros das elites coloniais do autodenominado "Primeiro Mundo", mas também das elites brasileiras, cujos bens muitas vezes, hoje talvez mais ainda, advêm da precarização e exploração de corpos negros e periféricos. Há uma grande estátua de Leopoldo II, nascido em Bruxelas, em frente ao bairro de Matongé, onde atualmente vive a maioria da população de descendência africana na cidade. Fredone se posiciona de costas para ela e de frente para o bairro, em sinal de protesto, e oculta uma de suas mãos num bolso, remetendo à ideia de uma mão decepada — uma das atrocidades mais comuns que o governo belga infligia sobre a população congolesa.

O vídeo foi rodado poucos meses antes dos protestos globais antirracistas, movidos pelo assassinato de George Floyd pela polícia norte-americana — na Bélgica, esses protestos incluíram diversas intervenções nas estátuas do imperador, espalhadas por diversos espaços públicos do país, que ainda o considera um herói, por mais que os dados sobre sua tirania sanguinária estejam mais que presentes. Inclusive, no peito da estátua que aparece em Puxadinho, foi pintada a palavra pardon (perdão), e as mãos foram cobertas de tinta vermelho-sangue. A despeito das 15 milhões de vidas ceifadas no Congo e das mais de 60 mil assinaturas recentemente recolhidas na Bélgica, pedindo a remoção da estátua, até o momento da escrita deste livro ela continua lá, ruidosamente intocada.

A PARTIR DO CORPO: NOVOS RUMOS PARA A VIDEOPERFORMANCE E VIDEODANÇA²⁷

Nos últimos dez anos, a performance se consolidou como um dos mais férteis campos de atuação nas artes locais, como parte de uma ampla valorização da corporeidade como presença física, elemento ativador de uma partilha afetiva e sensória com o público, que pensa os corpos como espaços privilegiados para uma série de embates estéticos e políticos que se dão na experiência cotidiana. Paralelamente, há um interesse cada vez maior na videoperformance, essa modalidade que enxerga o vídeo como parte integrante e inseparável do ato performático, que passa à linha de frente da produção audiovisual capixaba de caráter experimental. Muito além de se pensar a performance como evento, há uma concepção de arte-vida bastante evidenciada nas investigações e processos desses artistas, que se traduz numa série de questões colocadas em seus trabalhos. Relações com a paisagem, os fluxos e espaços urbanos, os limites físicos e a fragilidade do corpo, as potências do gesto e do coreográfico, os discursos de poder e seus respectivos atravessamentos por tensões identitárias, de gênero, raça e sexualidade (e que, no contexto capixaba, traduz-se na majoritária presença de mulheres, negrxs e LGBTs como performers), bem como dos questionamentos diante da condição de periférico/ subalterno, a resistência diante de apagamentos e silenciamentos históricos, a cada vez mais tênue distinção entre público e privado, as próteses tecnológicas que potencializam ou aprisionam o corpo, a invenção de novos modos de existência e o risco de se estar no

²⁷ Uma versão anterior deste texto foi publicada em meu livro *Exercícios do olhar, exercícios do sentir* (Ed. Cousa, 2019). Neste texto, atualizo algumas informações e traço um panorama mais aprofundado sobre essa vertente contemporânea da produção experimental capixaba.

mundo estão entre os principais temas abordados.

Nessa atual leva, há cada vez menos uma ideia do corpo como aprisionado pela mídia, restrito a uma ideia de não presença, virtualização e desmaterialidade, tão em voga nas décadas de 1980 e 1990. Ela vai sendo substituída pela compreensão de que, graças ao amplo e barato acesso às tecnologias de produção e difusão de imagens eletrônicas, cada vez mais "na ponta dos dedos", a experiência audiovisual pode ser pensada como um acontecimento (no sentido deleuziano do termo évenement) que afeta diretamente nossos corpos e nossa relação com o mundo. Não somente qualquer indivíduo pode ser, ao mesmo tempo, criador, divulgador e consumidor dessa economia iconográfica, mas também a prática recorrente da autorrepresentação, especialmente nos cinemas não hegemônicos (negrxs, mulheres, indígenas e LGBTs), torna-se ferramenta primordial para demarcar a urgência de seus discursos. Com isso, a autoimagem do artista passa a ser um potente índice de presença, conferindo rosto, concretude e cotidianidade às pautas e reivindicações do grupo a que pertence.

Além disso, trata-se de uma geração que, contrariando uma prática histórica e elitista da videoarte e da videoperformance, na qual o acesso aos vídeos é bastante caro e restrito, não tem pudor algum em disponibilizar seus trabalhos em plataformas como Vimeo e YouTube, muitas vezes replicando-os em posts de redes sociais. A consciência de sua precariedade (não somente técnica, já que estamos lidando com uma produção autofinanciada e de baixíssimo orçamento, mas também existencial, dada a vulnerabilidade de ser parte de alguma minoria) leva muitos desses artistas a fazerem questão de ocuparem esses lugares de fácil acesso e ampla visibilidade. Existir, nesta altura do século XXI, é também, em alguma medida, ser visto, publicizado e compartilhado.

A interação do corpo filmado do performer com a câmera não só opera na esfera do simbólico, mas também numa série de afetos que impelem os nossos corpos de espectadores a agirem, a ressoarem, de alguma forma, no momento em que nos deixamos atravessar por essas imagens, acessíveis pela internet e pelas redes sociais a qualquer hora e local, inclusive nos mais banais e corriqueiros. Assim, a videoperformance também funciona como uma ferramenta de ação direta na criação de modos de existir, tanto do artista quanto de seu público. Além disso, muitos desses trabalhos, que anteriormente ficavam restritos ao circuito de galerias, também passaram a ser exibidos em festivais e mostras audiovisuais, além de disponibilizados na internet, atingindo públicos bem mais amplos que os que usualmente compõem o segmento.

Logo no início da atual década, Marcus Vinícius já incluía o vídeo como um suporte fundamental em sua produção²⁸. Ele surge, por exemplo, nos desdobramentos de séries que lidam com um desejo de inserção na paisagem, muitas delas realizadas em suas turnês (termo usado pelo artista) por outros países, como em *Las orillas sín rio* (2011) e *The horizon's edge* (2011), frutos de uma residência artística nas cidades de Tornio (Finlândia) e Haparanda (Suécia). No primeiro, o corpo é totalmente vendado para contemplar imaginariamente o reverso do seu entorno — ou seja, as margens sem rio. Já o segundo traça um silencioso ritual de camuflagem, à

²⁸ Vale lembrar que, desde o início da carreira, Marcus já demonstrava uma forte preocupação em registrar seus trabalhos em fotos e vídeos (de modo que deixou um volumoso material de arquivo, doado pela família à Galeria de Arte Espaço Universitário, na Ufes). Como muitas de suas obras eram autofinanciadas e sem o suporte de uma equipe fixa de documentação, ele mesmo acabava por ter controle direto dos registros, muitas vezes dirigindo a operação da câmera e sendo editor do material. Além disso, ele também difundia esses registros na internet e nas redes sociais: canais de YouTube e Vimeo, portfolio on-line no Cargo Collective, página no Facebook, por entender que assim permitiria a seu público acompanhar os desdobramentos de seu percurso artístico, uma vez que muitos de seus trabalhos presenciais foram realizado em diversos países. A proximidade com o fazer audiovisual aos poucos foi fomentando a concepção de trabalhos específicos para vídeo, levando em consideração os limites do quadro como moldura e os usos do som dentro e fora de campo, como os mencionados neste texto.

medida que o artista recobre seu corpo com livros e revistas para, enfim, desaparecer em meio à estante da biblioteca da escola de artes sueca SVEFI.

Landscape (2011), filmado num campo de milho no sul da França, confere papel fundamental à baixa definição da imagem videográfica, como se ela redimensionasse corpo e paisagem numa espécie de pintura em movimento, na qual os pixels aparentes são pinceladas imprecisas, partes de uma mesma matéria, comungando de um devir animal que rege a postura e os movimentos do artista ao lentamente percorrer o quadro, da direita para a esquerda (cabe lembrar que o vídeo não possui ruído algum em sua faixa sonora). Essa experimentação da animalidade, que atravessa vários trabalhos de Marcus realizados em lugares onde a natureza ainda é soberana, também está presente em *Untitled* (2011), no qual, em meio ao gado que pasta num campo à beira da estrada, ele se esconde por alguns instantes, fazendo-se confundir com uma pedra ou outro obstáculo qualquer, até emergir subitamente, num rompante que agita o rebanho.

Há ainda a delicadeza de *A place for the heart shine* (2010), espécie de resposta lúdica ao corpo nascido das chamas da série *Território expandido* (2007) ou ao mapa criado com lápis dermatológico sobre a pele, na série fotográfica *Cartografias do corpo* (2008). Aqui, um desenho pontilhado de miçangas adesivas demarca um coração imaginado (posteriormente tatuado de forma permanente no peito de Marcus) para o metafórico homem de lata que jamais retorna ileso das inúmeras experiências que lhe fatigam física e emocionalmente. E, em *Everything imaginable can be dreamed* (2012), um de seus últimos trabalhos, inspirado em Ipásia, uma das cidades invisíveis de Italo Calvino, há uma forte abertura para o onírico e o não explicável racionalmente, preocupação que atravessa boa parte da

fase final de sua produção.

