

Ana Moraes Vieira

Horizontes Transversais:  
Artes da Imagem e do Som em Minas Gerais (2000-2010).

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

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Orientador: Marcelo Kraiser


Belo Horizonte  
Escola de Belas Artes /UFMG  
2012




UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **ANA MORAES VIEIRA** Número de Registro **2010720355**.

Titulo: **HORIZONTES TRANSVERSAIS Artes da imagem e do som em Minas Gerais (2000-2010)**

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Marcelo Kraiser – Orientador - EBA/UFMG

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Marcos César Senna Hill – titular – EBA/UFMG

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Eduardo Antônio de Jesus – titular – PUC/MG

Belo Horizonte, 29 de junho de 2012

Dedico esta pesquisa ao meu companheiro Dellani Lima, cujo afeto e generosidade transformaram minha vida radicalmente. Nesta chuva de estrelas, o sonho segue sua boca.

Agradeço à livre e precisa orientação de Marcelo Kraiser.

Agradeço aos professores Eduardo de Jesus e Marcos Hill, pelos testemunhos e diálogos estimulantes; e Patrícia Franca, Stephane Huchet, Mabe Bethônico, Ana Cristina Pereira, pelas experiências compartilhadas.

Agradeço aos artistas que dividiram um pouquinho do seu tempo para um tanto grande de história: Alex Lindolfo, Alexandre Milagres, Brígida Campbell, Carlosmagnno Rodrigues, Dellani Lima, Igor Amin, Joacélio Batista, Marcos Hill, Marcelo Kraiser, Marília Rocha, Pablo Lobato, Paola Rettore, Rodrigo Minelli, Sávio Leite.

Agradeço à minha família, fonte inesgotável de afeto, apoio e inspiração.

Agradeço a quem tem coragem.

A videoarte morreu! Viva a videoarte!

## RESUMO

Breve recorte crítico da produção artística audiovisual realizada em Minas Gerais na primeira década do século XXI, a partir de artistas que articulam conceitos, temáticas e estudos formais com outros campos das artes visuais. Aborda a história recente do vídeo no Brasil e, mais especificamente, em Minas Gerais quando as próprias dimensões do vídeo se ampliam e se afirmam para além do suporte. Optou-se por construir a trajetória da utilização formal do vídeo como suporte artístico através de bibliografia específica para compreender o percurso histórico e ir de encontro com as configurações mais recentes através de entrevistas com artistas e pesquisadores.

Palavras chaves: Vídeo Arte; Minas Gerais; Digital.

## ABSTRACT

A brief critical overview of artistic production audiovisual held in Minas Gerais in the first decade of this century, from artists who articulated concepts, thematic and formal studies with other fields of visual arts. Discusses the recent history of video in Brazil and, more specifically, in Minas Gerais, where the actual video dimensions expand and assert themselves beyond the support. We chose to construct the trajectory of the formal use of video as artistic support through specific references to understand the historical background and meet with the most recent settings through interviews with artists and researchers.

Keywords: VideoArt; Minas Gerais; Digital.

## SUMÁRIO

Introdução	8
Capítulo I – Vídeo e Arte no Mundo	12
Capítulo II – Vídeo e Arte no Brasil	23
Capítulo III – Horizontes Transversais: artes da imagem e do som em Minas Gerais (2000-2010)	35
- O quintal foi sempre o primeiro universo poético - <i>Alex Lindolfo</i>	38
- Com [a] Palavra [!] - <i>Alexandre Milagres</i>	44
- Fabulação e poéticas na reinvenção de si - <i>Carlosmagno Rodrigues</i>	50
- A Arte de Provocar Encontros - <i>CEIA</i>	58
- Reinventando mundos e atravessando fronteiras - <i>Cinthia Marcelle</i>	73
- A poética de um olhar curioso - <i>Dellani Lima</i>	80
- O vídeo ao vivo mobilizando sentidos - <i>feitoamãos / F.A.Q.</i>	89
- Ativista do afeto, da espiritualidade e da co-criação - <i>Igor Amin</i>	99
- Entre causos, quadrinhos e viagens: [dez]ocupações - <i>Joacélio Batista</i>	106
- Ver aonde a vista não alcança - <i>Marcellvs L.</i>	114
- Os vãos tracejantes e ruidosos - <i>Marcelo Kraiser</i>	120
- Cantos migrantes, reinvenção de memórias e outras ausências - <i>Marília Rocha</i>	130
- Desconfiar da imagem e furar o olhinho para ver melhor - <i>Pablo Lobato</i>	140
- Sobre tudo não perder a ternura jamais - <i>PORO</i>	146
- O universo da animação, mitologia e experimentação - <i>Sávio Leite</i>	153
Capítulo IV – Considerações Finais	163
Referências	174

## Introdução

Há apenas cinco anos dedico-me à pesquisa e produção artística – um percurso constante de afirmação de *possíveis*. Tangenciando a produção audiovisual durante quase toda a década, em 2007 aproximei-me definitivamente de sua produção artística quando fiz o curso livre Cine Digital de Baixo Orçamento, realizado por Dellani Lima, Tarley McCartney e Sérgio Ribeiro, numa casa do Instituto Helena Greco no bairro de Santa Tereza. Foi uma experiência sintomática das formas de produção audiovisual no período – colaboração, “*estudo, eis tudo*”<sup>1</sup>, ‘fazer e ver no que vai dar’. Muita experimentação ‘cine-videográfica’ entre meios, pensamentos, tecnologias, processos e práticas já havia sido vivenciada. Mas as mudanças ainda se manifestavam intensamente na criação e reflexão sobre as artes da imagem e do som. Findada a década, realizar esta pesquisa foi uma maneira de me aproximar e conhecer um pouco mais das práticas e pensamentos que me influenciaram diretamente, como um percurso em busca de identificar uma espécie de *zeitgeist*, um sinal do tempo.

Nasci quando a ditadura havia chegado ao fim, eram os últimos anos da Guerra Fria, a guerra do pós-guerra e o capitalismo se coroava como fim da história. Proclamava-se o fim das utopias, da arte, do mundo, caso o relógio parasse. O próprio século se aproximava do

---

<sup>1</sup> FERREIRA, 1986, p.28.

fim, depois de ter experimentado duas guerras mundiais e outros tantos conflitos. Crises que colocaram a humanidade à beira das extremidades e ocasionaram dramáticas transformações culturais; anos revolucionários, de muita contracultura, loucos e antropofágicos, dourados, *beats*, transviados, libertários, psicodélicos, feministas, pacifistas, dançantes, *punks*, eletrônicos e cibernéticos. Nesse século inventamos lâmpadas, automóveis, telefones, satélites, computadores, nanotecnologia; inventamos drogas e analgésicos, mas muitos ainda convivem com a dor; inventamos prazeres, saberes, estesias e novas artilharias.

Na Arte, vanguardas e neovanguardas conclamaram o corpo; a potência de uma ideia, o conceito; a beleza e o equilíbrio do mínimo; intervenções em escalas grandiosas compondo a beleza natural; a ação enquanto agente da ação; o extremo na exacerbação da reprodutibilidade; sonoridades experimentais e ruidosas em seus silêncios. No fim do século, para além da constante reinvenção das artes tradicionais milenares, o cinema já era centenário; a música eletrônica, cinquentenária; o vídeo, balzaquiano. E no fim da idade da terra todos se tornaram binários.

No novo século, câmeras de vídeo portáteis ou em aparelhos de telefone celular e ilhas de edição instaladas nos computadores pessoais recriam a realidade sinteticamente. Presenciamos novas tecnologias concretizarem o surgimento de experiências múltiplas com a imagem e o som. Com a difusão de várias tecnologias digitais, uma nova geração de artistas se forma em Minas Gerais, em pesquisas que experimentam a videoarte, o cinema documental e de invenção, a música eletrônica e as redes de compartilhamento. Artistas que estabelecem diálogos íntimos com gêneros tradicionais da arte, da pintura à performance, da escultura à instalação. Artistas que ocuparam as universidades, as produtoras independentes e os festivais, criando, formando e inspirando novos realizadores, com perspectivas cada vez mais associadas aos questionamentos e proposições do contexto contemporâneo de arte e de tecnologia.

Multiplicidade de suportes, mistura de gêneros e influências estéticas, fronteiras fluidas entre as metafóricas linguagens da arte, ações coletivas ou colaborativas, proposições contraculturais. Nas redes ou nas ruas, os artistas vivenciaram mais um esgotamento econômico do capitalismo, o enfraquecimento do sistema industrial disciplinado, a extenuação dos afetos controlados. Lançaram-se na criação em direção ao precipício das forças que agitam a vitalidade da existência, nos imprevistos e improvisos do acaso, no devir-outro dos encontros – novas alteridades, novas afecções, novas empatias.

A presente pesquisa visa um recorte da produção artística audiovisual realizada em Minas Gerais na primeira década do século XXI. Nesse sentido, tem por objetivo apresentar um panorama crítico de uma parte dessa produção, elegendo artistas que articulam conceitos, temáticas e estudos formais com outros campos das artes visuais. No período de recorte desta pesquisa, que aborda a história recente do vídeo no Brasil e em Minas Gerais, as próprias dimensões do vídeo se ampliam e se afirmam para além do suporte, por isso optou-se por construir a trajetória da utilização formal do vídeo como suporte artístico através de bibliografia específica para se compreender o percurso histórico e ir de encontro às configurações mais recentes através de entrevistas com artistas e pesquisadores.

Para entender o vídeo dentro de suas primeiras abordagens, leituras de Arlindo Machado, Candido José Mendes de Almeida, Roy Armes. Para pensar o vídeo no contexto artístico, textos de Chris Meigh-Andrews, Sylvia Martin, Michael Rush, Philippe Dubois. Para compor um panorama do desenvolvimento da videoarte no Brasil, textos de Arlindo Machado, Christine Mello, Dellani Lima, Eduardo de Jesus, Francesca Azzi, Ivana Bentes, Lucas Bambozzi, Marcelo Ikeda, Newton Goto, Rodrigo Minelli, entre outros. Por fim, para construir uma paisagem sobre a produção de arte audiovisual em Minas Gerais, foram realizadas entrevistas com artistas, além da leitura de conteúdos críticos e apreciação de obras,

disponíveis na internet em sites pessoais ou de instituições como a Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais e os Dossiês da Associação VIDEOBRASIL.

A escolha dos artistas, assim como do título dado a esta pesquisa, foi diretamente influenciada pela curadoria de Dellani Lima para a Mostravídeo Itaú Cultural apresentada em novembro de 2007, em Belo Horizonte (MG) e Belém (PA), e intitulada *Horizontes transversais: A montanha e o abismo na estética do cenário audiovisual contemporâneo mineiro*. Nessa ocasião, exibi pela primeira vez o curta – *No infinito oceano da multidão* (2007) – e tive a oportunidade de ver vídeos que inundaram o meu olhar de referências estéticas sobre a produção atual da época. Por questões de tempo e método, importantes artistas dessa curadoria não integraram esta pesquisa, como Clarissa Campolina, Daniel Saraiva, Eduardo Zunza, Ilan Waisberg, Roberto Bellini e Sara Ramo, fica a ressalva da relevância de suas realizações dentro desta cena, marcada pela diversidade e numerosa produção. Reproduzo a seguir trecho do texto curatorial<sup>2</sup> de Dellani Lima que compõe o imaginário desta pesquisa:

O audiovisual com visualidade, com estabilidade, com imutabilidade, híbrido de artes visuais e de narrativas influenciadas pelo cinema de vanguarda e a procura pela pureza da imagem, o cinema primitivo, mudo: da montanha ao abismo, da simplicidade à complexidade. Ascensão evidente de interiorização, a busca no sentido do conhecimento e das variações dos sentimentos. (...) A manipulação de um eu ficcional, um personagem determinado, elaborado, uma imagem forjada da realidade. A fuga de um mundo esquizofrênico, cristalizado em sutilezas quase desapercibidas: a montanha, interiorização, e o abismo, desconhecido e profundo. Panoramas de gerações, desde conhecidos, aos que ainda buscam sua identidade, estéticas variantes, desconstruções narratológicas, temporais, os diversos suportes, a sutileza nas poéticas, nas quais convergem a indagação sobre a montanha e o abismo, o horizonte e suas transversalidades.

---

<sup>2</sup>Mostravídeo Itaú Cultural comemora 10 anos. Agenda Palácio das Artes. Disponível em: <<http://www.fcs.mg.gov.br/agenda/detalhes.aspx?IdAgenda=149>>. Acesso em: 04/06/2012.

Na profundidade dos abismos ou no topo das montanhas, as experiências com o vídeo e outras artes visuais foram híbridas, flexíveis e capazes de criar diferentes estratégias e diferentes perspectivas cartográficas, com reverberações em territórios mundiais.

Apresento a seguir imagens desse horizonte transversal.

## Capítulo I – Vídeo e Arte no Mundo

*Uma experiência estética que se volta para a pesquisa audiovisual. Revisão, balanço, subversão dos clichês, tradição, tradução, transluciferação. Estudo, eis tudo, o audiovisual como processo experimental, não como mero registro ou transposição de imagens preexistentes<sup>3</sup>.*

A força motriz humana pode ser atribuída ao desejo de permanecer para além da própria finitude. Findam os anos, finda a vida, mas o tempo não para. E nós, finitos seres pensantes e moventes, seguimos buscando compreender e nos relacionar com o tempo, tendo em vista que as geografias, os espaços, os lugares por onde passamos, são cada vez mais tangíveis às nossas ambições demiúrgicas. Nossa relação com o tempo vem de uma experiência onde as forças incontestáveis da natureza determinaram desde as primeiras representações imagéticas à construção de cosmogonias. A morte, derradeira sinuca nesse jogo temporal, alimenta temores e concepções de um fim compartilhado por todos, o fim dos tempos – temor que não se dissipou mesmo diante de novos paradigmas filosóficos, científicos, tecnológicos, principalmente quando vivenciamos a passagem de um século a outro.

O calendário alimenta em nós a crença de que o futuro, mais que o presente, é sinônimo do novo. Renovamos a ideia de que poderemos realizar mudanças significativas na nossa relação com o mundo, novos acontecimentos, novas descobertas. O século XX, que ganhou a alcunha de “*Era dos Extremos*”<sup>4</sup> por ter sido marcado por conflitos e transformações políticas e culturais radicais – ditaduras e guerras aconteceram por todo seu

---

<sup>3</sup>FERREIRA, 1986, p. 75.

<sup>4</sup>HOBSBAWM, 1995.

período, gerando transformações impulsionadas pela pesquisa científica, produção artística e mobilização popular – termina testemunhando o *'fim'* da modernidade que ainda se manifesta no choque do espaço público, mas agora se estende para a praça virtual das redes sociais, como uma espécie de herança genética das manifestações contemporâneas.

Diante da nova revolução tecnológica digital, que radicalizou a revolução das comunicações iniciada pela imprensa alguns séculos atrás, agora todo o planeta está conectado por uma rede de informações binárias. O século XX despediu-se com o temor do caos apocalíptico informatizado, o *bug* do milênio<sup>5</sup>: não consumado, gerou uma corrida de pesquisas na área da informática, impulsionando a nova revolução tecnológica que caminha a passos largos, introduzindo no cotidiano um ritmo frenético e, muitas vezes, alucinante, de experiência com o mundo extremamente mediada pelas máquinas capitalistas: vemos os códigos sociais de produção e trabalho serem substituídos por uma lógica incontestável do dinheiro que reduz o desejo, enquanto produção de afetos, ao consumo de bens de sentido precíval e que cada vez mais impõe a necessidade de que criemos novos paradigmas éticos, estéticos, políticos e científicos para minimizarmos os crescentes conflitos.

Foi pelas massificadas redes de comunicação que testemunhamos, no início do século um dos maiores atentados terroristas nos EUA, o sequestro de aviões de passageiros em pleno voo que foram lançados contra a sede do Departamento de Defesa e contra o complexo de edifícios World Trade Center, um centro financeiro na cidade de Nova York. Com um intervalo de tempo entre os dois choques, espectadores de todo o mundo assistiram em tempo real ao choque na segunda torre. Os EUA encontraram, enfim, um novo inimigo pós-Guerra Fria e iniciaram a proclamada Guerra ao Terror.

---

<sup>5</sup>Na década de 1960, cada *byte* de memória economizado significava também economia de dinheiro; vários foram os hardwares e softwares que adotaram padrões com formas reduzidas de armazenamento. As datas em alguns sistemas antigos eram armazenadas com apenas dois dígitos para indicar o ano. Na virada do ano 2000, teme-se que um possível erro de lógica fizesse os computadores retrocederem 100 anos, no lugar de registrar a passagem para 2000, retornariam para 1900, causando grandes complicações. Houve um forte investimento para corrigir essas programações e o *bug* não passou de um episódio de alarmismo apocalíptico.

Ao final da década da guerra contra o terrorismo, novas configurações políticas e econômicas: a crise se agrava nos Estados Unidos e Europa; o aquecimento global continua sendo questionado como fato científico, e frequentemente grandes catástrofes naturais retroalimentam o imaginário apocalíptico; a tecnologia da telemática (registro, produção e transmissão de imagens e sons através das telecomunicações e da informática) avançou e proliferam câmeras digitais em aparelhos de telefonia móvel com acesso à internet; câmeras de vigilância se tornaram política pública; a ascensão de redes sociais e de compartilhamento de conteúdos (como *Orkut*, *Myspace*, *Youtube*, *Facebook*, *Twitter* e *Pirate Bay*) exigiu da indústria cultural novas configurações e novas formas de controle ainda tentam se estabelecer; a rede mundial de computadores se tornou ferramenta de relevantes mobilizações populares que protagonizaram grandes acontecimentos políticos como a Primavera Árabe<sup>6</sup>, o movimento *Occupy*<sup>7</sup> e, proporcionalmente falando do quintal, a *Praia da Estação*<sup>8</sup>. Na contramão do avanço no compartilhamento de conteúdos, defensores da propriedade intelectual, como conglomerados da indústria do entretenimento e conservadores políticos, fazem surgir por todos os lados leis de controle como SOPA (*Stop Online Piracy Act*) e PIPA (*Protect Intellectual Property Act*) nos EUA, ACTA (*Anti-Counterfeiting Trade Agreement*) na Europa, ou mesmo a Lei Azeredo (Lei nº 84/1999) no Brasil, em consonância com o que afirma Arlindo Machado (2001, p. 19 ?), que o desenvolvimento tecnológico se apoia muitas vezes “em valores institucionais arcaicos, tais como os de propriedade intelectual (direito

---

<sup>6</sup>Desde o final de 2010, revoluções, protestos e manifestações têm atingido o Oriente Médio e o Norte da África. Tunísia, Egito, Líbia, Argélia, Bahrein, Djibuti, Iraque, Jordânia, Síria, Omã e Iêmen, além de Kuwait, Líbano, Mauritânia, Marrocos, Arábia Saudita, Sudão e Saara Ocidental testemunharam insurgências que têm em comum a utilização de técnicas de resistência civil em campanhas que envolvem greves, passeatas e comícios, bem como o uso das mídias sociais, como *Facebook*, *Twitter* e *Youtube* para se organizar, comunicar os acontecimentos e sensibilizar a população e a comunidade internacional, buscando enfraquecer as tentativas de censura e repressão por parte do poder vigente.

<sup>7</sup>Movimento anticapitalismo que reivindica a punição dos responsáveis pela crise financeira mundial. Tornaram-se notórios após a ocupação de uma praça em *Wall Street*, cuja repercussão inspirou manifestações afins em diversas outras cidades dos Estados Unidos e Canadá.

<sup>8</sup>“Organizada na internet, a manifestação pacífica é contra um decreto do prefeito de Belo Horizonte, Márcio Lacerda (PSB), que limita a realização de eventos no local. A lei passou a valer no dia 1º de janeiro e o objetivo é diminuir os estragos no local público, que foi revitalizado há cerca de cinco anos pelo Programa Centro Vivo”. ([http://www.uai.com.br/htmls/app/noticia173/2010/01/23/noticia\\_minas.i=145015/PROTESTO+BEM+HUMOR+ADO+TRANSFORMA+PRACA+EM+PRAIA+DA+ESTACAO.shtml](http://www.uai.com.br/htmls/app/noticia173/2010/01/23/noticia_minas.i=145015/PROTESTO+BEM+HUMOR+ADO+TRANSFORMA+PRACA+EM+PRAIA+DA+ESTACAO.shtml) acessado em 06/06/2012).

autoral), propriedade privada da informação”. E, para garantir sua vigência enquanto valores, promove uma tecnologia de policiamento e proteção de dados e uma distribuição seletiva da tecnologia amparada em interesses políticos e econômicos muito distantes de uma utopia do desenvolvimento humano ou de um privilégio do bem-estar social.

Instância privilegiada de transformação e testemunho do tempo, as artes, que durante o século XX empenharam-se em efetivar o questionamento e a transcendência das linguagens tradicionais (pintura e escultura), viram os mais diversos objetos e processos serem incorporados entre seus suportes materiais, num esforço do artista contemporâneo de “encontrar o melhor meio possível de fazer uma declaração pessoal da arte” (RUSH, 2009, p. 90?). Da história da arte à política do eu, entremeando campos epistemológicos diversos, o artista contemporâneo não tem limites ao pensar a forma de apresentar suas questões através de experiências que ultrapassam imagens e sons, que rompem fronteiras, pulando as cercas dos quintais, derrubando os muros e subindo em paredes; a experiência artística não mais é determinada por categorias ou especificidades. Inteligências artificiais produzindo afetos naturais; incorporamos elementos biotecnológicos, binários, digitais. Nos fluxos mais avançados das práticas e do pensamento, estruturaram-se complexos campos de conhecimento e entrecruzamentos criativos.

Um marco dessa perene mutação das mídias e práticas artísticas, a pesquisa com o vídeo apresentou relevantes questões conceituais e práticas entre arte e comunicação com desdobramentos expressivos em uma grande diversidade de pesquisas, catalisadas no século XX por “espaços alternativos de exibição e práticas híbridas”<sup>9</sup>, de forma significativa nas atividades das vanguardas artísticas. O vídeo pode ser pensado em várias esferas: a indústria do entretenimento associada ao cinema e à TV; a esfera privada ou doméstica, que transforma o espectador também em produtor de conteúdos (alguns se tornaram fenômenos alcançando

---

<sup>9</sup> MEIGH-ANDREWS, 2006, p. 28.

uma audiência semelhante à da produção *broadcast*); e a esfera artística, que incorporou a tecnologia do vídeo desenvolvida para diversos outros fins. Nesse sentido, Meigh-Andrews (2006, p. 21) afirma:

[...]o desenvolvimento tecnológico nas áreas afins da televisão *broadcast*, eletrônicos de consumo, *hardwares* e *softwares* de computador, vídeos de vigilância e tecnologias emergentes, como a imagem térmica, a ressonância magnética (MRI), e assim por diante, todos tiveram uma influência sobre o desenvolvimento estético da videoarte<sup>10</sup> (tradução nossa)

A relação de dependência da tecnologia é problemática em qualquer análise da história da arte. Na pesquisa histórica do vídeo como meio artístico, a discussão das propriedades inerentes ao meio foi o método predominante, não apenas para diferenciá-lo de outros meios das artes como o cinema, a pintura ou a escultura, mas porque essas propriedades também têm muito em comum com outras preocupações da segunda metade do século XX – especialmente manifestas na arte conceitual, escultura minimal, performance, música de vanguarda, cinema experimental, arte *pop*, *landart*, instalações.

As primeiras abordagens possuíam um caráter dogmático e emancipador, característico do nascimento de novos meios que precisam se afirmar diante de um contexto e que se dissipou em inumeráveis trajetórias de interdisciplinaridade e hibridizações nos processos criativos dos artistas. “O vídeo apresenta caráter direto e ímpeto democrático”, afirma Martin (2006, p. 20). Os artistas pioneiros na utilização do vídeo procuraram fazer afirmações estéticas incorporando avanços dos sistemas de produção de imagem eletrônica e digital em conversas com a ciência e a comunicação.

Artistas que produziram no início de 1970 foram atraídos para o meio videográfico por não ter uma história ou um discurso crítico identificável como os meios artísticos tradicionais. Sua agenda contra cultural, subversiva e radical atraiu muitos artistas, como o casal Kubota & Paik. Shigeko Kubota foi uma das artistas feministas que perceberam

---

<sup>10</sup> “technological development in related areas of broadcast television, consumer electronics, hardware and computer software, video surveillance and emerging technologies such as thermal imaging, magnetic resonance imaging (MRI), and so on, all had an influence on the aesthetic development of video art”. 1

no vídeo uma alternativa às disciplinas da pintura e escultura tradicionais, dominadas por homens<sup>11</sup>. Nam June Paik é o primeiro artista a apresentar um trabalho declarando o vídeo como meio artístico (1965) e um dos integrantes do grupo *Fluxus*, “grupo internacional vagamente definido de artistas interessados em desmascarar a criação de arte e outras instituições culturais”<sup>12</sup> (MEIGH-ANDREWS, 2006, p. 9). Influenciados por movimentos anti arte anteriores, pelos *conceitos-práticos* de Marcel Duchamp e pela *probabilidade e aleatoriedade* musical de John Cage, os artistas do *Fluxus* produziram acontecimentos com críticas ao materialismo e ao consumismo (tendo na TV seu ícone maior), apresentações ao vivo de trabalhos irônicos e subversivos deliberadamente difíceis de assimilar. Utilizando técnicas de colagem, sobrepondo tecnologias e estratégias de mídia, provocaram constantes debates estéticos com a TV *broadcast*, participando de inumeráveis categorias que estabeleceram um diálogo entre artistas. Wolf Vostell (2008, p.49, outro pioneiro nas pesquisas com o vídeo, também integrante do *Fluxus*, distorce a imagem da TV usando a interferência aleatória de receptores de televisão instalados em uma loja de departamento de Paris na obra *De-Collage TV* (1961), “uma inversão da técnica de colagem convencional, apagando, retirando e rasgando elementos de texto, imagens e informações eletrônicas”<sup>13</sup>, além do uso de espaço público para revelar e criar novas composições.

A relação da videoarte com a TV foi sempre produtiva e questionadora. Por um lado os artistas se interessavam pelo campo em expansão da televisão e adotaram uma

---

<sup>11</sup> “*I travel alone with my Portapak on my back, as Vietnamese women do with their babies / I like video because it is heavy. / Portapak and I traveled over Europe, Navajo land, and Japan without male accompany. / Portapak tears down my shoulder, backbone and waist. / I feel like a Soviet woman, working on the Siberian Railway.*” KUBOTA, Shigeko. VideoPoem. (citado por MEIGH-ANDREWS,, 2006, p. 8)

“Viajo sozinha com minha *Portapak* nas minhas costas, como as mulheres vietnamitas fazem com seus bebês / Eu gosto de vídeo, porque é pesado / viajei com a *Portapak* a Europa, terra Navajo, e Japão sem companhia masculina / *Portapak* derruba meu ombro, coluna vertebral e cintura / Eu me sinto como uma mulher soviética, trabalhando na rodovia Siberiana”(tradução nossa).

<sup>12</sup>“vacantly defined international group of artists interested in debunking the creation of art and other cultural institutions”.

<sup>13</sup>Vostell (2008, pág 49) descreve ‘De-Collage TV’ como: “*TV Picture De-Formation/with/magnetic zones/DO IT YOURSELF*”. (citado por MEIGH-ANDREWS, 2006. p. 10). (TV Imagem De-Formação/com/zonas magnéticas/Faça você mesmo)

abordagem instrumental que propunha alargar as possibilidades de uso do aparelho, ampliando o alcance da arte à espectadores e aproximando arte e vida. Nessa perspectiva *The Medium is the Medium* (1969), “mistura de vídeo, dança, teatro e televisão”<sup>14</sup>, produzido por Allan Kaprow, Nam June Paik, Otto Piene, Aldo Tambellini, entre outros, foi apresentado no canal de televisão pública WHGB-TV, em Boston. No mesmo ano, 1969, a *Sender Freies Berlin* (SFB), estação pública alemã, integrou na sua programação o *Fernsengalerie* (Galeria de Televisão) fundada por Gery Schum, em estreito trabalho com Richard Long, Denis Oppenheimer, Robert Smithson e Walter de Maria, que resultou numa fita de 38 minutos intitulada *Land Art*. Outra abordagem nos anos 1970 era a da revista *Radical Software*, referência para o vídeo underground nos EUA e fomentava o movimento conhecido como *Guerrilla Television* que se opunha diretamente a programação da televisão em voga. “O diálogo quer fosse crítico e agitacional, quer de aproximação e experimentação, continua até hoje”, afirma Martin (2006, p. 9). Artistas como, Chris Burden, Pipilotti Rist, Dara Birbaum, Richard Billingham e Christian Jankowski, entre outros, instrumentalizaram e experimentaram com ironias e questionamentos as características do meio televisivo.

Na tecnologia de registro e reprodução de imagens do vídeo, gravação e armazenamento audiovisual se traduzem em um código analógico e/ou digital, preservando o material gravado disponível para incontáveis formas de manipulação posterior, num processo de desmaterialização da imagem em que “o vídeo dissocia-se num grau mais técnico da realidade diretamente ilustrada [...] é uma quimera que pode assumir muitos aspectos” (MARTIN, 2006, p. 6). Talvez seja essa característica que o fez, de meio técnico, tornar-se elemento estrutural de ações e práticas artísticas, dialogando com uma variada gama de movimentos, teorias, avanços tecnológicos, ativismo social e político (MEIGH-ANDREWS,

---

<sup>14</sup>MARTIN,, 2006, p. 9.

2006, p. 9). Apoiado por programadores de computador, o vídeo cada vez mais se tornou um instrumento para visualizar narrativas complexas, documentais ou ficcionais.

Uma característica marcante do vídeo é a possibilidade de registro e transmissão ao vivo utilizada para performances em tempo real, trazendo a ação passada para o presente, incorporando um comentário e produzindo uma maior estetização (MARTIN, 2006), além de ser dotada de forte apelo documental. Nas transmissões ao vivo o material é editado antes, durante ou mesmo depois de uma ação ou performance, através de ritmo pictórico, sequências de filmagens e montagem. *Videopiece for two glass office buildings* (1976), de Dan Graham, é uma instalação que utiliza o *feedback* do vídeo para confrontar os espectadores com a imagem de si próprios com câmeras e TVs em escritórios com paredes de vidro e situados de frente um para o outro. As dimensões do público e do privado são colocadas em questão já que, para ver a obra, os espectadores precisam se exhibir para ela. Graham criou trabalhos que cruzavam vídeo e arquitetura e afirmava que “o mundo podia ser experienciado como pura-presença, autossuficiente e sem memória” (MARTIN, 2006, p. 54).

“O vídeo é um meio artístico explicitamente baseado no tempo. A tarefa do aparelho é gravar sequências temporais e produzir estruturas temporais”. Essa afirmação de Sylvia Martin (2006, p.16) evidencia um caráter do vídeo que o aproxima do cinema, também uma arte do tempo. Frequente tema e intertexto foram significativas experiências da videoarte com as narrativas temporais cinematográficas que alcançaram o que se chamou de *cinema expandido*. Através de “performances, ações multimídia, projeções múltiplas e a dissecação de todas as realidades do cinema, para refletirem sobre a estrutura do filme”(MARTIN, 2006, p. 54), alguns artistas exploraram essa relação, rompendo com a forma narrativa linear. Imagens em movimento extremamente lento ou, ao contrário, muito acelerado experimentavam o tempo além da concepção de *normal* ou *cinemático*. Um artista importante nessa pesquisa é Douglas Gordon. Em *Twent Four Hour Psycho* (1993) ele se apropria do

filme *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock, e prolonga a duração da sua exibição para 24 horas. A extrema lentidão dos movimentos provoca alterações, eles ocorrem quase imperceptivelmente e o som não é mais identificado.

Assim como a câmera lenta, outra técnica de manipulação da imagem em movimento proporcionada pelo vídeo é a repetição ou *lopping*. O *loop* permitiu criar em cada segmento de tempo a aparência de serem idênticos ou revelar mudanças mínimas percebidas após uma observação mais demorada. Na obra *Journey into fear* (2001), Stan Douglas entrelaça duas adaptações cinematográficas do romance literário de Eric Ambler, *Journey into fear*(1940), em um *lopping* que traz, em cada sequência, alterações em seu contexto original. Em quatro sequências de imagens, com duas variações para cada cena do enredo e cinco variações de diálogos, Douglas explicita as inúmeras possibilidades de interpretação dos acontecimentos, “num abstrato jogo de intriga, poder, suspeita e calculismo” (MARTIN, 2006, p.16).

Instalações de vídeo criam novas dimensões de tempo e espaço em vários níveis de experiência. Sylvia Martin (2006, p.16) afirma que “percorrer uma instalação de vídeo coloca os espectadores numa situação na qual veem a sua própria individualidade confrontada com uma imagem eletrônica em movimento” que o envolve. Nas instalações é o espectador quem decide quanto tempo dará à experiência. No fluxo de imagens, o uso de circuitos contínuos, projeções múltiplas, longas peças de vídeo às vezes tornavam um pouco mais complexa a experiência, apostando no envolvimento do espectador para estabelecer sentidos.

O corpo e a máquina, as pesquisas entre vídeo e performance tratavam do “corpo como material estético, como superfície de projeção e/ou indicador de estados mentais” (MARTIN, 2006, p.6). A videoarte em diálogo com a arte corporal – apresentou performances em estúdio, em espaços públicos, em cenários naturais – explorando as relações corpo / câmera e o comportamento do corpo físico diante de experiências de imprevisto, desejo,

perigo ou dor. Vito Acconci, Marina Abramovich e Ulay, Chris Burden, Gina Pane, Valie Export, entre outros, pesquisaram as relações entre corpo, câmera e espaço físico e exploraram as configurações e representações do corpo na arte e na sociedade.

Com o desenvolvimento de equipamentos menores, tecnicamente mais desenvolvidos e mais acessíveis, nos anos 1980 muitos artistas adotaram o vídeo como único meio de expressão e os diálogos com a tradicional disciplina da escultura foram um caminho de expansão da videoarte para artistas como Gary Hill, Robert Cahen, Bill Viola. O caráter documental do vídeo dá lugar a manipulações computadorizadas, à poéticas do movimento e da cor. Simultaneamente o mundo se conecta por meio das redes de comunicação que se tornam cada vez mais velozes influenciando a estética de videoclipe e seus padrões visuais de sucessões rápidas de imagens que se apresentam como signos e metáforas da vida cotidiana.

Na década seguinte, 1990, assistimos a consolidação do vídeo no circuito artístico, é difícil encontrar uma exposição coletiva sem a presença das imagens videográficas. O digital elevou as possibilidades de armazenamento e manipulação acrescentando a sintetização de efeitos estéticos nas imagens (como a cintilação e os riscos de antigas películas). O termo videoarte se enfraquece diante de tantas possibilidades de experiências entre mídias e qualquer denominação parece não alcançar o sentido das experiências audiovisuais realizadas pelos artistas. Os comentários em relação à TV e ao cinema tornam-se ainda mais irônicos; em meio ao avanço das dinâmicas de globalização, a questão da identidade volta a estar presente na pauta dos artistas.

Por volta do ano 2000 vemos uma tendência da videoarte de flertar com o cinema primitivo e moderno, em enquadramentos de câmera fixa, na situação dispersiva, na forma *perambulação* ou ainda na tomada de consciência dos clichês. Artistas exploram diferentes níveis de narrativas, diluem ficção e realidade e extrapolam os limites do documentário em vídeo.

Uma geração de artistas jovens decifra o crescimento de uma comunidade mundial muito mais próxima através da globalização e de uma rede de comunicação dos media, e no fosso entre universal e particular, *Media Art* e sociedade, encontra um fragmento da realidade (MARTIN, 2006, p.25)

## Capítulo II – Vídeo e Arte no Brasil

O vídeo chegou ao Brasil logo após os primeiros anos do lançamento comercial da *Portapak*. Artistas em busca de novos suportes e dinâmicas que subvertiam fronteiras artísticas saíram às ruas ampliando as ações de arte pública com intervenções plásticas, com projeções ou, ainda, utilizando a paisagem urbana como território para performances em que o próprio corpo é o principal suporte; criaram instalações e *happenings* em espaços institucionais e alternativos e se apropriaram de tecnologias industriais de produção de imagens como a fotografia, a fotocópia, o projetor de slides e o vídeo. Um panorama dessa produção é reunido por Arlindo Machado no livro *Made in Brasil – Três décadas do vídeo brasileiro* (2003), brevemente apontado a seguir.

As pesquisas pioneiras tinham como característica comum documentar performances ou processos criativos dos artistas em narrativas simples, nos quais se experimentava as relações entre corpo e câmera. Com a intervenção de Jom Tob Azulay, alguns artistas, tais como Regina Silveira, Julio Plaza, Carmela Gross, Gabriel Borba, Donato Ferrari, Marcelo Nitsche e Gastão de Magalhães, conseguiram produzir os primeiros trabalhos em vídeo para uma exposição no *Institut of Contemporary Art* da Universidade da Pensilvânia, a convite do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP) no começo dos anos 1970. Também pioneiros na utilização do vídeo, entre muitos que adotaram o vídeo como meio expressivo (e outros que não continuaram suas pesquisas com a câmera), encontramos artistas e pesquisadores como Hélio Oiticica, Paulo

Bruscky, Letícia Parente, Sonia Andrade, José Roberto Aguilar, Ana Bella Geiger, Fernando Cocchiarale, Paulo Herkenhoff, Walter Zanini, Cacilda Teixeira Costa, entre outros.

Hélio Oiticica, artista pautado pela inquietude, incorporou a busca das artes plásticas por novos suportes e inaugurou a ideia de *Quase Cinema*, proposta provocativa e carregada de ironia, de transgressão do universo das imagens e sons tecnológicos, como a instalação realizada em parceria com o cineasta Neville de Almeida, *Cosmococa* (1973), um gostoso flerte entre vídeo, instalação e arte *pop*.

Paulo Bruscky, artista também provocador, possui um vasto campo de experimentação em sua prática artística. Cada obra sua tem meios e estratégias próprias, utilizando suportes diversos, televisão, fax, fotocópia, anúncios em jornais, *outdoors*, correios. Bruscky articula diferentes referências, conceitos e questionamentos sobre o circuito da arte. O vídeo *Registro* (1979) é talvez a imagem mais literal da materialização das ideias do artista através de uma máquina de eletroencefalograma, pesquisa que gerou também o livro *O meu cérebro desenha assim* (1976); nas palavras do próprio Bruscky (2003, p.84): "CONS/CIÊNCIA DA ARTE". Refletindo o impulso da primeira geração do vídeo - performances que se lançavam na pesquisa da relação corpo/máquina - Bruscky pensava a produção audiovisual a partir de dois pontos: o suporte deve se subordinar ao conceito, fazer parte dele, ou melhor dizendo, o conceito deve se construir levando-se em conta a mídia de que se dispõe; as obras deveriam ter durações curtas, do contrário a ideia se repete, seja qual for a novidade proposta pelo artista (SANTOS, 2006, p. 4).

Letícia Parente, artista de cruas sutilezas, também desenvolveu trabalhos com diferentes suportes e técnicas e teve o corpo, o movimento e o cotidiano como elementos criativos em vídeos como *Marca Registrada* (1975), em que a artista desafia a ideia de solo pátrio ao costurar a frase "*Made in Brasil*" na sola do pé; *Preparação I* (1974), vídeo em que brinca com o comportamento feminino de se maquiar, quando se prepara para sair colando um

esparadrapo sobre os olhos e a boca e desenhando sobre eles novos sentidos; ou *In* (1975) e *Tarefa I* (1982), em que desafia os lugares do corpo no cotidiano, ao se pendurar pela roupa num cabide em seu armário, ou ainda, ao estar dentro da roupa sendo passada a ferro quente.