Se Ipásia é marcada por uma linguagem cujos signos nos são incompreensíveis, de modo que objetos e situações para nós corriqueiras reaparecem de formas pouco familiares, o vídeo explora essa busca por um lugar inventado à medida que Marcus confere novos usos para objetos abandonados — um toco de madeira que se torna um livro aberto, à espera de ser lido, um rolo de carpete que se torna coluna a equilibrar o artista que entra e sai de buracos de diversas dimensões escavados nas paredes, uma máscara da qual pendem diversas fitas, e com a qual se faz um movimento de batecabelo, tão característico de shows de drag queens, e que aqui soa como uma experiência alienígena. Uma forte referência nessa busca é o livro *Espèces d'espaces*, retrato das andanças do escritor Georges Perec na Paris dos anos 1970 — que tanto estimulara os exercícios de deriva urbana realizados nos primórdios da carreira de Marcus Vinícius, quando ainda era estudante na faculdade de Artes Visuais. Acerca desse trabalho, Tales Frey afirma: "Os códigos expostos soam ambíguos: mundanos e transcendentais de uma só vez".

Já Rubiane Maia, colega de geração de Marcus e atualmente uma das mais reconhecidas performers no cenário brasileiro contemporâneo, também tem incorporado o vídeo em seu trabalho desde 2011, além de ter realizado dois curtas-metragens ficcionais de estética apurada e pouco usual dentro do audiovisual brasileiro — EVO, de 2015, e Ádito, de 2017, ambos em parceria com Renata Ferraz. Em texto de apresentação de seu website,

Rubiane define sua investigação:

"Sendo atraída por estados de sinergia, sua prática engloba múltiplas relações entre o visível e o invisível. Portanto. continuamente buscando reelaborar a sua noção de território existencial (ou seja, corporal, espacial, temporal, cognitivo, social, político etc), com o propósito de ampliar-ativar as suas possibilidades de percepção para além do habitual. Atualmente, pesquisa o conceito de memória e seus desdobramentos e tensões com a linguagem; e também fenômenos de incorporação e transe. Com certa frequência, faz uso de narrativas pessoais como dispositivo de ação e resiliência" (MAIA. 2020).

Esboços para um corpo desconhecido (2014), parte do projeto À primeira vista, entre afetos, corpo, imagem e memória, é um díptico de videoperformance no qual a artista põe seu próprio corpo em contato com diversos alimentos, para dali estabelecer novas relações táteis, plásticas e cinéticas com eles. Os planos fixos, em ricas composições visuais, intensificam a proposta de um aprendizado pelas sensações, ecoando através das diversas coreografias ritmadas, surgidas dos encontros inusitados com os materiais e suas texturas.

O projeto foi originalmente apresentado na exposição *Modos de usar* (2015), realizada no Maes (Museu de Arte do Espírito Santo). Em texto dedicado a ele, Leila Domingues Machado lembra que o verbo performar "convoca o corpo a ampliar sentidos em direção ao esgarçar de seus contornos", de modo que, nesse trabalho,

"(...) os alimentos se insinuam por meio de diferentes elementos: as flores de uma árvore antes do gosto de seus frutos, a panela que reverbera o tilintar de metais que se chocam, o vinho, o óleo, o pó, os grãos, as cores, as velocidades... as lentes postas sobre um tripé se convertem no olhar que acompanha os sutis movimentos do seu corpo. Nesse trabalho, só um alimento é levado a boca. Arrancado sua função, abrem-se diversidade lúdica imagética, constituindo breves filmes-registros. Junto a um corpo, a performance se faz atrás da câmera e irá se refazer mais uma vez na corporeidade em duo que irá assumir para se mostrar ao público. Tudo parece fazer parte de um meticuloso plano-ação que é chamado ao desconserto na tortuosidade fluida dos encontros que se tecem entre corpo e alimento" (MACHADO, 2015: 145-6).

Já a série *Preparação para exercício aéreo*, que aborda o desafio de "fazer o corpo voar", foi dividida em três empreitadas, realizadas em locais muito acima do nível do mar — as duas primeiras marcadas por encontros e trocas com outros performers. Na primeira, temos como resultado os três vídeos da série *Preparação para exercício aéreo - O*

deserto (2016), realizados em parceria com o performer paulista Tom Nóbrega nos desertos do Atacama (Chile) e Salar de Uyuni (Bolívia). Se performar é colocar-se em movimento, esses vídeos exploram, de uma forma mais intensa que os trabalhos anteriores da artista, a dimensão coreográfica que rege o encontro desses dois artistas na vastidão do deserto. Gestos que se expandem ao manusear objetos de dimensões por vezes bem maiores que o próprio corpo, como varas ou canos, ou interagir com uma locomotiva abandonada. Respirações, pausas, movimentos repetidos e ritmados participam da invenção desses novos usos para o próprio corpo, a partir da leveza, em imagens de rara beleza. Como afirma Carina Sehn, a respeito desse trabalho:

"Ocorponão possui asas. Ocorpo dança. Não podemos voar como os pássaros, podemos voar como seres humanos. Para Rubiane, 'o nosso movimento de ascensão nasce enraizado na terra, nos nossos pés' (...) Voar é dançar sobre si próprio, performar-se. Diferenciar-se. O performer é um homem que voa" (SEHN et al. 2017: 3-4).

O desejo do voo surgiu num trabalho realizado pouco antes: a performance de longa duração *O jardim*, realizada dentro do projeto *Terra comunal* (Sesc Pompéia, 2015). Nela, Rubiane cultivou silenciosamente um jardim de feijões indoor, durante dois meses, oito horas por dia — numa intensa observação de ritmos vegetais muitas vezes imperceptíveis ao nosso redor. Aos poucos, ela foi percebendo as sutilezas do crescimento dos frágeis caules, erguendo-se em direção à luz. As folhas como se fossem asas — os movimentos sinuosos de uma dança verticalizada, que passaram a

ser registrados nos cadernos de desenho da artista.

Foi também nessa época que ela passou um período de aproximadamente dois anos em nomadismo — sem uma casa definida, percorrendo diversos cantos do mundo, em residências artísticas e outros projetos, indo aonde seu próprio trabalho a levava. Em depoimento para o autor deste livro, Rubiane afirma que o voo nasce também da sensação e do desejo de percorrer outros lugares, tão presentes nessa fase de sua vida.

Antes da série de vídeos em grandes altitudes, ela realizou três performances presenciais de longa duração, um conjunto denominado *Estudos aéreos* (2015). A intenção foi a de compreender que corpo é esse que quer voar, como ele se comporta, como nascem seus movimentos e gestos. Um desejo de expandir suas possibilidades. No primeiro da série, Estudo para movimentos oscilatórios, ela se movimentou durante seis horas com o auxílio de um tecido que pendia do teto, explorando a própria verticalidade; no segundo, Estudo para possibilidade de queda, foram três horas dedicadas a subir e descer uma escada na ponta dos pés, sem utilizar as mãos como apoio, explorando minunciosamente as condições de equilíbrio e ascensão. Já no terceiro, Estudo para pouso ou desastre, o foco foi o difícil exercício da imobilidade quase absoluta: durante seis horas, ela permaneceu deitada sobre uma maca, como um cadáver, fazendo movimentos respiratórios curtos e quase imperceptíveis.

Ela também conta que outro norte para essa empreitada foi uma passagem do livro Assim falou Zaratustra, de Friedrich Nietzsche, que afirma ser necessário aprender a ficar de pé, andar, correr, saltar, escalar e dançar, antes de se aprender a voar. Daí a preparação para aquilo que ao humano é impossível, ainda que incessantemente imaginado e desejado, ser mais interessante, para Rubiane, do que

o próprio voo. Desse aprendizado sobre o "estar no chão", ela sentiu a necessidade de estar em lugares situados em grandes altitudes e oxigênio rarefeito, como os desertos chileno e boliviano, para daí investigar o desenlace coreográfico das relações do corpo com essas paisagens mais próximas do céu.

Da segunda etapa, realizada em parceria com o italiano Manuel Vason no Pico da Bandeira, um dos pontos mais altos do Brasil, situado na Serra do Caparaó, deriva o vídeo *Preparação para exercício aéreo – A montanha* (2016)²⁹. Novamente um díptico, que acompanha o trajeto dos performers desde a base da montanha, onde realizam exercícios físicos junto às águas e à vegetação, até o cume, onde os gestos se repetem ritmados em meio à neblina e ao vento.

"Para começar, pedem passagem. Dobram-se a montanha. Corpos-terra, corpos-água, corpos-pedra, corpostronco, corpos-planta. Em seguida, dão passagem. Nas nuvens, são emissores. Corpos-cume, cujos movimentos coreográficos tornam visíveis propagam os sinais que a montanha comunica com o que a rodeia" (ALVES, 2021: 124).

Outros trabalhos audiovisuais de Rubiane, focados nessa relação corpo-paisagem-movimento, incluem ainda *Baile* (2015), realizado no vilarejo de Cemitério do Peixe, no interior de Minas Gerais, com um belíssimo caminhar sobre as águas; *386 passos além* (2014),

²⁹ A terceira etapa do projeto foi realizada no Monte Roraima. Rubiane foi sozinha, munida somente de um caderno e duas canetas, e parte do pacto estabelecido incluía não levar equipamento algum e, portanto, não gerar nenhuma imagem, o que, para a artista, seria "roubar a alma da montanha".

estudo de verticalidade entre os caules quase arranha-céus de uma plantação de eucaliptos na divisa entre Espírito Santo e Rio de Janeiro; *Apanhador de vento* (2016), videoperformance realizada em parceria com Carla Borba, em meio às dunas do Parque Nacional da Lagoa do Peixe, no Rio Grande do Sul – um exercício poético, lúdico e fisicamente exaustivo, numa "paisagem de horizonte infinito, onde a verticalidade é uma orientação quase abstrata", como descrito no website de Rubiane; e *Janela temporária – À luz das sombras* (2016), filmado em Oaxaca, no México. Este último é um estudo de luz, sombras e linhas executado a partir de um deslocamento com uma grade de madeira e cordas, medindo 2,5m x 2,5m, que toma o corpo da artista e seus movimentos longilíneos como eixo central. Aqui, o gesto não só redefine o enquadramento, mas também ativa a partilha sensória com o espectador.

Como afirma Lindomberto Alves, há um desejo de ser arquitetura, movido pela experimentação das possibilidades da luz: "Redesenha a paisagem ao sabor das sombras que provoca. Parecem recusar os lugares que a luminosidade dali impõe às já presentes" (ALVES, 2021: 130). Em todos os trabalhos da artista aqui comentados, percebese a delicadeza como uma espécie de costura silenciosa entre seus gestos e as sensações que ecoam nos corpos espectatoriais.

Coreografia, gesto e sensação também são palavras-chave em *Beatitude* (2015), de Dell Freire, trabalho de videodança que se baseia na fricção entre o cotidiano palpável e a dimensão espiritual das divindades afro-brasileiras e egípcias, num resultado que muitas vezes faz a própria câmera bailar. O filme tem como referências principais o cinema de Maya Deren (em especial *The very eye of the night*, de 1958), os trabalhos das coreógrafas Katherine Durham e Mercedes Baptista, a musicalidade do afrobeat e do manguebeat e a dança afro-capixaba. Deren foi assistente de Durham, uma

importante ativista do movimento negro norte-americano e uma das maiores referências da dança contemporânea. Mercedes foi sua aluna e é uma referência central para o desenvolvimento da dança afro-capixaba, influenciando diretamente companhias importantes no cenário local, como Negraô, Enki e Homem Cia. de Dança — alguns egressos desses grupos estão no elenco de Beatitude.

Essa conexão imaginada entre Deren e Baptista, presente no filme, é um franco exercício de fabulação crítica, nos moldes concebidos pela teórica Sadiya Hartman, ou seja, reimaginando os traços de memória que ainda restam e trazendo-os de volta ao texto como elementos de criação, muitas vezes a partir da chave da coreografia e da performance — expediente que Kênia Freitas e Laan Mendes de Barros consideram fundamental no cinema negro brasileiro contemporâneo (BARROS e FREITAS, 2018).

Dell vem do campo da animação, onde realizou seus trabalhos anteriores (*O negro*, de 2000, codirigido por Wolmyr Alcântara, e *Um apólogo*, de 2012, codirigido por Darcy Alcântara, Felipe Gaze e Wolmyr Alcântara). Sua incursão na videodança decorre de pensar o ofício do coreógrafo como aproximado ao do animador, em termos de mobilidade e maleabilidade dos corpos.

Beatitude relê o mito de Anastácia, escrava divinizada da cultura afro-brasileira, transpondo-o para o contexto das paneleiras de barro de Goiabeiras. Anastácia é uma dessas mulheres que um dia é vista pelo orixá Ajala e ambos se apaixonam — um amor que resulta numa comunhão divina entre homens e deuses, na qual toda mulher e todo homem são divindades no desempenho de seu trabalho cotidiano. Nas palavras de Dell, em depoimento concedido para este livro. o filme

"é uma celebração da força da mulher negra ao mostrar Anastácia como protagonista e a representação de um corpo que se recusa a ser mercadoria (como pessoa escravizada) e que se torna santificado, beatificado. Uma entidade que encanta a vida (Ajalá) e recusa a morte (Anúbis). A dança afro, nesse caso, serve para dar uma corporeidade a essa ideia. O momento em que a Anastácia tem a oportunidade de escolher uma das cabeças (com a coroa, com a mordaça ou com o véu) e se recusa a escolher aquela com a qual é usualmente retratada pelos livros de história, com a máscara de ferro, também representa essa recusa em aceitar a morte".

A cosmogonia africana também atravessa o trabalho do artista visual Rafael Segatto. Em *A seta do futuro aponta para a frente* (2019), a fotografia de um deck que avança sobre as águas transforma-se em imagem fílmica a partir da duração, apreendida pelo espectador por meio da fala ritmada do artista, a repetir e remodelar, durante os três minutos do vídeo, os dizeres: "Todas as questões, todos os lugares passam por aqui. A seta do futuro aponta para a frente". Quando montado no formato de videoinstalação, ele é uma oferta a Exu, orixá da comunicação, das encruzilhadas e da liberdade: um monitor, no qual o vídeo é exibido em looping, é colocado no chão, rodeado de farinha de camarão e de mandioca amarela e galhos de aroeira, e pontos riscados com pemba (um tipo de giz consagrado, utilizado na umbanda, para reordenação energética dos ambientes), nas cores branca e vermelha.

Onde você ancora seus silêncios? (2017), de Charlene Bicalho, é um híbrido de videoperformance e videoinstalação. Num plano de topo: uma mulher, sozinha, numa frágil embarcação que navega em alto mar. Um mar do mesmo silêncio com o qual historicamente é encoberta sua ancestralidade, cujas águas verdes e o reflexo do sol, um clarão que ocupa quase metade do quadro, enchem os olhos, quase hipnóticos, mas também sufocam o corpo precarizado que recusa a deriva imposta pela maré. É nessas águas, sem nenhum sinal de um porto próximo, que essa mulher decide ancorar seu barco.

Trata-se de um trabalho que discute identidade, pertencimento, a condição da mulher negra na sociedade contemporânea, a partir da criação de uma imagem potente e cujos sentidos são ampliados quando instalado, pelo contraste entre a dureza das sete pesadas âncoras dispostas no espaço expositivo e a beleza inebriante da imagem projetada na tela — e nessa dicotomia também se faz presente um potente questionamento sobre uma perversa fetichização cotidiana do sofrimento e da precariedade dos corpos negros.

Há também um rico jogo simbólico entre a inexistência diegética do porto na imagem e o fato de que o trabalho foi filmado próximo aos portos de Vitória e Capuaba (Vila Velha), num comentário sobre a deriva usualmente imposta à negritude na sociedade contemporânea. A escolha do local, segundo a artista, deu-se devido à proximidade com as ruínas de uma possível casa de engorda, onde os escravizados eram mantidos numa espécie de quarentena, enquanto esperava-se pela valorização do preço de venda de seus corpos no mercado.

Silenciamentos e invisibilidades das questões que envolvem a negritude, seja do passado escravocrata, seja das mutações dessa condição no presente cotidiano, são um foco central na pesquisa artística de Charlene. Artista mineira, que viveu durante um período

no Espírito Santo, e diretora do Espaço de Criação Raiz Forte, ela realizou, em 2015, a videoperformance *Margens de ti*, que entrelaça tais questões à sua história pessoal ao agregar mechas de cabelo recolhidas de outras pessoas, espelhos, fotografias de infância e diversos elementos de matriz cultural africana. O trabalho foi apresentado em duas versões: a primeira, como parte da instalação *Adaptação/Margens de ti* (2015), na exposição *Tentativas de esgotar um lugar*, realizada no Maes; a segunda, na exposição coletiva *Malungas* (2018), no Museu Capixaba do Negro, sob curadoria de Rosana Paulino. Transcrevo aqui as palavras da artista sobre seu trabalho, tais como apresentadas em seu website:

"As mesmas águas que hoje me espreitam no estado do Espírito Santo, cortam a cidade de Nova Era. minha terra natal. A força dessas águas que já não brincam de trocar de lugar as bancadas de areia da boca da barra do Rio Doce, mesmo assim, entrelaçam minha estória. Aprendi a dizer adeus, fundir os sentidos, mudar o fluxo, seguir adiante. A cada fraqueza os ventos me presentearam com encontros afetivos de cura, encontros de um passado submerso por tantos anos. Hoje me uno com o que evoco, me vejo com o caminho aberto para reverenciar a todas e todos que habitam em mim".

Assim como Charlene, uma nova geração de jovens performers tem, nos últimos anos, elaborado trabalhos que fazem do próprio corpo um território de intenso embate para discussões acerca de gênero, raça e sexualidade. Nas questões de gênero, Natalie Mirêdia explora os contrastes entre delicadeza e agressividade, a partir das falsas expectativas que sua aparência (feminina, delicada, de baixa estatura e voz com tonalidade infantil) possa gerar. *Cigar and balls* (2015) consiste num plano fechado em que, olhando para a câmera, fixa e serenamente, Natalie acende dois cigarros, um em cada orelha, e deixa que queimem até o limite de dor suportável, enquanto sopra dois balões infláveis vermelhos, que serão queimados quando colocados em contato com as guimbas.

Esse mesmo enquadramento fixo repete-se em outros trabalhos, como *Disposição interna* (2016), realizado numa pedreira em Vargem Alta, em que pequenas pedras de mármore branco são levadas à boca até preencherem-na totalmente, o que dispara no espectador uma gastura potencializada pelo ruído desse ato e pelas memórias táteis que ele evoca; a série *Agulha*, contendo seis vídeos em que ela interage com facões, serras em disco, pregos pontiagudos e barras de ferro; e *Transmutações* (2016), vídeo integrante do projeto *Fragmentos de um corpo*, no qual reaparece a serra em disco, cujas dimensões são maiores que uma cabeça humana, na altura da língua e dos seios, associando risco corporal e jogo erótico.

Geovanni Lima explora as potencialidades de seu corpo gordo, gay e negro, que excede os padrões estéticos normativos, em trabalhos que o ressignificam a partir de memórias e sobreposições de alteridades. Em *Gorda* (2015), cuja visualidade remete aos números de stand-up, o cenário consiste em dois refletores sobre fundo branco, em meio aos quais o performer posiciona-se, enquadrado de corpo inteiro, e começa um depoimento em primeira pessoa de uma mulher gorda em um encontro sexual anônimo com um homem forte. Enquanto narra, Geovanni vai aos poucos se despindo, de modo que a presença

do corpo masculino queeriza a situação, ampliando os sentidos do que é relatado. Em outra versão do trabalho, o artista está nu, em uma banheira, rodeado por comida e por uma plateia sentada que o escuta atentamente.