Já Rafael França, artista que criou novos caminhos para a ficção no vídeo, realizou desde vídeos com características estéticas das primeiras manifestações da videoarte (formas simples, inserção narcísica, auto exposição pública), à videoinstalações utilizando circuitos fechado de TV e sistemas de mixagem por computador. Protagonista de narrativas autobiográficas “encontrou no vídeo um meio adequado para meditar e especular sobre seus conflitos interiores, sobretudo sobre sua obsessão maior: a fatalidade da morte”<sup>15</sup>. O artista concebe suas obras, usando a si próprio, como material imagético. Uma imagem que usa como referência direta o corpo do artista e seus percursos pessoais, França tem no vídeo um meio para afetar diretamente as pessoas.

Na segunda geração do vídeo, nos anos 1980, destacou-se a produção do vídeo independente. A produção se afasta dos espaços institucionais das galerias e museus e invade a televisão. No lugar do videoartista, entra o *videomaker*. Embora seja intensamente influenciado pelos primeiros em sua prática, alguns *videomakers* apostavam na função cultural da TV, almejando subverter a linguagem televisiva a partir de uma exploração do potencial expressivo das imagens eletrônicas. Grupos de realizadores ligados a produtoras independentes de vídeo como TVDO e Olhar Eletrônico, realizaram experimentações em busca de novas estéticas e conteúdos que refletissem uma televisão ousada e criativa.

Criado em 1980 o grupo TVDO, formado por Tadeu Jungle, Walter Silveira, Ney Marcondes, Paulo Priolli e Pedro Vieira, marcou a história da televisão brasileira com programas que apostavam em experiências radicais e inovação formal para renovação dos recursos expressivos, em forte diálogo com estéticas da videoarte. *Reportagens invertidas* que

---

<sup>15</sup>Associação Cultural Videobrasil. Disponível em:  
<[http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/vbonline/bd/index.asp?cd\\_entidade=25944&cd\\_idioma=18531](http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/vbonline/bd/index.asp?cd_entidade=25944&cd_idioma=18531)>.  
Acesso em 07/06/2012.

desafiam a lógica convencional do jornalismo focando as margens das situações reportadas, como a torcida no lugar da partida, na cobertura de um jogo de futebol – *Teleshows de Bola* (1983); ou “a massa de fãs, os vendedores ambulantes, cambistas e cantadores anônimos”<sup>16</sup> ao invés do espetáculo em um concerto de rock – *Quem Kiss TV* (1983); ou ainda *Caipira In* (1987), onde cultura popular e cultura erudita se chocam quando uma festa popular é matéria prima para uma abordagem estética do vídeo, insistindo na ideia de alimentar a massa com o biscoito fino das artes, “a intervenção do grupo TVDO acaba contribuindo para tornar mais ‘acessíveis’ e generalizáveis conquistas formais e temáticas que se dão na vanguarda da invenção estética”<sup>17</sup>. No vídeo *Non Plus Ultra* (1985) o grupo desafia os limites da dispersão e dúvida, afirmando o fragmento como contraposição à concepção da verdade como finalidade do universo.

A experiência radical do fragmento é a resposta das novas gerações às tentativas de totalização histórica e de síntese teleológica das gerações intelectuais anteriores, obcecadas pelo projeto utópico de construção de uma “identidade nacional”. Agora, o espírito paródico e o humor cínico corroem tudo: as “raízes” rurais populistas e os valores urbanos “importados”, o nacionalismo tropical ufanista e o cosmopolitismo predador, o grotesco da cultura de massa e o ranço das sobrevivências eruditas. [...]“É o primeiro vídeo de um outro tempo: o filiarado”, - diz um dos letrados iniciais, numa referência explícita à derrocada do patriarcado (ou seja, da autoridade do Pai, do Mestre ou do Guardião da Verdade), em benefício da prole e da multiplicidade infinita de alternativas.<sup>18</sup>

Outro visado grupo de *videomakers* foi a produtora Olhar Eletrônico, integrada em seu núcleo central por Marcelo Machado, Fernando Meirelles, Renato Barbieri, Paulo Morelli e Marcelo Tas, que iniciou com experimentações poéticas com a concentração e velocidade da imagem, através da montagem acelerada do corte-metralhadora, introduzida no Brasil pelo pioneiro Roberto Sandoval. As produções da Olhar Eletrônico discutiam as representações construídas pela utilização dos recursos técnicos (câmera e edição) em

<sup>16</sup>Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em:

<<http://www.cibercultura.org.br/tikiwiki/tiki-index.php?page=TVDO>>. Acesso em 07/06/2012.

<sup>17</sup>*Ibidem.*

<sup>18</sup>*Ibidem.*

exercícios de polifonia entre realizador e sujeito enquadrado de modo a “devolver a palavra ao povo, deixar que o focado se coloque livremente, fazer com que as técnicas de produção se tornem transparentes aos protagonistas” (MACHADO, 2003, p. 31).

Outro artista que realizou importante experimentação interdisciplinar entre uma das mais antigas e uma das mais novas formas artísticas foi Otávio Donasci, premiado diretor de criação e cenógrafo profissional, que desenvolveu o projeto de *video-teatro* com a criação das *video criaturas*, corpos-máquinas cujas expressões eram em monitores acoplados ao corpo dos atores que dialogavam com o público ou recitavam monólogos. Suas narrativas exploravam as infinitas possibilidades de *closes*, *zooms* e dissoluções na dramaturgia cênica. “O vídeo ganha a dimensão cênica do teatro, libera-se da fatalidade bidimensional e pode relacionar-se fisicamente com a plateia”<sup>19</sup>. Desenvolveu posteriormente performances multimídia em que desafia as noções de bidimensional e tridimensional, como naquela em que simula uma *iconofagia*, a plateia é virtualmente engolida pelas imagens de bocas nos monitores.

O videoartista Eder Santos, produzindo desde 1983, realiza obras que experimentam novas dimensões discursivas da imagem eletrônica, através da sensorialidade de textos, texturas e sonoridades experimentais numa obra desafiadora e sem concessões. Ruídos, interferências, distorções do aparato tecnológico, “pertubar a intelegibilidade das imagens ou corromper a sua coerência figurativa”<sup>20</sup>, colocando em questão o quão vital as imagens ainda podem ser além dos repetitivos clichês. A desestruturação da imagem e desintegração das unidades discursivas são características que tornaram referência as radicais experiências videográficas de Éder Santos. Apresentou espetáculos multimídia que articulam teatro, projeções e *vjing*; obras de *site specifics* e videoinstalações com imagens que

---

<sup>19</sup><http://www.cibercultura.org.br/tikiwiki/tiki-index.php?page=Ot%C3%A1vio%20Donasci>

<sup>20</sup><http://www.cibercultura.org.br/tikiwiki/tiki-index.php?page=videoarte%20e%20v%C3%ADdeo%20instala%C3%A7%C3%A3o>

continuam a criar um “universo sensivelmente alterado” (AZZI, 2003) e com várias referências iconográficas mineiras.

A terceira geração vai abrir a bagagem de experimentações das gerações anteriores, em produções mais autorais e menos engajadas na ocupação do espaço televisivo. Os realizadores estabelecem novos vínculos com a videoarte que estava sendo produzida no mundo e se voltam para “narrativas mais domésticas, solitárias, percursos de viagem, caderno de anotação, relatos íntimos”<sup>21</sup>. Nomes como Sandra Kogut, Carlos Nader, Lucas Bambozzi, Kiko Goifman, produziram experiências audiovisuais significativas entre devaneios e sólidos registros, superaram a falta de um circuito que proporcionasse público, políticas públicas de incentivo, imprensa especializada ou interesse de curadores e mergulharam no cruzamento dos circuitos do vídeo com as artes plásticas em videoinstalações e ações expansivas. Permanece, desse cruzamento, a reflexão sobre a incorporação do espaço na obra e as formas de apresentação do vídeo dentro dessa perspectiva da arte.

Os vídeos de Sandra Kogut evidenciam o mundo como uma grande trama de representações, culturas e discursos distintos. São marcados por uma escrita múltipla numa estética da saturação e da instabilidade. Experimenta a utilização de cabines equipadas com TV, primeiro como lugar ideal para assistir vídeos e posteriormente como dispositivo para a realização de vídeos em que o público interage com a câmera dentro da cabine. Circulando por vários países com sua *video cabine*, Sandra Kogut pôde recolher os mais variados depoimentos construindo um emaranhado e intrigante mosaico cultural no qual as dimensões do local e do global se desafiam como no vídeo *Parabolic People* (1991).

O documentarista e videoartista Carlos Nader produziu diversos trabalhos que colocam em questão as fronteiras e contaminações da realidade fílmica: ficção, documentário e poesia se entrecruzam fértilmente, desvelando os absurdos do cotidiano ordinário e banal.

---

<sup>21</sup>BAMBOZZI, Lucas. *O vídeo explodido e seus estilhaços*. 2008. Disponível em: <<http://www.lucasbambozzi.net/index.php/textos-articles/o-video-explodido-e-seus-estilhacos-pairando-sobre-nos/>>. Acesso em: 07/06/12

Nader “deixa o discurso como que evoluir à deriva, numa estrutura aberta e constantemente abalada por digressões”<sup>22</sup> em vídeos como *O Beijoqueiro* (1992), *Território do Invisível* (1994), *Trovoada* (1995), *O Fim da Viagem* (1996), entre outros.

Lucas Bambozzi iniciou sua pesquisa ainda em meados da década de 1980, mas é na década de 1990 que suas experimentações com um universo de imagens indiciais, desconstruídas por desfoques, granulações, grafismos, distorções, criam no espectador uma vaga evocação do que aquela imagem poderia representar ou dos sentidos que carrega. As potências da imagem vão para além de sua definição ou da definição de suas linhas. O mundo se liquefaz como os sentidos, os afetos e as próprias imagens. Como o próprio artista e pesquisador afirma no texto *O vídeo explode e seus estilhaços pairando sobre nós*<sup>23</sup>, a terceira geração do vídeo (entendida assim mais pela “exploração de linguagens afins” do que por questão cronológica) aplica todas as possibilidades apontadas pelas buscas das especificidades, como nos livros de Arlindo Machado e Philippe Dubois. Nada de planos abertos, nem detalhe em canto de tela e a afirmação da superfície tátil e pictórica da imagem videográfica. Apostava-se no vídeo como capaz de promover uma alfabetização visual e essa foi uma das motivações para a realização do Forum BHZ Video (1991, 1993, 1995) em Belo Horizonte. A presença do vídeo “no dia-a-dia estabeleceria níveis de compreensão avançados e baseados numa sintaxe plural, unindo escrita, expressão verbal e visual”<sup>24</sup>. Tal euforia seria comparada por Bambozzi com aquela que se tem em abordagens da expansão da percepção pelas redes telemáticas, a nanotecnologia ou games de realidade mista.

Com largas e entrecruzadas fronteiras, o vídeo foi fertilmente explorado tanto por artistas quanto por pesquisadores, nomes como Beth Miranda, Chico de Paula, Eduardo de

---

<sup>22</sup>Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em:

<<http://www.cibercultura.org.br/tikiwiki/tiki-index.php?page=Carlos+Nader>>. Acesso em 07/06/2012.

<sup>23</sup>BAMBOZZI, Lucas. *O vídeo explodido e seus estilhaços*. 2008. Disponível

em: <<http://www.lucasbambozzi.net/index.php/textos-articulos/o-video-explodido-e-seus-estilhacos-pairando-sobre-nos/>>. Acesso em: 07/06/12

<sup>24</sup>*Ibidem*.

Jesus, Francesca Azzi, Roberto Cruz, Rodrigo Minelli, Patrícia Moran, refletiram sobre conceitos, práticas e perspectivas emergentes. Muitas questões foram colocadas em pauta, aquelas que levantavam a bandeira da especificidade se perderam entre signos, e ampliaram as pesquisas que olham a produção de vídeo dentro de um contexto artístico interdisciplinar. No texto curatorial *Brazil knows what video art is*<sup>25</sup>, em que apresenta vídeos de artistas brasileiros produzidos na década de 2000, Francesca Azzi afirma que não interessa mais pensar a experiência estética somente a partir da linguagem. “Não interessa tanto mais o meio e suas supostas verdades”<sup>26</sup>, deveríamos segundo Azzi, “tentar analisar o presente. Estar diante da obra”<sup>27</sup>.

É importante ressaltar a importância que festivais e mostras desse período tiveram em criar espaços de exibição e circulação da produção, únicos antes das melhorias nos *players* de vídeos para internet. Principalmente a Bienal Internacional de Vídeo de Belo Horizonte - Forum BHZ Vídeo, realizada nos anos 1990, que fomentou o início do circuito de videoarte em Belo Horizonte, estimulando a produção local e dando visibilidade a experiências radicais de utilização do vídeo<sup>28</sup>. Na década seguinte em festivais como Mostravídeo Itaú Cultural, Cineclube Curta Circuito, INDIE, *Fluxus*, Arte.mov, MUMIA, FAD, além de mostras ligadas a universidades e iniciativas individuais, exibiram diversas curadorias de vídeos contemporâneos e clássicos de Minas, do Brasil e de outros países formando novos olhares e novos realizadores. A experiência da geração 90 alimentou conceitual e formalmente a “quarta” geração do vídeo no Brasil, a *geração 00* ou *digital* que ‘antropofagiou’ as pesquisas anteriores. Rodrigo Minelli, videoartista, pesquisador, um dos fundadores do grupo *feitoamãos / FAQ* e um dos idealizadores do Festival de Arte em Mídias Móveis (Arte.mov),

<sup>25</sup> AZZI, Francesca. *Brazil knows what video art is*. Disponível em: <<http://www.artemov.net/revista.php?idRevistaEdicao=10&page=4>>. Acesso em: 07/06/2012

<sup>26</sup> *Ibidem*

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> BAMBOZZI, Lucas. *O vídeo explodido e seus estilhaços*. 2008. Disponível em: <<http://www.lucasbambozzi.net/index.php/textos-articles/o-video-explodido-e-seus-estilhacos-pairando-sobre-nos/>>. Acesso em: 07/06/12

relata em entrevista<sup>29</sup> que, com o barateamento das tecnologias, dos computadores e ilhas não-lineares, os artistas foram adquirindo maior autonomia para mais experimentações e, inclusive, para fomentar a produção da nova geração que se formava nos festivais, oficinas e escolas. Muitas pesquisas conduziram a produções que não tinham um circuito de exibição (vídeo de celular, interfaces com outros dispositivos tecnológicos) e estes circuitos foram sendo criados para exibir essas novas possibilidades de experimentações com o audiovisual.

As discussões sobre as especificidades do vídeo, sobre o determinismo dos suportes foi perdendo campo com o surgimento de novos dispositivos de captura e diante de uma fértil produção que ousou experimentar para além das cartilhas videográficas, incorporando noções estéticas desses novos meios (códigos de comunicação da internet e da telefonia móvel). *Softwares* mais acessíveis, funcionais e baratos proporcionaram às mentes inquietas dos artistas a possibilidade de expressar sobre si e sobre o mundo. Não interessa mais definir se uma obra é videoarte, cinema, ficção, documentário, experimental ou midiarte. Francesca Azzi percebe características comuns a essa produção, que “emana uma pulsão para a desconstrução, para a incompletude, para a não linearidade, a não narratividade”. A vocação do cinema para as mudanças de lugar, o desejo dos autores de limitar, suprimir ou desfazer a unidade de ação, os momentos em que lida com o improvisado e com a relação intransigente entre presente vivo e presente narrado, os obstáculos encontrados pela câmera, que são também meios indispensáveis de criação de novos dispositivos, modificaram a relação com a imagem de diversas formas. E a videoarte incorporou todas elas e criou outras novas relações que continuam a atirar as imagens “no esvaziamento da estrutura, no desconforto dos tênues ligamentos da ‘coisa’ enunciada”<sup>30</sup>.

Eduardo de Jesus, pesquisador do vídeo e professor de vários realizadores dessa geração, em entrevista a esta pesquisa, ressaltou também as transformações do período: as

---

<sup>29</sup>FIGUEIRA, Rodrigo Minelli. Entrevista para a autora realizada no dia 16 de dezembro de 2011.

<sup>30</sup>AZZI, Francesca. *Brazil knows what videoart is*.

Disponível em: <<http://www.artemov.net/revista.php?idRevistaEdicao=10&page=4>>. Acesso em: 07/06/2012

realizações da geração 90, as novas plataformas de edição rapidamente apropriada por jovens realizadores, a internet aproximando-se do que é hoje: “o circuito do vídeo amplia-se para fora do circuito do vídeo”<sup>31</sup>. A expansão da utilização do vídeo nas artes plásticas, “renovou as formas de produção, ampliou esse lugar que a imagem em movimento ocupa, tanto no circuito tradicional do vídeo quanto nos outros circuitos que foram se abrindo”<sup>32</sup>. Outra questão importante lembrada por Eduardo de Jesus é a da condição pós-mídia deste contexto, onde o suporte não é mais o mérito da questão. Segundo ele, essa geração sabe reverberar essa superação do suporte para produzir com o que eles têm nas mãos, transitando por vários campos: vídeo, cinema e artes plásticas:

Trabalhos que têm esse flerte grande, não com o gênero, mas com o procedimento, com o processo, com a natureza do dispositivo e não especificamente com ‘isso é documentário’, ‘isso é ficção’ ou ‘isso é videoarte’<sup>33</sup>.

Aliás, videoarte é um termo que o pesquisador utiliza raramente, por acreditar que tenha surgido em determinado período para afirmar o suporte, mas que atualmente não é suficiente para afirmá-lo devido às mudanças ocorridas tanto no suporte quanto na natureza conceitual dos trabalhos,.

Aquilo que ficou conhecido como um discurso típico da videoarte – por exemplo, que vem do final dos anos 1960 ou 1970, que é esse processamento da imagem, essa rearticulação das narrativas, uma alteração mesmo das formas da imagem – ao longo dos anos 1980, por um lado se sedimentou, por outro lado foi apropriado por todas as formas de produção da imagem. Então aquilo que foi, digamos entre aspas, uma forte resistência, ao circuito mais tradicional, que vinha expresso na videoarte dos anos 1970, nos anos 1980, virou um comercial de Danone, ou virou uma apresentação da MTV, uma vinheta. Por isso que, a partir da metade dos anos 1990 e na virada de 2000, parece que ficou mais nítido ainda. É um abandono de herança, a videoarte estabelecida nesse sentido, para construir outra forma de imagem que é essa que está em evidência agora. É uma imagem mais sem efeito, é mais direta, e que inclusive é muito boa para ser exposta dentro do cubo branco. [...] Então a entrada dos artistas jovens, das pessoas que vêm das artes plásticas, a renovação da natureza do suporte, a abertura de outros circuitos de exibição, a própria chegada do

---

<sup>31</sup>DE JESUS, Eduardo. 20 dez. 2012. Entrevista concedida a Ana Moraes Vieira, via *Skype*.

<sup>32</sup>*Ibidem*.

<sup>33</sup>*Ibidem*.

*Youtube*, os festivais de cinema se abrindo para outras plataformas de exibição, tudo isso deu um refresco que serviu para diluir essa noção de videoarte<sup>34</sup>.

A contribuição da videoarte, sua herança, seria, segundo Eduardo de Jesus, as conquistas no âmbito da imagem (transformações estéticas) e no âmbito da reflexão sobre os modos como as imagens são produzidas e circulam pelo mundo. Lembra que nos anos 1980, quando começou a produzir e pesquisar o vídeo, ele defendia as questões sobre especificidade que naquela época eram, inclusive, uma forma de defender um espaço de mercado para uma prática que estava surgindo (daí a criação de festivais como o VIDEOBRASIL, por exemplo), mas hoje o pesquisador tem outra percepção: “estamos ligados às materialidades dos suportes. Eles são importantes na constituição da obra. Em alguns momentos eles podem ser definidores da obra como um todo, mas não das questões da linguagem”.<sup>35</sup>

A possibilidade de se misturar um meio com o outro, de transitar entre meios, analógico ou digital, é celebrada por Eduardo de Jesus, que enfatiza que convivemos muito mais intensamente com as imagens em movimento hoje em dia: assistimos TV ou vídeos pelo *Youtube*, baixamos filmes pela internet, e vemos surgir uma ‘*cibercinefilia*’.

A gente também começa a ser exposto à imagem muito mais do que era antes, e por isso a gente começa a dar outros sentidos para imagem, porque já está meio cansado delas. Um artista para chamar atenção com uma imagem tem que trabalhar muito, porque é televisão, é internet, é celular, é *tablet*, é *Youtube*, é um circuito de imagens muito potente. Para tentar produzir uma imagem um pouco mais densa, talvez seja o momento de pensar, de fazer com que essas imagens reflitam até a própria natureza desse circuito<sup>36</sup>.

Eduardo de Jesus conclui que, em função desse excesso de imagens, os artistas têm muito mais trabalho para criar densidades e sentidos para suas imagens, correndo o risco de caírem na banalidade e na efemeridade das imagens de consumo. Surgem imagens que

---

<sup>34</sup>DE JESUS, Eduardo. 20 dez. 2012. Entrevista concedida a Ana Moraes Vieira, via *Skype*.

<sup>35</sup>*Ibidem*.

<sup>36</sup>*Ibidem*.

tentam resistir há essa profusão criando um contratempo, um convite a doar um tempo maior para uma imagem mínima.

Podemos arriscar que o que vai caracterizar essa produção artística que se desdobra das pesquisas com o vídeo é a articulação do artista entre a materialidade do suporte técnico e a ação de aproximar o que quer, estética e conceitualmente, do que pode realizar. Na década que se inicia muitas questões já foram superadas, outras tantas se renovaram e os meios não determinam mais a prática. O que importa é praticar com os meios que se dispõe, encontrar um caminho de exibição e analisar os impactos. A qualidade será fruto de como o artista dá consistência a essas práticas.

### Capítulo III – Horizontes Transversais: artes da imagem e do som em Minas Gerais (2000-2010)

Ao utilizar critérios geográficos para determinar um território de pesquisa, tem-se grandes chances de cair na armadilha de cercar essa produção com arames farpados conceituais. Para que esta pesquisa não caísse nessa armadilha buscou-se pensar os relatos dos artistas como um caminho percorrido a partir das experiências videográficas anteriores, sem necessariamente incorporar a elas algum referencial teórico mais datado ou restritivo, tendo em vista a heterogeneidade das pesquisas e a característica quimérica do vídeo.

Diante disso, é possível afirmar que Minas Gerais é um fértil campo de produção audiovisual ligada às artes visuais. No texto *O vídeo explodido e seus estilhaços pairando sobre nós*<sup>37</sup> Lucas Bambozzi afirma que, pela ausência de um mercado comercial mais amplo, o vídeo foi em BH um meio espontâneo e autônomo com vários realizadores explorando suas potencialidades. O caminho trilhado pelos pioneiros foi incorporado pela geração do vídeo digital e a partir do ano 2000 a produção de muitos artistas mineiros estabeleceu estreitos e íntimos cruzamentos entre as artes plásticas, a videoarte e as artes digitais. Sem pretensão de querer definir alguma coisa sobre a cena mineira que se consolidou na última década, esta pesquisa lançou um olhar sobre essa produção e suas particularidades. Não existe uma escola mineira do vídeo, a não ser que se desconsidere grande número de pesquisas que não se

---

<sup>37</sup>BAMBOZZI, Lucas. *O vídeo explodido e seus estilhaços*. 2008. Disponível em: <<http://www.lucasbambozzi.net/index.php/textos-articles/o-video-explodido-e-seus-estilhacos-pairando-sobre-nos/>>. Acesso em: 07/06/12

enquadram em uma única estética ou em um paradigma restrito. Vários são os artistas que fazem mais de um tipo de vídeo experimental formal ou conceitual, das animações à videopoesia, do documentário ao videoclipe. A experiência é experimentação, claras opções pelo desconhecido, pela perda do controle, pelo acaso, pelo improvisado. A fronteira não é necessariamente cerca, mas cruzamentos, costuras, percursos que se encontram e se bifurcam. O vídeo não necessariamente vídeo, para além das linhas, *pixels* e *bits*, mostra-se cada vez mais mutável. O mesmo ocorre com conceitos, formas e múltiplos intertextos, dos quais os artistas se valem para dar inúmeras dimensões de significados e sentidos, construindo suas próprias dramaturgias, aqui entendidas como a articulação de conflitos entre imagens, sons e ideias, na justaposição de imagens através da montagem..

De Humberto Mauro, Carlos Alberto Prates, Eder Santos e outros pioneiros aprendemos as potências da imagem em movimento e sua plasticidade, dos movimentos de câmera à pós-produção nos tratamentos da imagem. A realidade, ou o mundo físico, pode ser um ponto de partida e cada trabalho é uma nova jornada que guarda descobertas e profundidades, seja na planura das telas ou na amplidão das projeções. Aprendemos que o importante não é o suporte ou o *codec*, mas o que está na imagem que se apresenta.. Cada palavra, gesto, som que atravessa a imagem audiovisual será a potência desses artistas no sentido de afetar o mundo, seja numa potência íntima, poética e transgressora, como nos vídeos de Dellani Lima e Carlosmagnó Rodrigues; no caos, feminino e político de Cinthia Marcelle; na mitologia militante e experimental de Sávio Leite; na poesia cotidiana e familiar que invade as imagens de Joacélio Batista e Alex Lindolfo; nas imagens jogadas à lama de Marcelo Kraiser; nos jogos com as palavras de Alexandre Milagres; na dimensão espacial e multissensorial das ações do *feitoamãos / FAQ*; no afeto e na co-criação de Igor Amin; nas memórias migrantes de Marília Rocha; nas expirações de Pablo Lobato; na complexidade e

minimalismos de Marcellvs; nos corpos em movimentos e encontros do CEIA; ou, ainda, nas provocações ao cotidiano da cidade realizadas pelo grupo PORO.

Formada por gerações de artistas e pesquisadores do vídeo, que insistiram nas experimentações e estudos dessa matéria plástica, e pautados pelo próprio anseio de realização, transformação e ação, os artistas dessa década se caracterizam pela heterogeneidade, pela diversidade, pela diferença, pela experimentação, pelos riscos e pela profusão criativa – um campo composto de uma variedade enorme de ideias germinais, processos e estéticas que amadurece em meio às mudanças, cada vez mais velozes, dos padrões culturais, sociais e econômicos no mundo.

A seguir, quinze textos críticos apresentam um pouco da trajetória e da criação desses artistas. Em suas falas é possível perceber várias questões que atravessaram a produção nas artes da imagem e do som durante a primeira década do século XXI, em Minas Gerais. .

## O quintal foi sempre o primeiro universo poético

Alex Lindolfo

*“Todo mundo traz uma poética ligada às coisas que são caras a gente”, afirma o artista Alex Lindolfo(2011). “Quando resolvi filmar, a melhor forma que encontrei foi olhar para mim mesmo. Achei que a minha cidade me permitiria fazer o que quisesse” (LINDOLFO, 2011). Natural de Minduri, município do interior mineiro, onde viveu até os 22 anos, Lindolfo, como afirma o jornalista e crítico de cinema Marcelo Miranda (2010), é “um cineasta que enxerga as potencialidades de sua própria terra e a filma com a generosidade que lhe compete”. Ao deixar Minduri para estudar na Escola de Belas Artes da UFMG, as imagens e as lembranças de suas origens foram trazidas como poderosa bagagem por Lindolfo. Leitor desde a infância de histórias em quadrinhos cresceu de sentidos atentos às relações entre texto, imagem, discursos, sensações, reminiscências e alegorias. Lindolfo, que já vinha realizando experimentações nas artes plásticas e na poesia, encontrou no vídeo um catalisador que condensava várias outras linguagens e o levou a desafiar as fronteiras entre cinema, vídeo e poesia. “Os filmes vieram como um prolongamento da experiência estética de depurar as imagens com as quais eu lidava”, conta Lindolfo (2011). Sem tomar o cinema*

como referência da ideia de contar uma história, Alex Lindolfo volta o seu olhar para o doméstico, sua história, seu interior, a partida, os ancestrais que ficaram e estabelece interessantes encontros com imagens desse universo particular. Um universo amplo se projeta a partir do pequeno perímetro da cozinha da casa de sua mãe em Minduri. E como afirma o cineasta Afonso Uchoa, Lindolfo aborda esse universo com muita sinceridade de um modo honesto: “filmes curtos, captados a vídeo digital e com certa precariedade material”<sup>38</sup>.

O primeiro vídeo de Lindolfo tem no título um dito popular que sua mãe costumava dizer numa divertida provocação estética: *Moça e chita não tem feia nem bonita* (2007). Com uma tecnologia rudimentar (uma câmerafotográficadigital com baixa resolução de vídeo, que não gravava áudio, e um mp3 player, que poderia resolver essa falha em um canal mono<sup>39</sup>) e diante do desafio perpetrado pelo amigo, e também artista, Joacélio Batista (“*Porque você não faz o vídeo com o equipamento que tem, do jeito que der? Se não der certo, eu te empresto minhacâmera*”<sup>40</sup>), Lindolfo (2011) relata que foi “*batendo muito a cabeça*” para articular as possibilidades de se captar separadamente imagens, textos e áudios com a tecnologia de que dispunha e construir uma poética visual daquele cotidiano:

*Esse vídeo vem de uma vontade de inventariar um pouco aquele mundo da minha família, dos meus familiares que estiveram ligados a uma cultura oral, que não tiveram acesso a livros, meu pai, minha mãe, então para onde que iria isso? Comecei a filmar, gravar algumas coisas da minha mãe, algumas histórias e fiz, fui recortando essas histórias e recortando imagens daquele cotidiano, da minha mãe.[...] Ela fala que quem fica escolhendo muito para casar é igual escolher pano na loja de chita (LINDOLFO, 2011).*

Joacélio Batista, em texto sobre essa experiência, relata a impressão que o vídeo já feito lhe causou:

<sup>38</sup>UCHOA, Afonso. Curadoria Eixo Brasil: Alex Lindolfo. Cineclube Curta Circuito. Disponível em: <<http://www.fcs.mg.gov.br/agenda/1603,cineclube-curta-circuito.aspx>>. Acesso em jan/2012.

<sup>39</sup>BATISTA, Joacélio. *Faça como Puder!!!* Alex Lindolfo / série fragmentos. Postado em 23/11/2010. Disponível em: <<http://joaceliobatista.blogspot.com/2010/11/faca-como-puder.html>>. Acesso em jan/2012.

<sup>40</sup>*Ibidem*.

O material, mesmo *precário* em qualidade de imagem, era cheio de poética, apresentando um mundo que só Lindolfo conhecia. A imagem pixelada não nos priva, em nenhum momento, de suapotênciapoética. As coisas, os gestos, os fazeres, os causos da mãe do artista. A canção “o pai Zé acendeu a luz e o xicuro foi embora; pai zé apagou a luz e o xicuro chegou” nos remete à maneira roseana de olhar para o próprio quintal e, a partir de lá, expor toda sua beleza, sem nenhuma tentativa de facilitação ou de aproximação de um contexto urbano<sup>41</sup>.

O trabalho seguinte de Lindolfo, *Máquinas de Rotação Contínua*(2007), – “*um breve ensaio sobre máquinas deflagradoras de memórias*”<sup>42</sup>, constrói sua poética com uma estrutura que é, como afirma o artista, “*meio que uma performance, quase um parangolé*”<sup>43</sup>. A relação entre corpos, objetos e memória revela uma maneira de ver, “*uma imagem que traz várias coisas em si, que faz a gente discutir, te propõe uma leitura mais abrangente de mundo*”<sup>44</sup>. Abrangência e poética são articuladas numa montagem que agrega vários sentidos, informações e existências às imagens capturadas por Lindolfo.

*Pensei, nesse vídeo, numa coisa bem Manoel de Barros – eu encontrei um poema de Manoel de Barros que falava sobre essas latas de interior – porque eu já tinha viajado muito naquelas coisas de tranqueiras, de destroços de quintal – o quintal foi sempre o primeiro universo poético; de buscar outros significados dentro daquilo ali. Eu enterrava as coisas na areia e ficava ali brincando... Então o quintal foi essas latas que estão enferrujadas aqui e essas coisas, essas histórias, esses objetos, o que eles trazem no esquecimento deles. E aí tinha muitas latas de óleo, e eu lembro que meu irmão contava desses brinquedos de latas de óleo, de menino amarrando. Então esse vídeo é isso: é a história de um brinquedo*(LINDOLFO, 2011).

<sup>41</sup>BATISTA, Joacélio. *Faça como Puder!!!* Alex Lindolfo / série fragmentos. Postado em 23/11/2010. Disponível em: <<http://joaceliobatista.blogspot.com/2010/11/faca-como-puder.html>>. Acesso em jan/2012.

<sup>42</sup>Sinopse do vídeo em Curadoria Eixo Brasil (Alex Lindolfo). Cineclube Curta Circuito. Disponível em: <<http://www.fcs.mg.gov.br/agenda/1603,cineclube-curta-circuito.aspx>>. Acesso em jan/2012.

<sup>43</sup>LINDOLFO, 2011.

<sup>44</sup>*Ibidem*.

É uma busca da grandiosidade das coisas mínimas<sup>45</sup> que faz com que as possibilidades de leituras do vídeo de Lindolfo sejam diversas. Documental, afetivo, etnográfico, estilhaços de suas memórias afetivas, o vídeo possui a autonomia defendida pelo cineasta tailandês Apichatpong, citado em entrevista por Lindolfo (2011)<sup>46</sup>: a concepção do filme se distancia cada vez mais das etapas de captura e edição e é preciso um olhar generoso e humilde para se concretizar o gesto de ver o que o filme é, o que se queria que fosse, o que não é e outras tantas possibilidades que carrega. Talvez como a contínua tendência das imagens ao movimento, as barulhentas latas de óleo dessas máquinas seguem sua rotação pelos caminhos de terra e, como escreve o crítico de cinema Nísio Teixeira, “mergulham o espectador numa sensação de intermitência tal que parece que elas devem ainda estar em circulação em algum lugar do sertão”<sup>47</sup>.

Os vídeos de Lindolfo carregam um movimento de retorno, a busca de estabelecer uma ligação com uma poética que habita o espelho entre presente e passado.

*Para mim é essa poética mesmo, da casa, do sertão, a seca, os personagens meio míticos, do interior. E aí eu tenho meus totens, os ancestrais, que são os ‘Guimarães Rosa’. Essas figuras, vários poetas, trazem essa beleza de uma vida menos caótica, que tem essa babilônia, uma vida mais primitiva (LINDOLFO, 2011).*

Uma busca na inconstância, na oscilação, “um estado que está sempre em processo, você não sabe para onde isso vai”<sup>48</sup> – Lindolfo simplesmente segue sua viagem, seu caminhar, produzindo narrativas com a força das imagens e sons construídas nesse universo entremundos.

---

<sup>45</sup>LINDOLFO, 2012.

<sup>46</sup>Lindolfo se refere à fala do cineasta que viu no catálogo da Mostra INDIE 2010, que apresentou a Retrospectiva Apichatpong Weerasethakul. Disponível em: <<http://www.indiefestival.com.br/indie2010/mostra.php?cod=5>>. Acesso em jun/2012.

<sup>47</sup>TEIXEIRA, Nísio. *Máquinas de Rotação Contínua*. Filmes do Povo. Disponível em: <http://www.filmespolvo.com.br/site/eventos/cobertura/520>. Acesso em jan/2012.

<sup>48</sup>LINDOLFO, 2011.

Em *Cadernos de viagem* ('*downloading memories*') (2009), o artista faz “tentativas de discagens para captação [...] do mundo, à margem das utopias ciberespaciais [...]”<sup>49</sup>, expressa a questão dialética vivida entre a realidade do interior, suas delicadas rudezas, e a realidade do centro urbano, sua rude monumentalidade.

*Eu acho que eu preciso estar nesses dois lugares assim, acho que todos me oprimem de maneiras diferentes. Aqui é uma paisagem que também me é muito cara, eu gosto da cidade de BH, acho que existe até um certo deslumbre, queria vir para a cidade grande, conhecer prédio, andar de elevador. Mas eu também tenho essa coisa da estrada de terra lá, de infância mesmo, de ir nas fazendas que meu irmão trabalhava, de caminhar pelo mato, de bicicleta, procurar andar, fazer uma coisa assim... Não sei te dizer, mas acho que vejo essas duas paisagens como coisas que se complementam (LINDOLFO, 2011).*

Em texto curatorial da Mostra do Filme Livre, Raphael Fonseca escreve sobre *Cadernos de viagem*: “dois lugares dentro de uma mesma pessoa. Bucolismo, nostalgia, futurismo e virtualidade”<sup>50</sup>.

Atualmente, um dos projetos do artista que está em processo é *Janjão Blues*, uma pesquisa que busca trabalhar com um acervo fotográfico, do início do século XX, de sua cidade natal. Lindolfo relata que está organizando “esse acervo de várias idas a Minduri, de vários estilhaços, de várias ruínas”<sup>51</sup> e vislumbra diferentes possibilidades de desenvolver a pesquisa: em um livro de contos, pois acredita que as imagens carregam boas narrativas, e em um vídeo, ainda não finalizado, que é ao mesmo tempo a memória de seu pai<sup>52</sup> e do lugar<sup>53</sup>.

<sup>49</sup>Sinopse do trabalho. Disponível em:

<<http://www.youtube.com/watch?v=ODuPcK2PNa8>>. Acesso em: 31/05/12.

<sup>50</sup>FONSECA, Raphael. Texto curatorial integrante da 10 Mostra do Filme Livre sobre *Cadernos de Viagem* (*downloading memories*) de Alex Lindolfo. Disponível em

<<http://www.mostradofilmelivre.com/10/info.php?c=3464>>. Acesso em jan/2012.

<sup>51</sup>LINDOLFO, 2011.

<sup>52</sup>Falecido há muitos anos, o pai de Lindolfo nasceu em 1915, tendo atravessado praticamente todo o século XX em Minduri.

<sup>53</sup>LINDOLFO, 2011.

*Pensar, rever essas poéticas, pensar sobre isso. Na verdade, não é porque é exótico, uma coisa diferente. Esse interior,, consigo projetar melhor nessas imagens; conhecer mais as minhas angústias, as minhas questões. Elas acabam funcionando como melhores alegorias para personificar. Fico pensando na força dessa história ordinária, menos monumental do que a [história] que a cidade traz. Uma história mais dessas vidas, que é a vida do meu povo, dos meus ancestrais. E essas pessoas não tiveram nada além da vida deles, não tiveram nenhuma caneta, não tiveram outras formas de serem ouvidas, de serem ditas, de serem respeitadas. Eu queria inventariar mesmo. Tenho um pensamento: que esse é um mundo que não pode ficar em segundo plano no meio do mundo louco em que a gente vive (LINDOLFO, 2011).*

Sobre a geração atual que mira o vídeo como modo de produção, Lindolfo afirma que o fato de ela já conhecer o vídeo digital antes de quaisquer outras tecnologias, às vezes não gera uma reflexão sobre os precedentes da natureza das imagens e dos sons, ignorando o cuidado que se deve ter “para não se perder no oceano de grandes tecnologias e de poucas ideias” (LINDOLFO, 2011).

---

Para conhecer mais do trabalho de Alex Lindolfo, acesse:

<http://vimeo.com/user5391332>

<http://www.youtube.com/1349505>

<http://www.flickr.com/photos/alexlindolfo/>

<http://engastalho.blogspot.com/>

**Com [a] Palavra [!]***Alexandre Milagres*

Alexandre Milagres é belorizontino e iniciou sua experiência com a criação audiovisual no final da década de 1990 em um curso livre de cinema ministrado pelo cineasta e professor Paulo Pereira, com quem aprendeu sobre enquadramento, como operar uma câmera e a diferença entre as bitolas das películas. Vocacionado para o audiovisual, na ausência de uma graduação em cinema no Estado, formou-se em Comunicação pela Faculdade de Comunicação e Artes da PUC-MG, que durante aquela década foi centro efervescente de produção e pesquisa do audiovisual, juntamente com a Escola de Comunicação da UFMG e alguns artistas oriundos da Escola de Belas Artes, também da UFMG. E foi entre monitorias nos laboratórios do prédio 13, que Milagres iniciou suas pesquisas com a videoarte. Rejeitando o rótulo de videoartista, afirma que seu impulso era pela pesquisa estética (MILAGRES, 2012).

Em sua primeira experiência, a realização do vídeo *Poesia, Opus 42* (2002), já se vê diante de questões como a indefinição de autoria em uma obra audiovisual e como a experimentação pode alcançar um conceito. Milagres relata que o vídeo foi assinado como “uma obra de”, por todos aqueles que participaram, em algum momento, do processo

*“uma obra de” fulano, sicrano, beltrano, até atriz entrou como “obra de”, na crise de como é que você assina uma coisa experimental, em que não*

*exatamente uma pessoa é um diretor clássico, tal como eu vinha de um pensamento audiovisual bobo. Como é que a gente define essas coisas? Todo mundo assinou. Tem o nome de todo mundo lá como “uma obra de”. Eu sou um desses “obra de” ali. E esse foi basicamente o começo (MILAGRES, 2012).*

Desenvolveu várias pesquisas em parcerias com Filipe Freitas, Elias Mol, Silvia de Paiva e Luiz Carlos Garrocho. Nessas parcerias Milagres começou a desenhar um caminho estético que passa por abordagens irônicas em que as palavras são subvertidas e potencializadas em imagens.

### ***Felicidades Palestina***

Vídeo de Milagres fortemente marcado por tal característica é *Felicidade Palestina!* (2004), um documentário que desafia os preconceitos que podem ser criados em relação a um vídeo a partir de intertextos como o título e a sinopse, que passam a constituir elementos significantes a partir dos apontamentos da arte como conceito. Numa primeira, rápida e despreziosa mirada, o espectador pensa se tratar de um vídeo que celebra o Estado da Palestina, região de históricos conflitos políticos-religiosos; o primeiro conflito se dá quando o vídeo se anuncia como um documentário sobre as comemorações dos 69 anos da Palestina (data improvável considerando-se a história do Estado palestino). Ao assistir o vídeo, uma alegre celebração familiar nos mostra questões acerca da expectativa de compreensão dos sentidos e contextos nas relações entre palavra e imagem. Milagres afirmou durante a entrevista que essa ironia também se dirige à definição dos gêneros nas pesquisas audiovisuais, pois é ao mesmo tempo um documentário e uma obra conceitual: Para Milagres (2012) “*a videoarte traz isso também, é uma criação sem gênero*”.

Durante o período de recorte desta pesquisa o vídeo ultrapassou os limites das galerias e festivais específicos para alcançar também os festivais de cinema – entretanto estes ainda não dialogavam com o caráter inclassificável do suporte. E muitas vezes o vídeo foi visto como um meio de exercício ou rascunho para o cinema e o termo ‘*experimentação*’ foi visto como menosprezo ao processo de criação do artista.

*Há muitos preconceitos com o termo ‘experimental’ dentro do audiovisual. [...] A experimentação é vista como algo não tão bem-acabado. Eu sei que o termo vai muito além disso, mas eu não gosto de saber que as pessoas vão pensar isso dos meus trabalhos, uma coisa que não é acabada, que eu não pensei nada a partir daquilo. [...] Então não é ‘experimental’ nesse sentido de ser uma coisa inacabada. Mas está lá, ‘experimental’ pelo menos é um termo melhor do que ‘animação’, ‘ficção’ e ‘documentário’ (MILAGRES, 2012).*

Os jogos com as palavras seguem presentes nas experimentações de Milagres, em trabalhos que estabelecem diálogos com os universos literários de Drummond ou Campos de Carvalho. *Drummond AP 123* (2004) “é uma tentativa de fazer um vídeo a partir de uma poesia, uma videopoesia clássica”<sup>54</sup> concebido em parceria com Silvia de Paiva a partir de poesia de Luisa Porto. *Nem tudo é perfeito* (2004), realizado em colaboração com Filipe Freitas, é um deboche do absurdo e do surrealismo que algumas imagens podem carregar. Milagres costura o quanto pode haver na imagem de “*um cara soltando uma pipa, de sunga, possivelmente bêbado, em cima da laje do prédio dele*”<sup>55</sup> com as imagens suscitadas pelos textos surrealistas de Campos Carvalho no livro *A Lua vem da Ásia* (1956).

Em *Vídeo Popular* (2004) a provocação de Milagres se dirige para a divergente postura de alguns realizadores em preterir o vídeo, em razão da qualidade da película cinematográfica. Fruto de certo glamour que envolveu a produção videográfica na metade da

---

<sup>54</sup>MILAGRES, 2012.

<sup>55</sup>*Ibidem.*

década, Milagres (2012) questiona alguns aventureiros que insistiam em desconsiderar materialmente e conceitualmente os próprios suportes escolhidos:

*[...] aceita a matéria que está na sua mão, aceita a qualidade do vídeo que está na sua mão, olha para ela, olha para essa qualidade, vê o que ela pode trazer para você de informação. Qualquer coisa, se você estivesse fazendo em VHS, se você estivesse fazendo em película, você faria com qualquer um deles um material bom, desde que você olhe para a matéria e veja o que ela traz para você de informações. Cada material traz uma qualidade, traz uma especificidade: você tem que trabalhar com ela, é só isso. [...] Se for fazer com celular hoje, pensa um pouco a estética que está por trás disso, pensa um pouco o contexto de alguém que filma alguma coisa com o celular: porque você está fazendo isso com o celular? Isso muda o jeito de você fazer? São esses os questionamentos que eu fazia muito na época e faço ainda hoje.*

Sobre a década (2000/2010) pontua que foi um momento importante na trajetória do vídeo como meio artístico, pois marca o enfraquecimento das tentativas de se definir um lugar específico para o vídeo. Um momento no qual os festivais de vídeo se veem obrigados a repensar suas concepções tendo em vista que a produção se tornara mais profusa e o surgimento de plataformas de exibição na internet, como *Youtube*, *Vimeo* e outros, suscitaram novos desafios para a arte audiovisual. E o maior desafio do artista continua sendo afetar outro ser humano através do seu trabalho, levando-se sempre em conta os diferentes contextos de recepção. A respeito dessas novas plataformas, Milagres (2012) declara:

*É lógico que há mudanças, ver isso no computador: você vê com uma atenção difusa. Ver isto num contexto sem dar, às vezes, o devido tempo para as coisas: é diferente ver uma videoarte na internet. [...] O vídeo que pede uma paciência, uma abstração, não faz sucesso. [...] O número de pessoas que estão chegando hoje nas faculdades, com capacidade de ter paciência para as coisas, de aprender as coisas, de abstração para as coisas, de metaforizar e entender as metáforas, é muito menor. Com isso as pessoas têm uma paciência menor para esse tipo de trabalho experimental, para tentar ver o conceito por trás daquilo. [...] E na internet, então, é mais impaciente: as pessoas querem ser imperativas na internet. Ainda assim, por outro lado, é o lugar da contradição, é o lugar do absurdo.*

Milagres afirma que apesar de o *Youtube* e outros canais de exibição terem enfraquecido o impacto dos trabalhos *single channel*, as pesquisas de articulação do vídeo com ambientes ‘instalativos’ e interativos ganharam a força e o entusiasmo dos festivais e do público..

A partir de 2008, Milagres integra a equipe que realiza em Belo Horizonte o FAD – Festival de Arte Digital, (coordenado por Henrique Roscoe e Tadeus Mucelli) que propõe discutir as artes digitais – questionado sobre as relações entre suportes ‘maquínicos’, eletrônicos, analógicos e os caminhos para simulação em plataformas computacionais. Milagres (2012) aponta que os lugares, os limites conceituais interessam mais a pesquisadores do que ao artista no momento da prática, *“para quem está produzindo pouco importa [...] se é arte digital, se é videoarte, se é arte contemporânea”*. Ao artista interessa o embate entre materialidade e a expressão:

*E a videoarte está nesse lugar hoje, de esquecermos um pouco desse lugar do vídeo, aceitar tudo conceitual que o vídeo tem ali para trabalhar: é o lugar do “entre”, da mistura, da conversa das imagens. Que bom, é tudo isso mesmo! Mas não tente enquadrar demais. Se o vídeo é o lugar da conversa das imagens – tal como diz o Dubois, como diz o Belour – quando se diz que o vídeo é ‘isso’, acaba-se dizendo que não é vídeo, que é um lugar diferente, que é o lugar em que a arte sempre teve que ser, e que, finalmente, ela passa a ser pelo digital. Então é muito confusa essa passagem, e acho que quem produz deve se preocupar pouco com isso e ver hoje um lugar bacana de produção (MILAGRES, 2012).*

Milagres (2012) afirma estar atualmente interessado em desenvolver pesquisas com obras ‘instalativas’ e interativas e em diálogo com a internet como meio de exibição direta: *“o que eu penso de produção hoje acaba sendo fruto desse questionamento que eu tenho desse contexto atual da videoarte”*. Um dos projetos que desenvolve pensa o *Youtube* como a grande memória visual do mundo, o grande acervo de imagens que irão constituir a memória visual do futuro:

*O aniversário da criança de três anos lá em Taiwan, é possível ir lá e ver, pelo menos os parabéns da menina de lá, está aberto lá, você tem condição de navegar lá. Você pode passar anos e anos navegando no Youtube e vendo o que as pessoas já postaram lá e quanto existe de experiências e memórias já postadas lá. E o quanto isso impacta, o mundo sabe, e me faz pensar isso hoje: se o Youtube é o lugar dos vídeos de hoje, o que eu posso fazer com isso tudo? (MILAGRES, 2012).*

Como o projeto da série *Diários de M*:

*M na verdade é um personagem que se constrói a partir de memórias alheias. É como se eu, Alexandre, estivesse pegando a memória das pessoas e reconstruindo-as, misturando as memórias das pessoas com as minhas – ou até mesmo coisas do mundo que não tem nada a ver com as memórias nem minhas nem delas – e a partir da memória dessa pessoa, misturar com as coisas que vivo. Eu reformulo a imagem da pessoa. [...] Eu baixo essa imagem, construo um texto a partir disso (sempre volto para o texto), lendo essa imagem [...], faço algumas alterações – algo mais simples, para levar a imagem para onde eu acho que aquela memória deveria estar – enquanto a minha memória, já que é minha, já que eu tenho acesso ela – é memória minha e não somente da pessoa – então coloco um texto que seria o texto desse personagem, M: o que é, o que ele viveu nesse lugar, o que remete aquilo dali, de que forma aquilo dali é uma lembrança dele (MILAGRES, 2012).*

Milagres desafia a si mesmo: se a exibição será via *Youtube*, por que não estabelecer uma relação com o canal que o utilize como a fonte de geração de imagens? A estratégia de Milagres de unificar essas memórias através do personagem *M* permite, ainda, que o artista experimente a construção de uma meta-narrativa para *M* a partir da montagem dos fragmentos de seu diário em um vídeo de longa duração.

---

Para conhecer mais do trabalho de Alexandre Milagres, acesse:

<http://vimeo.com/milagres>

<http://www.flickr.com/photos/alemilagres>

## **Fabulação e poéticas na reinvenção de si**

*Carlosmagno Rodrigues*

A matéria sobre a qual se debruçará o artista é uma escolha enraizada na vontade, na possibilidade, no contexto. As imagens são matéria e trabalho ao mesmo tempo, produzidas pelo registro para se transformarem em narrativas. As imagens eletrônicas podem ser manufaturadas como um desenho, pelo impulso de fazer, pelo transbordamento de uma ideia ou sensibilidade. Quando Carlosmagno Rodrigues escolheu o suporte eletrônico como meio de expressão, começou a produzir imagens a partir de registros de seu próprio contexto: família, amigos, amores; elementos que compunham seu universo subjetivo para, em seguida, serem transformados em matéria-prima e plástica para suas fabulações. Em *Imagem-Tempo*, ao discutir as potências do falso, Deleuze pontua:

Fabulação não é um mito impessoal, mas também não é ficção pessoal: é uma palavra em ato, um ato de fala pelo qual a personagem nunca pára de atravessar a fronteira que separa seu assunto privado da política, e produz, ela própria, enunciados coletivos (DELEUZE, 1990, p.264).

Em quase duas décadas de produção, são numerosas as fábulas videográficas de Rodrigues, e figuram iconografias do universo moral, filosófico e político, com temáticas que passeiam pelo cristianismo, marxismo, anarquismo e niilismo, recriadas com imagens produzidas a partir dos conflitos cotidianos. Personagem de sua própria fabulação, o artista

busca compartilhar coletivamente sua maneira de ver o mundo e de se posicionar diante deste, tornando mais estreitos os limites entre arte e vida.

Nascido em Belo Horizonte, graduou-se por duas vezes na Escola de Belas Artes da UFMG (Artes em 1996 e Cinema de Animação em 2000), onde iniciou suas primeiras experiências com a manipulação da imagem em movimento, explorando narrativas cinematográficas e qualidades gráficas em imagens captadas no cotidiano através do suporte que estivesse acessível.

*Eu usava uma câmera que era a única que tinha para usar, e ninguém ligava para a câmera porque era uma câmera dos anos 1970. E eu achava que era interessante porque para mim ela era uma janela para os anos 1970. [...] É lógico que o vestuário, a climatização temporal, o figurino não condiz com o formato, mas era interessante produzir uma imagem eletrônica usando equipamento de uma outra época... Enquanto as pessoas queriam comprar rolinho de super8, eu achava mais interessante pegar uma câmera de VHS, usar isso e tentar salvar o que era esteticamente aceitável. Então era uma coisa sofrida porque você às vezes filmava o que aos seus olhos era interessante, mas o resultado final não condizia com o que você filmou. Isso acontece com qualquer tipo de equipamento, porque nós focamos com a mente e não com os olhos. Se supervalorizo determinado elemento, como o som, você está focando no que estou falando e está abstraindo o resto. Tanto a imagem quanto o som, podem ser focados. Assim, se te interessa o comentário que está no background, vai valer o comentário, e, então, o corte vai obedecer a isso e vice-versa. Dessa maneira, muitas vezes precisei sacrificar bons planos, sequências, boas situações, porque o material final não condizia com o que eu tinha visto, ou filtrado, ou focado (RODRIGUES, 2012).*

Tarefa impossível abordar a obra de Rodrigues por sequência cronológica da produção. Mesmo antes do ano 2000, sua videografia já acumulara dezena de vídeos: *Michelangelo Antonioni* (1995); *Mônica Vitti* (1995); *Para quem enxerga e não entende bem as palavras* (1997); *Spell* (1997); *O Corte de Cabelo do Diabo* (1998); *Vermelho Sangue* (1998); *Funeral Elétrico* (1999); *Piada de Jesus* (1999); *Contra Vocês* (1999); *Coração Rebelde* (1999). A escolha das obras a serem comentadas se faz muitas vezes pela força em expressar alguma característica marcante das escolhas que constroem os métodos e fabulações

de Rodrigues. Cristiane Ventura, pesquisadora e realizadora audiovisual, no texto *Ficções do real – a poética do arquivo* (2010), busca perceber na obra de Rodrigues como se dá a “construção do caráter ficcional em vídeos autorreferenciais e/ou de autoexibição”, a partir da abordagem de uma poética das imagens de arquivo. Um dos vídeos analisados por Ventura é *Spell* – realizado em S-VHS, apresenta elementos que a pesquisadora identificará em outros vídeos do artista: pesquisa formal (como a montagem, que exemplifica na costura das imagens dos carrinhos sobre o disco as imagens da janela de um carro em movimento) e os conflitos cotidianos como temática recorrente (neste caso uma briga com a irmã por causa de barulho). Em vídeos seguintes como *Targa Stalker* (2001) e *Imprescindível* (2003), pode-se perceber a presença constante do primogênito Bruno, que acaba por constituir forte figura dramática em sua relação com os jogos do pai, negando seus anti-heróis ou sendo o *alter ego* dele.

No início da década de 2000, Rodrigues realiza *América Ctrl+S* (2000), parceria com Dellani Lima, com quem realizará constante diálogo em aproximações e contraposições nas buscas estéticas, nas questões político-filosóficas e na articulação de narrativas ficcionais a partir de imagens que reinventam a vida cotidiana – reinvenção que fará de Rodrigues, autor, diretor, ator, personagem, tema, em exercícios de liberdade plástica e narrativa que brinca irônica e cinicamente com os sentidos das imagens e dos sons na construção dos discursos. *Targa-Stalker* (2001), *Imprescindíveis*<sup>56</sup> (2003), *Todo punk é católico*<sup>57</sup> (2003), *Chubelz* (2003), *Antes de Tudo* (2004), *Andrômeda* (2005), *AntonioD* (2005), *Kalashnicov* (2005) e *Diante do Abismo dos seus Olhos*<sup>58</sup> (2006), são filmes que marcam as mudanças na vida e na criação do artista, a consolidação do estilo, das temáticas, das escolhas, sua proposital mistura entre arte, política e vida.

---

<sup>56</sup><http://www.portacurtas.com.br/beta/filme/?name=imprescindiveis>

<sup>57</sup><http://vimeo.com/1119147>

<sup>58</sup><http://vimeo.com/19130749>

Desde *Targa-Stalker* venho assumindo um posicionamento militante a favor da realização romântica e contra o imperialismo, conluo com um clichê, o clichê da realização caseira como proposta revolucionária, a tela é quebrada e em meio a um discurso do Fidel Castro, meu filho dá tapas na câmera e fala "viva os Panteras Negras!", na época ele tinha quatro anos. Em *Imprescindível* (vídeo presente na competitiva atual), desenvolvendo uma proposta de realização caseira, manipulo meu filho. Ainda em seus quatro anos de idade, imponho meus heróis (Zapata, Comandante Marcos, Carlos Prestes, Lamarca e Marighela) e suas ideologias implícitas, ele fazendo resistência evoca os nomes dos seus heróis (Jaspion, Batman e Robin). Assim me exponho, como sujeito manipulador, um pai imprudente que tenta adestrar seu filho, deixando-o exposto à violência simbólica existente na mídia. *Imprescindível* é o perverso desdobramento de *Targa-Stalker* e com ele tento provocar os atentos à manipulação ideológica, tento provocar uma tensão entre arte e política. Às vezes, após a exibição de *Imprescindível*, me vejo(*sic*), por parte dos espectadores, cercado de questionamentos éticos e morais a respeito de minha vida pessoal, minha conduta enquanto pai. Eu queria provocar um desconforto, pus uma arma na mão de meu filho, propositalmente tentei manipulá-lo à maneira behaviorista, era um momento impar de nossa relação, uma farsa. Que algumas pessoas se deixam enganar. Fazia uma ficção como alguém que faz um filme sobre fantasmas que aterrorizam um garotinho. É impressionante a dificuldade das pessoas em abstraírem. Talvez seja esta a eficácia de *Imprescindível*, talvez importe mais os sujeitos contidos ali e não minha intenção de constituir uma farsa onde a tensão ideológica e a manipulação ideológica sejam o objeto de estudo.<sup>59</sup>

Embora não explícitas, entre suas influências estéticas, Rodrigues cita o cinema de Antonioni, “mostrar o vazio da materialidade, ou seja, o vazio do valor simbólico, a falta de valor que as coisas do nosso mundo têm e que a gente se ilude e se impõe, pelo valor simbólico dos bens de consumo”<sup>60</sup>; “as experiências pictóricas eletrônicas e fotoquímicas do Win Wenders e do Herzog em alguns trabalhos”<sup>61</sup>; “socializar uma experiência descontextualizada, ou seja, jogar o espectador num contexto que ele desconhece e ele ficar Tateando no escuro até conseguir entender porque aquilo está acontecendo”<sup>62</sup> como nos filmes de Hal Hartley. Para além dessas referências cinematográficas, os vídeos de Rodrigues

<sup>59</sup>Depoimento de Carlosmagno aos organizadores do 14º Videobrasil (2003). Disponível em: <[http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/vbonline/bd/index.asp?cd\\_entidade=40168&cd\\_idioma=18531](http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/vbonline/bd/index.asp?cd_entidade=40168&cd_idioma=18531)>. Acesso em 16/06/2012.

<sup>60</sup>RODRIGUES, 2012.

<sup>61</sup>*Ibidem*.

<sup>62</sup>*ibidem*.

se fazem como superação das condições precárias de produção e de circulação mediadas por relações de poder e de mercado:

*Quando eu comecei a fazer pequenas experiências no digital, a gente não podia fazer filmes longos porque perdia o sync, e o equipamento que eu tinha em casa não dava para ter sync por mais de quatro minutos. E aí era um problema para se gerar uma cópia, que ninguém aceitava – as cópias eram raramente em DVD, eram em VHS, em DVD não era popular, embora você pudesse fazer DVD em casa. Os festivais aceitavam em VHS e aí para dar saída do digital pro não-linear sem perda de sincronismo era um problema. Assim, os filmes do início dos anos 1990 são muito curtinhos, não por uma opção estética, mas por uma limitação [...] são filmes muito curtos. E havia também uma falta de sensibilidade e aceitação de vídeos longos porque o projetor era de três tubos, ou então projetor de baixa resolução para salas grandes e usavam data show para uma sala de cinema e o filme perdia todas as suas características que são próprias que a gente via no monitor de cada computador pessoal. Isso era muito sofrido, era sofrido para quem criava, exibia, e era sofrido para o público. Então havia uma queixa, assim, vídeo de oito minutos – ‘ah não, faz um aí de três, de dois minutos, quatro minutos’. Teve a popularização também dos programas de computador, principalmente pela pirataria, e usava-se um efeito popular para poucos que lidavam com o hi-tech e então era possível perceber que aquilo que tinha sido premiado num determinado festival, era o capital, a propriedade de um equipamento (RODRIGUES, 2012).*

O artista acompanhou os debates gerados em meio às transformações midiáticas no meio artístico e pontua que agora não há delimitações e esses debates se esvaziaram:

*Chamar o vídeo de filme é permitido há pouco tempo. Em vários momentos, sempre alguém corrige: “meu filme”, “não, o seu vídeo”. E hoje nós temos um termo anacrônico, um anacronismo que é a videoarte. As vezes eu vejo na internet o pessoal oferecendo cursos de videoarte. Ou a pessoa é um lobista e está querendo pegar um leigo usando uma tag para poder conseguir público, ou é um ingênuo. Porque videoarte é um termo datado. É anacrônico. O que era um neologismo virou um anacronismo. Agora ‘no hay banda’. Não há teatro, não há galeria, não há sala de cinema e ao mesmo tempo essas coisas coexistem, ou seja, não existe fronteira entre a galeria, sala de cinema, game, entre outras coisas. Por outro lado existe todo um aparato mercantilista que viabiliza e canaliza determinados gêneros, aos seus cabíveis lugares rentáveis – esses produtos devem ser rentáveis (RODRIGUES, 2012).*

Novos meios requisitam adaptação e invenção de novas técnicas. Trabalhando com vídeo desde os 21 anos, Rodrigues aprendeu diversas delas, apropriando-se de uma forma particular de utilizá-las e recombina-las em narrativas provocativas, belas e ‘incômodas’.

*Já em meio ao digital, surgiu nas conversas de cozinha de agência fazer misto quente – pegar uma imagem ruim colocar uns filtros, um layer sobre o outro e tentar salvar materiais que não eram muito interessantes. Eu acompanhei muito o Francisco de Paula usando câmera como ferramenta e fazendo isso diretamente na câmera através de objetivas, uma coisa que chamamos tecnicamente de ‘enterrar o pedestal’, que é você tirar o brilho aumentando o contraste, tentando tirar do formato betacam, um preto semelhante à película. E uma coisa que passou a ser generalizada, até por mim também: não podemos abrir mão dessas coisas. Uma coisa é usar gratuitamente, outra coisa é você ter uma necessidade formal, estética, um dado contexto e determinado produto cultural que você faça. As pessoas muitas vezes têm medo do ‘belo’, eu fico impressionado. Tem que sofrer, tem que ser chato, tem que ser incomodo. Você pode incomodar com uma palavra, com um olhar, com silêncio; você pode incomodar com um plano geral lento como os de Bela Tarr, como os de Tarkovski (RODRIGUES, 2012).*

Com grande apreço pelas imagens da arte cinematográfica, Rodrigues relembra que uma questão que sempre assombrou a discussão sobre cinema e resvalou em alguns momentos o vídeo, a criação de uma indústria nacional com anseios de se aproximar das maiores indústrias cinematográficas do mundo, como a americana ou a europeia. Ao contrário dessas perspectivas pretensiosas e anacrônicas, Rodrigues pensa a imagem como centro de uma criação emotiva:

*Eu era um extraterrestre na Belas Artes que encontrei aliados na PUC-MG, onde havia professores que admiravam coisas que eram negadas pelos professores da EBA que pensavam que o cinema brasileiro deveria ser um cinema industrial. [...] E eu queria alimentar as minhas maiores paixões, o cinema, a arte eletrônica, a possibilidade de criar imagem, seja a fotografia, seja o que for, a produção intelectual voltada para emotividade, o sentimento, para o contato com o outro, para a possibilidade de sonhar de olhos abertos e se sentir bem, se sentir confortado, não se sentir solitário num mundo carregado de mesquinhez, de vileza, próprias de gente viva (RODRIGUES, 2012).*

Com a digitalização dos meios de produção de imagens, o barateamento das câmeras e computadores (ilhas de edição), o desafio se mantinha na hora de difundir os trabalhos entre os festivais de cinema e vídeo que já disponibilizavam algumas informações e contatos via internet, mas que muitas vezes ainda era um processo lento, além de uma questão pertinente, que era a troca constante de formatos, processo que dificultava a circulação e exibição dos trabalhos com integridade estética original.

*Quantas vezes escaneei fichas de inscrição e digitei porque a coisa ficou tão arcaica que você tinha uma ficha de inscrição em papel e algo na web falando do evento, mas você tinha uma ficha de inscrição em papel e você tinha que mandar um papel e você não tinha a ficha disponível na internet ou era difícil de baixar, algumas centenas de Kb, então valia mais você escanear e escrever por cima digitando e tal do que ficar lá baixando uma coisa lenta. Por outro lado existiu também uma necessidade de superação de equipamentos e de situar a produção comercial em um espaço onde a maioria não consegue chegar, que é você dificultar a transmissão de formatos. Você disponibiliza um formato, ele vira popular, então você cria um outro formato, não com a intenção de chegar à verossimilhança, que é o sonho de todos, mas a estratégia é barrar a possibilidade de você disputar em igualdade com qualquer megaempresa que tem todo um departamento de estratégia de mercado para poder viabilizar a circulação disso. As coisas todas caminham, a velocidade, o sincronismo, talvez a palavra chave de toda a minha discussão seria o sync, o tempo e o sincronismo, a internet demorou um tempo para sincronizar-se, a produção cinematográfica demorou um tempo para sincronizar-se, a produção eletrônica, e o pensamento filosófico demorou um tempo para sincronizar-se ao contemporâneo (RODRIGUES, 2012).*

A fabulação de suas experiências e vivências subjetivas é misturada à sua maneira de pensar as dimensões do comportamento humano, incluindo a si próprio, sempre evidenciando o conflito entre presente vivido e presente narrado. Vídeos como *ANTICRISTO (um vídeo sobre minha morte)*<sup>63</sup> (2005), *Sebastião, o homem que bebia querosene*<sup>64</sup>(2007), *Analogia do verme*<sup>65</sup> (2008), *Doriangreen*<sup>66</sup> (2008), *Cristo72* (2008), *Alexandre Illich*<sup>67</sup> (2008), criam,

---

<sup>63</sup><http://vimeo.com/6132527>

<sup>64</sup><http://vimeo.com/19112395>

<sup>65</sup><http://vimeo.com/19114328>

<sup>66</sup><http://vimeo.com/19122792>

<sup>67</sup><http://vimeo.com/8738285>

como o próprio autor afirma, sua *rapsódia videográfica*<sup>68</sup>. Rodrigues também faz das contas do rosário suas balas de artilharia no vídeo *Igreja Revolucionária dos Corações Amargurados – IGREV*<sup>69</sup> (2007) e captura a elevação da alma no rito dos planos cinematográficos de *Andrômeda – A menina que fumava sabão*<sup>70</sup> (2009).

*No meio desse caminho eu fiz uma série de filmes, familymovies: filmava amigos, depois namorada, esposa, filho, filhos, rompimentos, relacionamentos paralelos, relacionamentos coexistentes, relacionamentos afetivos coexistentes, muitas coisas condenáveis do ponto de vista moral, vigente, situado em cada época, mas que me custaram muito, ao mesmo tempo em que me agradeceram com vários adjetivos, de transgressor... ah, tem todo um repertório de palavras repetidas, e que foi se esvaindo... [...] Existe um julgamento moralista que serve quando convém. Ele está atravessando o meu peito, ou seja, de quem for, porque a minha linha do tempo é praticamente a minha linha filmográfica e as pessoas não separam isso, filme é filme, eu sou eu, e se o filme existe é porque quis mostrar, e se mostrei não é porque penso, porque sou a favor... isso entristece, mas ao mesmo tempo, há o tempo para separar o que é equívoco do que é realmente válido. Atualmente eu estou fazendo um filme, todos achavam que me conheciam, que conhecem a minha produção, que eu havia acabado com essa série meio linha do tempo, que são filmes autobiográficos em que os meus familiares são personagens e que eu acabo assumindo, acabo protagonizando, seja atrás da câmera, seja diante da câmera como nos últimos filmes. Ao final disso eu percebo que não tem fim e o fim vai ser minha morte (RODRIGUES, 2012).*

---

Para conhecer mais do trabalho de Carlosmagnó Rodrigues, acesse:

<http://carlosmagnó-film.blogspot.com.br/>

<http://vimeo.com/carlosmagnó72rodrigues>

<http://igrrev.blogspot.com.br/>

<http://vimeo.com/igrrev>

---

<sup>68</sup>RODRIGUES, Carlosmagnó. *Ecce Homo Index*. Disponível em <<http://carlosmagnó-film.blogspot.com.br/2009/04/blog-post.html>>. Acesso em: jun/2012.

<sup>69</sup><http://vimeo.com/19755331>

<sup>70</sup><http://vimeo.com/19753462>

## A Arte de Provocar Encontros

CEIA

O Centro de Experimentação e Informação de Arte (CEIA) nasce de um encontro entre desejo e necessidade . Um encontro entre dois artistas, que acabou mobilizando outros encontros entre muitos artistas. Dois artistas que possuíam, segundo Marcos Hill (2012) “*uma quantidade relativa de urgências que pessoas com formação de artista vão acumulando ao longo da vida*”. Um deles é Marco Paulo Rolla que, atuando desde 1986, investiga através da arte em várias linguagens as relações entre corpo e outras matérias, realizando uma reflexão social e estética sobre o desejo humano.

Desejo, em minha obra, desenvolver um discurso em que fique clara a pluralidade do ser humano, qualquer tipologia física, pensamentos, filosofias, políticas, identidade sexual, desejos materiais, ações, clichês como parte de uma totalidade. Um corpo como forma e linguagem (ROLLA, 2006).

Em suas performances, busca expandir os limites dos corpos e confrontar gestos e cenas do cotidiano em performances como: *Café da manhã* (2000-2005), *Canibal* (2004), *Banquete* (2003-2004), *Imersão / Transbordamento / Resistência* (2009), *Homem escutando a Terra* (2010). São ações provocativas que desestruturam qualquer expectativa de normalidade ou sentido comum naquilo que é visto e atribuem às imagens seu caráter de signo estético. Em fins dos anos 1990 participou do programa de residência artística na Rijksakademie van

BeeldendeKunsten (Real Academia de Belas Artes da Holanda), em Amsterdã. E foi a partir dessa experiência que brotou a semente do que hoje é o CEIA. A Rijksakademie constituiu em seu interior uma rede internacional de ex-residentes não europeus (RAIN - RijksakademieArtists' Initiative Network), com a proposta de intermediar realizações e pesquisas artísticas auxiliando em processos de captação de recursos junto a entidades de fomento holandesas. Marco Paulo retorna ao Brasil com essa proposição da Rijksakademie e encontra Marcos Hill, artista plástico, investigador da imagem, pesquisador, crítico e professor de História da Arte. Identificam grande afinidade de ideias e críticas sobre o fazer artístico no mundo atual, que os impulsiona a compartilhar inquietações, reflexões e ações. A experiência de Marco Paulo com as perspectivas e diferentes dinâmicas da Rijksakademie uniu-se à experiência de Marcos Hill<sup>71</sup> como curador e propositor independente em diálogos com grupos de artistas.

*Eu já vinha com uma carga prática de organização e de proposição de exposições, de condução e coordenação de grupos de artistas para que essa experiência se configurasse numa exposição. Nessa minha experiência foram ficando claras as carências, os obstáculos, as tais frustrações [...]. Já trazia essa experiência de um melhor conhecimento de como funciona e de como não funciona a política artística e cultural de Belo Horizonte, quais são os ossos duros de roer, num processo de proposição e de gestão de um projeto artístico, principalmente projetos experimentais no campo de uma produção mais atual. E nós nos encontramos exatamente nesse momento. Marco Paulo trazia da Holanda essa proposta, criação de uma iniciativa independente de artistas que se filiará a uma rede internacional de iniciativas independentes não europeias e me encontrou com essa bagagem como professor da Escola de Belas Artes e como um propositor independente, um orientador independente de grupos de artistas que, não tendo lugar para expor, para veicular seu trabalho, se aglutinavam. E juntos nós construímos a possibilidade de exposição, de veiculação e de visibilidade desse trabalho(HILL, 2012).*

Configura-se desse encontro a formação do Centro de Experimentação e Informação de Arte (CEIA), com a proposta de realizar eventos internacionais na cidade de

<sup>71</sup>Professor há mais de duas décadas na Escola de Belas Artes da UFMG, realizou curadorias em vários espaços expositivos de Belo Horizonte, como no Centro Cultural da UFMG, no Museu Mineiro, e em quase todos os espaços expositivos da Fundação Clóvis Salgado.

Belo Horizonte que possibilitassem reverter um diagnóstico compartilhado pelos dois artistas, a existência de dois obstáculos centrais à legitimação das pesquisas artísticas em Minas Gerais: a hegemonia do eixo Rio-São Paulo e o que Marcos Hill (2012) define como uma “má vontade generalizada e institucionalizada”.

*O eixo Rio-São Paulo é um eixo bastante duro, bastante resistente e por diversas razões se mantém nessa situação de legitimação. Outra desvantagem de Belo Horizonte está diretamente ligada à política interna da cidade, à política do Estado, a certas dimensões sombrias da própria cultura mineira, que tem muita má vontade em reconhecer os seus próprios valores, que tem muita má vontade, do ponto de vista político e administrativo, de reconhecer e legitimar o que vem a ser a cultura e o que vem a ser a arte. Essa é uma questão em que insisto muito nas minhas falas e mereceria uma reflexão muito mais ampliada, porque está diretamente ligada a todo o processo de formação do Brasil enquanto Estado, da participação da oligarquia mineira em todo esse processo, de um mal estar e de um preconceito que a classe dominante brasileira criou e gerou com relação ao que fosse popular, ao que fosse brasileiro, ao que fosse da terra. Isso foi revertido através de ideologias que se sucederam, mas foi mantido como mentalidade (HILL, 2012).*

As constantes frustrações com obstáculos e instituições que insistem em não reconhecer ou legitimar a cultura e a arte produzidas em Minas, principalmente ligada ao campo da experimentação, foram subvertidas por Marco Paulo Rolla e Marcos Hill com a criação de um ‘espaço’ onde os próprios artistas envolvidos e atuantes pudessem legitimar a sua arte e ir além, ampliando horizontes internacionais através de deslocamentos, encontros, trocas e experiências diversas entre artistas de vários países – tendo participado das iniciativas do CEIA artistas e pesquisadores de países da Ásia, África e América Latina, além da mobilização de vários artistas mineiros. “Quando o CEIA pensa a organização de um evento internacional, pensa em potencializar e legitimar profissionais locais, profissionais nacionais e profissionais internacionais”, afirma Marcos Hill (2012).

## Visível e o Invisível na Arte Atual

O primeiro evento internacional realizado pelo CEIA em 2001 foi *o Visível e o Invisível na Arte Atual*, segundo Marcos Hill, “um evento que visou uma reflexão mais conceitual”, para medir a ‘*temperatura*’ do que poderia ser feito. Foi composto de uma exposição de arte digital, uma mostra internacional de vídeo e um ciclo internacional de palestras que discutiram a produção artística contemporânea, considerando a importância dos conceitos de visibilidade e de invisibilidade neste contexto. O evento propôs pensar a importância do processo na produção artística atual, examinar criticamente as estratégias mercadológicas e a política de aquisição dessa produção, além de promover espaços de reflexão e discussão sobre ética, ideologia e tecnologia no contexto artístico contemporâneo, a partir do parâmetro local/global<sup>72</sup>. Participaram do evento entre artistas, palestrantes e colaboradores, Cláudia Fontes (artista plástica argentina, formada na Rijksakademie); Gertrude Flentge (coordenadora da rede RAIN); GoddyLeye (artista plástico e *videomaker* de Camarões); Hélio Ferverza (artista plástico gaúcho, professor da UFRGS); Jac Leirner (artista plástica paulista); JanwillwnSchrofer (presidente do Rijksakademie); JaroslawKozlowski (artista plástico polonês e consultor da Rijksakademie); José Ferreira (artista plástico e *videomaker* sul-africano); Jukka Orava (arte-educador finlandês, pesquisador em ensino da arte e tecnologias e professor na UniversityofArtans Design of Helsinki); LindsleyDaibert (professor de escultura na Escola de Belas Artes da UFMG); Lucia Gouvêa Pimentel (professora da Escola de Belas Artes da UFMG, arte/educadora e artista plástica).

---

<sup>72</sup>Informações recolhidas no site do evento. Mais sobre o evento Visível e Invisível na Arte Atual no endereço <http://www.ceia.art.br/2001-2006/homeCeiaFinalnb.swf>.

É importante ressaltar que, desde o primeiro evento, o CEIA pensa uma estrutura que visa criar situações de trocas, reflexões e intermitente estado de criação pautada em relações não hierárquicas de compartilhamento:

*Além dos laboratórios e oficinas e do ciclo de palestras, nós, sempre que podemos, abrimos um espaço de exposição, de visibilidade para a produção, sempre com as portas abertas para o público e tudo isso é registrado, a partir de uma publicação. Quando você entra com um projeto de um evento internacional, visando à abertura de um espaço de aperfeiçoamento e profissionalização do profissional da imagem, está dando a abertura de um espaço de reflexão, totalmente aberto e horizontal, está visando um espaço de visibilidade e está visando um espaço de registro e de memória através das publicações – basicamente essa é a receita do CEIA (HILL, 2012).*

### **Manifestação Internacional de Performance – MIP I**

O evento seguinte foi a primeira Manifestação Internacional de Performance – MIP I, em 2003. Antecipando um cenário de consolidação e disseminação da performance enquanto prática artística, invocou a potência humanizadora do corpo, inerente a todas as culturas, como símbolo, história e metamorfose constante que esclarece diferenças e estimula a convivência.

*Valorizando espaço e tempo reais, sua prática surge como um desafio aos contextos saturados pelo artifício de representações impostas pelas mídias corporativas. Sendo assim, o artista-performer busca na crueza de sua própria vida elementos que, deslocados para o circuito da arte, desconstroem a artificialidade cotidiana, ‘presentificando’ problemáticas imediatas da condição humana (HILL, ROLLA 2005).*

O MIP I foi um evento tão marcante na história do CEIA e do cenário artístico mineiro que deixou associada a ideia de que a iniciativa era voltada para a pesquisa dessa

linguagem. Marcos Hill (2012) pontua essa questão afirmando que o CEIA sempre prezou pela autonomia de suas abordagens e “*nunca quis fixar nenhum tipo de compromisso em termos de agenda com um único tipo de linguagem*”.