Em Sirva-se (2017), vemos uma tela de um site de conversação com webcam, onde o artista se oferece, nu, sentado no chão, de pernas abertas, a anônimos com os quais tenta iniciar alguma interação ou diálogo. Sua atitude é uma provocação, já que boa parte dos usuários subverte os usos originais do site, que seria o de se treinar a fluência em outros idiomas, ao exibirem a nudez de seus corpos esculturais em busca de encontros sexuais. Ao, provocativamente, expor seu corpo gordo e negro, sem anúncio prévio, a seus interlocutores, Geovanni provoca uma série de reações, que vão do interesse fetichista à recusa irrestrita, causando uma espécie de ruído na aparente estabilidade da comunicação do site, que ele vai controlando ao apertar a tecla "esc", para encerrar uma conversa e iniciar nova interação com outro usuário da página.

Já em *Mover o branco/Esgotamento* (2016-18), realizado dentro do mesmo projeto e local que Natalie Mirêdia fez Disposição interna, Geovanni incorpora as memórias de outros corpos negros, explorados pelo trabalho braçal extenuante, ao arrastar uma pesada pedra de mármore pelo chão de terra. A composição em plano geral, com duas rochas gigantescas ocupando a metade direita do quadro, contrastando com as pequenas dimensões da figura humana, amplia a força poética do trabalho.

Castiel Vitorino Brasileiro lida com a Cura em todas as esferas do seu trabalho: artístico, clínico e espiritual. Para ela, não existe cura sem adoecimento, nem adoecimento sem cura. E nos ensina que a cura é uma experiência efêmera e perecível porque se dá numa instância também perecível — o próprio corpo. Nas palavras da

artista e escritora Musa Michelle Mattiuzzi, transcritas do catálogo da exposição individual de Castiel, O trauma é Brasileiro, realizada na Galeria Homero Massena em 2019: "A cura-/é um ciclo-/que não finda/-mas se transforma/-transborda" (in BRASILEIRO, 2019a: 16). Para isso, é fundamental romper com a separação aparente entre o mundo tangível e o espiritual, já que ambos estão interligados, bem como refutar a temporalidade linear e cronológica do tempo ocidentalizado, que só produz ansiedade e nos torna reféns da colonialidade.

"A cura é cabula, encabulada. Quando me curo, estou encabulada. A cura é um segredo, é uma negociação. E o corpo que cura precisa ser curado", afirma Castiel nos momentos finais de *Lembrar daquilo que esqueci* (2020), documentário construído a partir das experiências realizadas nos *Quartos de cura* (2018-2019). Na banda sonora, temos depoimentos de pessoas atendidas nesses quartos acerca de suas concepções sobre a cura e de reflexões da artista sobre esse ofício, enquanto sucedem-se imagens de ações propostas por Castiel, como a *Romaria dos testículos femininos* (2019).

"Lembrar daquilo que esqueci enquanto subo e desço a Fonte Grande. Criar um mapa das fontes da Fonte Grande. É uma experiência estética de imersão que se inicia em julho de 2018. É uma promessa que fiz pro meu avô, que descobri ser uma aposta que ele fez em mim. Subir e descer a Fonte Grande durante o tempo que me for necessário viver" (BRASILEIRO, 2019a: 2).

Castiel escolheu ser peixe, como ela mesma diz, antes mesmo de ser humana. Ser peixe é também reforçar uma conexão com a natureza acima da própria humanidade e de seus males, explorar a potência do desentendimento, romper com as previsibilidades de raça e gênero que se encontram nos rótulos identitários "negra" e "travesti". É afirmar-se para além deles, sem negá-los. Afinal, o corpo da travesti é Exu, é a própria encruzilhada, como ela afirma em depoimento concedido ao autor deste livro: "Encruzilhamos a binaridade masculino-feminino. Não é só uma contemplação dessa encruzilhada, mas a responsabilidade de criar esse caminho — a travestilidade". Ser peixe é ir além do humano e suas categorias (travesti, negra): é respirar embaixo d'água.

Nascida no morro da Fonte Grande, no maciço central da ilha de Vitória, onde a família Brasileiro criou um quilombo na boca da mata, Castiel afirma: "A água sou eu. Aqui brota a água. Eu sou como a água: contragravitacional, contralinear, espiralada". Seu trabalho não fala somente de gênero, mas da transfiguração do próprio corpo. Quando ela pesquisa a ancestralidade travesti, ela lembra que essas duas palavras "são convites, lembretes e limites" — e que seu trabalho é o de deslimitar: cultuar a ancestralidade travesti, portanto, "é uma experiência de contradição, fazer um movimento de disrupção". Nesse mesmo depoimento, ela fala que sua travestilidade também é produto da criação recebida por dois homens, seu pai e seu avô, sendo que este último a chamava de "Pérola Negra", de "Jabuticaba", referências do reino animal e vegetal, para além dos limites da humanidade e do tempo linear ocidental.

Na série de quatro videoperformances *O vento que venta no mar* (2020), Castiel dança na encruzilhada, na porteira, no campo em que caboclos e pretos velhos se encontravam e na estrada dos boiadeiros — pontos históricos (e também lugares de descanso) da comunidade onde nasceu. Essa é uma forma de questionar o fato de o Morro da Fonte Grande ser entendido pela branquitude como um

lugar perigoso, e não como espaço de aquilombamento e cura. Em entrevista concedida ao autor deste livro, ela leu o seguinte trecho, de sua autoria: "Não caibo nos desenhos que vocês chamam de números. Sou infinita. Sou efêmera. Sou água com sede de fogo, sou fogaréu que queima hibisco e libera o cheiro que desentendemos. Em você, eu sou a estrada, o desvio, o movimento. Em mim, você é o sangue que derramarei para eu não esquecer que não serei estacionada pela sua mediocridade ou covardia".

Em outra série, denominada *Quando encontro vocês* (2019-2020), Castiel parte em busca de localizar e entrevistar travestis mães de santo, de umbanda e candomblé, conferindo-lhes visibilidade e reafirmando aquilo que, em suas palavras, é "um encontro, um abraço, uma diluição de forma"³⁰. Não à toa, suas locações são espaços domésticos cotidianos, que em dias e horários específicos transformam-se em terreiros, comandados por suas interlocutoras. É através dessas conversas e trocas que se buscam novas respostas à questão: "Quem cura a travesti curandeira?"³¹.

Questões decoloniais já atravessavam a produção de Castiel desde seus trabalhos iniciais, apresentados por volta de 2016-2017. Ela já respondia à vulnerabilidade do corpo e à fetichização dos traumas coloniais ressignificando-o como um guerreiro, vestido e armado com espadas de São Jorge, coreografado na capoeira e emanando sua afetação resistente de "bixalidade travesti" e "travestilidade bixa", em *Como se preparar para a guerra* (2018). Essa preparação física, mental, espiritual e afetiva para um processo de sobrevivência diária

³⁰ É interessante ressaltar, aqui, as inserções de caracteres sobre a imagem nos episódios dessa série, que Castiel explica ser uma ressignificação de elementos de uma visualidade tipográfica excessiva, bastante comum nos vídeos e imagens de umbanda encontrados em internet e redes sociais, e na própria estética travesti.

³¹ Essa indagação remete também ao trecho em *Lembrar daquilo que esqueci*, em que Castiel fala que o corpo de cura precisa descansar, que ele também precisa ser curado. A própria necessidade do descanso também é uma questão recorrente tanto nas ações e obras quanto nos escritos da artista.

ante as inúmeras violências também se faz presente no nadar contra a maré de *Travessia* (2017), na vestimenta de cura em *Colete salvavidas* (2017) e no próprio corpo como isca/rede/anzol a descobrir o Atlântico Negro em *Mergulho; como rede* (2017). Nessa fase inicial, a corporeidade já se configurava como uma instância fundadora de seu trabalho, engendrando, no rico jogo simbólico que o envolve, novas formas de agenciamento e reconexão entre a ancestralidade Bantu, a crítica à branquitude, a recusa às masculinidades tóxicas e um tipo de negritude em desobediente emancipação, que ela então denominava "negritude viada". Nesse período, afirmava, no texto de apresentação de seu primeiro website-portfólio: "E sigo debochada, ouvindo de minha avó que estou muito desconforme".

São empreendimentos que, aos poucos, vão configurando um complexo projeto de cura Bantu, uma cura escura, focada em questões, tradições, ciências e imaginários afrodescendentes voltados à saúde física, mental e espiritual de pessoas negras. Os Quartos de cura, instalações artísticas que também são espaços de regeneração espiritual, registrados nos documentários *Quarto de cura* (2019) e *O trauma é brasileiro* (2020, codirigido por Roger Ghil), são uma espécie de culminância desse momento investigativo, que aos poucos migrava para a ideia de uma cura travesti, num misto de culto e profanação, uma cura que por definição é um encontro e uma encruzilhada — que vai ganhando forma em trabalhos como o livro *Quando encontro vocês: Macumbas de travesti, feitiços de bixa* (2019), a já citada série de vídeos *Quando encontro vocês* e o documentário *Para todas as mocas* (2019).

Neste último, a voz da artista entoa um cântico-encantamento, acompanhado de batuque, endereçado a todos os "testículos femininos", entoado como quem está ao mesmo tempo aqui e em Aruanda. Essa voz anuncia a Cura Travesti como possibilidade

de sobreviver a um permanente processo de "fim do mundo" (especialmente o da cisheteronormatividade), tão necessário quanto inevitável — daí a importância de um feitiço para quebrar as embarcações coloniais que ainda hoje continuam a atracar.