*O CEIA sempre defendeu muito firmemente a liberdade de transitar por todas as linguagens, até porque nós entendemos que hoje as questões mais importantes não residem, não se fixam nos suportes – já sabendo disso por vivência própria, porque o Marco Paulo é artista e artista reconhecido, e também sou artista, minha formação, a minha alma é toda de artista, todo o meu empenho na teoria é motivado pela alma do artista. O historiador da arte é em primeiro lugar o artista, o teórico é em primeiro lugar o artista, qualquer coisa que estudo no campo da filosofia, da sociologia ou da antropologia, estudo pelo viés do artista, primeiro ‘botei a mão na massa’. Em função dessa formação e desse perfil, tanto do Marco Paulo, quanto meu, nós sempre defendemos a liberdade de ir e vir entre todos os meios (HILL, 2012).*

Fizeram parte da MIP I com apresentações, palestras e/ou publicações: Marco Paulo Rolla, Marcos Hill, Teresinha Soares, Moniek Toebosch, Paul Perry, Christine Greiner, Renato Cohen, Maria Angélica Melendi, Júlio Martins, Wilson de Avellar, Márcia X, OtobongNkanga, YiftahPeled, MonaliMeher, Marta Neves, Laura Lima, GraziKunsch, Gregg Smith, Arahmaiani, Jill Magid, Reza Afisina, Cristina Ribas, Solange Pessoa, André Brasil, Tetê Tavares, Fernanda Duarte, Grupo Tramóia, Grupo Gia, Fernando Ribeiro, Izabel Pucu, Wagner Rossi, Geraldo Loyola, Ana Gastelois, Paulo Nenfídio, Paola Rettore, Cinthia Marcelle, Sara Ramo, Juliana Alvarenga, Felipe Chamovic, Marcelo Terça-Nada, entre outros tantos colaboradores e espectadores.

Em função do sucesso da primeira edição, o CEIA realiza em 2009 a MIP II propondo leituras e articulações transversais entre a performance e outras linguagens artísticas, dando ênfase à diluição das fronteiras. Oficinas/*workshops*, palestras e

apresentações reuniram em Belo Horizonte mais de 30 artistas locais, nacionais e internacionais. A publicação resultante do evento está em processo de produção<sup>73</sup>.

### ***BlindSpaces / Espaços Cegos***

O projeto que ocorreu entre as duas MIPs, em 2004/2005, foi *BlindSpaces / Espaços Cegos* no qual o CEIA escolheu a videoarte como uma das linguagens-pretexto de reflexão e criação. Do invisível ao corpo, o CEIA encontra no vídeo um meio de pensar e expressar o espaço, sua expansão e limite como suportes de sensibilidades artísticas<sup>74</sup>.

*Nós entramos em contato com a iniciativa Pulse, que é a iniciativa de Durban, [...] havia uma constatação clara de que o vídeo era uma tecnologia permeando qualquer tipo de possibilidade de expressão visual, vide a quantidade de instalações videográficas que começaram a constar nas grandes exposições internacionais e a própria maleabilidade tecnológica da mídia, a portabilidade, a reversibilidade, a digitalidade, que também é um dado importante, que cria uma situação mais imediata, não só para o registro de imagens, como para qualquer tipo de intervenção na imagem, via digital (HILL, 2012)..*

Em parceria com a iniciativa PULSE de Durban o CEIA realizou um intercâmbio em que dois videoartistas e um teórico de cada país se deslocaram para vivenciar a experiência dos espaços cegos nas cidades outras. Pensar “a cidade como o espaço do corpo”<sup>75</sup> e os espaços que “na repetição de cada cotidiano ou no deslocamento dessas

---

<sup>73</sup>Um breve release do que foi a MIP II pode ser visto no endereço <http://vimeo.com/7409535>.

<sup>74</sup>Mais sobre a realização do *ESPAÇOS CEGOS* no endereço <http://www.ceia.art.br/2001-2006/homeCeiaFinalnb.swf>.

<sup>75</sup>ROLLA, Marcos Paulo. *BLINDSPACESPAÇOSCEGOS*. Texto de apresentação da publicação, acessível no endereço <http://www.ceia.art.br/2001-2006/homeCeiaFinalnb.swf>.

noções”<sup>76</sup> resvalam ou são ignorados pelo olhar – “espaços revisitados, readquiridos, revistos, realimentados e cegos”<sup>77</sup>. Entre 2004 e 2005, cada grupo viveu um mês de trocas e “oportunidades de observar a estética, a ética e o cotidiano cultural de cada país”<sup>78</sup>. Além dos grupos que se deslocaram, mais dois artistas de cada cidade vivenciaram o intercâmbio em sua própria localidade de morada e atuação.

*Foi muito em cima disso, dessa cegueira criada pelo automatismo do hábito, que nós resolvemos trabalhar a dimensão conceitual do projeto, daí a importância fundamental do deslocamento. Era importante que os brasileiros se deslocassem para a África do Sul, para que os brasileiros pudessem enxergar os espaços cegos dos sul-africanos e era importante que, depois, os sul-africanos se deslocassem para o Brasil, para que os sul-africanos pudessem enxergar espaços que os brasileiros já não conseguiam enxergar mais. E o vídeo nesse caso foi muito fundamental, porque ele dinamizou e otimizou o deslocamento. Como registrar essa visão cega senão pelo vídeo? Que outro meio de registro seria tão competente quanto o vídeo para registrar essa situação ínfima, de dinâmica fluída, essa proposição de recorte no fluxo? Porque essa foi a ideia, o espaço cego você percebe no fluxo, não é um lugar que se constitui de regularidades ou de estabilidades. O espaço cego é o lugar da instabilidade no fluxo, daí essa dimensão quase vertiginosa que, através da repetição, leva ao automatismo, levando a cegueira ou a atrofia de qualquer capacidade sensorial (HILL, 2012).*

Participaram como artistas e interlocutores do projeto Espaços Cegos (além dos coordenadores do CEIA, Marcos Hill e Marcos Paulo Rolla) o membro fundador do PULSE, Greg Streak (artista plástico, curador, coordenador de projetos radicado em Durban), Alexander Wafer (geógrafo nascido em Durban, vive e trabalha em Johannesburg), Doung Jahanger (artista africano, vive e trabalha em Durban), Joacélio Batista (artista mineiro, vive e trabalha em Belo Horizonte), Pablo Lobato (artista mineiro, vive e trabalha em Belo Horizonte), Nesrine Khodr (videoartista libanesa, vive e trabalha em Beirute), Owen Oppenheimer (artista radicado em Londres, trabalha no interstício entre arte e cinema),

<sup>76</sup>ROLLA, Marcos Paulo. *BLINDSPACESPAÇOSCEGOS*. Texto de apresentação da publicação, disponível no endereço <http://www.ceia.art.br/2001-2006/homeCeiaFinalnb.swf>.

<sup>77</sup>*Ibidem.*

<sup>78</sup>*Ibidem.*

Vaughn Sadie (artista radicado em Durban, é atualmente professor em Vega), entre outros colaboradores.

Em entrevista, Marcos Hill (2012) relata como foi a experiência de ser recebido pela iniciativa de Durban e receber os artistas sul-africanos em Belo Horizonte:

*São deslocamentos importantes que nos ensinam a melhor compreender tudo, o lugar de onde nós viemos, como as dimensões simbólicas desse lugar estão incorporadas em nós, o quão o nosso lugar é diferente de outros lugares, dos lugares para onde nós nos deslocamos, o que lembra os nossos lugares de alguma maneira no lugar estrangeiro, o que o lugar estrangeiro nos ensina a enxergar dos nossos lugares que nós não enxergávamos, aquilo que nós nunca vamos conseguir enxergar, nem dos lugares estrangeiros, nem dos nossos próprios lugares.*

Como resultado desse deslocamento para o fora de campo da visão, o CEIA produziu uma publicação composta por textos, testemunhos, documentação fotográfica e um DVD com as ‘invenções artísticas’<sup>79</sup> realizadas pelos dois grupos, brasileiro e sul-africano, ao longo do projeto. Parte desses registros é acessível através da coletânea sobre circuitos artísticos auto dependentes realizada por Newton Goto e intitulada *Circuitos Compartilhados*<sup>80</sup>. São dois DVDs com registros da MIP I e com os vídeos *Sightlines* (Doung Johangeer, 2005), *3 Healers* (Owen Oppenheimer, 2006), *L'avancée* (Nesrine Khodr, 2006), *Simunye* (Joacélio Batista, 2005), *Paralelo 30º* (Joacélio Batista, 2005), *Artifícios do Olhar* (Joacélio Batista e Pablo Lobato, 2005), *Movimentos Leves* (Marco Paulo Rolla, 2006), *Atravessando uma porta* (Marcos Hill, 2006), realizados na vivência do projeto *Blind Spaces / Espaços Cegos*.

<sup>79</sup>Marcos Hill, em entrevista concedida em 20 de fevereiro de 2012, pontua: “*estou fazendo força para substituir o termo produção pelo termo invenção, porque acho que produção tem muito pouco a ver com a arte, no sentido poético, tem a ver com arte no sentido mercadológico, mas não tem a ver com arte no sentido propriamente poético*”.

<sup>80</sup>“O acervo contém registros audiovisuais associados às práticas dos coletivos de artistas, arte de ativismo cultural, ações colaboracionistas em arte, espaços alternativos, intervenções urbanas, performances, etc., ou seja, diversos tipos de iniciativa onde o artista, além de ser o propositos da obra, é também o mediador do diálogo dela com o público, e ainda, o ativador de novas concepções de circuito artístico”. Texto de apresentação disponível no site <http://circuitoscompartilhados.org/wp/>.

### **Pintura além da pintura (2006)**

Contextualizar a pintura, tradicional e milenar linguagem artística, na atualidade do século XXI foi o mote desse evento internacional promovido pelo CEIA. Durante um mês, oficinas com quatro artistas mediadores estimularam questões e ações junto a quinze artistas brasileiros e cinco estrangeiros, além da realização de dez palestras e uma mesa-redonda para discutir o estado atual da pintura, e ainda uma mostra de filmes que apresentavam um diálogo com questões ligadas ao universo pictórico.

Nos três últimos dias de oficina o público pode conferir e compartilhar com os realizadores os processos e reflexões sobre a prática da pintura. O evento deu origem, também, a uma publicação lançada em 2011, de mesmo título.

### **Desenho (2010)**

Após o evento *Pintura Além da Pintura*, Marcos Hill se afasta para concluir sua tese de doutorado e o CEIA volta a produzir um evento internacional em Belo Horizonte somente em 2009, com a MIP II, já citada. No ano seguinte a linguagem investigada é o desenho:

Queremos focalizar essa mídia como campo de investigação artística, estimulando interessantes estudos sobre a expressão visual. Não dá para negar a importância do desenho como base estrutural de qualquer imagem. Acharmos igualmente importante propor uma plataforma que propicie

experimentações entre o desenho e outras mídias contemporâneas (ROLLA, 2009)<sup>81</sup>.

Oficinas, palestras, mesas redondas e ateliê coletivo com trabalhos posteriormente abertos ao público reuniram em BH artistas brasileiros e de países como Argentina, Nicarágua, Egito, Holanda, França e Ilhas Comores para discutir as possibilidades de experimentação entre o desenho e outras mídias contemporâneas. Entre as atividades desenvolvidas durante o evento, o artista mineiro Marcelino Peixoto apresentou o *workshop* *Projetar e projetar-se: desenho como projeto de algo a saber*, abordando “a capacidade do desenho se soltar daquele que o executa e de ganhar vida própria em diversos formatos, dimensões e espaços”<sup>82</sup>.

A artista argentina Irene Kopelman apresentou uma oficina que explorou as noções de representação articuladas com a ideia de paisagem no *workshop* *Notas sobre a representação*. E Dora Longo Bahia, artista paulista, coordenou *Desenho-Território*, *workshop* que mergulhou nos aspectos da configuração do espaço e do tempo contemporâneos, tendo o desenho como artifício para definir territórios plásticos dentro dessas configurações.

### **Conversas (2011)**

Ao completar dez anos de atividades em 2011, o CEIA conquistou um parceiro de peso para suas ações: a Fundação Clóvis Salgado convidou a iniciativa para um projeto de co-

---

<sup>81</sup>ROLLA, Marco Paulo. 16/06/2009. Disponível em <<http://www.centoequatro.org/blog/ceia-realiza-evento-internacional-sobre-desenho>>. Acesso em 12/06/2012.

<sup>82</sup>UFMG. Disponível em <<http://www.ufmg.br/online/arquivos/016016.shtml>>. Acesso em 12/06/2012.

realização, que proporcionou ao CEIA investir em uma nova mobilização, a residência artística:

*Essa co-realização com a Fundação Clóvis Salgado nos permitiu a abertura de um edital [...] com a oferta de uma bolsa, com a garantia de um espaço físico, com garantia também de uma interlocução privilegiada, através de profissionais que nós selecionamos e convidamos para vir criar essa interlocução direta com os artistas, que fossem selecionados pelo edital, com a abertura de um espaço de reflexão. Nós organizamos um ciclo de seis palestras e três exposições (HILL, 2012).*

O calendário do projeto *Conversas* foi finalizado em 2012 com uma exposição que mostrou o resultado dos trabalhos dos três jovens artistas residentes, no Centro de Arte Contemporânea e Fotografia da Fundação Clóvis Salgado. Participaram das ações do *Conversas* os artistas Estandelau dos Passos, Lucas Carvalho, Mariana Rocha, Inácio Mariani, Marc Davi, Raquel Versieux, Sara Lambranh, e como interlocutores e palestrantes, Daniela Bershan (artista visual, idealizadora e coordenadora da iniciativa independente de artista FUCK sediada em Amsterdã), Eduardo de Jesus (*videomaker* e pesquisador das linguagens audiovisuais e professor da PUC-MG), Cláudia Fontes (artista visual e consultora de arte e cultura), André Brasil (pesquisador de Comunicação e Cinema, interessado nas relações contemporâneas entre política e estética, professor no Departamento de Comunicação da UFMG), Cristiana Tejo (Curadora e coordenadora-geral de Capacitação e Difusão Científico-Cultural da Diretoria de Cultura da Fundação Joaquim Nabuco), StephaneHuchet (historiador e teórico da arte. Professor na Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais).

## Permeabilidade (2012)

Pensando a fluidez que compõem os limites entre as linguagens artísticas, o CEIA está projetando o evento internacional que ocorrerá em Belo Horizonte em julho de 2012 em torno da noção de permeabilidade entre essas linguagens:

*Nós sempre defendemos a liberdade de ir e vir entre todos os meios. E todos os eventos propostos pelo CEIA sempre tiveram essa característica marcante, da permeabilidade. Assim, em 2012 decidimos, depois dessa experiência, falar sobre a permeabilidade e o evento internacional terá como tema a permeabilidade em torno das linguagens artísticas atuais (HILL, 2012).*

Vale ressaltar que as contribuições do CEIA ultrapassam a realização dos eventos sendo fortalecida na rede internacional que se configura e proporciona novos espaços de atuação para artista de Minas, do Brasil e de outros países.

*O que eu acho que tem acontecido de interessante e que caracterizo como uma contribuição do CEIA é que a partir do momento em que o CEIA passou a existir, os profissionais da imagem passaram a contar com mais esse espaço, que não é burocrático, que não é hierárquico, que tem um acesso imediato, e que tem como principal proposta compartilhar, solidarizar a partir de uma plataforma organizada e com inserção num contexto internacional (HILL, 2012).*

Jovens artistas em processo de construção de suas atuações, como alguns integrantes desta pesquisa que se destacam cada vez mais no cenário nacional e internacional como Cinthia Marcelle, Joacélio Batista, Marcelo Terça-Nada (integrante juntamente com Brígida Campbell do grupo PORO) e Pablo Lobato, entre outros, tiveram nas ações propostas pelo CEIA uma plataforma definitiva de diálogo e atuação . México, Mali, África do Sul,

Argentina, Índia, são alguns dos países para onde o CEIA pode auxiliar no deslocamento e diálogo entre artistas mineiros e artistas dos países visitados.

*Dessa maneira nós mandamos jovens para a Índia, para a África do Sul, para o Mali para a Argentina, e temos aí uma lista de 15 a 16 jovens, alguns deles inclusive hoje já se caracterizando como carros-chefes da produção mais contemporânea da arte. [...] Nós somos muito orgulhosos de ter podido, nesse período, facilitar, possibilitar o deslocamento desses jovens com tudo pago (bilhetes aéreos, passagens – alguns até receberam um pró-labore) [...] em uma relação direta. Apenas pelo reconhecimento do seu valor e da sua competência, a pessoa consegue, vai e compartilha, depois traz de volta (HILL, 2012).*

## O CEIA hoje

O CEIA sempre contou com diversos colaboradores que se aglutinam e se incorporam na produção dos eventos. E é uma preocupação de Marcos Hill e Marcos Paulo Rolla: a medida em que o CEIA consegue captar mais recursos, melhora a remuneração, reconhecendo profissionalmente as pessoas que se agregam à iniciativa. Integram parte da equipe central do CEIA: Patrícia Matos, produtora executiva; Viviane Gandra, “*que desde de 2001, quando ela ainda era aluna, foi sempre a ‘conceptora’ de toda a visualidade do CEIA – os livros lindos e maravilhosos, as marcas, as logos, todo o material de divulgação*”<sup>83</sup>, Joacélio Batista, “*diretor de registros de imagens, [...] coordena uma equipe de colaboradores, de profissionais e de bolsistas que produzem as imagens fotográficas e videográficas dos eventos*”<sup>84</sup> e Marcel Diogo, artista plástico que, após participar do Pintura Além da Pintura, passou a colaborar como assistente de produção e atualmente contribui nas propostas curatoriais, como nas exposições realizadas pelo CEIA em 2011.

---

<sup>83</sup>HILL, 2012.

<sup>84</sup>*Ibidem.*

---

Para conhecer mais do trabalho realizado pelo CEIA, acesse:

<http://www.ceia.art.br/>

<http://www.ceia.art.br/2001-2006/homeCeiaFinalnb.swf>

## Reinventando mundos e atravessando fronteiras

*Cinthia Marcelle*

Artesania de ideias, conceitos com pés fincados na terra, geometria do tempo coreografando espaços, circuitos de desejos, para Cinthia Marcelle (2010) “*quando o caos do mundo toma, de repente, um sentido, uma forma, estou criando*”. Filha de mãe artesã, habilidosa com fazeres manuais, formou-se em Desenho na Escola de Belas Artes da UFMG, produzindo desde o período da faculdade, em diversas práticas artísticas: desenho, fotografia, performance, instalação e vídeo. Corpo, cor, composição, acontecimento, sincronia, uma observação atenta do mundo vai de encontro a uma criação de forte potência narrativa.

*Um pouco a ideia da série UnusMundus: quando o caos do mundo toma, de repente, um sentido, uma forma, estou criando. Não é que o mundo adquira sentido, ele é o sentido. A criação é um fluxo. Quando me vejo nesse movimento do mundo, tendo a criar com mais facilidade, como quando chego em um lugar novo, uma residência, em que começo a me deslocar de um lugar a outro e a perceber as coisas como que pela primeira vez (MARCELLE, 2010).*

Artista em constante trânsito, Cinthia Marcelle é estimulada pelo deslocamento e por exercícios de nomadismo. Possui um ateliê, mas traz a arte em pensamento, sendo constantemente ativada para a criação e para viver a arte como reinvenção do mundo a partir de detalhes escondidos no cotidiano. Na série *Unus Mundus* a artista reflete sobre coincidências e acontecimentos simultâneos que ocorrem pelo mundo em tempo presente.

Entre performances, instalações e vídeos, a série apresenta vídeos como *Confronto* (2005) e *Volta ao Mundo* (2004). No texto *E no fim do caminho tinha...* a curadora e crítica de arte Cristiane Tejo (2007) aponta:

O que interessa em particular a Cinthia Marcelle é a constatação da conectividade entre sujeito e mundo, indivíduo e coletividade, da mesma forma que fica em evidência a impossibilidade de prever ou mesmo de mensurar os acontecimentos simultâneos que se repetem a cada instante no mundo.

No vídeo *Confronto* (2005), malabaristas de fogo vão formando uma barreira na faixa de pedestre diante dos carros. A barreira que cresce nos intervalos do semáforo, quando se completa, ligando os dois lados da rua, não mais segue o arbítrio do sinal e se recusa a sair mesmo diante da pressão dos carros com suas ensurdecedoras buzinas. O conflito de vontades, o direito de ficar diante do direito de partir sinaliza que a menor modificação na dinâmica da cidade pode gerar confrontos e rumores.

Em *Volta ao Mundo* (2004) Kombis brancas circulam uma praça, numa espécie de balé de automóveis. Quantas semelhantes estarão a repetir tal trajetória? Sempre vistos do alto, à distância, os vídeos da série *Unus Mundus*, são coreografias do possível. Planos contínuos e vistas aéreas são estratégias presentes na prática da artista que lança um “olhar distanciado sobre as regras do mundo, sobre tudo o que se repete até se tornar quase imperceptível, sobre as camadas que se acumulam num corpo opaco de memória”<sup>85</sup>.

É possível vislumbrar no universo criativo da artista impulsos pela subversão de sentidos, reflexões sobre as dimensões políticas que compõe encontros e enfrentamentos humanos, em diálogos, cruzamentos, entendimentos e novos horizontes de significação. Marcelle experimenta a arte como “lugar nenhum, território fugidio que se disputa, se

---

<sup>85</sup>Trecho de apresentação da artista no site da 29ª Bienal de Arte de São Paulo. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/29Bienal/Participantes/Paginas/participante.aspx?p=76>>. Acesso em: 13/06/2012.

renegocia e se reaprende, rumo a novas fronteiras”<sup>86</sup>. Fronteiras que a artista compreende como produção humana, na arte e no mundo somos nós que delimitamos os espaços, físicos ou simbólicos. Na instalação *A Grande Ilusão* (2010), realizada em colaboração com a artista Sara Ramo, refletem sobre essas fronteiras, a partir de intertextos com o filme de Jean Renoir, de mesmo nome, *A Grande Ilusão* (1937). Um muro rompido e a projeção de legendas que acompanham áudio com trechos do filme compõe essa instalação que reflete sobre os impedimentos físicos e mentais edificados pela humanidade na construção de suas fronteiras e limites. Além de uma sensível interlocução com o pensamento político, Marcelle encontra nas parcerias uma troca fértil e desejada pela artista em seu processo criativo.

*Trabalhar em dupla me possibilita um respiro, uma linha de fuga. É também a forma de dialogar que melhor resiste hoje, para a minha geração. Os trabalhos em dupla são para mim como relações de amor, essa ideia do amor que ficou depois da utopia coletiva da geração de 70. Cada um tem a sua pesquisa, mas quando começamos o diálogo, vai surgindo uma outra coisa, um terceiro personagem (MARCELLE, 2010).*

A parceria com a artista Sara Ramo, que também investiga questões sobre representação e encenação nas construções simbólicas e identitárias, é de longa data e juntas com a artista Marilá Dardot, desenvolveram diversas iniciativas. O vídeo *Padedê* (2004) realizado por Marcelle e Dardot traz a sutileza de uma dança em que duas bailarinas tentam encontrar um ritmo comum e próprio entre movimentos e esperas. Um poético e delicado ‘*pas de deux*’.

*GymPolitics* (2006) é outro vídeo em parceria, desta vez com o artista sul-africano Jean Meeran. Exotismo, miscigenação e economia refletem uma inusitada abordagem das etnografias. Como os povos se percebem e percebem os outros? Talvez em utopias de

---

<sup>86</sup>MARCELLE, 2010.

consciência e confiança, “o delírio de um sul-africano é absorvido por uma ginasta brasileira”<sup>87</sup>.

Um parceiro constante e que construiu forte interlocução na criação de Marcelle é o cineasta Tiago Mata Machado com quem a artista desenvolve diversas criações na produtora Katásia<sup>88</sup>, sediada em Belo Horizonte e a qualo curador e crítico de cinema João Dumans também integra. A Katásia transita do cinema à galeria, entre criação, crítica e curadoria. Das parcerias entre Marcelle e Mata Machado podemos citar o filme *Os Residentes* (2010), último longa-metragem dirigido por Mata Machado, no qual Marcelle assina a direção de arte e co-auroria do roteiro. Além de diversos vídeos como *Buraco Negro*<sup>89</sup> (2008), “uma interpretação sutil e poderosa sobre sexo e, quem sabe, amor”<sup>90</sup>, em que dois sopros, duas respirações, dois fôlegos se lançam sobre a branca poeira das sensações. Em entrevista ao blogue da curadora Daniela Name, a artista relata: “*é um vídeo muito caseiro e muito íntimo, o início de alguma coisa nova em meu trabalho, o que eu e Tiago batizamos de série B*”(MARCELLE, 2010).

Outro vídeo concebido pela dupla é *Plataforma* (2010) projeto realizado com o apoio do programa Rumos Itaú Cultural. *Plataforma* surgiu através de uma proposição de Mata Machado a partir da série *Unus Mundus* de Marcelle, reflete sobre o que carregamos conosco em nossos constantes deslocamentos, o que não pode ser deixado para trás, as coisas que compõem, o que faz parte de nós. Em *Plataforma* os artistas constroem uma articulação entre encenação e documentação casual, incorporando outros planos além dos aéreos que caracterizam a série e um primoroso desenho de som.

*Foi dada uma ação para cada figurante, por exemplo, o homem do guarda-chuva que muitas vezes escorava a cabeça no guarda-chuva para esperar a chamada de embarque para ele poder descer, então isso foi muito curioso. Tem o homem do chapéu, o homem da mala estragada e dentro dessas ações*

<sup>87</sup>Trecho da sinopse do vídeo. Disponível em: <<http://vimeo.com/2115519>>. Acesso em: 17/06/2012

<sup>88</sup><http://katasiafilmes.wordpress.com/>

<sup>89</sup>Link para o vídeo: <http://vimeo.com/2114875>

<sup>90</sup>Trecho da sinopse do vídeo. Disponível em: <<http://vimeo.com/2114875>>. Acesso em: 17/06/2012.

*muito cotidianas e muito comuns, a gente criou situações absurdas para tentar misturar realidade e ficção. Uma outra coisa interessante que a gente trabalhou também que é uma característica nova no Plataforma é que o som foi todo pós sincronizado. Inclusive quem fez o desenho sonoro desse vídeo foi o Bruno Vasconcelos, que a gente já trabalha há mais tempo em outros projetos, então a gente captou o som direto dos takes, da ação toda, mas ele também fez um trabalho muito minucioso de gravar cada elemento e depois inserir esse áudio nas ações que a gente propôs para cada personagem. Então entra, por exemplo, um cara manco e ele cria um som como se o sapato tivesse fazendo esse barulho, o som do celular, de uma galinha que está dentro da caixa. E a nossa ideia era criar uma proximidade da cena, já que essa primeira parte do vídeo é capturada de cima, então era tentar aproximar o espectador dessas situações que a gente propôs para cada personagem (MARCELLE, 2010).*

Trazendo forte caráter narrativo, o vídeo, segundo Marcelle, pode ser exibido tanto em salas de cinema como em galerias, sendo a galeria um espaço expositivo mais democrático que permite ao espectador dar o tempo que quiser à obra.

Outro vídeo realizado por Marcelle e Mata Machado é *O Século*<sup>91</sup> (2011), uma poderosa metáfora dos conflitos que marcam a passagem desse tempo histórico. Num plano fixo, objetos são lançados mirando o lado oposto numa espécie de batalha urbana. Pedras, capacetes, lâmpadas, pneus, rodas de bicicletas, tambores de óleo, tijolos e caixotes, produtos que o século XX transformou em ruína e arsenal. Sobre a obra, escreve o crítico, consultor e editor de diversas publicações sobre arte contemporânea, Jonathan Neil:

O Século é uma destilação poderosa de um tipo de balística, que se tornou tão familiar a nós na idade dos conflitos filmados, televisionados e dos fluxos midiáticos. Todavia seria um erro romantizar a ação. O lutador da resistência, o manifestante está aqui, mas assim também é o desordeiro, o saqueador, o vândalo. O ato de jogar algo sobre o qual a única preocupação é se atingiu a sua marca e causou o seu dano, a pessoa ou propriedade – ou que seja visto como acolhendo esta intenção; muitas vezes tais lances são completos em si mesmos como atos, independentemente de se acertar alguma coisa em tudo – é um puro ato de agressão.<sup>92</sup>

<sup>91</sup>Disponível em: <<http://vimeo.com/38499578>>. Acesso em 13/06/2012.

<sup>92</sup> “*O Século* is a powerful distillation of the kind of ballistics that have become so familiar to us in the age of filmed, televised, and streaming conflict. It would be a mistake to romanticize the action though. The resistance fighter, the demonstrator and the protestor are here, but so too is the rioter, the looter, the vandal. The act of throwing something about which one cares only that it hit its mark and do its damage, to person or property—or that it be seen to harbor this intention; so many times such throws are complete in and of themselves as acts,

Vários outros vídeos de Marcelle produzidos pela Katásia tiveram grande repercussão mundial: *475 Volver*<sup>93</sup> (2009) e *Cruzada*<sup>94</sup> (2010) foram exibidos e premiados no The Future Generation Art Prize, em Kiev.

*Em 475 Volver [to come to] há esse trabalho de se contar o tempo sim, tempo circular de uma civilização que transita entre razão e barbárie. É muito importante inclusive que o artista hoje tente trabalhar o seu tempo. Primeiro ter maior controle sobre o seu tempo, sobre o tempo de seu processo de criação, frente às pressões e ao ritmo de produção e exposição que o sistema das artes lhe impõem cotidianamente. E também ter uma melhor noção sobre a sua arte enquanto tempo, como o seu trabalho se insere no tempo. Robert Smithson já falava disso: “Um artista só é escravizado pelo tempo se o tempo for controlado por alguém ou por alguma coisa que não ele próprio. Os artistas com uma noção fraca do tempo são facilmente enganados. Qualquer um que desvalorize o tempo do artista é inimigo da arte e do artista. A existência do artista no tempo é tão importante quanto o produto final...” (MARCELLE, 2010).*

*Cruzada* (2010) é uma analogia sobre a formação da sociedade regida pelos sons. Na espera, no surgimento das notas e dos tons, no encontro entre os músicos, no desacerto que se harmoniza pela vontade de se estabelecer conversas, uma mistura de cores numa mesma canção que deixa o mundo diferente do início e conclama a banda a seguir avante. “No vídeo *Cruzada*, do encontro/confrontação/mistura entre cores e sons surge uma nova língua, uma mesma canção que impulsiona a todos pelos quatro cantos do mundo” (MARCELLE, 2010).

Outros vídeos como *Ao Plano*<sup>95</sup> (2010-2011) e *Letmotiv*<sup>96</sup> (2011) apresentam proposições que rompem com o curso dos eventos e criam circuitos reorganizando o mundo

---

regardless of whether they hit anything at all—is a pure act of aggression”. NEIL, Jonathan. *The best work of art in ‘The Ungovernables’ at The New Museum*. NY, 2012. [tradução nossa]. Disponível em: <<http://jonathandneil.com/tag/tiago-mata-machado/>>. Acesso em: 13/06/2012.

<sup>93</sup>Disponível em: <<http://vimeo.com/4087547>>. Acesso em: 13/06/2012.

<sup>94</sup>Disponível em: <<http://vimeo.com/16929948>>. Acesso em: 13/06/2012.

<sup>95</sup>Disponível em: <<http://vimeo.com/23496202>>. Acesso em: 13/06/2012.

<sup>96</sup>Disponível em: <<http://vimeo.com/36234813>>. Acesso em: 13/06/2012.

em geometrias coreografadas ou no paradoxo do esforço coletivo. No vídeo *Ao Plano* (2010-2011) quatro caminhões atravessam a cena de ponta a ponta, em diferentes direções e sentidos para as mudanças de lugar. Em *Letmotiv* (2011), jorros d'água inundam a cena, em determinado momento rodos coloridos tentam manter a água no centro do quadro, numa ação vetorial nula. “Não se trata apenas da forma geométrica que se percebe de cima, mas também da ação que a gera ou é gerada por esta”, afirma a artista.

Com uma criação instigante que reflete sobre nossas interações conscientes ou inconscientes com o que nos rodeia, Marcelle desenvolve no vídeo uma pesquisa pictórica, conceitual, cinematográfica, progressiva, cotidiana.

*Começo acordando para tudo que está a meu redor e pelos sentidos efêmeros e frágeis que as coisas têm. Depois, eu procuro um jeito de sintetizar esse processo. [...] Não gosto de falar sobre minhas obras até que eu saiba com certeza o que espero delas. Não gosto de ser transformada em celebridade e ter perfis sobre mim publicados. Prefiro que divulguem fotos das minhas obras (MARCELLE, 2011).*

---

Para conhecer mais do trabalho de Cinthia Marcelle, acesse:

<http://vimeo.com/cimarcelle>

[galeriavermelho.com.br/artista/87/cinthia-marcelle](http://galeriavermelho.com.br/artista/87/cinthia-marcelle)

## **A poética de um olhar curioso**

*Dellani Lima*

Nascido na Paraíba, mas criado em Fortaleza, Ceará, o artista Dellani Lima, conta que foi uma criança inquieta e curiosa. Sua mãe que sempre fazia cursos de variadas técnicas de artesanato foi uma forte referência na trajetória artística do filho. Mesmo que na época, ainda criança, não soubesse diferenciar artesanato da arte propriamente dita, os desenhos, as pinturas, as cores, os materiais, as técnicas, o processo de produção em série, de botar a mão na massa, marcaram a memória do artista. Assim como a imagem de seu avô Sebastião Lima, figura notória em Campina Grande (cidade natal do artista), inventor de mecanismos diversos e dono de uma 16 mm e um projetor, que durante muito tempo habitaram o imaginário de Dellani com um avô cineasta. Mas Dellani explica que o avô era técnico cinegrafista, não possuía uma dimensão conceitual em seus filmes (cinejornais e registros familiares), mas que sua intrigante figura o tornou ainda mais curioso sobre como as coisas funcionavam. Do encanto pelo artesanato da mãe e pelas invenções do avô, Dellani procurava uma maneira de se expressar. Lançou-se na pesquisa da poesia, que o conduziu mais tarde à música, à prosa e, com os estudos sobre o cinema e a videoarte, à construção de uma noção de dramaturgia que ultrapassou suportes e técnicas para alcançar uma potente e profícua produção experimental em diversas manifestações artísticas. Das experiências de juventude, dos movimentos sociais e da relação com os amigos, a sensação de inadequação no mundo

inundava o artista de poéticas ingênuas, mas germinais das questões que iriam mobilizar sua prática artística.

O Instituto Dragão do Mar criado por Maurice Capovilla e Orlando Sena, possibilitou ao artista estudar Dramaturgia e Realização de Cinema. Assim, junto às leituras e referências musicais proporcionadas por amigos como Apolônio Aguiar e Alexandre Veras, Dellani começa a desenhar os lugares de atuação e inicia o amadurecimento de seu pensamento sobre as imagens e as artes. É através dos livros de Arlindo Machado e Jairo Ferreira que Dellani encontra na videoarte e no cinema de invenção suas linhas de inspiração.

*Eu estava estudando cinema e, quando eu tive contato com as teorias da videoarte, achei que o meu lugar era a videoarte. Eu pensei: 'eu gosto muito mais da videoarte do que dessa linha que vem da história mercadológica do cinema'. O cinema é muito mais ligado ao mercado do que a videoarte, a videoarte já vem de uma estrutura de pesquisa. A videoarte não surge de uma proposta de mercado, ela surge como uma proposta de pessoas com necessidade de se expressarem com outro veículo que fosse mais acessível – e de certa forma o analógico, por mais que ele fosse caro, ele era mais acessível, mais barato de mantê-lo do que uma película (LIMA, 2012).*

Nesse mesmo período Dellani lembra que a microinformática começou a se desenvolver, simplificando e barateando o aparato necessário, tanto para trabalhar as imagens quanto o som, ampliando as áreas em que poderia atuar. Começou a editar vídeos usando dois videocassetes e um aparelho de fita K7, lembra que as fitas sempre apresentavam um *drop out* pela dificuldade em se efetuar o corte na VHS. Dos vídeos realizados nesse período, todos se perderam, exceto *América* que foi depois reconstruído em parceria com o artista mineiro Carlosmagno Rodrigues, e gerou o *América Ctrl+S*<sup>97</sup> (2000), que considera seu primeiro vídeo digital e que dá início a sua atuação dentro do campo da videoarte.

No ano 2000 Dellani vem de Fortaleza para Belo Horizonte e tem contato com precursores e jovens da arte local, como o já citado Carlosmagno Rodrigues, Eder Santos, Lucas Bambozzi, Rodrigo Minelli, Sávio Leite, o grupo *feito à mãos/F.A.Q.*, as produtoras

---

<sup>97</sup>Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?gl=BR&v=JYqCR01vksA>. Acesso em: 13/06/2012.

Mosquito e TEIA, entre outros ligados também ao teatro e à música. Encontra em Belo Horizonte um cenário fértil de produção e pesquisas com o vídeo, o digital e as novas tecnologias imagéticas. Em 2001 inicia a longa parceria com Rodrigo Lacerda JR, com quem monta uma pequena produtora independente e realiza projetos diversos como o manifesto *Arte Experiência* publicado em uma edição da revista *ERR*<sup>98</sup>, e o programa de TV *Almanaque Digital*, que discutia sobre novas tecnologias e os colocou em contato com fabricantes, pesquisadores e artistas. Desenvolve também pesquisas com a relação entre música e vídeo. São desse período, trabalhos de Dellani como *Tudo que não c[r]io é f[r]icção*<sup>99</sup> (2002) e uma ode a resistência, *Plano Sequência para os Amigos*<sup>100</sup> (2003), realizado na última noite antes de entregar as chaves da produtora. Sobre este vídeo Dellani (2012) afirma:

*[...] é um vídeo que define bem uma ideia de resistência, produzir com o que se tem, com o que se pode, que é bem da minha geração, com esse acesso aos softwares e à microinformática, a ideia do computador, do PC, do Macintosh, dos laptops, de ficar viável de você trabalhar, transformar a imagem, mexer, poder captar, ter uma câmera que de certa forma não é muito barata, mas é bem mais viável, que é a MiniDV (LIMA, 2012).*

Em 2002, Dellani dá início à produção do seu primeiro longa digital *Netsplit*<sup>101</sup>.

Uma série de núcleos dramáticos sobre conflitos do cotidiano. É nesse período que Dellani define sua pesquisa: “*uma busca da influência do capitalismo nas relações afetivas, tanto no tempo, como nas relações de amizade, como nas relações de interação humana e social*” (LIMA, 2012). O contato com Daniela Azzi e Francesca Azzi, da Zeta Filmes, e com Roberto Moreira, da Mostravídeo Itaú Cultural, dá a Dellani o espaço para exibição de seus curtas, incentivando a sua produção e a sua vontade de ampliar a distribuição e exibição de seu trabalho. Nesse período a internet avançava para o desenvolvimento de mecanismos de disponibilização de conteúdos em vídeo como o *stream* e o *flash*. Mesmo com a qualidade

<sup>98</sup>LIMA, Dellani. LACERDA JR, Rodrigo. *Arte Experiência. Notas despreziosamente arrogantes para terroristas culturais no pós-tudo*. Revista *ERR* n. 35. Belo Horizonte: Universidade Izabela Hendrix, 2003.

<sup>99</sup>Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=MPKxWJxCr2A>>. Acesso em: 13/06/2012.

<sup>100</sup>Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=qFIKBwdwLnY>>. Acesso em: 13/06/2012.

<sup>101</sup>Disponível em: <<http://luxvpbb.archive.org/details/Netsplit>>. Acesso em: 13/06/2012.

ruim e o tamanho restrito do *stream* do *real player*, Dellani disponibilizou todos os fragmentos de *Netsplit* (2002) na rede, mas o conteúdo foi removido algum tempo depois, pois o *codec* utilizado era privado. Nesse mesmo período Dellani lembra que o grupo *feito à mãos/F.A.Q.* também já realizava iniciativas de disponibilizar conteúdos pela rede.

É com Daniela e Francesca Azzi e Eduardo Cerqueira, realizadores do *INDIE – Mostra de Cinema Mundial*, que Dellani durante cinco anos fará a curadoria do programa *Cinema de Garagem*, buscando dar visibilidade para produções experimentais e de baixos recursos. Dellani (2012) conta que ao ser questionado em uma entrevista sobre o futuro do cinema, o cineasta George Lucas, de quem se espera projeções grandiosas, afirmou que o futuro do cinema seria dois garotos em uma garagem. Esse era o espírito dos vídeos exibidos pela curadoria de Dellani e que mais tarde, no final da década, em companhia do também realizador, crítico de cinema e curador da *Mostra do Filme Livre*, Marcelo Ikeda, se transformou em uma publicação independente e emergencial de mesmo nome, que traz o primeiro esboço do que foi essa produção durante a década que se encerrava.

*Penso que isso tem a ver com a minha geração mesmo, porque muitos dos artistas que vão partir para essa coisa do digital, essa geração do digital, dos computadores, dos softwares, é uma geração que já presenciou ou viveu, já nasceu com o Do It Yourself como uma cultura popularizada, essa coisa do Faça Você Mesmo já era uma coisa bem popular, o fanzine, o punk, já existia o underground, já existia o cinema marginal, já existia o alternativo, já existia o independente. Então esse raciocínio com o digital, com os softwares, com a popularização, com essa coisa das trocas pela internet viabilizou muito mais esse lugar da contracultura, do underground, esse lugar marginal, dessa produção independente, dessa expressão emergencial, dessas expressões urgentes – essa palavra urgência é mais legal. A urgência. A urgência junto com os softwares, com a vontade de se expressar e com esses meios digitais possibilitou muito mais (LIMA, 2012).*

Em 2003 Dellani tem contato com um produtor de filmes pornô para o mercado internacional – *Buttman* e *Sexxy*, extremamente exigentes quanto a qualidade técnica – e durante aproximadamente quatro anos desenvolve no pornô estudos técnicos de câmera, luz e fotografia ligados ao corpo, aos gestos e ao plano sequência (as cenas não podiam ser

perdidas, pois envolviam corpos em trabalho e cada cena custava caro). Do pornô Dellani carregou a experiência da câmera na mão e uma reaproximação com uma estética mais ligada ao *underground*, paralela à sua pesquisa mais poética e silenciosa (uma busca por contrapor sua personalidade compulsiva e falante). É a partir dessa experiência com o pornô e da pesquisa com o cinema marginal que Dellani realiza seu segundo longa *Sobre o Amor em Tempos Difíceis*<sup>102</sup>(2004).

*Sobre o Amor em Tempos Difíceis* aborda as minhas questões pessoais, e questões universais, mas a partir dessas minhas imagens cotidianas, meus amigos, meus familiares. Desde o começo eu construí essas imagens, a partir do caseiro, do cotidiano, da realidade, mas com esses códigos da dramaturgia, com esses paradigmas da arte conceitual. Eu trouxe os paradigmas da arte conceitual, a dramaturgia, peguei esse cotidiano, essas imagens do real e, na montagem, no desenho de som e na justaposição de alguns textos, eu construí ficções. Então, na verdade eu não criei só diários. Eu criei poéticas ficcionais e experimentais a partir dessa realidade. Fui desenvolvendo cada vez mais tudo do meu real, tanto paisagens como gestos (LIMA, 2012).

Nesse período realiza os curtas *Quem Navega no Mar Sempre Encontra um Lugar*<sup>103</sup>(2005) e *Quando Morri na Bahia da Guanabara*<sup>104</sup>(2005), que colocam Dellani definitivamente no circuito internacional da videoarte e revelam um novo aspecto da sua pesquisa, a força do deslocamento na criação de novos olhares.

*Quando eu vim para Belo Horizonte, eu fiquei ausente [de Fortaleza] por cinco anos, não fui nenhuma hora, nem de passagem. Quando eu volto para lá, tenho esse contato de novo com Sabiaguaba especificamente, que foi um lugar da minha adolescência, da juventude. Até vir embora para Belo Horizonte, era um lugar que eu recorrentemente ia para curtir com meus amigos, passear e tudo mais. Eu me vejo com outro olhar, enxergando mais os gestos das pessoas da minha cidade, o sotaque, os horários, a cor, o enquadramento, as ondas do mar, os ventos, as luzes de cada horário, o pôr do sol, o amanhecer, o crepúsculo, o sol rachando, essas coisas todas eu comecei a perceber mais. E aí eu comecei a amadurecer ainda mais a minha ideia de imagem, o que seria então um realizador, um artista, um produtor de imagens. Um cara que tenta escrever uma poética com a imagem. Como eu poderia dar para isso um tratamento mais apurado, um amadurecimento dessa pesquisa. Aí eu percebi que a minha necessidade de deslocamento era*

<sup>102</sup>Disponível em: <<http://archive.org/details/SobreOAmorEmTemposDifceis>>. Acesso em: 13/06/2012.

<sup>103</sup>Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=upVtJ21GEv8>>. Acesso em: 13/06/2012.

<sup>104</sup>Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=05v1r4IirvQ>>. Acesso em: 13/06/2012.

*maior, eu precisava me deslocar para vários outros lugares e ter sensações de deslocamento para produzir. Então eu descobri que o deslocamento me causava uma produção interessante de olhar. O deslocamento me causava um novo olhar – olhar de curioso, de curiosidade, que era o que vinha da minha vida inteira (LIMA, 2012).*

Nos vídeos do projeto *E Disse que Era Economista*<sup>105</sup>(2007), a ideia era utilizar um aparelho celular para produzir fotos sequenciais que permitiam aplicar técnicas de animação e captar pequenos vídeos de baixa resolução. O artista acreditava que a ‘*pixelização*’ das imagens as aproximavam da ideia de ruídos compartilhada pelas memórias afetivas. Mas também era uma contestação à questão da qualidade da imagem estar relacionada à definição ou resolução da imagem.

*Com o Youtube e esses vídeos caseiros sendo colocados na internet, as pessoas começaram a se desinteressar por uma qualidade da imagem, a não buscar só na qualidade da imagem o que interessava a elas. [...] A ideia do conteúdo era muito maior. A força do que estava na imagem era o enquadramento, ou o conteúdo, ou a fala, ou a ação, ou o gesto, ou a paisagem, então o mais importante era isso não a qualidade da captação. Resolução não interessava mais (LIMA, 2012).*

Além da utilização de imagens de baixa resolução, um ponto forte da pesquisa foi a música. A partir de *softwares* que permitiam manipular e recriar sons, fazer *loppins* e colagens sonoras, Dellani, junto com Lacerda, desenvolveu pesquisas de como a música está na imagem e a imagem está na música.

*Nesse período todo é essa coisa de pesquisar o vídeo, tentar criar esses híbridos, tentar estudar música eletrônica, tentar estudar o desenho de som, tentar usar esses softwares para uma expressão, tentar me beneficiar dessas máquinas, desses hardwares, tentar fazer a máquina falar, fazer a máquina cantar, fazer a máquina produzir imagens a partir do que eu desejo, da minha subjetividade (LIMA, 2012).*

O cruzamento das pesquisas de ficções construídas a partir do real, dramaturgias poéticas do cotidiano e paisagens sonoras compondo as narrativas está presente no terceiro

---

<sup>105</sup>Disponível em: <<http://www.myspace.com/economistas>>. Acesso em: 13/06/2012.

longa digital, *O Céu está Azul com Nuvens Vermelhas*<sup>106</sup>(2007),o primeiro a ser exibido em um grande festival de cinema. O cotidiano de um casal em crise é entremeado por uma intervenção realizada no Parque Municipal de Belo Horizonte e que inquiria as pessoas sobre qual a cor do amor. Ao assistir ao filme temos a ligeira impressão de que a ficção se estendia não só na dramaturgia dos atores, mas nas construções que as pessoas faziam para responder à questão lançada pelo artista. A Mostra de Cinema de Tiradentes iniciou a projeção de longas digitais em 2007, exibindo *O Céu está Azul com Nuvens Vermelhas* (2007), de Dellani Lima, *O Quadrado de Joana* (2007), de Thiago Matta Machado e *Acidente* (2006), de Cao Guimarães e Pablo Lobato. A Mostra apontou que o universo do digital caminhava na direção de melhorias, tanto de captação, como de exibição.

Ainda nesse período, Dellani inicia a produção do quarto longa, *O Sonho Segue Sua Boca*<sup>107</sup>(2007), um documentário sobre a situação do cineasta independente no Brasil e um libelo contra a lógica capitalista de produção. O longa também entremeia os discursos documentais com um núcleo ficcional que tem a atuação do cineasta *kanibaru* Petter Baiestorf<sup>108</sup>. A partir de 2007, Dellani amplia sua atuação para diversas áreas artísticas, em trabalhos com um diálogo mais íntimo com as artes plásticas como a série *Hexagramas*<sup>109</sup> (2008), videoclipes de bandas independentes, projetos de intervenção musical como *Em Dias de Surto*<sup>110</sup> (2006/2009) e filmes que buscavam uma dramaturgia mais ligada ao cinema, como seu último longa *Sociedade dos Amigos do Crime*<sup>111</sup> (2009), realizado de maneira totalmente independente, apostando na potência das imagens (não há diálogos no filme).

Sobre a nova década que se inicia, Dellani destaca a consolidação das tecnologias digitais de produção e reprodução de imagem e som e a popularização da internet. Câmeras

<sup>106</sup>Disponível em: <<http://archive.org/details/TheSkyIsBlueWithRedClouds>>. Acesso em: 13/06/2012..

<sup>107</sup>Disponível em: <<http://archive.org/details/DreamsFollowYourMouth>>. Acesso em: 13/06/2012.

<sup>108</sup><http://canibuk.wordpress.com/>

<sup>109</sup>Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=0AbRmZOulY>>. Acesso em: 13/06/2012.

<sup>110</sup><http://www.myspace.com/grupoemdiasdesurto>

<sup>111</sup>Disponível em: <<http://archive.org/details/SocietyOfTheFriendsOfCrime>>. Acesso em: 13/06/2012.

cada vez mais potentes em qualidade de captação, áudios que permitem criar uma paisagem sonora complexa como o *Dolby 5.1*, a possibilidade de findar a utilização de mídias, através do trânsito *online*, são algumas das perspectivas em que o artista aposta. Sobre muitos artistas continuarem a trabalhar com tecnologias analógicas, Dellani comenta que é uma questão de estilismo e contestação dos padrões que se impõem pela sociedade e pelo mercado:

*Daqui para frente é isso, a internet cada vez mais forte, a banda larga se desenvolver, popularizar-se cada vez mais. Daqui a pouco não haverá mais mídia, as pessoas vão distribuir tudo online. Vão enviar por email grandes arquivos, já existem essas possibilidades, mas serão cada vez maiores: as pessoas vão distribuir seus filmes por um arquivo, mandar para as distribuidoras e salas de cinema, projetar simultaneamente, então não vai mais ser uma coisa de ter suporte, carregar nada, mandar por avião. O futuro é esse, é internet mesmo. Seus canais individuais, como canais coletivos, de várias mostras, as projeções digitais vão melhorar cada vez mais. Agora a pesquisa do artista sempre... o artista que pensa, que quer transgredir, que quer criar a sua individualidade, o seu espaço dentro do meio, vai questionar o que estiver sendo padrão (LIMA, 2012).*

Dellani ressalta que, independente dos avanços tecnológicos, o que importa é a potência do artista e a maneira como articula a tecnologia com a sua subjetividade:

*Apesar de se usar softwares e tal, é como se você estendesse os seus órgãos, seu organismo, e criasse um híbrido desse mecanismo – esse hardware, seu corpo, é como se fosse o ciborgue. A ideia do ciborgue é esta: é de você criar e você interagir como máquina, mas ainda continuar humano – tem sua poética, sua sensibilidade ali, não é a máquina que faz sozinha, não existe um automático, as escolhas são humanas e as sutilezas é que são grandes, os detalhes (LIMA, 2012).*

No que diz respeito a sua pesquisa estética, afirma: “*um lugar que eu gosto de buscar é o realismo fantástico e a poesia. Buscar esse real, transformar esse real numa narrativa, numa ficção experimental e poética*”(LIMA, 2012).

---

Para conhecer mais do trabalho de Dellani Lima, acesse:

<http://dellanilima.blogspot.com/>

<http://www.youtube.com/dellanilima>

<http://vimeo.com/dellanilima>

<http://www.flickr.com/photos/dellanilima>

## O vídeo ao vivo mobilizando sentidos

*feitoamãos / F.A.Q.*

O vídeo nasce ao vivo, vinculado a ideais de comunicação e da transmissão torna-se registro, produção e arquivo de imagens. A videoarte nasce múltipla, instigada a desafiar esses mesmos contextos comunicacionais para expandir a exploração dos sentidos, percepções e experiências visuais e sonoras, utilizando não só o vídeo como ferramenta de captação e produção de imagens em movimento, mas também a tevê como suporte de exibição e escultórico. Com o avanço da microinformática no final dos anos 80 e durante a década de 90, novas interfaces de articulação entre vídeo, tevê e computador se tornam cada vez mais comuns nas ações de artistas que almejam ampliar a exploração dos sentidos nas relações com as imagens e sons. Lucas Bambozzi, no texto *O fenômeno da manipulação de imagens*, afirma: “como sempre, as ferramentas utilizadas são peças decisivas para se definir uma referência direta (consciente ou não) com experiências e estéticas anteriores”<sup>112</sup>.

Surge, dentro desse contexto de expansão das práticas artísticas ligadas a utilização dessas novas interfaces midiáticas, o grupo *feito a mãos* estimulando a produção coletiva, colaborativa e pautada na experimentação como princípio criativo, agregando artistas de diferentes áreas e com forte incentivo e fomento a produção de jovens realizadores. Posteriormente o grupo adota o nome *F.A.Q.* e se dedica a explorar a manipulação de imagens e sons ao vivo e “pesquisar, produzir e refletir sobre a linguagem e as possibilidades da arte eletrônica” (SANTOS, 2005). Formado por André Amparo, André Melo, Claudio Santos, Lucas Bambozzi, Marcelo Braga, Rodrigo Minelli, Ronaldo

---

<sup>112</sup>BAMBOZZI, Lucas. *O fenômeno da manipulação de imagens: Práticas multisensoriais de processamento de imagens ao vivo pervertem noções de áudio, vídeo, mídia e arte*. Revista Eletrônica Trópico, s/d. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2555,1.shl>> Acesso em 13/06/2012.

Gino e Vítor Garcia, o grupo realiza vídeos, performances e espetáculos que muitas vezes incorpora outros artistas convidados.

Sobre o contexto de criação do grupo Rodrigo Minelli, artista, professor e curador, afirma, em entrevista para esta pesquisa, que durante os anos 1990 as câmeras Hi-8 haviam possibilitado uma qualidade de imagem que estimulava a aquisição do equipamento, mas ainda existiam dificuldades na pós-produção das imagens nas ilhas de edição analógicas. Ao final da década, a disseminação da tecnologia *firewire*, permitiu que também a edição alcançasse uma qualidade almejada, que foi sendo aperfeiçoada, e pudesse ser feita em computadores pessoais, o que, segundo Minelli (2012), favoreceu o trabalho de edição:

*Aqueles computadores nos permitiam editar, e podíamos comprá-los – não sei se também já estávamos ganhando um pouco mais de dinheiro, já não éramos estudantes, já trabalhávamos com isso há uns dez anos. Eu, pessoalmente, fiquei muito satisfeito porque sempre me interessou muito mais a edição, a pós-produção do que necessariamente a captação, a gravação, ir para externa, essas coisas. Gosto muito de fazer externa, mas o meu trabalho pessoal sempre foi um trabalho de montagem. Então, ter uma máquina para poder montar do jeito que quisesse experimentar ou fazer do jeito que quisesse – principalmente para mim que, nesses trabalhos, sempre fui mais experimental, sempre gostei de testar, fazer e ver como é que está – para mim era a solução, achei finalmente uma solução (MINELLI, 2011).*

A solução de Minelli acabou por criar uma situação que o impulsionou a modificar um pouco o processo solo e deu origem ao primeiro vídeo do que veio a ser o *feitoamãos*. A possibilidade de ficar quantas horas quisesse editando, sozinho em sua ilha, gerou-lhe uma vontade de compartilhar os processos de experimentação e produção com outras pessoas, ampliando trocas, referências e influências. De uma primeira experiência de trabalho em grupo – realizada a partir de um convite da Voltz Design de Cláudio Santos para uma produção para o estilista Jota Sybalena sobre os sete pecados capitais que contou com a participação, entre outros do próprio Claudio Santos, Minelli e André Amparo – uma ideia germinou entre os artistas. Posteriormente Minelli convida alguns amigos que também se interessavam pelas questões da arte eletrônica para realizarem o vídeo 5 (1999). Os cinco sentidos foram escolhidos aleatoriamente e foram produzidos vídeos de no máximo dois minutos, organicamente misturados, com bastante interferência de uns na criação dos outros. Segundo

Minelli (2011) relata na entrevista, inicialmente o grupo era formado por Cláudio Santos, Marcelo Braga, André Amparo, Chico de Paula, que já tinham várias experiências com o vídeo. E o sexto sentido ficou por conta de Marília Rocha, Clarissa Campolina e Joana Rennó, alunas de Minelli no final dos anos 1990. Minelli (2011) conta que “*Clarissa e a Marília tinham feito um trabalho muito bacana no Festival de Inverno [da UFMG (1999)]*”, o que o motivou a fazer o convite:

*. E aí foi o primeiro vídeo que a gente fez junto pelo feitoamãos que é o 5. Você tem cinco sentidos e tem o sexto sentido que as meninas fizeram. [...] Quería muito, além de dividir a experiência de produção com essas pessoas, porque para produzir o 5 a gente encontrava, falava, trocava ideia, bebia, conversava, isso e aquilo outro, e esse processo estava me fascinando bastante. Na época a gente nem chamava isso ainda de coletivo, mas a ideia de produção coletiva, colaborativa, estava ali no cerne, no DNA dessa coisa. Além de poder trabalhar trocando ideia, experiência, essa coisa toda, tinha também a ideia de possibilitar o acesso, não só aos equipamentos, mas também a essa experiência que a gente tinha. E ao mesmo tempo também incentivar a produção. Era isso que era o fundamental: vamos trocar ideia, vamos compartilhar recursos e vamos fazer mais gente produzir (MINELLI, 2011).*

A união das gerações interessadas nas potencialidades do audiovisual e o compartilhamento e estímulo à produção e à pesquisa foram o motor do grupo que se formou. Sem vínculos mais diretos com a produção cinematográfica ou televisiva, com um desejo de produzir pautado no ‘*fazer e ver o que dá*’, segundo Minelli (2011), em aproximadamente vinte, trinta anos, 4 ou 5 gerações de realizadores se formaram em Belo Horizonte até a década de recorte dessa pesquisa e o *feitoamãos/F.A.Q.* aqueceu ainda mais essa produção .

*Então ali no final dos anos 1990, Estavávamos sentindo era que surgiam novas gerações, porque a primeira geração do vídeo é ali o Eder, o Marcelo; a segunda sou eu, o Lucas; a terceira, Aggeo, Rodolfo Magalhães, Eduardo de Jesus; a quarta, o Carlosmagno, , ; a quinta já era aquela turma do Mosquito. Então, não são gerações, são pessoas que tem uma idade muito próxima. São vinte anos e nesses vinte anos falei de cinco gerações, mas eram pessoas que digamos, estavam em determinados núcleos de produção, determinados afetos. Cláudio Santos estudou com o Eduardo de Jesus, começaram a fazer os primeiros vídeos juntos. O Carlosmagno apareceu da Escola de Belas Artes, que até então não tinha aparecido ninguém, todo mundo era da Comunicação. Depois veio o Mosquito. Essa era uma geração que já tinha sido aluno ou do Lucas, ou meu, ou da Patrícia, então eles já tiveram uma outra coisa., No meu caso e do Lucas,*

*talvez acho que do Aggeo, essa turma e a do Eder não tinha professor, ninguém ensinou nada para nós. Se tivesse alguma história era de cinema, como o cinema não existia em Belo Horizonte, para nós foi diferente. Para eles, nós fomos nos tornando professores e fomos dando aula e fazendo oficina em Festival de inverno, essa coisa toda. (MINELLI, 2011).*

Minelli (2011) conta que os artistas que se juntaram para compor o *feitoamãos/F.A.Q.* já tinham participação em muitas outras experiências nos anos 1980 e se afastaram no meio da década de 1990, “*estava cada um pro seu lado, começando a fazer família, cada um mais preocupado com ganhar a grana para poder sustentar a família e ao mesmo tempo muito carente, com muita vontade de continuar fazendo as coisas*”. E o *feitoamãos/F.A.Q.* foi também uma forma de o grupo voltar a se encontrar e produzir, se articulando com as gerações mais novas de realizadores e refrescando as ideias. Dessa articulação surgem trabalhos como a *webarte7 maravilhas* (2000) e o vídeo *Os 4 pontos cardeais* (2001). Em seguida promovem um exemplar como incentivo aos jovens realizadores com um edital de apoio e fomento que homenageou uma importante figura do audiovisual mineiro, o prêmio Emílio Belleti:

*[...] Lançamos um edital informal, não tinha lei, não tinha grana, não tinha nada. Mas a ideia era lembrar esse cara que foi super importante para toda a minha geração, para a cena de Belo Horizonte. Ele era dono da Versão Brasileira, uma das poucas produtoras que dava espaço para usarmos as ilhas, os equipamentos, as câmeras. Nós fomos empregados da Versão Brasileira, eu, Lucas, Aggeo, Eduardo de Jesus, Rodolfo Magalhães, todo mundo trabalhou na Versão Brasileira. Trabalhávamos e produzíamos lá. E o Emílio era um cara que se você chegasse “estou com um projeto assim, assim”, ele falava “vamos nessa”! Colocava pilha e tal. E ele foi assassinado, violentamente assassinado, essas coisas tristes que acontecem. E nós achamos legal um prêmio que tivesse a nossa vontade de estimular e de compartilhar muito parecida com o que o Emílio fazia com a gente e com os outros. Então achamos que tinha a ver lembrar do Emílio pela coisa do estímulo, do compartilhamento. A Versão Brasileira liberava os equipamentos, as ilhas de edição, que eram muito difíceis, então agora a gente tinha ilha de edição, tinha câmera (que começavam a chegar as mini-dv's), e lançamos um edital. Três grupos se inscreveram e a gente acompanhou todo o processo com esses grupos (MINELLI, 2011).*

O resultado foi o vídeo *Matéria dos sonhos* que associa os quatro elementos a sentimentos que fazem parte do cotidiano: “a terra foi associada à existência; o fogo, ao conflito; a água, ao desabafo; e o ar, à transcendência, representando o ciclo da vida”<sup>113</sup>.

Nesse período, Minelli relata que outra cena que se fortalecia e que era acompanhada pelo grupo era a da música eletrônica. Em conversa com Marcos Boffa e Aluizer Malab, idealizadores e produtores do *Festival Eletronika*, Minelli e Bambozzi defenderam a inclusão de trabalhos em vídeo no festival: “a gente só queria colocar vídeo, achava que tinha a ver colocar vídeo com música eletrônica, aí a gente propôs uma oficina e fez uma performance” (MINELLI, 2011). Ao diálogo com o universo da música eletrônica juntaram-se as experiências em transmissões ao vivo e novas perspectivas foram sendo construídas pelo *feitoamãos / F.A.Q.* Sobre esse fluxo de experiências proporcionado pelas mudanças tecnológicas, Lucas Bambozzi (2005) relata em entrevista ao pesquisador e curador do VIDEOBRASIL Eduardo de Jesus:

*Muitos de nós acompanharam ativamente as mudanças tecnológicas dos processos ligados ao vídeo nos últimos 15 anos ou mais, e isso é naturalmente incorporado como linguagens que conectam procedimentos técnicos e operacionais. Trabalhamos com sistemas tipicamente analógicos do tipo A/B roll, em VHS, passando pelo U-matic, Beta e, finalmente, os sistemas digitais (VideoToaster, VideoMachine, Première, Edit DV e Final Cut). Entre nós, alguns fizeram, ainda no início dos anos 80, transmissões simultâneas de shows (às vezes para televisão, como os musicais ao vivo que fiz com os grupos Ira!, Fellinni, Defala, Ultimo Número, Gueto e Sexo Explícito em 89), eventos corporativos, desfiles de moda, etc., atividades que hoje também fazem parte do repertório de muitos VJ's. Essas experiências nos conectam diretamente com o universo do improvisado e do tempo real, típicos de sistemas digitais recentes (BAMBOZZI, 2005).*

Minelli (2011) também relata sua experiência com transmissões ao vivo:

*Eu tinha uma grande experiência de transmissão ao vivo porque a Versão Brasileira fazia muito isso. Quando eu entrei para a Versão Brasileira a primeira festa que fiz foi em Montes Claros. Era uma Feira Agropecuária que tinha que transmitir pros telões, então sempre lidei muito bem com essa coisa do ao vivo. Teve uma vez num festival aqui perto, que o cinegrafista era de TV do interior lá de Montes Claros, eu falei para ele : não precisa*

<sup>113</sup>Fonte: Associação Cultural Videobrasil: “FF>>Dossier>>013>> F.A.Q./feitoamãos”. São Paulo, outubro de 2005. Disponível em: <<http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier013/entrevista.asp>>. Acesso em 13/06/2012.

*ficar focando, enquadrando, eu só quero que você vire a câmera para lá e para cá, enfoca e desfoca. Ele ficou achando “esse cara tá doido”. Mas na verdade eu queria na câmera dele só um corte, então misturava aquela câmera balançada com as câmeras que enquadravam, e ele não entendeu, porque vinha de uma lógica de televisão e eu já estava mais no que seria talvez a lógica de clipe, não precisa estar tudo enquadrado, fotografado, focado (MINELLI, 2011).*

Minelli (2011) afirma que a performance que o *feitoamãos / F.A.Q.* apresenta no *Festival Eletronika* de 2000 “era pensar imagens para um cara que está tocando e manipular essas imagens ao vivo”. Diferente das transmissões ao vivo, cortando as imagens no *suiter*, agora os computadores permitiam mais possibilidade de manipulação das imagens e sons.

Em seguida o grupo foi chamado para apresentar-se na abertura do Festival de Curtas de Belo Horizonte. Em três telas montadas no Grande Teatro do Palácio das Artes. *DzigaVertovReenquadrado* (2001) o grupo remontou o pensamento do cinema de Vertov, natural de uma mídia linear, rearticulando-o na simultaneidade das novas configurações imagéticas e sonoras possibilitadas pelas novas mídias. A apresentação causou incômodo naqueles que se pautavam por referências fortemente calcadas na estética cinematográfica, evidenciando um choque das novas perspectivas de expressão audiovisual com uma audiência mais desavisada. Minelli (2011) conta que um antigo professor de cinema afirmou: “mas isso não é cinema”. E como contra-argumento o artista pontuou:

*Ninguém falou que era para ser cinema. O festival é de curta-metragem, pode ser que o festival seja de cinema, mas a performance não era de cinema.*

O que chamava a atenção de Minelli era que os discursos que negavam as experiências com linguagens híbridadas se pautassem numa relação antiquada e ortodoxa.

*porque naquela época estava começando o DVD, eu tinha visto DzigaVertov no cinema, mas já tinha o DVD do DzigaVertov e via quantas vezes quisesse, , era um conflito de geração, o cara estava achando que não vi, provavelmente vi mais vezes e mais filmes do DzigaVertov do que ele na hora que fez esse comentário (MINELLI, 2011).*

Esses conflitos surgidos pela falta de enquadramento para as novas práticas audiovisuais fará com que os próprios artistas e realizadores criem circuitos para circulação e difusão das pesquisas e experimentações, como descreve Minelli (2011):

*Cada vez que tínhamos uma nova maneira de pensar e de produzir, precisávamos pensar uma maneira de exibir de criar o espaço para aquele tipo de prática. Quando começamos com isso que hoje todo mundo chama de VJ, ou live cinema, ou liveimages, não existia cenário disso, precisamos inventar um lugar para isso. Quando propusemos fazer vídeo com celular, não existia, então inventamos um festival de vídeo para celular. Ao mesmo tempo em que inventávamos formas diferentes de nos apropriarmos das novas tecnologias que estavam chegando, novas linguagens, nova maneiras de distribuição, etc., também inventávamos um circuito novo para fazer isso acontecer, para essas coisas poderem acontecer. E sempre no embate ali com os caras do “isso não é cinema, isso não é televisão, isso não é arte”: para mim nada disso faz a menor diferença. Essas definições não me incomodam, elas não definem, elas não enquadram o meu trabalho, mas também tenho que reconhecer o que é isso para poder esgarçar esses limites. Não é galeria? Ok, então vou para a pista de dança. Ah, não é televisão? Então, beleza, vou colocar na internet.*

Do cinema à pista de dança, o convite seguinte foi para se apresentar no *Red Bull Live Images*, onde o grupo realizava performance *Veja as instruções primeiro* (2002). “A 128 BPM, com influências de *punk-rock*, *noise* e industrial”<sup>114</sup>, recriam um ambiente para que explorava ideias relacionadas a jogo, acaso, desafio, transgressão e enfrentamento, apostando nas sensações provocadas a partir das interferências ao vivo e da descontinuidade, em imagens e sons baseadas no caótico movimento urbano:

*Foi o primeiro evento pensado a partir da imagem. A música veio depois e, então, precisamos conceber algo que não erámos só nós. Chamamos os músicos: vieram Ronaldo Gino, André Melo [...]. E começamos a pensar numa outra maneira desse arranjo imagem e música, que em alguns momentos chamamos de performance, em outros de espetáculo. A partir daí, já fomos desenvolvendo a oficina de festival de inverno. O nome da oficina era Vídeo como espetáculo, o principal não era mais a música, ela era composta para acompanhar as imagens (MINELLI, 2011).*

<sup>114</sup>Fonte: Associação Cultural Videobrasil. "FF>>Dossier>>013>> F.A.Q./feitoamãos". São Paulo, outubro de 2005. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier013/entrevista.asp>. Acesso em 13/06/2012.

Em cada apresentação, novos artistas foram incorporados ao grupo formando um núcleo de pesquisadores e artistas multimídia voltados para a criação de apresentações ao vivo com a ideia de “*acrescentar algum diferencial em sua base conceitual, muitas vezes através do convite a novos artistas*” (SANTOS, 2005). Vídeo, música e design misturados em imagens e sons que traziam uma abordagem crítica e provocativa sobre dimensões sociais como comunicação e política.

Ainda em 2002, o grupo apresentou no evento *Interatividades* promovido pelo Instituto Itaú Cultural, a performance *Monstruário Ilustrado*, que utilizava “recursos cênicos, projeções de imagens, *samplers* e música ao vivo”<sup>115</sup>, criando um ambiente de imersão num bestiário contemporâneo de seres fabulosos.

Em 2003 realizam uma performance no 3º *Festival Eletronika* com elementos que remetiam às ideias de revolução e anarquia. Em seguida apresentam no *Ruído Digital*, também promovido pelo Itaú Cultural, a performance *É (in)possível estar em 2 lugares ao mesmo tempo* (2003) refletindo as noções de espaço e paisagem a partir do pensamento do geógrafo Milton Santos. Em seis projeções, dois sistemas interativos manipulavam as imagens e incorporavam interferências provocadas pelo público. Entre outras ações e trabalhos envolvendo o grupo ou parte dele, o *feitoamãos / F.A.Q.* segue sua pesquisa e em 2005 apresenta no 20º *VIDEOFORMES* em Clermont-Ferrand, França, a performance *Trânsito* (2005), buscando expressar “a necessidade/possibilidade de se criar caminhos alternativos”<sup>116</sup> e “fontes de uma nova subjetividade”<sup>117</sup> através do princípio de que estar em movimento amplia a percepção sobre lugares diferentes muitas vezes apresentarem problemas iguais em qualquer parte do mundo.

A apresentação seguinte foi *Carro Bomba - Guia Antipânico e Invenções Rotativas*, com projeções, explosões e muita experimentação e manipulação ao vivo, no 15º *Festival Internacional de Arte Eletrônica Videobrasil* (2005):

---

<sup>115</sup>Fonte: Associação Cultural Videobrasil. "FF>>Dossier>>013>> F.A.Q./feitoamãos". São Paulo, outubro de 2005. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier013/entrevista.asp>. Acesso em 13/06/2012.

<sup>116</sup>*Ibidem.*

<sup>117</sup>*Ibidem.*

“Carro-Bomba” fala do instante em que a noção de perigo torna-se inquestionável, a ponto de nos fazer desejar que o pior aconteça logo, para que a vida possa seguir adiante. A preparação para um desenlace desagradável é a circunstância que o coletivo de artistas expõe na performance feita de fumaça, projeções, barulho e aglomeração. A idéia não deriva apenas da meditação sobre atos terroristas. O dia-a-dia, em suas trivialidades, também apresenta situações de risco. “Objetos banais podem conter alguma forma de violência. É a insegurança, por exemplo, de um garoto que brinca com uma bombinha de São João sabendo que ela vai explodir. É essa sensação de terror que é esperada e até desejada”, explica o artista Lucas Bambozzi, integrante do grupo. “Partimos do princípio de que não sabemos nos relacionar com todas as questões ligadas ao terror. Nós, brasileiros, convivemos cotidianamente com formas de violência igualmente trágicas.” A suspensão na relação espaço-tempo causada por todas as formas de violência é o ponto da performance. “Tomando como metáfora a expectativa dramática que se impõe na iminência de um acontecimento dessa natureza, pretendemos traduzir os incômodos das várias violências que nos cercam.”<sup>118</sup>

Atravessando a década em que as distinções a partir do suporte deixaram de fazer sentido, inventando em apresentações que sempre incorporavam a pesquisa das potencialidades técnicas das novas mídias articulada com o pensamento e a reflexão sobre os diferentes contextos contemporâneos, seja na política, na grande mídia ou nos contextos urbanos expressos nos modos de organização e produção humana, o *feitoamãos / F.A.Q.* contribui e fomentou a cena audiovisual belorizontina com ideias de coletividade, colaboração, reflexão, questionamentos e estímulos à experimentação e à renovação da criação artística. Para além de todas as questões deste contexto Minelli (2011) aponta que o importante é criar, produzir.

*Faz sentido fazer essas distinções? Pela tecnologia em si? Não é disso que se trata - com o que você faz -, mas o que você faz. Preciso de uma imagem em slowmotion, bem definida, bem fotografada porque ela vai ser exibida em uma performance, em uma tela enorme, eu vou e rodo essa cena em 16mm. Preciso de uma imagem que me fale do que aconteceu agora e quero que todo mundo fique sabendo: então eu gravo com celular e coloco na internet.[...] ‘Qual é a música que tá tocando? Precisa fazer projeto de lei para conseguir filmar?’ Faça um projeto de lei e filme. Quer ser independente? Pega um celular e faz. Não tem? Pede emprestado. Qualquer um que quiser fazer um vídeo hoje consegue! Se não tiver, pede alguém, pega uma câmera fotográfica, boa ou ruim, uma que roda. Estamos vendo muita coisa sendo feita desse jeito. E talvez as coisas mais interessantes,*

<sup>118</sup>Fonte: Associação Cultural Videobrasil. "FF>>Dossier>>013>> F.A.Q./feitoamãos". São Paulo, outubro de 2005. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier013/entrevista.asp>. Acesso em 13/06/2012.

*porque são as pessoas que querem dar esse passo, querem cruzar essa linha, do que eu quero fazer para aquilo que eu consigo fazer (MINELLI 2011).*

## Ativista do afeto, da espiritualidade e da co-criação

Igor Amin

Nascido na pequena cidade mineira de Visconde do Rio Branco, Igor Amin reside em Belo Horizonte desde a segunda metade da década de 2000, para onde veio em busca de uma formação que lhe proporcionasse a construção de novas ideias no campo da comunicação e da arte, em especial as interlocuções entre audiovisual e novas mídias. Iniciou seus estudos em comunicação, com particular interesse sobre os impactos da tecnologia na vida e no cotidiano atual, quando morava na cidade de Juiz de Fora, onde criou seu primeiro canal de comunicação pessoal e direto, o blog *Ciberexpressando*<sup>119</sup>.

*Comecei a pesquisar, ler um pouco sobre comunicação, entender como os processos funcionavam, como as coisas surgiam, como os diálogos funcionavam. Logo naquela época resolvi fazer um blog e meu primeiro espanto com o impacto da tecnologia foi quando comecei a me expressar através de um blog. Tinha 18 anos na época, então estava bem no início da minha formação intelectual e começando a me identificar com coisas, a entender bem quem eu era também. Esse blogue existe até hoje, chama-se Ciberexpressando, ele tem um slogan que é assim: “discutindo a socialite digital e outros papos”. Então esse blog surgiu em 2005 e comecei a ter contato com as novas tecnologias antes mesmo do audiovisual.[...] Logo quando estava identificando quais eram as minhas potencialidades como comunicador, já que estava fazendo [faculdade de] comunicação, tinha essa necessidade de ter uma mídia minha, uma coisa minha, em que eu fosse o canal. Lia aqueles pensamentos cabeções todos, das escolas e tudo, dos paradigmas comunicacionais e cada vez mais eu chegava à conclusão de que o caminho era você ter sua própria mídia (AMIN, 2011).*

---

<sup>119</sup> <http://www.ciberexpressando.blogspot.com.br/>

Logo nessa época, Igor Amin começou a ter contato e identificar o ciberespaço como uma potencialidade para jovens que estavam começando a carreira, pela infinidade de caminhos, no jornalismo, nas artes, na política, no desenvolvimento de projetos sociais – a internet se configurava como uma mídia nova e cheia de possibilidades. Igor (AMIN, 2001) lembra que os canais ainda não tinham as dimensões e o alcance que têm hoje e que não se sabia o que funcionaria e permaneceria para além do tempo efêmero das mídias comunicacionais: “não existiam os canais bem instaurados, as redes sociais ainda eram uma opção, não era quase que uma condição para estar na internet como é hoje”. E foi nesse período que Igor começou a se interessar muito por cinema nacional, por conhecer um pouco mais sobre a cultura do país, pelo audiovisual e revela e que o diálogo com o universo artístico propriamente dito veio posteriormente: “comecei a frequentar festivais de cinema, fazer oficinas audiovisuais, e foi casando essa coisa da comunicação através do audiovisual, foi depois que veio a questão da arte” (AMIN, 2011).

Na busca por um caminho que lhe permitisse “algo mais autoral, mais artístico e mais independente, que tivesse uma autonomia” (AMIN, 2011), Igor transferiu-se da faculdade de comunicação de Juiz de Fora para a PUC de Belo Horizonte, onde concluiu o curso de Publicidade e Propaganda.

*Eu cheguei no final 2005, início de 2006 e quando eu cheguei aqui, já vim focado nessa questão de pesquisar essas novas mídias. Quando montei o blogue foi justamente quando estava estudando para fazer a transferência aqui pra Belo Horizonte: comecei a ler coisas muito ‘cabeçadas’ e resolvi fazer esse blog. Quando me mudei para Belo Horizonte, o blog já tinha um ano, comecei a cursar matérias só ligadas a novas mídias, comecei a fazer matérias de audiovisual, e foi surgindo essa ligação entre audiovisual e novas mídias. Vários professores da PUC Minas como o André Brasil, o Eduardo de Jesus, o Carlos Falci, Geane [Alzamora], fui direto neles e comecei a criar minha rede – não conhecia ninguém em Belo Horizonte, só uma tia minha, com quem também eu não tinha muito contato porque morava longe dela. Então comecei tudo construindo ali dentro do ambiente acadêmico, universitário, entrei no grupo de pesquisa que se chamava Poéticas Audiovisuais. Foi um grupo até bem conhecido aqui em Minas e também no Brasil como um grupo que discutiu muitas coisas legais sobre*

*audiovisual, política, as questões sociais, enfim, várias coisas com pensadores da filosofia contemporânea, relacionada a essas reflexões. E no meio disso, eu bem focado em desenvolver uma linha de pesquisa, mestrado e tal, conheci o João Dumans, que fazia parte desse grupo e que me convidou pra ser estagiário do Cine Humberto Mauro (AMIN, 2011).*

Amin relata que o convite para ser estagiário de um dos cinemas mais importantes de Belo Horizonte, e que mais abre espaço para exibição de filmes autorais e de pesquisas cinematográficas diversas, foi um importante laboratório para sua reflexão e, posteriormente, para sua prática audiovisual. Foi no *Cine Humberto Mauro*, colando cartazes, ajudando a organizar sessões e projetar filmes, que ele pode ter contato com vários realizadores e ver que a experiência cinematográfica é diferente para cada pessoa do público. Foi nesse período também que Amin foi convidado para coordenar o *Cineclube Curta Circuito* – projeto da *Associação Curta Minas ABD/MG*<sup>120</sup> que há dez anos exhibe curtas-metragens nacionais e contribuiu para a formação de muitos amantes do audiovisual em Belo Horizonte, como a *Mostra Itaú Cultural* – encerrada em 2011, que exibiu grandes nomes da videografia mundial e também realizava suas exibições no *Cine Humberto Mauro*.