Os usos da voz em off de Castiel, na banda sonora, vão se tornando recorrentes em seus vídeos, especialmente a partir de 2018, como marca direta de sua presença e corporeidade, inclusive em seus ritmos, pausas e respirações. Em *Lembrar daquilo que esqueci*, há também momentos em que a tela preta se estende demoradamente entre uma sequência e outra, sem aviso prévio, configurando momentos de constante desconexão e reconexão com o mundo concreto, pausas experimentadas pela própria artista em seus processos e compartilhadas sensorialmente com sua audiência.

Para todas as moças obteve uma grande repercussão dentro do circuito brasileiro de festivais, obtendo os prêmios de Melhor Curta Nacional pelo Júri Oficial e pelo Júri ABD/APEC na XII Janela Internacional de Recife, e o Prêmio Especial do Júri no 27º Festival de Cinema de Vitória. Também foi incluído entre os 71 filmes que compõem a ampla retrospectiva da mostra *Cinema Brasileiro Anos 2010 – 10 Olhares* (2021).

Vários de seus filmes passaram a circular em festivais nacionais e estrangeiros realizados a partir de 2019: entre eles, *O trauma é brasileiro, Lembrar daquilo que esqueci e Uma noite sem lua* (2020) — este último comissionado para o projeto Kuir, realizado na Alemanha, com financiamento da subprefeitura Friedrichsain-Kreuzberg, em Berlim. Trata-se de um documentário que hibridiza videoperformance e ensaio em primeira pessoa, ao explorar a relação entre corpo e palavra a partir das linguagens que descrevem a experiência de transmutação que chamamos travesti. A voz em off de Castiel introduz o tema, após cantarolar num sussurro o

encantamento de Para todas as moças:

"E se eu abandonasse todos vocês? Talvez a escolha seja viver a completude do híbrido e não mais o binarismo da polarização. E se eu abandonasse tudo isso? Se eu abandonasse a linearidade e assumisse a encruzilhada? Já não me importaria em pensar em quantos anos eu tenho ou poderia ter porque os que já tive nunca acabaram. E se eu tentasse escrever minha idade com símbolos que não são daqui?".

Nesse vídeo em preto em branco, com vinte e oito minutos de duração, discute-se a própria escuridão da artista, algo que preexiste às suas identidades de raça e gênero. Há uma confissão do medo abundante e também da própria coragem diante da transmutação e um reconhecimento de que o corpo carnal só existe porque existe um eu "aqui" e um eu "lá", encontráveis a partir da incorporação, quando acontece, nas palavras da Castiel, o "inominável". Essa fala inquietante atravessa desde imagens de ritos cotidianos e/ou de ativação de energias dos chakras, passando por imagens de found footage até registros de intensa convocação háptica, como uma dança (que é funk, é Bantu e também de pombagira) em que a bunda, repleta de signos nela inscritos, ocupa a centralidade do enquadramento, ou um delicado processo de equilibrar, sobre o corpo deitado de bruços, copos em forma de caveiras, contendo água e sementes de anis-estrelado. Há a circularidade das órbitas de corpos celestes, regendo o tempo não linear da narrativa, num processo ao mesmo tempo de consagração e profanação da própria carnalidade. A voz afirma, num dos momentos mais intensos do vídeo:

"A espiritualidade travesti é uma catástrofe, uma destruição. É o que faz uma torre se desmoronar, é o baralho se desmoronando. É a penumbra que se inicia com a poeira dos destroços, mas nunca será o destroço. Nunca seremos os destroços. Não somos o resto do que se partiu, mas sim o que se fez partir. Espiritualidade travesti é uma dança entre cérebro, coração e sexo. A temperança, a paixão, o diabo. A fatalidade".

A frase que encerra a intervenção da locução é uma afirmação de poderosa lucidez, um comando para reger a criação de um novo mundo, para além deste já em processo de autodestruição: "Existem mais mistérios entre o Brasil e pombagiras do que o queer pode prever". É dos saberes contidos em afirmações como essa que podemos perceber o que move as estratégias de fabulação crítica (tal como concebe Kênia Freitas, em sua leitura do cinema negro brasileiro contemporâneo) presentes nos filmes-ensaio e videoperformances de Castiel Vitorino Brasileiro. A própria criação de estados de corpo específicos em suas performances, tanto presenciais quanto audiovisuais e fotográficas, é uma dessas estratégias — um mergulho naquilo que se convencionou ocidentalmente chamar de impensado do corpo, daquilo que é ativado em cada partilha proposta pela artista. Não necessariamente um encontro com o desconhecido, um reconhecimento entre o aqui e o lá, mais uma vez reencontrados. Isso também pode ser observado em diversos outros trabalhos, como Um punhado de onze horas (2019), dupla de vídeos cuja sonoridade é

criada a partir de uma base de funk associada à frequência do chakra cardíaco, em busca de um estado corporal meditativo — e a própria visualidade da obra, com a silhueta de Castiel dançando e fazendo uma coreografia com as mãos, recortada em negativo e sobreposta à imagem dela adormecendo aos poucos, seja numa varanda, seja numa mesa quase toda tomada por vasos e ervas diversas, ilustra essas dinâmicas de coexistência entre visível e invisível, carnal e espiritual. Julite (2020), declaração de amor à avó paterna e à saudade sentida de Vitória no período em que a artista esteve afastada, especialmente durante os primeiros meses de isolamento social decorrentes da pandemia de Covid-19, também fala desses reencontros: "Acho que esse trabalho também é um adeus à saudade, porque entendi que na distância não há desconexão com aquilo que fui e com aquelas e estas vidas que me permitiram ser. Então Julite é um adeus e um encontro com meu corpo, e talvez a inauguração de um outro modo de viver em mim", afirma Castiel, no texto de apresentação desse trabalho em seu website. O vídeo começa com a força das águas numa enxurrada nos degraus de uma escadaria. Segue-se uma sucessão de imagens de confinamento solitário e delicado: coreografias, asanas de yoga, alongamentos corporais, desenhos, momentos de meditação e de sentir os mistérios do próprio corpo, "porque senti meu cu e meu ori conversando um com outro e alinhando e desobstruindo os canais energéticos que permitem minha transmutação continuar acontecendo", segue afirmando a artista, ao compartilhar mais uma etapa de seu processo transfigurativo.

Para além do campo performático, mas partilhando de alguns pressupostos temáticos e estéticos comuns, a questão de uma negritude periférica e seus vínculos de pertencimento afetivo também está presente nos trabalhos de Henrique do Carmo, como a videoarte *Black catolic galactic* (2017), que questiona a relação entre

santidade e sofrimento, instância fundamental de um imaginário religioso hegemônico da branquitude. A figura da mulher negra, pobre, periférica e mãe solteira, que enfrenta uma batalha diária para seu sustento e de sua família, é trazida à cena num plano fechado, uma imagem tremulante que remete aos retratos de Nossa Senhora, principalmente pelo olhar plácido e o véu na cabeça. Contemplamos esse plano único por cerca de dois minutos, acompanhando a progressão de música eletrônica na trilha sonora ("Pavane", do compositor carioca Mariano Marovatto), sincronizando o clímax de sua ascensão com a retirada do véu e a revelação de uma auréola afrofuturista de luzes coloridas piscantes, cuja disposição remete à coroa de espinhos tão cultuada pelo catolicismo. É um momento de catarse, fascínio e entrega para o espectador diante de uma outra possibilidade de sagrado, a partir de um afiado confronto afetivo e identitário.

Com essa busca por novas e potentes iconografias, promovidas por corpos não normativos que, com suas múltiplas desobediências, provocam os cânones que regem o imaginário de poder hegemônico, renovam-se as possibilidades da produção audiovisual capixaba. Essa é uma empreitada que se observa como ponto comum entre a videoperformance e a videodança aqui realizada e os emergentes cinemas negro, queer e feminista brasileiros, entendendo o risco estético não somente como uma contraparte do próprio risco (físico, político, social, identitário, afetivo) de se estar no mundo, mas também como um modo de potente resistência a partir do desvio. E se o contemporâneo, tal como Agamben define, é um mergulho nas trevas do presente, ele também pressupõe aprender a enxergar com a escuridão para rasurar o status quo incansavelmente: pensar as imagens, mergulhar a pena em seus interstícios e reescrever o cotidiano com os afetos, as hesitações e as potências que emanam

de nossos próprios corpos. E também abrir-se à opacidade, à singularidade irredutível, ao que não se deixa capturar ou transparecer — e deixar-se envolver por seus mistérios, como já nos dizia Édouard Glissant.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

2º SALÃO CAPIXABA DO MAR (catálogo). Vitória: PMV, 2000.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios.** Chapecó: Argos, 2009.

ALMEIDA, Gabriela. **O ensaio fílmico ou o cinema à deriva.** São Paulo: Ed. Unesp, 2018.

ALVES, Lindomberto Ferreira. **Rubiane Maia: Corpo em estado de performance.** Vitória: Grafita, 2021.

ASTRUC, Alexandre. "Nascimento de uma nova vanguarda: a *camera-stylo"*. In: OLIVEIRA, Luis Miguel. Nouvelle vague. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1999, pp. 319-325.

AVULSO – Vídeo, n. 1 (revista). Vitória: Secretaria de Cultura/Ufes, 2003.

BARROS, Laan; FREITAS, Kênia. "Experiência estética, alteridade e fabulação no cinema negro". In: Revista ECO-Pós, n. 21, v. 3, 2018.