*Foram quase quatro anos trabalhando dentro do Cine Humberto Mauro, onde vi muita coisa, aprendi a facilitar muitas conversas com o público, aprendi a ter uma visão mais universal dessa coisa do cinema – cada um tem sua própria interpretação – e comecei produzindo meus filmes ali, caladinho, devagarinho (AMIN, 2011).*

O primeiro vídeo de Amin surgiu dentro de uma oficina com Rodrigo Minelli na primeira edição do *arte.mov - Festival de Arte e Mídias Móveis*, realizado em Belo Horizonte em 2006. Com um celular e uma tremenda vontade de produzir alimentada pelas constantes pesquisas, Amin partiu para realizar *Moysés, Dentista*<sup>121</sup> (2006), uma divertida intervenção carregada de ironia com o imaginário das câmeras de vigilância, bombas-relógio e segurança

<sup>120</sup> <http://curtaminas.com.br/>

<sup>121</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=2Pg4Xg8otcc>

interna. Filmado e editado em celular, foi enviado do aparelho para o *Youtube*. *Moysés, Dentista* alcançou mais de 5 mil espectadores na internet e participou da mostra competitiva do *Pocket Film Festival* (2007), evento francês de mídias móveis, sendo exibido no *Centre Georges-Pompidou*. Amin voltou da França impressionado com o impacto que as mídias móveis podem ter na vida de uma pessoa e muito estimulado a pesquisar e produzir com essas mídias:

*Nunca imaginei que isso aconteceria. Eu que saí lá de uma cidade de 20 mil habitantes, estava morando na capital. Era muito grande pra mim, achar que ia sair pela primeira vez do Brasil, por causa de um vídeo que fiz no celular na faculdade. Essa cultura digital, essa coisa da mídia digital, teve um impacto na minha vida muito forte, não só porque fiz um filme, fui virando um artista, um realizador, não, mudou minha vida, pude sair do Brasil pela primeira vez, abrir meus horizontes, conhecer novos lugares, conhecer novas pessoas, por causa de um vídeo que fiz com o celular numa época em que isso não era comum. Então isso foi impactante para mim, foi o meu estímulo para querer fazer mais. Consegui, via apoios da faculdade, da Secretaria de Cultura do Estado e de outras pessoas, ir até a França, ver meu filme lá, encontrar, na exibição do meu filme em Paris, um cara que estudava no ensino médio comigo em Juiz de Fora e que estava estudando cinema na França, foi um impacto. E voltei muito estimulado a produzir com essas mídias móveis (AMIN, 2011).*

A mobilidade, a possibilidade de qualquer pessoa poder realizar seus vídeos e as narrativas curtas foram apropriadas por Amin em uma série de vídeos que dialogavam com seu universo íntimo, família, amigos – *Divergrampa*<sup>122</sup> (2008) e *Watergrandma*<sup>123</sup>(2008) – além de videoterrorismos, onde faz bem humoradas provocações geopolíticas e poéticas – *Mohammed Gameover*<sup>124</sup> (2008), *Jorge's*<sup>125</sup>(2009), *Woman Trade Center*<sup>126</sup> (2009), *Mulher Bomba*<sup>127</sup>(2009). Realizou também documentários – *Cozinha de Rua*<sup>128</sup> (2009), *Democratus Futebol Clube*<sup>129</sup> (2010) e *Salão do Ronildo*<sup>130</sup> (2010) – e filmes infantis.

<sup>122</sup>[http://www.youtube.com/watch?v=dA7MDEp9\\_qE](http://www.youtube.com/watch?v=dA7MDEp9_qE)

<sup>123</sup>[http://www.youtube.com/watch?v=axYFOA\\_I70Q](http://www.youtube.com/watch?v=axYFOA_I70Q)

<sup>124</sup><http://www.youtube.com/watch?v=BfbW42sL6f0>

<sup>125</sup><http://www.youtube.com/watch?v=-9quORRvvgU>

<sup>126</sup><http://www.youtube.com/watch?v=ss1V3ItkdxQ>

<sup>127</sup><http://www.youtube.com/watch?v=vKHQfLPJBoE>

*Quando entreguei a arte todas as minhas próximas dedicações comecei a desenvolver uma pesquisa muito afetiva, muito do meu íntimo, muito da minha coisa de ter uma mídia, um celular que filmava no bolso e a partir daí iniciar uma coisa que considero primordial pra mim que é deixar todo aquele universo que estava construindo do cinema, das referências do cinema, da sala do cinema e tudo e começar a ver que as maiores referências naquele momento eram os amigos que eu estava fazendo por causa desses filmes, dessa pesquisa e dessa conversa (AMIN, 2011).*

Nesse percurso Amin cita quatro artistas que foram fundamentais em sua trajetória: a paulistana Malu Teodoro, com quem Amin iniciou diálogos através do blog *Ciberexpressando* e as afinidades os mantiveram em constante contato e trocas; o mineiro Vinícius Cabral, sócio de Amin na *Aprodutora* e parceiro até os dias atuais de várias realizações como os projetos da *TVCocriativa*<sup>131</sup>; Dellani Lima, “*que já tinha uma pesquisa há anos ligada a coisa do cinema de garagem, do afetivo, do político, tanto na sua produção, quanto na curadoria dos filmes de jovens realizadores que estavam surgindo*” (AMIN, 2011) e que o estimulou muito a produzir mais; e o pernambucano Raul Luna, integrante do coletivo *TV Primavera*<sup>132</sup>, que Amin conheceu durante um Festival em Belo Horizonte, e relata: “*não deu muito tempo pra gente se conhecer e a gente foi se conhecer pela internet, nas redes sociais, trocando ideia, trocando referências*” (AMIN, 2011). Raul Luna se tornou um interlocutor e uma referência para Amin, que fez em homenagem ao amigo o vídeo *Primavera Underground*<sup>133</sup> (2008).

Estimulado pelas trocas com amigos e pessoas que estava conhecendo e pela sua família, Amin produziu seu segundo vídeo *Divergrampa* (2008), um vídeo de forte carga afetiva e conceitual. No vídeo vemos o avó de Amin mergulhando na piscina em uma imagem

<sup>128</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=KkMbPGthDJA>

<sup>129</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=CA-WxWEcK90>

<sup>130</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=NP7beFJ4X1o>

<sup>131</sup> Webcast colaborativo que reinventa a linguagem da televisão, propondo novas formas de assistir imagens em movimento. <http://tvcocriativa.com>

<sup>132</sup> <http://www.youtube.com/tvprimavera>

<sup>133</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=R6NqPgrewfA>

bem ruidosa, a narração é feita por uma voz computadorizada que expressa seu amor pelo avó através da metáfora : “eu sou um computador e essa pessoa é como um *windows* para mim”<sup>134</sup>.

*Divergrampa eu exportei errado e tentei exportá-lo tantas vezes, deu tão errado que começou a dar um coisa legal da estética. Aí comecei a subir o vídeo e exportava, subia e exportava e aquilo começou a virar um ruído, uma coisa maluca, mas que tinha a ver com a linguagem daquele vídeo que eu estava construindo. E quando mandei pra esses amigos todo mundo achou ‘muito interessante’, aquele efeito, aquilo que eu tinha feito, aquela estética que era uma ‘estética do erro’ do amador, do caseiro. E eu assumi isso, assumi essa coisa do ‘pau’, do caseiro, do amador, do espontâneo, das imagens de arquivo, da coisa afetiva do vídeo pro seu amigo, assumi isso como a minha linguagem, vi que aquilo me deixava à vontade e estou aí, fazendo coisas até hoje nessa ‘vibe’, não porque escolhi isso como uma possibilidade, mas porque foi assim que comecei e resolvi continuar nisso (AMIN, 2011).*

Na série seguinte de videoterrorismos, Amin brinca com ícones da guerra contra o terrorismo que se instaurou depois do 11 de setembro. Sobre a série Amin (2011) explica:

*Quando estava buscando ideias para fazer meus filmes, a questão do terrorismo era muito forte. Então fiz uma série de quatro vídeos terroristas que chamo de comédias terroristas. Um é o Mohamed Gameover, que utiliza a linguagem do videogame; o outro é Woman Trade Center, uma videodança que trabalha muito a manipulação de imagem, de um vídeo pego pelo Youtube – todos esses vídeos foram retirados da internet, manipulados e trabalhados. O terceiro é o Jorge’s que é uma coisa que imita também um vídeo game; e o quarto, pra fechar o que considero uma fase minha muito política para encabeçar numa mais afetiva depois, é o Mulher Bomba. Queria muito trabalhar a salvação, a ideia da liberdade, de como aquelas pessoas que viviam tantas tensões devido às guerras do oriente médio, e como também estava trabalhando essa coisa de alcançar o paraíso. [...]Sou uma pessoa muito dedicada à espiritualidade, e naquela época os meus vídeos estavam me incomodando muito, pois eram muito políticos, queria me libertar um pouco daquela crítica social e entrar numa coisa mais introspectiva com os meus filmes. E esse vídeo, Mulher Bomba, representa isso. Quando explode uma bomba numa mulher e de repente aquilo vira uma pomba e alcança o paraíso, [mostrando] que entre o céu e a terra existem tensões. Então ele marca uma coisa tanto política daquela época, que é essa questão terrorista, esse medo que as pessoas têm das outras culturas, essa diversidade abafada, como também uma coisa minha de me libertar e me dedicar a outras propostas.*

<sup>134</sup> [http://www.youtube.com/watch?v=dA7MDEp9\\_qE](http://www.youtube.com/watch?v=dA7MDEp9_qE)

A espiritualidade de Amin reverbera em ações colaborativas que propõe a generosidade como política, o que se percebe em vários trabalhos como *Cozinha de Rua* (2009) e seu projeto atual a *TVCocriativa*, um *webcast* realizado por participantes de oficinas, *flashmobs*, cobertura de eventos e outras demandas administradas por Amin e Vinícius Cabral e que propõe uma linguagem que dialogue com a TV, como as ideias defendidas pelos realizadores da década de 1980 e 1990, convidando os espectadores a produzir o seu próprio conteúdo e fazer “uma TV que fala a sua língua”<sup>135</sup>. Os programas da *TVCocriativa* podem ser vistos no endereço <http://tvcocriativa.com/programas>.

---

Para conhecer mais do trabalho de Igor Amin, acesse:

<http://www.ciberexpressando.blogspot.com.br/>

<http://vimeo.com/igoramin>

---

<sup>135</sup> Trecho de apresentação do projeto. Disponível em <http://tvcocriativa.com/sobre/>. Acesso em 13/06/2012.

## Entre causos, quadrinhos e viagens: [dez]ocupações

Joacélio Batista

Apreciador da deriva, Joacélio Batista é um viajante de mente aberta e sensibilidade alerta, que tem na família o pouso do afeto e mil causos para contar. Dos causos aos vídeos, seu imaginário mergulhou nas histórias em quadrinhos, filmes hollywoodianos e muita TV que, juntos com sua formação em Animação e Desenho pela Escola de Belas Artes da UFMG, o ajudaram a construir um universo de imagens em movimento que são encontros com devires. A solidão se transforma em performance, que se transforma em testemunho do afeto familiar, que se transforma em olhar estrangeiro, que, por sua vez, transforma-se em brincadeiras e pesadelos infantis. Entre imóveis sujeitos em cena da série de animações intituladas com poéticos questionamentos (*Se estou certo, porque meu coração bate do lado errado?* (2004)<sup>136</sup>, *Se me queimo no fogo do desejo, porque meus olhos ardem n'água?* (2007)<sup>137</sup>) à impossibilidade de os corpos se manterem parados no inquieto espaço de *Sem Passo, Sem Piso* (2011)<sup>138</sup>, Batista faz do corpo dispositivo e depois experimenta o contrário, sujeita o corpo a um dispositivo que age sobre ele.

*Na maior parte da série de animação, além dos nomes que são perguntas, há uma pessoa como centro da imagem. Tem a questão da animação – o sujeito em cena sempre está fixo, enquanto o ambiente, o cenário está*

---

<sup>136</sup>Link para o vídeo: <http://vimeo.com/13112989>

<sup>137</sup>Link para o vídeo: <http://vimeo.com/13112885>

<sup>138</sup>Link para o vídeo: <http://vimeo.com/29038082>

*mudando, é frenético. Daí tem essa questão, a única coisa que é fixa é o que dá a noção do movimento nessa sequência de fotos. E tem o lugar desse sujeito, de ser o centro da coisa, do mundo. Depois, quando eu faço o Sem Passo, Sem Piso, é meio uma resposta para isso. Porque ele acaba sendo o contrário, lá tenho o controle através do sujeito em cena que fixa a ideia de imagem, que fixa a ideia de mundo. No Sem Passo, Sem Piso construo um mecanismo para fazer o filme que dita tudo. Ele dita montagem da câmera, ele e a câmera são uma coisa só. E dita, praticamente dirige na interferência dele, do espaço com o performer, ele também dirige a performance, ele aponta para onde vai a performance, para onde vai o vídeo, para onde vai a câmera, dentro do movimento aleatório dele (BATISTA, 2011).*

Um corpo que vaga só pelo deserto de sal ou que parece ser observado pelos olhares das crianças africanas diante da câmera – ao assistir a vídeos de Bill Viola e Eder Santos em uma exposição em São Paulo no fim dos anos 1990, Batista reconheceu no vídeo um meio repleto de possibilidades de criação e que é mais acessível, principalmente após a disseminação das ilhas digitais. Um dos primeiros trabalhos foi o vídeo *Vestes Recém Tiradas* (2003)<sup>139</sup> realizado a partir de um convite do artista Daniel Saraiva para uma experiência entre vídeo e performance. Convite aceito, uma câmera emprestada e a recusa de Daniel em dirigir ou predizer suas ações, Batista teve, como se costuma dizer, que ‘pegar o boi pelo chifre’. No vídeo, Daniel Saraiva arrasta-se envolvido por uma capa de couro de vaca pelo chão de terra de um curral e estabelece uma relação com os animais que remete ao afeto dos instintos primordiais.

A força do trabalho impressa nos gestos e imagens reverberou e Batista foi convidado pelo CEIA<sup>140</sup> (Centro de Experimentação e Informação de Arte, iniciativa dos artistas Marcos Hill e Marco Paulo Rolla) para uma residência na África do Sul realizada em parceria com o grupo de artistas PULSE de Durban, dentro do projeto BlindSpaces / Espaços Cegos que propunha pensar “a cidade como o espaço do corpo. Um país como expansão desse

<sup>139</sup>Link para o vídeo: <http://vimeo.com/15530669>

<sup>140</sup>Esta pesquisa também apresenta texto crítico sobre o CEIA (Centro de Experimentação e Informação em Arte), p. 58, com mais informações sobre seus projetos, incluindo o *BlindSpaces*, p.64.

espaço de enigma inatingível. A sociedade globalizada como um elo nas diferenças”<sup>141</sup>. Desse intercâmbio de fortes trocas simbólicas, surge, entre outros trabalhos e ações, o vídeo *Artifícios do Olhar* (2004)<sup>142</sup>, realizado por Batista em coautoria com o artista mineiro Pablo Lobato. Nesse documentário as câmeras trocam de mãos com homens, mulheres e crianças que, entre olhares curiosos, sorridentes, compenetrados, perscrutadores, nos revelam um pouco mais de seus costumes através das imagens que captam. *Artifícios do Olhar* (2004) utiliza uma estratégia de abordagem generosa na medida em que faz da câmera um instrumento de empatia criando com as pessoas documentadas um compartilhamento de olhares e de espaços enquadrados. O vídeo surge da convergência de sensibilidades entre os artistas e as experiências vividas em meio àquelas paisagens e pessoas. Sobre esse vídeo Batista escreve: “Dar às pessoas de Durban a possibilidade de ver a si mesmas através da câmera. Quebrando o mito de que a tela do vídeo era algo inalcançável, destinado a poucos eleitos. [...]”<sup>143</sup>. As crianças que se apertam na frente do monitor da câmera ou cantam ao fundo enquanto Batista observa Henry Mshulolo, artesão local, fazer um autorretrato, são o ponto de partida do vídeo que desvenda espaços cegos e compartilha o desejo daquelas crianças Zulus: “*Eu quero ver, eu quero ver!*”

Após um período em que não realizou trabalhos autorais, o artista voltou o seu olhar para o próprio universo familiar e deu início a pesquisa documental que incorporou vídeos como *Entre o terreiro e a cozinha*<sup>144</sup>(2007), *Bucólica I*<sup>145</sup> e *Bucólica II*<sup>146</sup>(2009), *Saudade Doce*<sup>147</sup>(2008) e a instalação *Na Sala Nova da Casa* (2011), apresentada no 30º Salão Nacional de Artes de Belo Horizonte – Bolsa Pampulha 2010/2011.

<sup>141</sup>ROLLA, Marco Paulo. Apresentação da publicação BLIND SPACES. Disponível em: <http://www.ceia.art.br/2001-2006/homeCeiaFinalnb.swf>

<sup>142</sup>Link para o vídeo: <http://vimeo.com/8401442>

<sup>143</sup>BATISTA, Joacélio. *Artesãos do olhar*. Acessado em <http://joaceliobatista.blogspot.com/2011/04/artesoes-do-olhar.html>

<sup>144</sup>Link para o vídeo: <http://vimeo.com/12590158>

<sup>145</sup>Link para o vídeo: <http://vimeo.com/24057113>

<sup>146</sup>Link para o vídeo: <http://vimeo.com/24058755>

*Entre o terreiro e a cozinha* (2007) é uma declaração de afeto, cumplicidade e a revelação de como as noções estéticas se particularizam com o passar do tempo. O vídeo traz um encontro “entre avó e neto, causos, canção de ninar, uma discussão sobre o belo, e homenagens”<sup>148</sup> que criam em quem assiste uma identificação com memórias e afetos familiares pessoais:

Não sei se minha avó vê alguma utilidade no que eu faço, muito menos o que eu via de bonito na cozinha dela pra ficar filmando tanto. Ela respeita embora me chame de “desocupado” toda vez que a gravo. Ironia pura, que sempre nos diverte. Acho q[ue] entendi o que ela vê como bonito. Também sei que ela não gostou de ver a cozinha dela exibida numa sala de cinema. Depois disso ela ficou muito cabreira quando chego com uma câmera na casa dela<sup>149</sup>.

Em *Saudade Doce* (2008) a memória diluída pelo tempo é remetida pelos fluxos d’água, e as lembranças assumem seu caráter de fluidez. É o primeiro vídeo de Joacélio que traz a presença de seu sobrinho João Manoel, que se tornará um interlocutor constante nas pesquisas com narrativas ficcionais explorando o universo infantil em vídeos como *O menino que colhia cascas* (2011)<sup>150</sup> e *Fugaz* (2012)<sup>151</sup>. No vídeo *Bucólica I* (2009) a vida segue frenética em meio ao sossego: uma libélula parece buscar o frescor em um dia quente de sol, espelhos d’água, o ciclo repetido do ventilador, formigas carregam grandes folhas secas e uma cigarra canta no pé do ouvido da criança. Em *Bucólica II* (2009), um convite: observar o tempo que passa dando um pito, contemplando o comportamento animal ou lendo um livro, entregar-se ao pensamento. Como diz o artista na sinopse: “para o melhor desfrute desse

---

<sup>147</sup> Link para o vídeo: <http://vimeo.com/12592563>

<sup>148</sup> Sinopse do vídeo. Disponível em: <<http://vimeo.com/12590158>>. Acesso em: 13/06/2012.

<sup>149</sup> BATISTA, Joacélio. *Ó Joacélio desocupado!!!* Disponível em:

<<http://joaceliobatista.blogspot.com/2010/11/o-joacelio-desocupado.html>>. Acesso em 14/06/2012.

<sup>150</sup> Link para o vídeo: <http://vimeo.com/12157930>.

<sup>151</sup> <http://joaceliobatista.blogspot.com/2012/02/fugaz-e-premiado-na-mfl-2012.html>.

vídeo dedicado ao ócio, recomendamos tirar os sapatos, tênis, meias e jogar as pernas para ar”<sup>152</sup>. São narrativas que remetem ao tempo de quem vive no interior, do mapa e de si.

Uma experiência frequente na pesquisa de Batista é produzir a partir dos deslocamentos, seja nas visitas à família no interior, seja através de residências, de convites para participação em festivais ou de viagens pela América Latina. O processo de criação nesses contextos é explicado por ele:

*A primeira coisa em que eu penso é não criar nada antes, chegar lá o mais cru possível para não ficar preso na ideia. Já vi gente tão obcecada pela ideia do que queria fazer perder um pouco de tempo e não olhar o que está acontecendo. Toda vez que eu vou para essas residências, vou com uma câmera na mão e vou filmando, não tenho nenhum processo de procura. Assim, vou entrando nos lugares, deixando as coisas acontecerem, uma hora a coisa aparece na sua frente, mas eu acho que a coisa só aparece quando você começa a entender o lugar (BATISTA, 2011).*

O artista lembra que também já fez o contrário, idealizou uma proposta anteriormente – como no caso de *Bolívia Te Extraño* (2009)<sup>153</sup>, realizado em co autoria com o artista Dellani Lima, parceiro também em outros trabalhos como *Áfrika* (2010)<sup>154</sup>, *Copacabana* (2011) e na concepção do *Colégio Invisível* (2009)<sup>155</sup>. Em *Bolívia Te Extraño*, a articulação entre um documentário *road movie* e a ficção poética desse olhar viajante pela branca cegueira do deserto de sal. Já em *Copacabana*, o estranhamento de um ritual religioso de benção de automóveis nos leva a pensar o lugar ocupado pelo veículo automotivo em nosso cotidiano. As pessoas em seus carros parados no semáforo parecem não achar graça no palhaço pedestre.

Mas em geral, quando participa de residências ou viagens, o artista afirma gostar mais da deriva, “*desses atravessamentos da realidade, mesmo porque integrar não vou, não*

<sup>152</sup>Sinopse do vídeo. Disponível em: <<http://youtu.be/6afRvdTSjEk>>. Acesso em: 13/06/2012.

<sup>153</sup>Link para o vídeo: <http://vimeo.com/24298458>.

<sup>154</sup>Link para o vídeo: <http://vimeo.com/33407474>.

<sup>155</sup><http://ocolegioinvisivel.blogspot.com/>

*faço parte do lugar, é um lance de olhar estrangeiro*” (BATISTA, 2011). Na Indonésia realizou *Luruskan* (2011)<sup>156</sup>, gerado por um encontro casual com um coro de meninas. No texto sobre a experiência em seu blogue, o artista narra:

A fronteira do idioma e a minha completa ignorância a respeito dos costumes locais me deixaram a margem, como um expectador solitário, preso ao meu olhar estrangeiro. Confuso, Instigado, impressionado pela beleza dos movimentos, das cores e dos sons das meninas de Burujul. Qual o razão daquela coreografia? Tinha uma função religiosa? Era um ensaio para uma marcha militar? Um misto de ambos? Ou apenas uma inocente brincadeira infantil?<sup>157</sup>

A opção do artista pela ausência de tradução das palavras pronunciadas se afirma como experiência compartilhada:

Depois de pronto, me perguntava se o vídeo devia ou não esclarecer com legendas, o que se tratava o canto das meninas ou se deixaria o expectador vivenciar algo próximo da minha experiência, perdido diante uma cultura diferente e tentando, apenas com meu conhecimento limitado sobre aquele país e aquelas pessoas, buscar um entendimento do que se passou por debaixo daqueles bambuzais numa manhã ensolarada em BurujulWetan<sup>158</sup>.

*Luruskan* (2011) é um encontro ao acaso com um universo infantil ordenado, mas Batista mergulha nesse universo também pautado por imprevisibilidades para experimentar a ficção. No vídeo *O menino que colhia cascas* (2011)<sup>159</sup> experimentamos – curiosos como João Manoel, sobrinho de Batista e protagonista do filme – uma suspensão no canto das cigarras que ecoa para além de suas cascas vazias, na ausência de corpos, incorporamos esse interior vazio dentro de bolhas plásticas e vemos o paradoxo de transparente desfoque. A casa em construção é como uma existência a ser preenchida. Finda a tarde, e os vazios são plenos de escuridão. Guiados por João e sua lanterna, dissipamos um pouco os temores, mas a

<sup>156</sup>Link para o vídeo: <http://vimeo.com/33004485>

<sup>157</sup>Batista, Joacélio. *LURUSKAN, LURUSKAN, LURUSKAN!!!!*. 10 dez. 2011. Disponível em: <http://joaceliobatista.blogspot.com/2011/12/luruskan-luruskan-luruskan.html>. Acessado em 14/06/2012.

<sup>158</sup>*Ibidem*.

<sup>159</sup>Link para o vídeo: <http://vimeo.com/12157930>.

tempestade que se anuncia na noite nos faz desejar uma casca para nos proteger. Sobre o vídeo, também escreveu Juliano Gomes durante a 10ª Mostra do Filme Livre (2010):

O foco aqui são as cascas, a porção exterior das coisas. Uma grande brincadeira de trocas: casa em construção, carcaças de insetos, sacos plásticos, homens sem rosto, um menino que é todos e tudo (e também nenhum). O estado do filme é desta indefinição, dessa possibilidade de troca destes materiais e superfícies, onde não há nada dentro para ver. Um estudo sobre o translúcido. Sobre as possibilidades de passagem da luz nos objetos e nos corpos. A montagem opera estas trocas e variações de estados a partir das matérias que não param de se adicionar umas às outras: menino, inseto, plástico. Uma obra como possibilidade de expansão, como mecanismo de mutações, que opta pela infância como um lugar de instabilidade das formas, como possibilidade de indecisão. Afinal, um elogio às superfícies como lugar de passagem da luz e dos sentidos<sup>160</sup>.

Três crianças e suas coroas transitam pelo mundo de *Fugaz*(2011)<sup>161</sup>, sempre com a assustadora figura de um homem misterioso, suas bonecas dissecadas e seus instrumentos de corte a espreita. O menino espia, foge e se esconde em mágicas travessias, como se estivesse em busca de um lugar seguro. Labirinto, rituais, onirismo e suspensão são atravessados por uma gostosa gargalhada do menino. Em uma macabra e pueril atmosfera, três crianças coroadas nos ignoram como se dessem as costas para o medo (a referência ao sujeito em cena que ignora o espectador é um elemento que aparece outras vezes em vídeos da série de animações citada acima). Animações, documentários e ficções com uma narrativa plástica e simbólica, que apostam no impacto das imagens, dos afetos, dos contextos. A trajetória de Batista é de pesquisas diversas e produção profícua. Seja em parcerias, ou em trabalhos individuais, seus vídeos sempre proporcionam um reencontro com vários imaginários.

---

<sup>160</sup> [http://www.mostradofilmeivre.com/noticias/confira\\_os\\_19\\_premiados\\_da\\_mostra\\_do\\_filme\\_livre/](http://www.mostradofilmeivre.com/noticias/confira_os_19_premiados_da_mostra_do_filme_livre/)

<sup>161</sup> <http://joaceliobatista.blogspot.com/2012/02/fugaz-e-premiado-na-mfl-2012.html> .

Para conhecer mais do trabalho de Joacélio Batista, acesse:

<http://vimeo.com/joaceliobatista>

<http://joaceliobatista.blogspot.com.br/>

## Ver aonde a vista não alcança

*Marcellvs L.*

Criação como uma experimentação do mundo em presente devir. O que é já foi. Aproximar de novas formas de subjetividade, novas estéticas da existência. Tempo tangível como a imagem que só a máquina alcança. [*to close/close to = close up*]<sup>162</sup>. Transfigurar a realidade pela aproximação. Quanto mais perto, menos entendo, mais sinto. Aproximações entre vídeo e pintura, a luz e o movimento impressionista, o zoom e o close da câmera. Pensamento como prática imagética desapegada da obrigação de informar.

Está aberto às circunstâncias e não às essências; valorizando as possibilidades eventuais, imprevisíveis e circunstanciais das experiências produzidas e captadas. Criar multiplicidades (de temas, formatos e durações) que possam se atravessar, se fundir, se sobrepor, se conectar ou se interromper bruscamente. Mostrar algo simples.<sup>163</sup>

Os vídeos de Marcellvs L. são simples sequências construídas por um olhar minucioso. De rara erudição, musicista e leitor ávido, aprecia de clássicos como Gyorgy Liget, Erik Satie e Claude Debussy ao experimentalismo de Miles Davis, John Cage e da banda mineira PexbAa, com a qual o artista se apresentou de 2000 a 2003, fazendo intervenções imagéticas em performances com o grupo. Da intimidade com as formas à

<sup>162</sup>Em inglês a palavra *close* significa tanto fechar (*to close*), quanto próximo (*close to*). Nos vídeos de Marcellvs L. o *close up*, plano que aproxima óticamente do objeto retratado é um artifício formal determinante.

<sup>163</sup>MARCELLVS L. 01/05/2005. Entrevista concedida para a Associação Cultural Videobrasil. Disponível em: <<http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier012/entrevista.asp>> Acesso em: 17/06/2012.

aleatoriedade possível do acaso. No texto *Quase nada, o afeto* (2005), André Brasil explica um pouco sobre a opção de Marcellvs L. por experimentar uma audiência fortuita.

9875 Em sucessivos lances de dados, Marcellvs costuma numerar aleatoriamente seus vídeos: 0314, 7077, 5040, 8011, 2004, 3172, 0667. Depois os envia, um a um, para endereços sorteados no catálogo telefônico. Quem recebe, como recebe, qual o fim? Pouco importa. Fundamental é o encontro fortuito, frágil, entre acontecer e não acontecer: o homem ordinário que produziu as imagens; os homens ordinários que, vez ou outra, as habitam; o homem ordinário que recebe as fitas pelo correio. A comunidade que se inventa aí, efemeramente, se liga por fios tênues.<sup>164</sup>

Marcellvs L. graduou-se na Faculdade de Comunicação e Artes da PUC-MG apresentando sua pesquisa dos vídeo-rizomas, que tem como *matéria-prima*: duração, anonimato, acontecimentos, frações que seguem fracionando, divisão que multiplica sentidos, tanto quanto os pixels que compõem a imagem. Um olhar que encontra imagens com as quais cria, imagens que vão por carta de encontro a outros olhares sorteados, destino aleatoriamente único, todos os *nomes* são lances de dados.

meus. quando dizemos: eu somos. somos a duração. o carro. o cavalo. o rio. a rua. a história. ad infinitum. pela matemática aceitamos a fração. então o segundo pode se dividir em espaços menores. cada vez menores (ad infinitum)<sup>2</sup>. e o tempo pode ser um ato político. se aceitamos isso. mesmo que por pouco tempo. o processo da produção e distribuição é mais um desses fluxos. e que aqui não há o que teorizar. o sol é o sol. a câmera é a câmera. o dia é o dia. a hora é a hora. o coração é o coração (se pensasse, parava). (ad infinitum)<sup>3</sup>. o momento da captação não tem um valor maior ou mais importante que outras ações num processo sem fim. o evento. o encontro. o catálogo. o correio. tudo cumpre um papel. o que faço é criar uma linha dentro de um processo muito maior. do anonimato ao anonimato pelo anonimato com o anonimato. e isso jorra independentemente de qualquer outra apropriação do projeto. como os mais católicos podem questionar.<sup>165</sup>

<sup>164</sup>BRASIL, André. Quase nada, o afeto. Associação Cultural VIDEOBRASIL. "ff">>dossier 012>>marcellvs l.". Disponível em: <<http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier012/ensaio.asp>>. São Paulo, junho de 2005. Acessado em 13 de junho de 2012.

<sup>165</sup>Marcellvs L em entrevista a Eduardo de Jesus. Associação Cultural VIDEOBRASIL. Disponível: [http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/vbonline/bd/index.asp?cd\\_entidade=75819&cd\\_idioma=18531](http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/vbonline/bd/index.asp?cd_entidade=75819&cd_idioma=18531)

De narrativas simples, constrói sinestésias, a cor da umidade de uma chuva, os horizontes de uma travessia, *auto-mobilidade*, situações comuns, imagem que comunga com o real: 3195 [*man.cannoe.ocean*] (2005); 0778 [*man.road.river*] (2004); 0075 (2004), corpos (ou animas) furta-cor na espuma branca; 0667 (2003), faixa para pedestre; 0314 (2002), as lágrimas da película; 0696 (2003), brindando o cinema.

já que estamos usando as palavras (lembrando de alguns irmãos que usam palavras). não posso descrever essa produção como algo comum entre todas as suas variações. pode existir uma procura por uma imagem e/ou por um plano. ou mesmo a tentativa de construir um quadro. mas que se confunde e se perde no processo (viscosidade da imanência). não há investimento de forças em transcendências. não há recalque. elas produzirão sentidos por elas mesmas. inevitavelmente. sem necessidade de sublimações. por isso não existe um ideal, mas uma constante variação de sensações e conseqüentes produções de sentido. que muitas vezes são formalistas.<sup>166</sup>

No vídeo *Deleuze enquanto modelo vivo* (2002), como aponta a sinopse, o “pensamento de batom e pixel que se faz enquanto se diz. Primeiro trabalho da série Decálogo: onde a filosofia se torna imagem e a imagem pensamento”. Uma mistura de texturas na tela/monitor, do pastel ao pixel.

Deleuze Enquanto Modelo Vivo é uma tentativa de duvidar do pensamento que deseja sua própria repressão, pensamento recalcado que se justifica e se desculpa. É uma possibilidade de tratar o pensamento enquanto potência que deseja e que não é uma ideologia, mas uma prática. Através de apropriações e interferências na imagem do pensador, a linguagem é dissociada de uma apresentação essencialmente informativa. Como o próprio Deleuze especulou: eu me imaginava chegando pelas costas de um autor e lhe fazendo um filho, que seria seu, e, no entanto seria monstruoso.<sup>167</sup>

A revelação da espera que se atém à mobilidade e agilidade do tempo. O tempo que revela a imagem. Imagem-tempo como definida por Deleuze, uma situação ótica e sonora

<sup>166</sup>Marcellvs L em entrevista para a Associação Cultural VIDEOBRASIL. Disponível em: [http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/vbonline/bd/index.asp?cd\\_entidade=75819&cd\\_idioma=18531](http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/vbonline/bd/index.asp?cd_entidade=75819&cd_idioma=18531)

<sup>167</sup>*Ibidem.*

pura. O tempo controle versus o tempo livre. Quanto tempo dedicamos às imagens que nos tocam? O artista como aquele que ‘faz um filho por trás’<sup>168</sup> no tempo. Tempo crônico, que alarga e encurta. lentidão ou extensão. Tempo é acontecimento.

Sim, em vários sentidos, o tempo é político. No caso destes “videorizomas”, principalmente, porque é a duração que nos permite entrever no mundano, no banal, no ordinário, sua potência inaudita, rotineiramente sufocada pela pressa: aquilo que sempre escapa à escuta apressada dos jornalistas; o que o editor, pressionado pelo deadline, deixa de fora; o que o documentarista, preocupado com a pertinência de seu argumento, se recusa a perceber; o que nosso olhar de espectador, sedento por novas e novas imagens, não nos deixa esperar: o acontecimento (ou quase um acontecimento).<sup>169</sup>

Os vídeos de Marcellvs L. parecem buscar o sublime em imagens ordinárias. *Toga* (2011). Um close-up de desmoronar coloridas cordas produz vertigem e nos faz pensar no intermitente movimento para desatar os nós do entendimento a partir de uma relação sensível com a desordem do mundo.

Grande parte da sedução destes trabalhos está na opção incondicional em não organizar através do som, da fala, do título, qualquer um desses momentos. Não introduzir o que acontece em uma cadeia de acontecimentos é uma opção pela superfície que mantém o acontecimento desejoso de outros corpos – os nossos – para continuarem atualizando o que nos é dado; os filmes, o mundo. O que há para ser visto, para ser documentado é o que se apresenta aqui, nesses poucos minutos, e quando as pessoas que filmamos saem de quadro é porque acabou e talvez aquilo nunca mais se repita. Se desejamos o mundo, é no acontecimento que ele aparece, nesses encontros que não dominamos, nessas misturas em que o sentido não se fecha e nos demanda.<sup>170</sup>

Os vídeos de Marcellvs L. compuseram importantes curadorias, como “vídeo et après: vidéobrasilienne: unanti-portrait” (2010), no Centre Pompidou (FR); 51º Festival

<sup>168</sup>Em determinado momento Deleuze afirmou que seu procedimento filosófico era como o de “pegar um autor por traz e fazer-lhe um filho monstruoso e, no entanto, dele”. Atribuía esse procedimento originalmente a Nietzsche. Deleuze, G. Conversações. São Paulo: Editora 34, 1992, p. 14.

<sup>169</sup>BRASIL, André. Quase nada, o afeto. *Associação Cultural Videobrasil*. "ff">>dossier 012>>marcellvs l.". Disponível em: <<http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier012/ensaio.asp>>. São Paulo, junho de 2005.

<sup>170</sup>MIGLIORIN, Cesar. MAN.ROAD.RIVER & DA JANELA DO MEU QUARTO: Experiência estética e medição maquínica. Revista de Cinema Contracampo, n. 67, 2004. Acessível em: <http://www.contracampo.com.br/67/manroadriverjanela.htm>

Internacional de Curtas-Metragens de Oberhausen (DE) (2005), onde ganhou o maior prêmio com o vídeo *0078 [Man.Road.River]* (2004); “Brésil, Brésils”, no Festival Videoformes (FR) (2005); “Do micro ao macro: novas políticas e imagens”, no 6º Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte (BR) (2004); Laboratório Arte Alameda (ME) (2004); “Uma mágica por minuto”, na Universidade de Passo Fundo (BR) (2004); Mostra de Vídeo Arte Laisle.com, Museu de Arte Moderna (BR) (2004); “Investigações Contemporâneas”, mostra no 14º Festival Internacional de Arte Eletrônica Videobrasil (BR)(2003), entre muitas outras.