BORGES, Adélia. **Ronaldo Barbosa: 40 anos de arte e design.** Vitória: Studio Ronaldo Barbosa, 2017.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **O trauma é brasileiro.** (Catálogo de exposição). Vitória: Galeria Homero Massena, 2019a.

Quando encontro vocês: Macumbas de travesti,
feitiços de bixa. Vitória: Editora da Autora, 2019b.
CANONGIA, Lígia. Quase cinema: cinema de artista no Brasil, 1970-
1980. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
CARMINATI, Cleber. "Rumo ao audiovisual: Os anos 80 entre o
cinema e o vídeo". In: OSÓRIO, Carla (org). Catálogo de filmes: 81
anos de cinema no Espírito Santo. Vitória: ABD&C/ES, 2007.
CASTOR, Gui. "Zabumba treme terra". In: Milímetros – Revista de
audiovisual capixaba. N.0, junho de 2008. Vitória: ABD Capixaba.
Cine Rua Se7e. Vitória, Cine Rua Sete: 2021.
CASTRO, Arlindo. Films about television. Tese de doutorado (Ph.
D.) apresentada ao departamento de Cinema Studies da New York
University. New York: NYU, 1993.
"A televisão no espaço doméstico?" In: Intercom –
Revista Brasileira de Comunicação, ano XVII, n.2, juldez. 1994.
São Paulo: Intercom.
COCCHIARALE, Fernando. "Espaços de tempo". In: MARGOTTO,
Samira (org.) 7º Salão do Mar. Vitória: Secretaria Municipal de
Cultura/Casa Porto das Artes Plásticas, 2006.
CORRIGAN, Thimothy. O filme ensaio: desde Montaigne e depois de
Marker. Campinas: Papirus, 2015.

DELEUZE, Gilles. "¿Que és un dispositivo?" In: Michel Foucault, filósofo. Barcelona: Gedisa, 1990.

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

DUGET, Anne-Marie. **"Dispositivos".** In: MACIEL, Kátia (org.) **Transcinemas.** Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

EHRENREICH, Paul. **Índios botocudos do Espírito Santo no século XIX.** Vitória: Arquivo Público do Estado do Espírito Santo, 2014

FARGIER, Jean-Paul. **"Poeira nos olhos".** In: PARENTE, André (org.). **A imagem-máquina.** São Paulo: Ed. 34, 1993.

FREITAS, Kênia. **Fabulações críticas em curtas-metragens negros brasileiros.** In: **Multiplot**, n. 7, março de 2019. Disponível em < http://multiplotcinema.com.br/2019/03/fabulacoes-criticas-em-curtametragens-negros-brasileiros >, acesso em 20 de abril de 2021.

FREY, Tales. "Ascender: Considerações sobre a vida e a obra de Marcus Vinícius". In: *Performatus*, Ano I, n.2, Janeiro de 2013. Porto (Portugal), 2013.

GARBELOTTI, Raquel. "Um caso verídico: Wind Fence"/ "Um breve roteiro: um filme de um caso verídico". Texto publicado no site da exposição coletiva *Tirante*. Vitória: Museu de Arte do Espírito Santo, 2021. Disponível em http://tirante.org/artistas/raquel-garbelotti, acesso em 20 de abril de 2021.

GLISSANT, Edouard. "Pela opacidade". In: Criação e crítica, n.1. São Paulo: USP, 2008.
GRACIOTTI, Thaís. "Porentre". Disponível em < http://thaisgraciotti. com/por-entre >, acesso em 20 de abril de 2021.
"Trocas". Disponível em < http://thaisgraciotti.com/TROCAS >, acesso em 20 de abril de 2021.
GUIMARÃES, Ernandes Zanon. "Linguagem videográfica: Um novo meio de expressão artística nos anos 1980, em Vitória/ES". In: ALVES, Lindomberto Ferreira et al (org.) Anais do VII Colartes: Há um lugar para a arte? Vitória: PPGA/Ufes, 2019.
Superfícies e (des)construções no processo videográfico na década de 80, em Vitória/ES. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes. Vitória: PPGA/ Ufes, 2020.
HUTCHEON, Linda. Teoria e política da ironia. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
LABUTO, Alberto. "O fracasso das imagens estáticas no registro do movimento". Disponível em < http://albertolabuto.com/blog/?p=17 >, acesso em 10 de abril de 2010.
MACHADO, Arlindo. "O filme-ensaio" . In: Anais do XXVI Congresso de Ciências da Comunicação – Intercom. Belo Horizonte, 2003.
Made in Brasil: Três décadas do vídeo brasileiro.

São Paulo: Iluminuras, 2007.

MACHADO, Leila Domingues. **"Performar".** In: MARTINS, Júlio (org.) **Modos de usar.** Vitória: Museu de Arte do Espírito Santo, 2015.

MAIA, Rubiane. **"Bio".** Disponível em < https://www.rubianemaia. com/bio >, acesso em 20 de abril de 2021.

MANOVICH, Lev. "Quem é o autor. Sampleamento / mixagem / código aberto". In: ALZAMORA, Geane et al (org). Cultura em Fluxo: Novas mediações em rede. Belo Horizonte: PUC-MG, 2004.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo.** São Paulo: Ed. Senac, 2008.

MENOTTI, Gabriel. Através da sala escura: Espaços de exibição cinematográfica e viing. São Paulo/Vitória: Intermeios/PMV, 2012.

_____. Movie circuits: Curatorial Approaches to cinema technology. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019.

MIGLIORIN, Cezar. **"O dispositivo como estratégia narrativa".** In: LEMOS, André et al. **Narrativas Midiáticas Contemporâneas – Compós XIV.** Porto Alegre: Sulina, 2006.

OLIVEIRA, Deborah Moreira. **Práticas artísticas conceitualistas em Vitória: Relações entre a arte e o político.** Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes. Vitória: PPGA/Ufes, 2018.

PASTE, Rosana Lucia. **"O percurso do artista na construção do projeto artístico: Rosana Paste".** In: **Processo de criação em arte: Estudo de caso do artista plástico e professor Nelson Leirner.** Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação. Vitória: PPGE/Ufes, 2010.

QUEIROZ, Elisa. **"Depoimento".** In: **Objeto obeso**. Vitória: GAEU/Ufes, 1998 (catálogo de exposição).

SALVADOR, Fabricio Coradello. **Felicidade para idas e vindas: Drama e performance contemporânea.** Monografia de conclusão de curso (Bacharelado em Artes Plásticas). Vitória: DAV/Ufes, 2004.

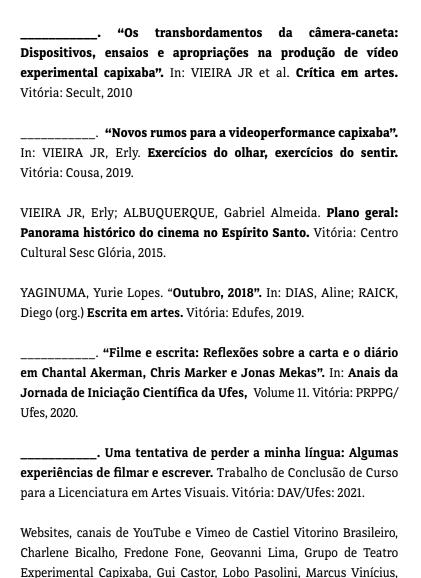
SEHN, Carina et al. "Confiar como um modo de existir ou Preparação para o exercício aéreo". Disponível em < https://www.rubianemaia. com/preparacao-para-exercicio-aereo-o-d >, acesso em 20 de abril de 2021.

SILVA, Marcelo Ferreira da. **A poética do teatro urgente: No eixo do teatro pós-dramático.** Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes. Vitória: PPGA/Ufes, 2018.

SOUZA, Carmélia M. de. **Vento sul.** Vitória: PPGL-Neples-Ufes/Divisão Cultural da Gráfica Espírito Santo, 2002.

TIGRE, Julio. **Algum lugar algum.** Vitória: Edição do Autor, 2005.

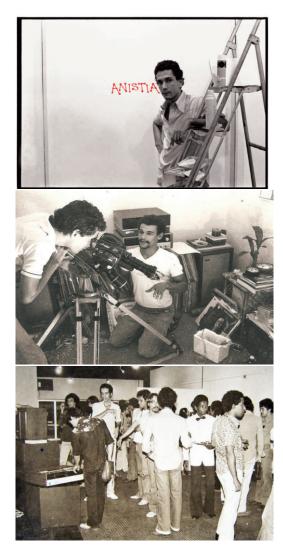
VIEIRA JR. Erly. **"Quatro olhares sobre o vídeo capixaba".** In: **Milímetros – Revista de audiovisual capixaba.** N.0, junho de 2008. Vitória: ABD Capixaba.



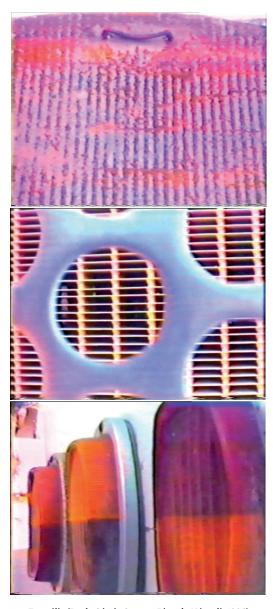
Natalie Mirêdia, Nenna, Rubiane Maia e da exposição Ao redor do sono.