Embora carregados de multiplicidades, os vídeos de Marcellvs inserem-se no panorama mundial da videoarte (enquanto especificidade artística) por sua abordagem conceitual e suas características formais. A ausência de hierarquia entre os acontecimentos que dão existência aos vídeos e que são estimulados por eles num processo infinito, seria um ponto de destaque. A forma como constrói a narrativa do meio, sem começo e sem fim, utilizando câmera fixa em planos sequências com closes que revelam a situação destacada dentro de um contexto cotidiano, aproxima-se da escolha do pintor sobre como a direção do foco de luz chamará atenção para determinados elementos da composição. Poderíamos arriscar dizer que os vídeos de Marcellvs L. aproximam-se da ideia de ‘pincel eletrônico’, defendida por alguns nos primórdios da videoarte. Sua obra foi analisada, apreciada e pensada por diversos pesquisadores e artistas interessados nas artes do vídeo e das novas tecnologias, além de estudos transdisciplinares ligados à filosofia esquizoanalítica.

assim, ler deleuze e guattari era gozar com eles e neles. quando deliravam acabando com relações de valores entre campos distintos. da biologia à filosofia. da música à política. por que não falar da videoarte ou das artes plásticas sem ser artista (já que me formei em comunicação social, risos) se posso falar como um cachorro. ou como o vento. ou como uma câmera. essa seria uma possível conexão entre deleuze e guattari no processo de produção das imagens. mas que está aberta a infinitas outras. citando apenas uma: o que não se pode falar deve se calar.<sup>171</sup>

<sup>171</sup>Marcellvs L em entrevista para a Associação Cultural VIDEOBASIL. Disponível em: [http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/vbonline/bd/index.asp?cd\\_entidade=75819&cd\\_idioma=18531](http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/vbonline/bd/index.asp?cd_entidade=75819&cd_idioma=18531)

---

Para conhecer mais do trabalho de Marcellvs L., acesse:

<http://www.caosmos.org/>

<http://www.galerialuisastrina.com.br/artists/marcellvs-l.aspx>

## Os vôos tracejantes e ruidosos

Marcelo Kraiser

Artista plástico, poeta, ilustrador, *videomaker*, compositor de ruídos, professor da Escola de Belas Artes da UFMG e estudioso em profundidades de Clarice Lispector e Gilles Deleuze, Marcelo Kraiser é um “artista de produção diversa que se concentra em várias coisas”<sup>172</sup>. Sua obra é pautada pela invenção de valores próprios que tomam a arte como potência estimulante da vida. Experiente viajante pelos caminhos do desenho e da fotografia, Kraiser trabalha com diversas técnicas e tecnologias, analógicas e digitais. Sem abandonar os caminhos percorridos do desenho e da foto, produz desde trilhas sonoras, ou como afirma, “decomposições musicais”, à improvisos, intervenções poéticas e sonoras, performances, e vídeos experimentais em estreita relação com a poesia e a dança.

Kraiser não se apega a narrativas convencionais, apostando na potência da arte não para expressão de uma comunicação inteligível, pautada em referências visuais coletivas, mas para provocar no corpo uma excitação nervosa que produza forças capazes de mobilizá-lo no sentido da vida, da criação, do real porvir. Alimentando a insubmissão do pensamento, entrega-se à livres experimentações com as imagens em movimento, os sons e os espaços. “A

---

<sup>172</sup><http://www.eba.ufmg.br/blog/20061107-marcelo-kraiser.html>

potência do vídeo de Kraiser está em sua capacidade de escapar às idealizações da vida e de se ancorar nos limites fixados pelo conhecimento”<sup>173</sup>.

Em entrevista, Marcelo Kraiser(2011) relata que começou a fazer vídeo por acaso.O impulso por construir ou expandir imagens e sons que se manifestava na fotografia e na construção de instrumentos sonoros e visuais, acabou por se lançar na direção da imagem eletrônica e suas possibilidades sintéticas. Quando desenvolvia um projeto em parceria com outros artistas –“a ideia era fazer foto, desenho, poesia, som e um jeito de fazer isso tudo funcionar junto dentro da programação do Tande [Campos]” (KRAISER, 2011) – reconheceu no vídeo a possibilidade de trabalhar ao mesmo tempo com várias linhas de experimentação dos sons e imagens de síntese. O artista tem grande apreço por trabalhar com sintetizadores.

Nunca quis fazer cinema ou pensou a respeito de ser *videomaker*. Para Kraiser (2011)“o vídeo são blocos poéticos, eu não tenho nada, ou quase nada que tenha um enredo, uma historinha. É um poema.” Seus poemas audiovisuais expressam sua crença na definição da potência da arte “pela ação do artista de tornar visíveis por meio de sua obra forças que não são visíveis”<sup>174</sup>. Seus vídeos apostam na autonomia de seus espectadores como processo de participação e efeito não previsível da obra, tendo em vista que toda interpretação se aproxima de um gesto de criação.

Para articular os diversos elementos com que constrói sua ‘anti-narrativa’, pensa a partir de Deleuze nos processos de composição e de diferenciação entre montagem e enredo, ou entre conflito, choque e organização sequencial figurativo-narrativa, apostando na consistência dos processos de montagem.

---

<sup>173</sup>VINAGRE, 2009.

<sup>174</sup>*Ibidem*.

*Composição é: como que as coisas se sustentam juntas. Deleuze fala, que as coisas podem estar em pé, deitadas ou sentadas, mas elas têm que sustentar juntas. É bonito, que ao invés de falar de coerência, fala de consistência. Pode ser muito incoerente, mas tem que ser consistente (KRAISER, 2011).*

Sem temer a técnica, Kraiser prefere superar suas delimitações e seguir desregrando sua prática, pensando sempre em alterar essas técnicas, inventar outras, ou ainda, inventariar técnicas obsoletas. No vídeo encontrou como desafio ultrapassar sua ‘natureza técnica’ muito plástica, mas previsível, para criar novas tessituras, construir imagens com os atritos do corpo criador:

*Tenho um problema com o vídeo, ele é muito molengo, é muito lábil, mole. [...] Então a primeira coisa é criar uma dureza para que eu possa desenhar com ele. Uma das coisas boas do desenho é que ele tem o atrito. O vídeo não tem atrito, tudo que você faz vai. [...] Já que é assim, já que eu não gosto de cor de vídeo, a primeira coisa que eu faço é tirar cor. Aí tem essa viagem das camadas. E não tem nada a ver com interferência, não é interferência, é construção. Se você apontar a câmera para alguma coisa, essa imagem já é construída pelo fabricante. Então eu posso construir as minhas (KRAISER, 2011).*

### **Poéticas de um andarilho – bailando vazios**

Em 2002 e 2003, a artista Dudude Hermman (performer, bailarina, coreógrafa e pesquisadora da dança) realiza um experimento de dança chamado “Poéticas de um andarilho”, em duas praças da cidade de Belo Horizonte nos anos 2002 e 2003, e convida Kraiser para fazer um vídeo a partir das intervenções. O vídeo ultrapassa a dimensão do registro e se afirma como novas e autônomas dimensões da performance, “constitui-se como

outro acontecimento, com autonomia e uma força própria”<sup>175</sup>, como afirma Talita Vinagre (2009):

Há ali uma desintegração de toda e qualquer unidade e homogeneidade discursiva. Uma técnica de escritura múltipla em texto, vozes, ruídos e imagens simultâneas que se combinam e se entrecrocamos. O vídeo de Kraiser marca também sua diferença na relação com a temporalidade, pois se desprende de uma seqüência linear, presente, passado e futuro e mergulha na descontinuidade do tempo do acontecimento. Imagens fluidas, ruidosas e marcadamente manipuladas, o vídeo de Kraiser já não autoriza um tratamento no plano da mera referencialidade, no plano do registro documental puro e simples. Manifesta-se como intervenção gráfica, o que pressupõe uma arte de relação, arte do sentido e não simplesmente do olhar.

### **Como Habitar uma Paisagem Sonora**

Em *Como Habitar uma Paisagem Sonora*(2006), o documentário assume um caráter de anúncio conceitual e estética em diálogo íntimo e sinuoso com a intervenção registrada. Realizado em colaboração com a bailarina, coreógrafa, atriz e diretora Dudude Herrmann, no vídeo Kraiser se propõe o mesmo desafio que as bailarinas e bailarinos que habitam estranhas e estrangeiras paisagens, assumindo o permanente risco do improvisado. O espaço ao redor, onde tudo já está, se dilata ao ser preenchido pela musicalidade entre movimento dos corpos, imagens e trilha. Sobre o trabalho, escreveu Kraiser (2008 ):

Definimos paisagem sonora como um agenciamento de espaço físico mais bailarinos e bailarinas (a formação é variável) e uma trilha sonora. Este trabalho, que tem uma boa dose de improvisação, varia de acordo com o espaço, por exemplo, praças públicas, teatros, galpões, cais de porto, escadarias de igreja, jamais se repete a cada vez. O público varia entre pouquíssimas pessoas e multidões, dependendo do local. A trilha, por mim composta, consiste de aproximadamente 30 minutos de músicas eletrônicas, algumas bem melódicas e outras quase só ruídos. Paisagens sonoras mexem com as linhas de forças (físicas, pessoais, impessoais, sonoras, visuais, de

---

<sup>175</sup>VINAGRE, 2009.

pensamento, organizadas, desorganizadas e assim por diante) já presentes em algum lugar. Se política significar este jogo de forças a ser momentaneamente perturbado, então creio que o espaço é politizado pela dança sim, embora dela sobre apenas um rastro que desaparece em seguida(KRAISER, 2008).

## **Drapetomania**

*Drapetomania*<sup>176</sup>(*work in progress*) foi um projeto multimeios realizado em parceria com Vera Casa Nova e Wilson Avelar, uma espécie de ‘atlas mnemosine’, convite a transformar o modo de olhar as imagens incorporando a memória inconsciente, novamente o improvisado, o risco. Grandes pranchas, livros de tiragem única, livro em rolo ao metro<sup>177</sup>, palestra com os três artistas, na qual “ninguém falava nada que ninguém queria saber” (KRAISER, 2011), e o vídeo exibido com três projetores e trilha única de 40 minutos de duração:

*Era, assim, uma coisa meio enciclopédica – não tem narrativa, não tem enredo, não tem história – [...] mesas e caixas com imagens, imagens achadas, livros, textos nossos, desenhos, um mexe no do outro e aquela coleção toda depois foi editada (KRAISER, 2011).*

## **Improvisões**

Grupos de artistas habitaram por um tempo o Teatro Marília com improvisos que foram apresentados ao público precedidos de uma livre fala dos coordenadores – nem apresentação, nem explicação ou crítica: o desafio do improvisado lançado a todos. Um jogo

<sup>176</sup>[http://improvisations.blogspot.com/2008/04/blog-post\\_20.html#links](http://improvisations.blogspot.com/2008/04/blog-post_20.html#links)

<sup>177</sup>Kraiser (2011) conta que o livro foi montado de maneira a permitir ser cortado em qualquer parte e ainda apresentar um resultado estético, e as pessoas podiam pedir: “eu quero um metro e meio de livro”.

sem regras. Concebido e realizado em parceria com Luiz Carlos Garrocho, *Improvisões* é uma inclassificável mistura de tecnologia, corpos, sons e imagens em performances, teatro e artes visuais. Tudo junto e misturado: “artistas de imagem, corpo e som dialogando ao vivo, diante do público e sem hierarquias”<sup>178</sup>.

### **Para teus olhos**

Longa composto por 20 vídeo-poemas livremente baseado na obra de Clarice Lispector – “não é adaptação, não tem um diálogo dela, não tem uma cena dela, é livremente baseado mesmo, nos modos de olhar que eu encontrei nos livros da Clarice”, reitera Kraiser (2011). Como em outras pesquisas, os poemas audiovisuais de Kraiser fogem a uma estrutura narrativa fixa e possuem sua consistência individual, possibilitando a criação de diferentes mosaicos através da montagem. Assim como um trabalho posterior realizado em colaboração com a bailarina Paola Rettore, *Pequenas Navegações* e *Para teus olhos* se compõem de vídeos que são apresentados sozinhos ou como uma grande colcha de *patchwork* eletrônico.

### **Pequenas Navegações – Cartas de amor [ao mar] [de amar]**

Todo amor é um mar nunca antes navegado. Cartas de amor são como pequenos mapas que indicam os descaminhos dos afetos – navegação, movimento, corrente de mar, rio;

---

<sup>178</sup>GARROCHO, Luiz Carlos. *Improvisões – edição 2008*. 29/08/2008. Disponível em: <<http://olhodecorvo.redezero.org/improvisoes-edicao-2008/>>. Acesso em 13/06/2012.

corpo dentro e corpo fora; o coração como errante de reveses e venturas. Em 2004, a bailarina Paola Rettore inicia e convida o poeta Frank Baez para germinar *Pequenas Navegações*. De cartas lançadas ao mar em garrafas, brotam colagens, imagens, livro; florescem imagens em movimento e sons, redesenhados em grafonópticos por Marcelo Kraiser em vídeo-poemas que podem ser apreciados na correnteza da leitura ou em vagas pescarias. Em entrevista sobre o universo poético e errante de *Pequenas Navegações*, Paola Rettore (2011) explica:

*Na época das navegações, quando se jogava a garrafa, não se tinha a menor noção se a garrafa chegaria a algum lugar, muito menos o lugar que se gostaria que ela chegasse. E o principal dessas garrafas, o que se colocava nelas, eram os mapas. [...] E cada embarcação, cada barco que ia a outro lugar, tinha a pessoa que fazia o mapa. Então eles seguiam montando esse quebra-cabeça. E o mais valioso, em uma guerra, em um confronto entre duas embarcações, o mais importante era pegar o mapa do capitão – o [mapa] mais valioso que uma embarcação podia ter. O caminho. O conhecimento daquilo. Isso é que valia muito. [...] E havia os abridores de garrafa oficiais do império [inglês]. Se alguém achava uma garrafa no mar, não podia abrir, tinha que entregar para o rei.*

Participam do processo de criação de *Pequenas Navegações*, como convidadas de Paola Rettore e Marcelo Kraiser, as bailarinas mineiras Dudude Herrmann e Izabel Stewart, o equatoriano Josie Cáceres, os poetas brasileiros Alckmar Santos e Vera Casa Nova, o poeta português Fernando Aguiar e o já citado poeta Frank Baez, da República Dominicana, lugar onde algumas cartas em suas definitivas garrafas foram lançadas ao mar, a caminho de outros olhares. Uma criação que navega pelo universo da poesia, da dança e de forças que percorrem as margens do olhar para afetar os fluxos amorosos.

***Dobralume***

Outro trabalho de Kraiser que tem o vídeo como elemento de composição, *Dobralume*(2011) é uma espetáculo concebido com a bailarina Izabel Stuart e com a colaboração do tenor Calos Henrique Cerri na construção da trilha. As coreografias de Izabel foram gravadas e coreografadas novamente, experimentando diferentes trilhas musicais, às vezes até o silêncio, explica Kraiser (2011):

*Porque o som nunca está a reboque, ele nunca entra como uma trilha pra essa imagem. [...] Às vezes o som vem primeiro, às vezes o roteiro é o som e depois vêm as imagens, e elas tem que acompanhar o som no contrário, mas normalmente eu construo junto, som e a imagem, no caso do vídeo, eles vêm juntos. Às vezes a imagem vem até mesmodepois.*

Kraiser (2011) utiliza infra instrumentos sonoros e imagéticos construídos por ele, como descreve a seguir:

*Dobralume era uma gaveta, a máquina que gerou vídeo-cenários. Todo mundo achou que era vídeo interativo, muita gente achou. Depois do espetáculo eu mostrei. Muita gente achou que era um sistema de software complicado, porque a bailarina dançava, e a imagem mudava de cor, azulava, mexia. Era uma gaveta mesmo, com espelhos, motor, vidro, uma câmera capturando aquilo ali, luz de led, mas era um encaixe numa gaveta.*

Do espetáculo, o artista incorpora performances de Izabel em outros espaços, como um campo recém incendiado. Esse processo gerou vários vídeos que Kraiser desmonta e reedita, exercitando o gosto de trabalhar com imagens de arquivo. “Assim,crio arquivos para esquecer deles e depois retomá-los em outra época como se fossem anônimos,desmontá-los e remontá-los indefinidamente” (KRAISER, 2011).<sup>179</sup>.

As pesquisas de Marcelo Kraiser com o vídeo reafirmam o caráter inclassificável do meio, não se enquadram em uma categorização. Grafando movimentos, textos e sons, o artista une as linhas de força para criar acontecimentos destoantes, dissonantes, ‘entoantes’,

<sup>179</sup>Alguns vídeo do projeto *Dobralume* podem ser vistos no site de Kraiser: <http://improvisions.blogspot.com/>

que “existem em estado potencial” (VINAGRE, 2009). Imagens e sons antigos são recorrentes nas pesquisas de Kraiser, como camadas de tempo sobrepostas, o passado como um palimpsesto sujo ou borrado:

*O passado é mais o fascínio, aquela coisa que o Manoel de Barros fala da poesia, do método de fazer poesia: é arrastar as palavras na lama, como velhas prostitutas decaídas – isso é matéria de poesia. E eu gosto de fazer isso com a imagem. As pessoas que eu admiro muito em música e imagem, eu acho que elas fazem isso, elas arrastam a imagem, elas estragam e vêm até onde aquilo se sustenta e eu acho que esse ‘estragado’ revela alguma coisa que o ‘bonitinho’, ‘fofo’, o ‘limpinho’ não revela. Esse trabalho com a sujeira, o atrito para ver até onde ela vai, no caso do vídeo tem que criar várias armadilhas, umas manobras, porque como é que você suja, estraga, sem ficar colocando o plug in pra ficar tremendo? (KRAISER, 2009).*

Sobre novas pesquisas, Kraiser manifesta o desejo de compor instalações coreográficas de longa duração que ocupem espaços e dialoguem com suas dimensões sensoriais, trabalhando com silêncios e sons reprocessados, de criar uma ambientação que “deixe as coisas acontecerem durante muito tempo e essa noção que o público entra fica o tempo que quiser, sai, vê o que quiser” (KRAISER, 2011), apostando mais uma vez na autonomia de relação entre público e obra e na transformação das potências da imagem e do som em acontecimentos.

---

Para conhecer mais do trabalho de Marcelo Kraiser, acesse:

<http://improvisions.blogspot.com/>

<http://mkraiser.sites.uol.com.br/>

<http://vimeo.com/user6990645/videos>

<http://grupocreuza.blogspot.com/>

<http://pequenasnavegacoes.blogspot.com>

### **Cantos migrantes, reinvenção de memórias e outras ausências.**

*Marília Rocha*

“O desejo faz correr, corre e corta”<sup>180</sup>, é como o amor, sem especificidade, produtor de processos. Desejos se tornam encontros, abrem os caminhos pelo mundo, criam cantos. Foi o desejo de ampliar as experiências para além da proteção familiar que trouxe Marília Rocha, nascida em Goiânia, para estudar em Belo Horizonte. Encontrou no curso de Comunicação e Artes da PUC e no circuito de reflexões e práticas dessas duas áreas, pessoas dispostas a trocas e “um ambiente de muito estímulo para produzir” (ROCHA, 2012). Vídeo, cinema, dança, teatro, artes plásticas, seja na realização de diversos artistas/pesquisadores, seja na criação de espaços de circulação e reflexão como os vários festivais, a cidade de Belo Horizonte ofereceu fértil solo para o pensamento e a produção de Marília Rocha (2012):

*[...] no caso da minha geração, são várias coisas, tem essa transformação técnica, tecnológica, mas tem também o fato de que ficou mais barato produzir, então se produz mais, há incentivos, é mais viável. Porque em certos momentos acho que mesmo sendo barato é difícil e é importante que haja uma base de apoio para viabilizar os trabalhos. Há muitas escolas de cinema e não só de cinema, [...] é um interesse e um pensamento acadêmico, crítico e prático sobre o cinema, sobre a produção de imagens, de sons e o interesse das artes plásticas, mais artistas... Então houve uma efervescência que fez com que muita gente produzisse e que fosse possível para gente, para mim e para muitos colegas, fazer cinema e um cinema de invenção, em que não se tem obrigação de retorno. E é importante que isso exista<sup>181</sup>.*

<sup>180</sup>GILLES, Deleuze; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: 34, 2010. p.11

<sup>181</sup>Vale esclarecer que a ‘obrigação de retorno’ à qual a artista se refere é a de retorno financeiro que determina a realização cinematográfica e videográfica industrial ou comercial.

Embora campo fértil para a produção audiovisual, pode-se constatar em entrevistas com realizadores e pesquisadores que a cidade não possuía um mercado forte e consolidado, que ainda se concentra no eixo Rio-São Paulo<sup>182</sup>. Tal característica fez com que a cidade de Belo Horizonte desenvolvesse pesquisas e produções artísticas em diálogo estreito com a experimentação e a liberdade em diversas linguagens que foram expressivas em muitos movimentos das vanguardas artísticas. Uma característica comum à arte atual, na qual as categorias perdem caráter de determinação para se tornarem fluidas fronteiras, o suporte interessa mais na medida em que se mostra como parte do processo de criação. Marília afirma que por estar em Belo Horizonte, cujo circuito apresenta essas características pouco comerciais, não houve uma pressão de se pensar a realização audiovisual a partir de algum lugar pré-definido:

*[...] É ter liberdade de lançar mão de linguagens e suportes diversos sem que isso precisasse ser previamente definido. Nunca pensei nisso, não pensei 'vou fazer um vídeo que seja uma videoarte, ou um documentário que seja de tal tipo, ou um documentário que tenha um olhar de videoarte'. [...] Me interessava fazer um documentário sobre aquelas pessoas e filmá-las de uma forma X, eu não estava pensando dentro das categorias. Claro que as categorias vêm depois, porque as pessoas precisam colocar o filme num programa (ROCHA, 2012).*

Uma das realizadoras do núcleo de produção audiovisual TEIA<sup>183</sup>, Marília Rocha encontrou no documentário o melhor lugar para buscar uma inflexão ensaística e uma poética audiovisual. Inicia suas experimentações com o vídeo ainda no período da faculdade em trabalhos como *Jardim Fechado* (2001), em que as imagens buscam um atributo tátil como se a mão que caminha o muro fosse de quem assiste, e *Bainema* (2003), um exercício poético

<sup>182</sup> Acredito que novas configurações telemáticas estão alterando e descentralizando essa produção. Mas o poder econômico ainda determina onde circula o dinheiro, ao redor da própria “Bolsa”.

<sup>183</sup> Além de Marília Rocha, a TEIA reúne os realizadores Clarissa Campolina, Sérgio Borges, Pablo Lobato, Leonardo Barcelos e a produtora Luana Melgaço. Mais informações em: <http://www.teia.art.br/>.

que “coleta imagens de um lugar onde sentir vem antes de pensar”<sup>184</sup>. Alguns anos depois, realiza o terceiro curta que constitui um dos seis episódios do longa *Descaminhos* (2007), em que oito diretores foram convidados a investigar “os trens como condutores da história e os trilhos como linha do tempo”<sup>185</sup>. Destinos, memórias, ilusões e esperanças transitam entre as estações das comunidades às margens das ferrovias. Uma dessas histórias era um pedaço da memória afetiva familiar de Marília: foi num vagão de trem que seus avós se conheceram e iniciaram “uma história de amor que durou mais de cinquenta anos”<sup>186</sup>. Quando da realização do curta, sua avó, ainda sentida pela perda recente do companheiro, não quis falar novamente sobre aquela história, o que levou a cineasta a encontrar em suas próprias palavras, memórias e imagens uma representação para aquela lembrança, uma costura nos limites entre indícios de realidade e invenção. O filme emocionou a avó, que não sabia de sua realização:

*Quando ela assistiu, foi muito bom, ela ficou muito emocionada e falou que se via, que se via naquela janela, que via a história toda acontecendo de novo e eu fiquei muito feliz com isso porque vi que você ter essa liberdade no documentário, não está tirando verdade,[...] é uma recriação da memória. Então não é um resgate, não é um olhar, assim, nostálgico – ‘ah, que pena que isso acabou’ – é um olhar de como reinventar essa memória do que aconteceu (ROCHA, 2012).*

A diferença entre vídeo e cinema foi percebida com o lançamento de seus longas, principalmente nas relações de circulação e difusão dos filmes. Marília Rocha afirma que o espaço de circulação e exibição do cinema é marcado por grandiosidades – grandes filmes, grandes diretores ou grandes orçamentos – e é difícil para quem vive o cinema de baixo orçamento, conquistar um espaço nas salas de cinema. “Há um tipo de concorrência, um tipo de peso e de pressão, principalmente distribuidoras, produtores, gente que tem grana – aí entra todo um universo que é outro” (ROCHA, 2012). De maneira diferente o vídeo circula por

<sup>184</sup>Trecho da sinopse do filme, disponível em <<http://www.teia.art.br/page3/projetos.php?proj=11>>. Acesso em 15/06/12.

<sup>185</sup>Trecho da sinopse do filme. Trailer disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=7LRnJju-v50>

<sup>186</sup>Marília Rocha em depoimento concedido para o vídeo sobre os diretores. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=phkgWxOFBQ>>. Acesso em 15/06/12.

diversos espaços como as galerias e tevês e além de ter sido incorporado como bitola pelos festivais de cinema, tendo um espaço mais amplo para a experimentação.

Marília Rocha vê que o impacto do entrelaçamento entre vídeo e cinema, costura bordada pelas tecnologias digitais, tem sentido não só em mudanças estéticas e estilísticas, mas principalmente na maneira de organização e realização dos artistas e na liberdade de proporcionar encontros:

*[...] há autores que tem estilos próprios, que são bem interessantes e que lançam mão do digital não só como suporte, mas como forma de organização de equipe, de uma comissão. O filme do Alexandre Veras<sup>187</sup>, por exemplo, [...] é uma forma de poder criar um filme que não está no padrão de uma hierarquia da equipe e de relações que são padronizadas e que a gente reconhece, tem uma reinvenção ali de uma forma de fazer e que acho que é muito legal que seja assim, se isso faz com que ele faça o filme que ele quer fazer. Acho que o Cao [Guimarães] também tem muito isso, que é um jeito próprio de atuação das pessoas na equipe e isso traz uma estética que é própria dele. É tanto uma forma de encontrar as pessoas que ele quer filmar, como uma forma de olhar para elas, de produzir as imagens daquelas pessoas, daquelas paisagens e tal. É sempre bem vindo esse tipo de liberdade de criação (ROCHA, 2012).*

A partir desse novo contexto técnico/tecnológico, percebe-se como elemento determinante na realização dos artistas, os contextos em que a produção se estabelece e com os quais dialoga, tornando única a experiência de realização de cada filme.

No meu caso, os filmes que fiz, apesar de terem sido feitos em momentos próximos, foram momentos bem diferentes, em que a gente teve uma liberdade de se organizar, do encontro com as pessoas que eu queria filmar. Aqueles encontros aconteceram de uma forma específica em cada um. E a forma como a gente atuou, eu e a equipe, foi bem específica em cada filme. Não teria feito esses filmes desse jeito se não fossem as câmeras digitais, sem um equipamento super leve, portátil e barato. Teria sido completamente inviável fazer esse tipo de filmes que fiz (ROCHA, 2012).

A especificidade de cada contexto de realização dos filmes não impediu que depois de realizar três longas, a cineasta pudesse reconhecer na sua pesquisa alguns elementos

---

<sup>187</sup> *Lens*, título provisório, estava em fase de pós-produção quando da realização dessa entrevista.

recorrentes. Influências da etnografia, da plasticidade do vídeo, do olhar sobre as relações das personagens com sua terra, das cinematografias ensaísticas:

*[...] estando aqui, [...] livre dessa produção de mercado, seja publicidade, TV ou cinema, acabo tendo outras influências que são justamente essas duas que são fortes aqui na cidade, que foram fortes para mim: muitos artistas que fazem vídeo há muito tempo, gente interessante que tem um lindo trabalho, e outro lado, que é de um interesse pelo documentário, seja etnográfico ou não, o contato com o Forum.Doc, com os meus professores, com os filmes que eu vi. Então isso não é tão claro, não está lá no filme como um selo, mas tem um olhar que tem isso, de anos vendo certas coisas, acompanhando, e que naquele momento, naquele filme [Aboio] foi muito mais forte que em outros, que era um momento em que essas influências estavam mais fortes talvez, ou eram referências (ROCHA, 2012)<sup>188</sup>.*

Uma característica que poderia ser destacada na pesquisa de Marília Rocha é a constante lida com o acaso, com o desconhecido e com a delicadeza em olhar para os diferentes contextos:

*Num outro tipo de cinema – que quem faz o cinema tem um interesse de invenção, de estar criando mesmo na forma, seja o que for, documentário, ficção... – acho que há, na verdade, uma coisa muito boa, que é um desconhecido. Toda vez o projeto vai se fazendo e vai se formando e você não tem como controlar a forma final. E o que é legal, é que cada opção, a equipe que se monta, o tipo de equipamento que se usa, quem você está filmando, isso tudo vai trazendo – você teve uma ideia, as pessoas vão agregando, pelo menos foi assim nos filmes que eu fiz. É bom, edizer que é bom, não é dizer que é fácil, porque às vezes é um processo teimoso, tanto de angústia de saber se o filme vai existir ou não, quanto de obstáculos que os personagens trazem, que a equipe traz. Parece que você tem que estar constantemente se superando, refazendo ou transformando o projeto.[...]Você faz um plano, tais assuntos que você quer abordar com tais personagens, filmar em tal lugar. Chega lá você não pode filmar em tal lugar, a pessoa não quer falar sobre aquele assunto ou traz outra coisa que você não estava preparada, aí você tem que refazer o filme. Isso vai fazendo o filme, essas negativas e a forma como ele se recria (ROCHA, 2012).*

Em *Aboio*<sup>189</sup> (2005), seu primeiro longa, Marília Rocha percorre o interior de três estados brasileiros em busca de um canto perdido (que dá nome ao filme) e com o qual os

<sup>188</sup>Embora a artista se refira ao documentário *Aboio* (2005), essas influências estão, de certa maneira, presentes em toda sua pesquisa.

<sup>189</sup><http://aboio.teia.art.br/>

vaqueiros se comunicavam com o gado quando os conduzia para pastos, longas viagens para outras fazendas ou mesmo para os mercados:

*Havia algumas leituras, na literatura mesmo, que citavam esse canto e disso fui procurando saber se existia. E me falaram de alguns músicos, falaram que havia vaqueiro que aboiava. Vieram outras referências e descobri que aquilo existia ainda e decidi fazer essa viagem em busca daquelas pessoas, dos aboiadores. Mas nesse caso sem conhecer nenhum deles, sem saber quem eu ia filmar, sem conhecer os lugares que eles viviam, nessa situação de saber da existência de um canto e de uma forma de comunicação entre os vaqueiros e os bois, mas sem ter nenhuma vivência daquilo, fui completamente às cegas. A vivência de literatura que não foi transposta para o filme, virou só um imaginário, uma coisa que veio bem antes, que rodou ali as filmagens e tudo, mas que não entra diretamente [no filme] (ROCHA, 2012).*

Com imagens que se fortalecem numa fotografia heterogênea nos suportes de captação (super-8 e vídeo digital) e na escolha por alternar cores e p&b, Marília Rocha compartilha o atravessamento do tempo pelo canto dos aboiadores, um canto que parece habitar o próprio tempo, que se faz hoje como se fazia antes. O sol que rasga as retinas dos vaqueiros imprime em nossas retinas a memória desses cantos que rasgam o sertão. Em uma crítica sobre o filme, escreveu Luciano Barisone<sup>190</sup> (2009):

O filme “venta” ao longo do percurso, cresce com os encontros, se alimenta de espaços, luzes e sons. A cineasta encontra o que procurava, mas, ao invés de documentar cientificamente o “aboio”, se perde nas histórias dos vaqueiros, nas teias daquelas faces cozidas de sol, no fascínio de uma cosmogonia nascida da terra. Sem aviso, o espectador se encontra transportado e envolvido em um mundo de pura analogia, onde a palavra do vaqueiro rima com as dos poetas e músicos, colhendo a luz ofuscante de uma biodiversidade no fluxo mortífero da globalização.<sup>191</sup>

<sup>190</sup>Pesquisador e crítico de cinema, foi diretor da 17ª edição do “VisionsduRéal”, importante festival de cinema documentário que acontece na cidade suíça de Nyon.

<sup>191</sup>BARISONE, Luciano. *Os últimos. Dois Filmes de Marília Rocha. (2009). Disponível em:* <<http://www.mariliarocha.com/trabalhos/aboio>*[Original em italiano “Gli ultimi, conversazione con Marilia Rocha, a cura di Luciano Barisone. Panoramiques - Revista de Cinema publicada pelo Departamento de Educação e Cultura da Região Autónoma da Valle d’Aosta. 2009. Disponível em* [http://www.filmcommission.vda.it/immagini/file/10112011025538Panoramiques\\_48\\_low.pdf](http://www.filmcommission.vda.it/immagini/file/10112011025538Panoramiques_48_low.pdf)*]. Acesso em: 14/06/2012.*

Em seu segundo longa, *Acácio* (2008), mais uma vez Marília Rocha articula a recriação de memórias afetivas e sociais através da história do casal Videira. Acácio e Maria da Conceição são portugueses que adotaram Luanda, em Angola, como lar e foram impulsionados a deixá-la por causa dos conflitos pela independência de Angola, terminando por vir morar no Brasil. De 1940 a 1970, período em que viveu na África, Acácio Videira, artista plástico e etnógrafo, registrou em filmes e fotografias o cotidiano da família e manifestações culturais dos povos *Tucokwe*. Impressionada pela paixão do casal Videira pela experiência vivida em terras africanas e pelas fantásticas imagens que silenciosamente (na ausência de banda sonora) revelavam danças, rituais e costumes, Marília Rocha (e equipe) realizou durante dois anos visitas constantes a Acácio e Conceição, tendo inclusive percorrido inversamente os caminhos trilhados por eles (Brasil, África, Portugal), na busca por construir um documentário que articulasse a força histórica das vivências em pátrias distintas, a potência da afetividade e subjetividade que compunham essas memórias atravessadas pela História de portugueses e africanos, e a dimensão temporal impressa nas mudanças que tantos anos fizeram às lembranças e lugares. As escolhas de Marília na articulação entre testemunho histórico e experiências individuais, entre rememoração e presente vivo, entre o passado latente e o presente pulsante, revelam sua maneira de pensar o documentário, cuja escritura cinematográfica é enriquecida por uma abordagem ensaística que “nos devolve uma realidade inacabada, que se altera pelos gestos de quem a toca”<sup>192</sup>. De um reencontro casual com as imagens de Acácio, Marília constrói outros tantos reencontros entre personagens, lugares e espectadores que vislumbram e compartilham realidades tocadas pelos gestos e sensibilidades.

---

<sup>192</sup>SIQUEIRA, Marília Rocha de. O Ensaio e as travessias do cinema documentário. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação Social. (2006). Disponível em: <[http://dspace.lcc.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/VCSA-6WLHMK/1/mariliarochoa\\_dissertacao.pdf](http://dspace.lcc.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/VCSA-6WLHMK/1/mariliarochoa_dissertacao.pdf)>

*A Falta Que Me Faz* (2009), longa mais recente realizado pela cineasta, também nasce de um mergulho do desejo no acaso e na procura por experiências novas no documentário. O encanto pela Serra do Espinhaço, fez-se desejo de estar entre suas montanhas e pedras e conhecer um pouco mais sobre as pessoas que habitam aquela fascinante paisagem. Os primeiros personagens vislumbrados foram os catadores de flores secas, mas o encontro foi mesmo forte com o universo feminino de um grupo de moças, suas experiências, intimidade, reflexões sobre a existência e a tentativa de encontrar esperanças de atravessar as dimensões do vazio existente entre vida e morte:

*As pessoas vão catar as flores longe, bem longe, e elas voltam com quilos e quilos de flor, carregam na cabeça, nas cangalhas dos burros. Estar naqueles campos, com essas pessoas vindo com flores e poder me aproximar dessas pessoas e poder filmar essa paisagem era ótimo. Então o projeto começou assim, seria um filme sobre catadores. E fazendo a pesquisa e visitando algumas famílias durante um tempo, eu não encontrei o filme aí, mas essa pesquisa foi fundamental, porque foi por ela que cheguei nas meninas, que acabaram sendo as protagonistas do filme [...]. Para mim elas dialogavam muito mais com o que eu estava interessada. E elas eram muito fortes, a presença delas, a vida, a relação com a câmera, com a equipe, e tudo o que elas tinham a mostrar, e todas as dúvidas e as incertezas, e ver um grupo de meninas num momento super delicado, super transitório – eu vi que aquilo era bem no momento de mudança, era uma possibilidade de guardar a mudança delas (ROCHA, 2012).*

Marília Rocha afirma que não saberia falar sobre um olhar feminino ou um cinema feminino, já que como mulher é o único olhar que lhe cabe, mas observa delicadas relações de proximidade e complementariedade entre os dois universos (feminino e masculino) em diferentes contextos como, por exemplo, nos filmes *Aboio* e *A Falta Que Me Faz*:

*Fiquei no filme muitas vezes procurando uma vaqueira, querendo uma personagem feminina – que apareceu meio sem querer, na verdade – na história de um vaqueiro que conta um caso, uma Diadorim, uma pessoa com quem ele estava trabalhando achando que era um homem e, enfim, ele descobre que era uma mulher, um caso super espontâneo que ele contou sem nem conhecer a literatura e tal. Então teve essa vaqueira, mas no resto era*

*muito difícil de acessar as mulheres, porque os homens se jogavam, se lançavam para o mundo e para a frente da câmera e cantavam e havia uma coisa muito exterior deles. E uma vontade de dizer que eram tão apaixonados por aquilo que já não existia mais na vida deles, que a oportunidade de relembrar, de falar daquilo e de reviver e de pegar um boi bravo, e cantar e entoar o aboio, o filme trazia essa oportunidade para eles. Então eles tomavam conta. E as mulheres imediatamente davam um passo atrás, mas elas estão ali. Tanto é que no filme elas aparecem olhando na janela, bem contemplativas, de costas. O lugar delas era a casa, era a cozinha, e a gente estava falando do mundo, do espaço de fora da casa que é deles completamente. Agora eles cantavam todos os aboios que tinham versos que falavam das mulheres, das donzelas, porque muitas vezes pareciam cavaleiros mesmo, medievais, e tinham um jeito muito romântico de cantar das mulheres. Então os versos falavam delas o tempo inteiro e eles tinham também uma delicadeza, uma sensibilidade, um gosto pela poesia [...] Então é uma coisa de cantar verso, de fazer poesia, de ter um tipo de comunicação muito sutil, que é essa do canto ou de entender os passos dos bois, entender as coisas mágicas, da fala e da palavra, da música e da voz, do chocalho. Eles eram muito ligados a isso, e ao sobrenatural, eram homens que tinham uma sensibilidade e um interesse por coisas muito sutis. E por outro lado, no caso das meninas de Curalinho, do [A] Falta [Que Me Faz],[...] é claro que tem uma coisa bem mulherzinha, de enfeites, de esmalte, e de uma preparação para encontrar os homens e tal. Mas são pessoas duras, há uma coisa bruta, que é da vida delas mesmo, do jeito de viver de alguém que, quando vai fazer uma comida, tem que ir pro mato e cortar lenha e carregar uma madeira que eu não consegui tirar do chão, e que elas tinham que ter aquela força porque o dia-a-dia exigia aquilo. E não é só força física, é uma dureza de dar conta de uma série de dificuldades e de precariedades, da família, e dificuldades financeiras e dificuldade de viver uma vida sem nenhum apoio, sem ter os homens por perto. Aí era o contrário porque era um universo completamente feminino, até procurei um pouco os namorados, mas eles eram muito ausentes e no final achei que isso era bom porque, como elas falavam deles o tempo inteiro, eles estavam presentes desse jeito, pela ausência, então eles vinham, eles eram evocados constantemente sem estar lá. Mas é isso, elas faziam a poesia, era sempre sobre a amizade e sobre o amor, falavam dos homens o tempo todo, ao contrário dos vaqueiros que entoavam os cantos para as mulheres, então, tem essa coisa complementar (ROCHA, 2012).*

O cinema de invenção de Marília Rocha se constrói amparando-se e alimentando-se das revoluções que o vídeo proporcionou nas produções audiovisuais, portabilidade, proximidade com a intimidade dos corpos e dos espaços, um olhar meticuloso aos detalhes cotidianos, possibilidades de manipulação e construção de novos sentidos entre imagens e sons, articulações realizadas com a disposição de experimentar o acaso, uma visão que deriva pelas paisagens e pelas histórias como um caminhante com fôlego para percorrer o mundo e se perder no tempo e na história.