Depoimentos e entrevistas concedidos ao autor deste livro, entre os anos de 2005 e 2021, por Alberto Labuto, Alexandre Barcelos, Aline Dias, Aline Lima (sobre Cristiano Amigo Vidal), Castiel Vitorino Brasileiro, Charlene Bicalho, Cleber Carminati, Dell Freire, Elisa Queiroz (in memoriam), Ernandes Zanon, Gabriel Menotti, Heraldo Borges, Herbert Fieni, Jean R., Joel Vieira Jr, Juliana Morgado, Julio Tigre, Lobo Pasolini, Marcelo Ferreira, Marcos Valério Guimarães, Maruzza Valdetaro, Monica Nitz, Nenna, Neusa Mendes, Orlando da Rosa Farya, Paulo Sérgio Souza (Socó), Rafael Balduci, Ronaldo Barbosa, Rosana Paste, Rubiane Maia, Tati Rabelo, Thais Graciotti, Ursula Dart e Yurie Yaginuma.

Cópias dos filmes exibidos na Mostra Obras Raras (X Mostra Produção Independente, Vitória, 2015), sob a curadoria de Ricardo Sá, gentilmente cedidas pelo curador, com anuência de seus respectivos realizadores.



Taru (1979), primeira videoinstalação apresentada no Espírito Santo. Na primeira foto, o artista Nenna. Na segunda, Nenna e Jonas Conti captando as imagens em película 16 mm. Após editado, o material foi transcrito para vídeo, no formato U-Matic. A terceira fotografia mostra o público presente na abertura da exposição, realizada na Galera Homero Massena. À esquerda do quadro, vê-se o aparelho de vídeo conectado ao monitor. Até o presente momento, não foram encontradas imagens da videoinstalação.



Formólia (Paulo Sérgio Souza e Ricardo Néspoli, 1986)



Panos e luzes (Éden Dionisíaco do Brasil, 1988)



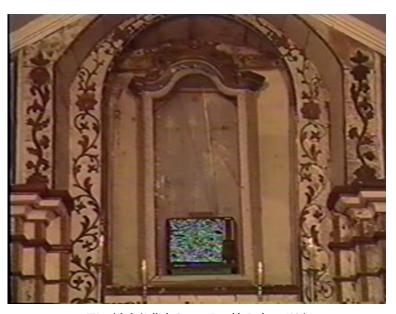
Rosana Paste, Celso Adolfo e Mac, integrantes do Aedes Aegypti, em meados da década de 80 (Frames extraídos do Filme Balão, Marcos Valério Guimarães, 2015)



Primeira e segunda imagens: Via sacra (Magno Godoy, 1988). Terceira imagem: Criação do mundo (Magno Godoy, 1991). Foto e câmera: Marcelo Ferreira



Graúna barroca (Ronaldo Barbosa, 1989)



TV reciclada (Arlindo Castro e Ronaldo Barbosa, 1991)



One man show (Lobo Pasolini, 1991)



Love in the age of graphic design (Lobo Pasolini, 2002)





Sacramento (Luiza Lubiana e Ricardo Sá, 1992)



Vydeo (Nenna, 1995)



Comida, sexo, morte (Éden Dionisíaco do Brasil, 1992)



Fausto (César Huapaya, 1995). Foto de Rodger Savaris

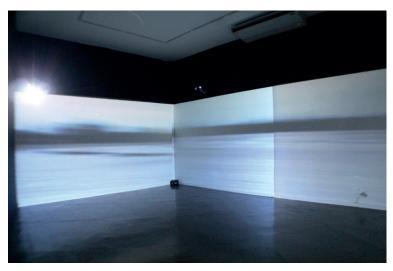


Brain slicer (Juliana Morgado, 1998). Modelagem 3d e finalização por Jean R. e Herbert Fieni





Imagens da videoinstalação Itatiaia dreams (Juliana Morgado, 2009), no Maes



Imagens da videoinstalação m.u.n.d.o; (Juliana Morgado, 2013), no Maes



Trip (Orlando da Rosa Farya, 2001)



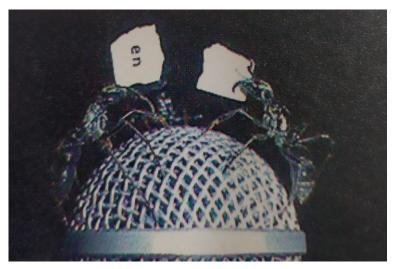
Cabeças decepadas (Orlando da Rosa Farya, 2018)



Drop (Orlando da Rosa Farya, 2017)

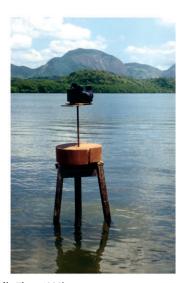


Uirapuru (Orlando da Rosa Farya, 2020)



Detalhe da videoinstalação Q'Nem saúva (Julio Tigre, 2002)





Algum lugar algum (Julio Tigre, 1998)



Camundongo/ Carrapicho (Julio Tigre, 2008) – primeira etapa: Brasil.



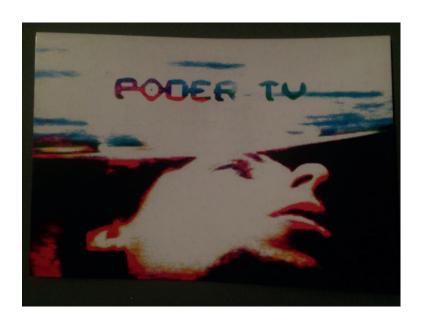
Camundongo/ Carrapicho (Julio Tigre, 2008) – segunda etapa: Espanha.



Panfleto de divulgação da mostra Vydeorama (1989)



Panfleto de divulgação e programação do primeiro ano do projeto 10:Maes Vídeo (2003)





Material de divulgação do projeto Poder TV (Concha Acústica do Parque Moscoso, 2002)



Material de divulgação da exposição coletiva Vide (Casa Porto das Artes, 2000)



Intervenção Em vão (Mirabólica, 2001), realizada no vão da Terceira Ponte, em Vitória



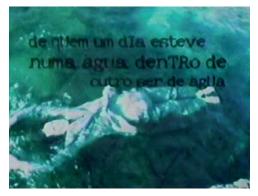
Videoinstalação Embalados um a um (Larissa Machado, 2000), na exposição Vide



Entretantos (Larissa Machado, Rodrigo Linhales e Tati Rabelo, 1997)



Ecótono (Larissa Machado, Rodrigo Linhales e Tati Rabelo, 1999)



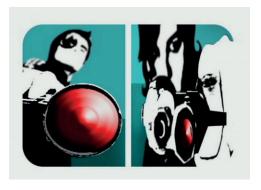
O livro das águas (Rodrigo Linhales e Tati Rabelo, 2003)



Vermelha (Rodrigo Linhales e Tati Rabelo, 2000)



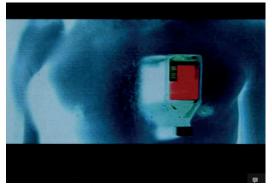
Pacíficos e ruidosos (Cristiano Amigo Vidal, Larissa Machado, Rodrigo Linhales, Tati Rabelo, 1999)



Exterminador (Rodrigo Linhales e Tati Rabelo, 2005)



Roteiro do banal (Joel Vieira Junior, 1999)



Joel (Joel Vieira Junior, 1999)



Meu pé de feijão (Joel Vieira Junior, 2001)



O morcego beija-flor (Joel Vieira Junior, 2000)



Preguiça (Joel Vieira Junior, 2000)



Looping (Joel Vieira Junior, 2002)

SINOPSE DO ROTEIRO

UM DIA NA VIDA DE UMA JOVEM MENINA URBANA QUE VIVE OS CONFLITOS DE SUA GERAÇÃO NESTE FINAL DE MILÊNIO. A ENREDO SE DESENVOLVE DURANTE UMA REUNIÃO COM MAIS TRÊS AMIGAS EM UM CAFÉ DA CIDADE.

O VÍDEO COMEÇA COM O SOM DE UM DESPERTADOR, O CALENDÁRIO PENDURADO NA GELADEIRA DO APARTAMENTO DA PROTAGONISTA, MARCA 30 DE DEZEMBRO DE 1999. ELA SE DESPERTA E SE PREPARA PARA IR AO ENCONTRO DAS AMIGAS: TROCA DE ROUPA, TIRA DO BOLSO UM Nº DE TELEFONE COM UM NOME DE MULHER, ESCOVA OS DENTES, BEBE ÁGUA E SAI. DURANTE O TRAJETO ATÉ O CAFÉ BAR, ANDA POR ALGUNS LUGARES E RUAS DA CIDADE DE VITÓRIA, SE LEMBRANDO DA SUA NOITE ANTERIOR.

AO CHEGAR AO CAFÉ (CAFÉ TABAQUERA), SE ENCONTRA COM TRÊS AMIGAS QUE JÁ ESTAVAM A SUA ESPERA.

ENTRE XÍCARAS DE **CAPUCCINO COM CREME**, DISCUTEM SOBRE A REALIDADE DO UNIVERSO FEMININO, ABRANGENDO TEMAS DESDE A SEXUALIDADE, RELIGIÃO, CASAMENTO ATÉ ACONTECIMENTOS BANAIS DO COTIDIANO.

APÓS MUITAS CONVERSAS, REVELAÇÕES E REFLEXÕES,A PROTAGONISTA SAÍ DO CAFÉ, ACENDE UM CIGARRO E PARTE DE VOLTA PARA CASA, FAZENDO O MESMO TRAJETO E, DEIXANDO AOS ESPECTADORES QUESTÕES A SEREM ANALISADAS SOBRE OS TEMAS ABORDADOS.

TRILHA SONORA COMPOSTA SOMENTE POR CANTORAS OU BANDAS FEMININAS.

CYNTHIA MORAIS SANNY LYS MORAIS DE OLIVEIRA

Sinopse de Free day (Sanny Lys e Cynthia Morais, 2000)





A atriz Lucélia Zamborlini em Free day (Sanny Lys e Cynthia Morais, 2000)





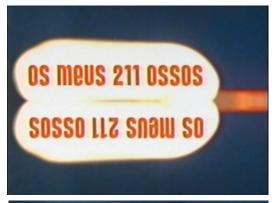
C.3.3. (Jean R., 1999)



Jorge, o guerreiro (Jean R., 2000)



O anel (Jean R., 2001)







Play (Tati Rabelo e Rodrigo Linhales, 2003). Poema "Substantivo feminino", de Sérgio Blank





Ter = ver + comer/ Ver = ter - comer / Comer = ter - ver (Margarete Taqueti e César Cola, 2003)



Cortina e monitor (Fabricio Coradello, 2001)



Por entre (Thais Graciotti, 2002)



Felicidades para idas e vindas (Fabricio Coradello, 2004)



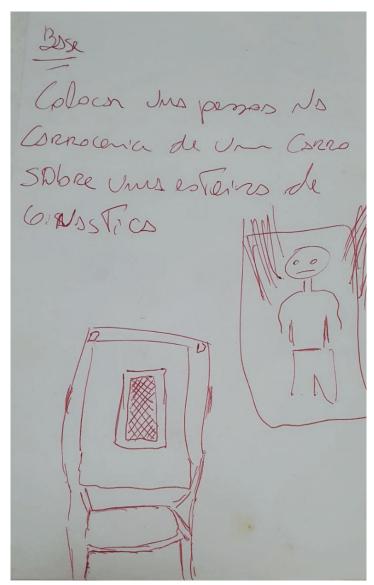
Videoinstalação Wonderbra (Elisa Queiroz, 2003), Galeria Homero Massena. Foto de Nardo Oliveira



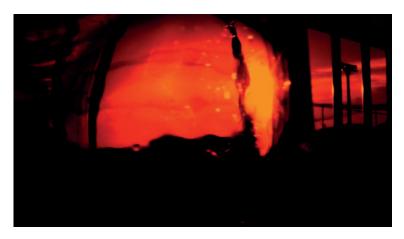
Cave canem (Heraldo Borges, Hugo Reis, Maria Inês Dieuzeide e Marijana Mijoc, 2007)

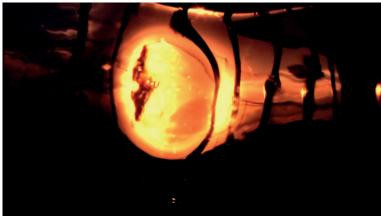


Cinema de janela (Fabricio Noronha, 2009)



Primeiro esboço para a videoinstalação Liberdade do medo (Cristiano Amigo Vidal, 1999)

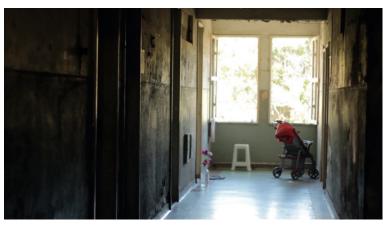




Vermelho (Marcos Valério Guimarães, 2013)



Menina moça (Rosana Paste, 2007)



Arquitetura dos que habitam (Daiana Rocha, 2018)





Cartografia nos mares (Miro Soares, 2009)



Geopolítica nas ruas: Sarajevo (Miro Soares, 2013)



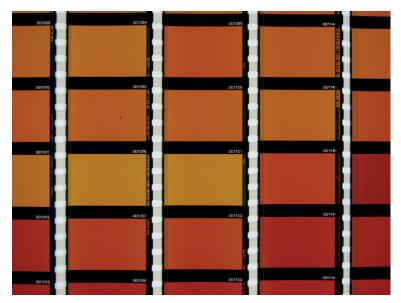
Videoinstalação Sea studies (Baltic) (Miro Soares, 2017) Centre Georges Pompidou, Paris, Fança



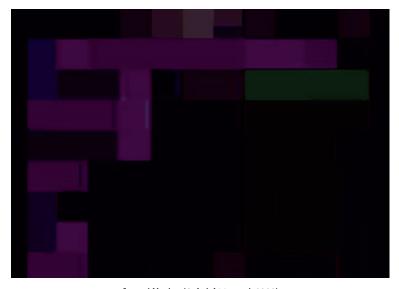
O imprevisível, o acaso e o que não se sabe (Marcus Vinícius, Monica Nitz e Yury Aires, 2010)



Landscape (Marcus Vinícius, 2011)



Detalhe da instalação Ofps: Southbank (Gabriel Menotti, 2010)



faca só lâmina (Gabriel Menotti, 2008)



Wind fence (maquete e vídeo, Raquel Garbelotti, 2017). Galeria Marılia Razuk, São Paulo, 2017. Fotogra1ia de Edouard Fraipont



Protótipo final do adaptador 35 mm desenvolvido por Alexandre Barcelos. Foto do acervo pessoal do artista



Uma (Alexandre Barcelos, 2011)



Rodrigo, Gustavo e Marcelo (Vitor Lopes, 2006)



Eu que nem sei francês (Erly Vieira Jr, 2006)



De volta para o passado (Diego de Jesus, 2018)



Uma volta na Lama (Ursula Dart, 2010)



Filme Balão (Marcos Valério Guimarães, 2015)



Cartas para Eros (Hebert Fieni, 2016)



Divina luz (Ricardo Sá, 2017)



Fracasso (Alberto Labuto, 2007)



Playbeckett (Cia. de Teatro Urgente, 2011)





Novas construções podem ser percebidas como ruínas (Gui Castor, 2018). Na segunda imagem, temos a projeção de Cabeças decepadas (Orlando da Rosa Farya, 2018) na fachada do Cais das Artes, em Vitória, durante a realização do Cine Rua 7



Vitória, cidade imaginada – Capítulo I: Ilha do Príncipe (Gui Castor, 2014)



Memória da cor – Treno - Arrivata a Matera (Monica Nitz, 2014)



Minha avó é uma fotografia (Monica Nitz, 2018)



O mascate (Khalil Rodor, 2019). Foto de Tati Hauer



Minhas mães (Gustavo Guilherme da Conceição, 2018)



Faz vinte anos (Tati Franklin, 2020)



Pai e filha (Yurie Yaginuma, 2017)



O apartamento de M. (Yurie Yaginuma, 2020)



Pernoites (Camila Silva, 2016-2019)



Ela dorme (Aline Dias, 2019)



Terrão (Jéssica Sampaio e Yurie Yaginuma, 2019)



Gravata (Fredone Fone, 2015)



Assentamento (Fredone Fone, 2012)



Luz e sombra (Fredone Fone, 2014)





Puxadinho (Fredone Fone, 2020)



The horizon's edge (Marcus Vinícius, 2011)



Everything imaginable can be dreamed... (Marcus Vinícius, 2012)



Preparação para o exercício aéreo – O deserto (Rubiane Maia e Tom Nóbrega, 2016)



Janela temporária. À luz das sombras (Rubiane Maia, 2016)



Preparação para o exercício aéreo – O deserto (Rubiane Maia e Tom Nóbrega, 2016)



Apanhador de vento (Rubiane Maia e Carla Borba, 2016)



Onde você ancora seus silêncios? (Charlene Bicalho, 2017)



Beatitude (Dell Freire, 2015)



Fragmentos de um corpo (Natalie Mirêdia, 2016, fotografia por Subtil Jéssica)



Mover o branco/ Esgotamento (Geovanni Lima, 2016-18)



Para todas as moças (Castiel Vitorino Brasileiro, 2019)



Uma noite sem lua (Castiel Vitorino Brasileiro, 2020)



Um punhado de onze horas (Castiel Vitorino Brasileiro, 2019)



Black Catolic Galactic (Henrique do Carmo, 2017)





CRÉDITOS ADICIONAIS DE IMAGENS

Capa: Ofps: Southbank (Gabriel Menotti, 2010)

Páginas 6 e 7: O homem do espaço (Gui Castor, 2017)

Página 8: Magno Godoy em Via Sacra (1988), na cidade de Ouro

Preto-MG. Fotografia de Ernandes Zanon.

Páginas 248 e 249: Bocas e boas (Cristiano Amigo Vidal, 1997)

Página 251: Baile (Rubiane Maia, 2015)

Página 252: A autobiografia de todo mundo (Lobo Pasolini, 1998)

Página 253: Puxadinho (Fredone Fone, 2020)









Esta obra foi composta na tipografia Directa Serif, de Ricardo Esteves, corpo 10/11 e impressa em papel apergaminhado 90g na cidade de Vitória no mês de agosto de 2021.

Videoarte, videodança, videoinstalação, videoperformance, filme de artista, filmes-dispositivo, found footage e filme-ensaio: mais do que rotular essas categorias como "experimentais", é preciso compreendê-las como modos de se pensar entre e através das imagens e seus dispositivos de produção e circulação. Pensar poética e politicamente o que elas são, fazem e criam, a partir do risco, da inquietude e do desejo de (re)inventar os sentidos – tanto no âmbito semântico quanto no sensório.

Desde seus primórdios, o vídeo rasura a superfície do visível, do audível e do tátil, proporcionando novas relações entre artistas, mundo e espectadores. Como dizia Jean Paul Fargier, são "mil maneiras das imagens estarem em outro lugar" – e, por que não, de estarmos também.

Este livro pretende traçar um percurso que atravessa as principais linhas de força do vídeo capixaba nestes últimos 40 anos, num híbrido de mapeamento histórico, ensaio crítico e diálogo com os artistas e seus processos de criação. Não se trata de um levantamento exaustivo, mas sim de pontos de partida para trajetos cujos desvios e questionamentos importam bem mais que o local de chegada.