---

Para conhecer mais do trabalho de Marília Rocha, acesse:

<http://www.mariliarocha.com/home>

<http://www.teia.art.br/>

## Desconfiar da imagem e furar o olhinho para ver melhor

Pablo Lobato

Nomear o desconhecido com desconfiança. Desconfiança da imagem e da razão. Inspiração é o tempo entre duas expirações. “O nada é um óculos sem lente que acabou de perder a armação”<sup>193</sup>. Pablo Lobato tem muitos motivos para celebrar a década de 2000: celebrar 15 anos de pesquisa artística; celebrar a crise intensa da razão e seu modo de pensar cimentado; celebrar a vida, seus devires e possibilidades infinitas de expressão; celebrar a iniciação. Lobato conta que suas primeiras experiências audiovisuais foram em 1998, período de afirmação das tecnologias digitais que criou novos espaços sobre os quais ninguém tinha domínio, permitindo que novos realizadores pudessem ter voz ativa. Segundo Lobato (2011), o vídeo traz novas questões que ultrapassam o universo do cinema.

*E foi bom isso, essa falta de autoridade, essa falta de um especialista, tão seguro sobre uma linguagem. [...] Acho que muito do que consigo falar hoje vem dessa liberdade. Dessa falta de uma autoridade. Acho essa década estimulante (LOBATO, 2011).*

No curso de cinema promovido em parceria por UFMG e PUC-Minas, realizado durante oito meses em encontros semanais no Museu de Arte da Pampulha, Lobato experimentou pela primeira vez a feitura da imagem cinematográfica:

---

<sup>193</sup>LOBATO, Pablo. Uma imagem e três outros movimentos (por uma crítica rigorosamente inocente). Revista Tatuí, n. 10. Acessível em: <http://revistatatui.com/revista/tatui-10/pagina-8/>

*Foi nesse curso que eu experimentei pela primeira vez segurar uma câmera de cinema, como pôr um negativo, medir a luz, escolher a asa daquele negativo, depois revelar, montar na moviola, fazer o som no magnético. O vídeo, na verdade, traz um monte de surpresa até para mim, que estava começando. Mas nunca me senti cineasta, ou videoartista, que são esses termos que eles usam, porque talvez o que sempre me instiga é um pouco tentar pensar a arte como uma forma, como um caminho para liberar vida (LOBATO, 2011).*

E Lobato (2011) encara a vida como um constante e desconhecido devir, sendo o conflito do artista “expressar aquilo que vive”, “dar voz àquilo que vê”, sem ser demasiadamente confuso. Expressar com a força que a vida necessita para continuar seguindo em meio ao caos:

*Então estar diante de forças diferentes, acaba te levando para caminhos diferentes, para linguagens diferentes. Nunca achei que era o cinema o lugar da minha expressão, assim como nunca achei que nada fosse. A cada momento é possível pensar numa linguagem, num material, que dê conta daquilo que está te incomodando, que está querendo se expressar (2011).*

Na faculdade, integrou a produtora Mosquito, onde experimentou junto com outros estudantes de Comunicação e Artes, a liberdade de se lançarem à rua e expressar “uma inquietação, um jeito ‘irresponsável’ de pensar a academia” (LOBATO, 2011). Tendo experimentado várias linguagens plásticas, Lobato (2011) afirma que gosta de sempre iniciar um aprendizado e lidar com o estado de não saber. “Gosto de ficar nesse lugar de quem está iniciando algo, esse lugar meio idiota, de quem não sabe direito o que está falando, mas fala; acho bom esse lugar, gosto de estar nele”. Recentemente o artista recebeu o *Prêmio Sérgio Motta*, na categoria *Início de Carreira*.

O artista pontua que na perspectiva de ver o vídeo como uma forma de pensar, este permite nomear o desconhecido. Mas há um tempo o artista ainda achava que o vídeo deveria expressar um discurso:

*Porque, na verdade, achava que pelo vídeo eu tinha que dizer algumas coisas. Mas quando entendi que o vídeo pode simplesmente mostrar alguma coisa, que estou entendendo como nomear, estou chamando de mostrar,, tudo fica mais interessante, fica mais forte a brincadeira. Porque o vídeo deixa de servir à uma história do cinema – o próprio cinema escapa, mas ainda pouco. Mas o vídeo quando escapa dessa história do cinema, começa a alargar a linguagem, começa a pôr em cheque alguns códigos da linguagem. Isso me interessa muito no cinema e no vídeo, enfim no audiovisual (LOBATO, 2011).*

Lobato afirma que um ponto vulnerável é que, no vídeo, acredita-se muito na imagem, poderoso meio de comunicação e expressão:

*A gente às vezes corre o risco de acreditar muito nela, na imagem. E o meu trabalho é muito nesse sentido, de não confiar tanto num sentido, de acolher outros sentidos. No Cerrar a porta (2000-2002) que é o meu primeiro trabalho, já falo de cerrar o olho para ver melhor. Isso sempre foi presente, essa desconfiança da imagem: como você pode desconfiar da imagem? Lembrando que ela é limitada, que ela diz até certo ponto; e que ela não vai dar conta de tudo. Acho que isso já é um ponto de partida ótimo (LOBATO, 2011).*

*Cerrar a porta* (2000-2002) é um vídeo caseiro, feito em casa e sobre a poesia que reside entre as portas da casa. Acompanhando o avô convalescente, Lobato registra com uma câmera HI-8 o momento em que o avô lhe recita um poema escrito para a companheira, que o neto ainda não conhecia. As imagens revelam um momento de grande afeto e forte emoção entre os dois – triste e doce memória, doce como a jabuticaba:

*E ali você vê um homem moribundo, sabendo que vai morrer, que lhe restam poucos dias, recitando um poema para a mulher, que foi a pessoa com quem ele mais trocou na vida. Então aquilo toma o corpo dele todo, e o meu [...]. Eu tinha muita imagem e, quando aconteceu aquilo, percebi que tinha algo ali que [eu] queria partilhar. Que é algo bem forte, que apareceu ali nesse encontro meu com ele. E o vídeo já estava na minha mão, eu já estava aprendendo a editar, já estava pensando um pouco sobre vídeo. Comecei a editar, editar, editar e percebi que estava querendo dar conta de alguma coisa, estava em busca de algumas certezas que não cabiam naquele processo. É daí que vem a frase 'furar olho para ver melhor'. Era como se eu quisesse entender a morte do meu avô, como se quisesse... Enfim, tentando dar conta e desconfiando da imagem. [...] Maior do que a*

*morte, era um desejo de vida, e esse desejo de vida se reflete na experiência com a linguagem. Eu via na câmera, no vídeo, uma possibilidade de criar vida, mesmo diante da morte. [...] É o primeiro trabalho em que estou não só me dedicando a fazer imagem, mas a pensar a imagem que faço (LOBATO, 2011):*

*Mira* (2001), outra experiência audiovisual do artista, foi realizada por seis diretores, além de Lobato, Sérgio Borges, Leandro HBL, João Flávio Flores, Filipe FCMC e Eva Queiroz. É um documentário que apresenta situações na intrigante e complexa ilha de Cuba, durante as comemorações dos quarenta anos da revolução. O filme mostra que a revolução não se faz sem pequenas revoluções cotidianas.

Em 2006, junto com o artista visual Cao Guimarães, Lobato assina a direção de seu primeiro longa, *Acidente* (2006). Um filme que desenha com a pena do acaso imagens de 20 cidades escolhidas pela poesia em seus nomes e que tenta “capturar o escoar de um tempo próprio a situações específicas de convívio entre paisagens e gentes”<sup>194</sup>. Registros de experiências vivas entre os autores, as pessoas e os lugares, *Acidente* não narra ou documenta as cidades em que filmaram, mostra imagens densas e preenchidas de intensidades estéticas e poéticas. Sobre o filme, a crítica de cinema Ursula Rösele (2011), na Revista de Cinema Filmes do Polvo, escreveu:

“Acidente” constrói sua poesia aos poucos, à medida que o acaso se apresenta, na consecução de uma poesia que evoca diversas possibilidades de apreensão, de organização, de significado. Através de seus pequenos fragmentos, a possibilidade de descoberta de sentido, num ensaio sensorial e encantador, que percorre cidades também acidentadas, imperfeitas, na constatação doce de que a beleza pode emergir desses sopros de ‘realidade’ que se apresentam através do olhar de cada um, quando esse olhar se dá num ambiente extra-câmera, ainda que em sua presença.

E eis que chega o outono, aquela que parece ser a estação da maturidade, da melancolia e da espreita do inverno, tempo de quietude, silêncio e espera. Em *Outono* (2007),

<sup>194</sup>Trecho da sinopse do vídeo. Disponível em: <http://www.teia.art.br/page3/projetos.php?proj=65&>. Acessado em 15 de junho de 2012.

um íntimo invasor conduz uma narrativa de gestos e observação. “O repouso do nômade trespassa a melancolia do sedentário”<sup>195</sup>. *Outono* traz a sensibilidade de quem se entrega ao tempo das horas, das coisas, das plantas e das respirações alheias, de quem observa sem fazer presença, de quem carrega a surpresa para o olhar não visto. E assim como as folhas caem no outono, e os sentidos são vertigens da linguagem, o curta *Queda* (2010) joga com os corpos habitados no imaginário de um jovem escritor, revelando o sonho como processo de iniciação mística; a cidade como arquitetura do pensamento; aos cegos, os textos não escritos; ao vento, a escrita almejando apagar-se da memória.

Lobato (2011) afirma que sempre procurou não parar de trabalhar diante de um obstáculo, seja ele “*econômico, moral, social*”, e seguiu produzindo e experimentando formas que ajudassem também a superar os obstáculos das linguagens: “*a linguagem, quando ela escapa do espetáculo democrático, quando escapa da expropriação – as coisas estão sempre querendo expropriar – ela se mistura muito mais. Cinema e artes plásticas se misturam muito mais nesse lugar*”.

A primeira exposição individual de Lobato, *O que pode a expiração* realizada no Museu Inimá de Paula, reuniu três obras do artista, o lançamento do filme *Queda*, a instalação participativa *Troca de Papéis*(2010) e a videoinstalação *Expiração* (2010), onde a imagem, artifício que almeja a presença e permanência, esvai-se em uma silenciosa e calculada despedida.

Em seu arquivo de imagens reunido durante 12 anos de trabalho, o artista exercita o desapego e sua noção de desconfiança da imagem como portadora de algo além de indícios ou memórias da experiência viva. Lobato dá às imagens hora e data para sumirem, não só dos olhos viventes, como de qualquer materialidade que as possa recriar. É possível percebermos

---

<sup>195</sup>Trecho da sinopse disponível em: <<http://www.teia.art.br/page3/projetos.php?proj=69&>>. Acesso em 16/06/2012.

o momento em que perdemos uma memória? É possível esquecer o que se desfaz diante dos olhos? A memória sobrevive às imagens? Podemos calar o olhar?

A exposição *O que pode a expiração* teve curadoria de Júlio Martins e foi aberta com uma mesa de debates com a presença dos críticos e pesquisadores André Brasil, Clarissa Diniz e Eduardo Jorge, além de uma publicação impressa e um site, no qual Júlio Martins escreve sobre a exposição:

A pauta comum é a convocação do olhar para um alargamento de seus limites frente ao silêncio: silêncio deixado pela proclamação de uma ausência, silêncio diante da profusão de imagens inconsistentes, silêncio que exala da página em branco, plenamente povoada. As imagens são exigentes, declaram silêncio que interpela a percepção sensível.<sup>196</sup>

No momento da entrevista realizada para esta pesquisa, Lobato relatou que estava se preparando para iniciar a montagem do próximo longa-metragem. Fiz a ele uma provocação, perguntando o que é inspiração, clichê associado à criação artística, e ele respondeu: “*Inspiração para mim se situa entre duas expirações. Para inspirar, você tem que ter expirado*” (LOBATO, 2011). Lobato segue expirando para se inspirar.

---

Para conhecer mais do trabalho de Pablo Lobato, acesse:

<http://vimeo.com/pablolobato>

<http://teia.art.br>

<http://lucianabritogaleria.com.br/>

<http://expiracao.net/textos.php?exp=1>

---

<sup>196</sup>MARTINS, Júlio. *O que pode a expiração = expiração + troca de papéis + queda*. s/d. Disponível em: <<http://expiracao.net/textos.php?exp=1>>. Acesso em 16/06/2012.

## **Sobre tudo não perder a ternura jamais.**

*PORO*

Intervenções que transbordam sutis delicadezas no espaço da cidade tão comumente anestesiado. Um respiro, trocas simbólicas entre camadas e superfícies urbanas, o PORO é um coletivo, composto pela artista Brígida Campbell e pelo artista Marcelo Terça-Nada, que realiza ações pautadas por intervenções através de elementos da comunicação da cidade, como panfletos, faixas, lambe-lambes e outras propostas de subversão do olhar. E que utilizou o vídeo como uma plataforma de difundir suas ações, muitas vezes efêmeras, para além do tempo presente em que se realizaram e de compartilhar suas propostas de transformação, empatia e contracultura.

Em entrevista a esta pesquisa, Brígida Campbell conta que no início, quando ainda estudavam na Escola de Belas Artes (EBA), ela e Terça-Nada faziam parte de um grupo de pesquisa composto por mais pessoas, chamado o GRUPO, que se reunia na região central da cidade para trocar ideias e pensar sobre arte, cidade e afins:

*Na época tínhamos encontros semanais e convivíamos muito no centro da cidade, ali na região da [Avenida] Santos Dumont, Praça da Estação, [Rua dos] Caetés. ficávamos muito ali porque era o nosso lugar de encontro, onde íamos beber cerveja e vivíamos naquele lugar que até hoje, para mim, é muito especial porque é uma concentração de centro, da noção de centro da cidade, que é muito legal, muito intensa e muito estranha, ao mesmo tempo (CAMPBELL, 2012).*

Com a dispersão do GRUPO, Brígida e Terça-Nada seguiram novos percursos:

*E nós quisemos chamar de PORO, porque o PORO é por onde a pele respira. Ficávamos pensando essa noção de poro também na cidade, como se essa cidade tivesse esse grande tecido urbano, mas tivesse poros que podiam ser ocupados, estavam sujeitos à intervenção e, ao mesmo tempo, esses espaços que seriam os lugares de respiração da cidade (CAMPBELL, 2012).*

Atuando desde 2001, principalmente em espaços urbanos de Belo Horizonte, mas com intervenções que ultrapassaram fronteiras nacionais, além de inserções no circuito artístico institucional, os artistas do PORO trabalham muitas vezes de maneira intuitiva, produzindo ações que vão de encontro aos desejos, aos pontos de vista e à vontade da dupla de fazer arte. As questões políticas que perpassam as propostas de Brígida e Terça-Nada estão relacionadas, como afirma Brígida, aos diálogos, às personalidades e às concepções de mundo compartilhadas pelos dois:

*Nesse sentido, sim, enxergamos a arte como uma questão política mesmo, uma proposição política, um ato de resistência. [...] O pensamento político vem sendo transformado pelas novas formas de atuação em vários espaços, no espaço de troca urbano, mas também nesse espaço de trocas digitais. Ao mesmo tempo, existe esse processo de 'anestesiamento' que a gente vive. [...] O que é uma arte política? Eu considero que toda arte é política, inclusive aquelas que não são diretamente relacionadas ao pensamento político ou a algum ativismo. Mas na medida em que se produz algo que trabalha com a sensibilidade, com novos olhares, novos pontos de vista, novas linguagens, para mim é político porque, enfim, nós somos seres políticos e tudo o que fazemos é político também. [...] Todas as transformações do espaço urbano, as formas de ocupação, a anestesia cotidiana, a mecanização do cotidiano, a transformação do tempo, todas essas coisas que nos interessam, conseguimos perceber na cidade. [...] E é através da arte que temos buscado falar dessas questões que nos atravessam, nos incomodam, que nos tocam de alguma maneira (CAMPBELL, 2012).*

De uma arte panfletária, à proposição de novas poéticas e sensibilidades para a cidade construídas com experimentações com a comunicação visual, apropriação de códigos da publicidade e ações de estranhamento e desconstrução dos olhares que habitam os espaços

urbanos e muitas vezes estão ausentes de expectativas, o PORO aposta na arte como interação e não como objeto de desejo e/ou posse. Por meio de faixas com dicas para um contexto urbano mais humano com dizeres como: *Perca Tempo;Atrevesse as aparências;Veja Através*. A respeito do estranhamento provocado por essas faixas, Brígida Campbell disse:

*As pessoas confundem muito porque, em princípio, aquilo tem que vender alguma coisa ou te passar uma mensagem geralmente moralizadora. E quando a pessoa vê aquilo e aquilo não está vendendo nada, não está falando nada, aquilo é muito estranho. Acho que essa estranheza é uma potência da arte de resistência dentro desse campo simbólico, que é dar um pequeno nó na cabeça* (CAMPBELL, 2012).

Como aponta Maria Angélica Melendi no texto *Desvios e Aproximações*,<sup>197</sup> a arte do PORO atualiza a concepção do artista como protagonista social, que orientou diversas ações e produções brasileiras nos anos 1960 e 1970: “a ênfase na ação parece desprezar a criação de uma obra permanente e aponta para a substituição desta por um fato multiplicável ou um acontecimento transmissível”<sup>198</sup>. Flores de celofane, azulejos de papel, ‘antissinalizações’: a partir de proposições estéticas o PORO traz à tona discussões políticas que envolvem o espaço público da cidade e todos aqueles que o compartilham. O cotidiano ordinário, rotineiro, vulgar é revestido de novo significado pela delicadeza das cores ou pela incisão de imagens críticas e irônicas. O PORO apresenta projetos que buscam trabalhar além dos espaços institucionais e criar microcircuitos para intervenções artísticas. Nesse sentido, como aponta Marcos Hill, “autonomia e liberdade para a reinvenção de novos sentidos de mundo são pontos focais importantes”<sup>199</sup>. O vídeo é, na visão da dupla, uma ferramenta ou um instrumento importante para ampliar a potência de circulação e a amplidão desses microcircuitos, principalmente através da Internet. Segundo Brígida, os trabalhos da dupla têm uma forte relação com a fotografia e isso talvez se reflita nos trabalhos em vídeo:

<sup>197</sup>Disponível em: <http://poro.redezero.org/downloads/catalogoPoros.pdf>. Acessado em 15 de junho de 2012.

<sup>198</sup>Disponível em: <http://poro.redezero.org/downloads/catalogoPoros.pdf>. Acessado em 15 de junho de 2012.

<sup>199</sup>HILL, Marcos. *Sem a ternura precisar morrer...arranque a etiqueta de sua roupa*. Catálogo Poros. Disponível em: <http://poro.redezero.org/downloads/catalogoPoros.pdf>. Acessado em 15 de junho de 2012.

*De uma forma geral, privilegamos no nosso trabalho a fotografia porque os nossos trabalhos são geralmente muito efêmeros ou têm uma duração muito curta, ou são micro, mesmo. E vimos na fotografia, no registro do trabalho, a possibilidade de fazer com que aquilo chegasse a mais pessoas ou tivesse uma circulação diferente. Uma coisa é você estar passando na rua e ver um cartaz. Quando eu falo de criar uma ruptura, sei lá, quantas das mil pessoas que passaram, viram aquele cartaz. Mas quando a pessoa dedica um tempo para ver aquilo, seja na internet, seja no livro, porque um amigo vai mostrar ou alguma coisa assim, acho que tem uma vida diferente e é essa vida que nos interessava, que nos interessa até hoje, quando registramos os trabalhos. E o vídeo veio naturalmente, de uma necessidade de registrar essas ações, mas é muito interessante, porque na realização do vídeo o nosso olhar também é fotográfico. [...] Estamos muito impregnados do olhar fotográfico, estático, e acostumados a ver o nosso trabalho nesse sentido fotográfico também. Mas o vídeo ele tem uma potência – que eu acho muito bacana – da circulação do vídeo, e que para nós é muito forte e agrega mais um tipo de valor aos nossos projetos (CAMPBELL, 2012).*

No vídeo *Rua Imagem Espaço*(2003)<sup>200</sup> slides do imaginário da história da arte que fazem referência a situações de prazer ligadas aos atos de comer e celebrar são projetados em um muro do outro lado da rua. “Por ser uma rua movimentada, os carros, ônibus e pessoas que passavam por ali, cruzavam ritmicamente a projeção de slides, fazendo com que as imagens fossem deslocadas e ficassem projetadas em diferentes planos”<sup>201</sup>. Um jogo de camadas e movimentações se estabelece entre imagens, espaço urbano e corpos passantes. Estáveis no princípio, as imagens se diluem e atravessam as superfícies dimensionais daquele espaço, trazendo novas texturas e perspectivas.

Outro trabalho que explora sutilmente relações de dimensionalidade e invocação de uma situação estética para interferir em uma paisagem da cidade é o *Desenhando no vento*(2005)<sup>202</sup>, em que “tiras de papel arremessadas de partes altas da cidade em dias de

<sup>200</sup>Link para o vídeo: <http://vimeo.com/37135962>. Acessado em 15 de junho de 2012.

<sup>201</sup>Texto sobre o vídeo no Catalogo Poro. Disponível em: <http://poro.redezero.org/downloads/catalogoPoro.pdf>. Acessado em 15 de junho de 2012.

<sup>202</sup>Link para o vídeo: <http://vimeo.com/41123137>. Acessado em 15 de junho de 2012.

vento<sup>203</sup>, fazem vezes de lápis e traço. O vento, suporte de múltiplas dimensões, segue como mão e papel que oferecem resistência e insistência em unir pontos e pontas:

*Desenhando no Vento era um trabalho que precisava do movimento, precisava que, de fato, o desenho acontecesse. Na imagem fotográfica, podemos ter uma ideia do que é o projeto, que é jogar tiras de papel de um lugar alto e deixar com que essa linha desenhe no céu - é bem simples. Era possível através da fotografia, mas o vídeo era melhor para fazer isso. Enfim, acho que o vídeo vem acrescentar para nós esse tipo de experiência, de circulação do trabalho,. Estamos muito interessados em circulação para fazer com que as ideias circulem e comecem a fazer outras intervenções no meio, de falas, de experiências, de vivências de outras pessoas que estão vivenciando essa coisa micro(CAMPBELL, 2012).*

Essa circulação foge ao controle dos artistas e que interessa, como dito anteriormente, na ampliação do alcance do impacto das proposições. O vídeo documentário *PORO: Intervenções urbanas e ações efêmeras* alcançou mais de 8600 visualizações só no canal de exibições VIMEO<sup>204</sup>.

*Acho que, enquanto artistas, tentamos controlar o processo demais. Esse é um dos nossos dilemas quando se faz um trabalho, desde o início: quando parar, o que usar, qual o material. Depois para onde aquilo vai – para publicar a imagem, você tem que ver se fica legal [...] e de repente não estamos interessados nisso, queremos que a coisa circule mesmo, do jeito que for, queremos que essa autoria se dissolva mesmo. E o vídeo – a gente acha legal por isso também – ele vai circular, de várias formas (CAMPBELL, 2012).*

Em 2011, o PORO lançou o livro *Intervalo, respiro, pequenos deslocamentos – ações poéticas do Poro* celebrando os dez anos de atividades, reflexões e ações artísticas. Em entrevista, Brígida Campbell (2011) fala a respeito dessa publicação:

*Foi muito legal porque pudemos organizar o nosso trabalho e organizar uma série de pensamentos sobre o nosso trabalho em um livro. Convidamos*

<sup>203</sup>Sinopse do vídeo. Disponível em: <http://poro.redezero.org/downloads/catalogoPoros.pdf>. Acessado em 15 de junho de 2012.

<sup>204</sup>Disponível em: <http://vimeo.com/poro>. Acessado em 15 de junho de 2012.

*várias pessoas para escrever sobre o nosso trabalho e isso também foi um processo legal, ouvir a voz do outro sobre o nosso projeto e ao mesmo tempo entender como os nossos trabalhos reverberam nessas outras áreas, na arquitetura, no teatro. E o vídeo, para nós, também tem essa potência de organizar, parece que o vídeo sintetiza uma experiência, essa experiência urbana, e, de alguma forma, sistematiza e organiza um pensamento ou sensações nossas sobre o espaço, nosso ponto de vista sobre isso tudo. Mas não temos muitos vídeo, porque a natureza do nosso projeto é mais silenciosa mesmo. Não que o vídeo seja algo espetacular, mas sempre, de forma intuitiva, preservamos o trabalho, entre aspas, congelando-o nas fotos.*

Embora não tenham um projeto específico para o audiovisual, o trabalho em vídeo veio naturalmente para a dupla que também pensa em trabalhar o vídeo para além do registro das ações. A última ação em vídeo realizada foi também a primeira videoinstalação do PORO, *Anotações sobre a natureza do espaço* (2010), apresentada no espaço Oi Futuro. Trata-se de uma homenagem ao geógrafo Milton Santos, em que os artistas destacam alguns trechos do livro *A natureza do espaço* e usando o *grid* de um *software* de diagramação, filmam da tela do computador experiências entre imagem e palavra: “a gente vai brincando com o texto sobre o espaço e ao mesmo tempo sobre essa tentativa de organização de um espaço gráfico ali, então apaga, volta, [...] num vídeo em *looping*”.

Atualmente o PORO passa por transformações em sua dinâmica após a mudança de Marcelo Terça-Nada para a capital baiana. Brígida ressalta as potencialidades do trabalho em conjunto e as trocas críticas que ele proporciona. “Não a crítica no sentido que se costuma dar para essa palavra, mas a crítica que estabelece conexões e diálogos para a criação de uma nova coisa” (CAMPBELL, 2012). Mesmo que a distância traga um diálogo sobre as experiências que se construa com elementos mais residuais dessas experiências do que através do convívio direto, Brígida afirma que estão aprendendo a estabelecer esse diálogo num novo contexto e que a dupla permanece criando suas proposições de maneira muito natural e motivada por suas vivências. Um dos projetos que os artistas estão concebendo atualmente é o

*Guia Afetivo do Centro*, um diálogo entre o centro de BH e de Salvador, ainda em processo de conversas, reflexões e encontros. Aguardemos as poéticas cenas desse próximo respiro.

---

Para conhecer mais do trabalho de PORO, acesse:

<http://poro.redezero.org/>

## O universo da animação, mitologia e experimentação

Sávio Leite

Uma risada peculiar marca a personalidade dotada de humor crítico e afiado do videoartista, militante do cinema de animação, criador e ‘anticurador’<sup>205</sup> da Mostra MUMIA, Sávio Leite<sup>206</sup>. Particularidades moldadas por um repertório com gosto por coisas estranhas, como o próprio artista afirma:

*Costumo falar que não escolhemos muito o que gostamos. Gostamos de determinada coisa, determinada coisa nos chama mais a atenção do que outra, e através dos nossos gostos podemos traçar até mesmo um perfil de estilo. Sempre gostei de música estranha, fiquei pensando o que seria uma música estranha, talvez uma música experimental... Sempre gostei de literatura estranha, por exemplo, o Bukowski sempre me fascinou muito; Beatniks, quando li, também me fascinou muito. E no cinema eu gostava de dois caras, principalmente, que depois fiz uma coisa que foi matar esses caras de dentro de mim para poder sobreviver como eu mesmo (LEITE, 2011).*

Glauber Rocha, considerado por Sávio um dos artistas mais completos do Brasil, intrigava-o por ter uma declarada preocupação em atingir o grande público e realizar obras de difícil assimilação: “os filmes dele eram tão loucos, os roteiros tão herméticos, profundos que

---

<sup>205</sup>Em sua 10ª edição a Mostra Udigrudi Mundial de Animação exibe todas as animações inscritas, uma opção que começou como uma brincadeira por Sávio Leite ficar intrigado com quais são na real os critérios curatoriais, já que no início de sua carreira seus filmes foram exibidos em diversos lugares, mas não em BH. Mais sobre a MUMIA no site: <<http://mostramumia.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 15/06/2012.

<sup>206</sup><http://leitefilmes.blogspot.com.br/>. Acesso em: 15/06/2012.

*ele não conseguiu atingir. [...] Você pode ver e rever, ver com várias idades diferentes, você vai sempre buscar alguma coisa ali, que é uma coisa genuína*” (LEITE, 2011). A outra referência é Godard e suas narrativas (ou a ausências delas) que atravessam filmes também de difícil apreensão e de belas imagens, *“os quadros dele são muito pictóricos, são muito bonitos e acho muito legal brincar, chocar, agredir o espectador, gosto desses conflitos*” (LEITE, 2011).

O despertar para o vídeo veio da maneira sonhada por muitos jovens desde os anos 1980, trabalhar em uma videolocadora fez com que o artista pudesse assistir a muitos, muitos filmes. Quando graduou-se em Comunicação Social no início dos anos 1990, o artista se questionava sobre qual seria a arte para *“almejar deixar alguma coisa pra eternidade? Isso durar. Você pode morrer e essa coisa continuar aí? Porque acho que a arte tem esse poder, uma aura de eternidade*” (LEITE, 2011). Escolheu o cinema por ser uma arte desafiadora e completa que *“engloba todas as outras, engloba a literatura, a música, a interpretação, a montagem, essas coisas todas*” (LEITE, 2011) e exige uma boa bagagem intelectual.

Por influência da professora, pesquisadora e videoartista Patrícia Moran, começou a se interessar por cinema e passou a ser assistente dela, *“vendo o material bruto e anotando as partes, fazendo um mapeamento do material*” (LEITE, 2011) e ajudando de uma forma ou de outra em suas produções. Nesse período Patrícia usava uma HI-8, câmera de vídeo da Sony que superava a Super VHS em qualidade de imagem e portabilidade e foi substituída pela Digital 8, primeira a utilizar o padrão do *codec DV* para codificar digitalmente o sinal de áudio e vídeo, mas que usava o mesmo formato da fita HI-8, sendo substituída pela Mini-DV na década seguinte:

*Lembro-me nitidamente do primeiro dia em que peguei essa câmera, não sabia nem focar, nem sabia que tinha zoom. A primeira vez em que olhei no visor não estava vendo nada... ‘Tem um zoom aqui.’, Diminuí o zoom, aí*

*pude ver. Mas é uma coisa que sempre me fascinou, essa coisa da câmera* (LEITE, 2011).

A primeira obra audiovisual de Sávio Leite foi o videoclipe da música “*A terrível vingança*”<sup>207</sup> da banda belorizontina de *psychobilly* *Baratas Tontas*. Feito em 1994 com uma câmera emprestada da própria Patrícia, foi gravado no *SQUAT*, um dos lugares emblemáticos do *underground* de Belo Horizonte na época. “*Então o meu caminho foi pelo videoclipe, mas não o videoclipe no mainstream, foi o videoclipe undergroud, de bandas undergrounds, que pertencem ao contexto aqui de Belo Horizonte, e que até já acabaram hoje em dia*”, recorda Leite (2011).

Em 1995, quando dividia um apartamento com alguns integrantes da banda Virna Lisi e a falta de dinheiro era uma constante na vida do artista, ao escolher entre comer ou ir para o cinema, optou por ver *Pulp Fiction* (Quetin Tarantino, 1994) E foi de um encontro casual na saída do filme com a cineasta e animadora Tânia Anaya que surgiu o convite para fazer uma oficina de animação no 27º Festival de Inverno da UFMG, ministrada pelo animador português Abi Feijó, pelo Alemão Raimmund Krummer com participação da animadora portuguesa Regina Pessoa e também da mineira Tania Anaya.

*Fui fazer [a oficina] e, na verdade, descobri a animação assim: cheguei com uma ideia do que eu queria fazer, e vi que era muito difícil fazer, que eu não teria nenhuma condição de fazer minha ideia ali na hora; então tive que partir para o mais simples, fazer um desenho só de formas, de linha, era o que eu dava conta de fazer* (LEITE, 2011).

Em 1998, segundo Sávio Leite, o impacto do lançamento do longa-metragem *Toy Story* pelo estúdio de animação americano Pixar revolucionou o cinema de animação, principalmente as pesquisas com 3D. Nesse período, a Universidade Federal de Minas Gerais

<sup>207</sup>[http://www.youtube.com/watch?gl=BR&v=H654djTL\\_-U](http://www.youtube.com/watch?gl=BR&v=H654djTL_-U). Acesso em: 15/06/2012.

abriu um curso de roteiro para desenvolvimento de uma série de animação 3D com o personagem Menino Maluquinho, de Ziraldo<sup>208</sup>.

*E quando fui fazer esse curso de roteiro, descobri que em animação você pode ser ainda mais louco, na forma, na técnica, porque esse cinema que o Glauber fazia, esse cinema que o Godard faz, ainda tem o empecilho da câmera; o personagem não pode fazer tudo como no cinema de animação: você pode matar seu personagem de 25 formas diferentes e ele pode ressurgir do nada (LEITE, 2011).*

Nesse período, diante da escolha pelo cinema e ciente de que essa era uma área restrita, Sávio se integrou à produção de dois filmes rodados em Belo Horizonte, *A hora vagabunda* (1998) de Rafael Conde e *O Castelo de vento* (1998) de Tânia Anaya.

*Nos dois filmes trabalhei fazendo making off, que é uma coisa que coloquei na minha cabeça: entrar no cinema através do making off, uma coisa que posso oferecer pro cinema estando nos bastidores, filmando com a minha câmera, qualquer que seja, mas estar ali, inserido naquele ambiente de set (LEITE, 2011).*

Sávio Leite está entre os artistas que produziram na década de 2000/2010 e acompanhou a rápida transformação do vídeo analógico para o digital. Ressaltou que os impactos se estendem, inclusive, em questões como distribuição e circulação dos trabalhos:

*Um dos primeiros vídeos meus é de 2000<sup>209</sup>. Achei que estava perdido, mas achei uma cópia VHS dele, na verdade, superVHS. Fiquei meio chocado ao preceber como em dez anos essa transformação foi tão radical, porque 2000, 2000 e pouco, fazíamos vídeo mesmo, VHS, mandando VHS pra festival. Fico até pensando o tanto que pagávamos de correio, porque uma fita VHS é muito pesada. Esse impacto do correio, de uma fita VHS e de um DVD, é uma evolução – até em termos financeiros, vamos dizer assim –, e como o DVD veio, acabou com o VHS mesmo.*

<sup>208</sup>Ziraldo é mineiro de Caratinga, desenhista, escritor, humorista e jornalista.

<sup>209</sup>*Aporia* (2000). Disponível em: <<http://leitefilmes.blogspot.com.br/2011/11/aporia.html>>. Acesso em: 16/05/2012

O artista afirma que as câmeras digitais possibilitaram fazer vídeos, superando a limitação financeira. Por isso, relata que, quando teve dinheiro para fazer a película da animação *Terra*(2008)<sup>210</sup>, um de seus vídeos mais premiados, preferiu não fazê-la e reafirmar a tecnologia digital e suas conquistas como a bitola da sua geração.

Preferi não fazer [a película] por dois motivos: primeiro, uma postura assim, gastaria 12 mil reais, para fazer uma película dele, [...] 12 mil pra fazer 5 minutos, que tem o mesmo efeito se fosse feito digitalmente. E pensei duas vezes também: 'sou da geração digital, está na hora de afirmar o digital mesmo, assumir o digital como a minha bitola – a bitola da minha geração é o digital'. Se ficasse esperando uma câmera 35 mm... pouquíssimas vezes vi uma câmera 35 mm, pouquíssimas vezes vi uma câmera 16 mm. Então sou, na verdade, a geração vídeo, HI-8, superVHS, Mini DV, e agora vejo que a Mini DV já está caindo em desuso, que é uma coisa me alarma: a Mini DV já era! (LEITE, 2011).

Na videografia de Sávio Leite, além de videoclipes, dezenas de animações, documentários e experimentações libertárias impedem qualquer tentativa de rotulá-lo somente como animador, embora seja um grande articulador e defensor desse gênero cinematográfico e tenha vislumbrado, na magia da animação, seu horizonte estético:

*Acho o cinema muito livre. Tenho várias animações, mas não quero ficar preso só na animação, porque às vezes algumas coisas não cabem em uma animação, algumas coisas têm que sair e não cabem em uma animação*(LEITE, 2011).

Duas características são essenciais para Sávio Leite quando se trata de cinema de animação: as infinitas possibilidades de subverter e recriar representações da realidade que ultrapassam os limites da câmera (como nas animações de Tex Avery que quebrou os padrões realistas de Walt Disney ao criar um estilo em que os personagens fazem coisas que não seriam possíveis num filme de atuação real) e pela possibilidade de ser realizado mesmo sem o domínio de técnicas de desenho:

<sup>210</sup>Link para o vídeo: <http://vimeo.com/11265077>. Acesso em: 15/06/2012.

Descobri que, na animação, você pode subverter isso também. E agora mais amadurecido, sendo professor de cinema de animação, descobri que, talvez, um dos grandes trunfos do Walt Disney seja também ter descoberto a mesma falha nele, de não saber desenhar tão bem, porque o cinema não é só saber desenhar, o cinema é todo um pensamento. Não é só você pegar a câmera e filmar, a câmera está ali sozinha, às vezes acontece, às vezes acontecem experiências maravilhosas do acaso, mas o cinema é uma arte do pensamento: você pensa primeiro pra filmar, para depois você pensar na hora de filmar, e depois você vai pensar novamente na hora de montar.

Em animações como *Mirmidões* (2001)<sup>211</sup>, *Marte* (2003), *Plutão* (2004)<sup>212</sup> e *Mercúrio* (2007)<sup>213</sup>, referências mitológicas se articulam com questões da vida contemporânea. Seguidores fiéis ou fanáticos, deuses da guerra e seu amor pela destruição, o mensageiro mercador errático, volátil e instável, o difícil retorno ao mundo dos mortos, violência, perda da inocência, falsos líderes, pesadelos e sonhos, que trazem a força dessa carga histórica dos símbolos mitológicos que atravessam o tempo e exprimem a indignação do artista diante de questões cotidianas, têm como característica uma grande liberdade de experimentação estética e plástica:

*As animações, às vezes, têm uma carga muito grande de violência. A violência me atinge cotidianamente, nesse medo de sair de casa, de ser assaltado, de ser roubado, de acontecer alguma coisa comigo [...]. Na hora da criação, não estou pensando nisso – que esse é um signo da violência, que a minha geração está vivendo muito de perto – mas acho que acaba representando isso também. E acho que da mitologia você pode pegar essas histórias, essa fábula e trazer pro seu cotidiano, você não precisa estar lá milhões de anos antes de Cristo, você traz pro seu cotidiano hoje e vê o que está acontecendo, se tem alguma correlação ali e tal. Essa é uma coisa que me instiga a fazer. Outra coisa que me instiga a fazer é mesmo uma indignação que dá vontade de fazer várias coisas o tempo todo. Mas acho que o processo de produção é muito interessante, porque você vai fazendo e depois vai criando sentido para aquilo. Porque se você for parar pra pensar na hora que você está fazendo, você não faz.*

Às vezes é um processo doloroso e acompanhado de angústias, como no caso do curta *Eu sou como o Polvo* (2006), sobre o escritor e quadrinista Lourenço Mutarelli, que o

<sup>211</sup>Link para o vídeo: <http://www.youtube.com/watch?v=BRETbkCpXKQ>. Acesso em: 15/06/2012.

<sup>212</sup>Link para o vídeo: <http://www.youtube.com/watch?v=g7D31HFis4>. Acesso em: 15/06/2012.

<sup>213</sup>Link para o vídeo: <http://www.portacurtas.com.br/beta/filme/?name=mercurio>. Acesso em: 15/06/2012.

artista, embora tivesse gravado as imagens numa visita do desenhista a BH, necessitou de um longo tempo para que todas as ideias se encaixassem e pudesse finalizar o curta. No vídeo, observamos Mutarelli desenhar sobre um vidro enquanto o ouvimos no extracampo falar de si. Em texto crítico sobre o filme, Aristeu Araújo escreve:

São desenhos grotescos, auto-caricaturas de pouca compaixão. Em off, um texto do próprio Mutarelli, poético e autodestrutivo. No texto ele fala sobre sua aceitação no mundo, que veio apenas a partir de seus desenhos; sua infância e juventude complicadas. Nos auto-retratos do filme, vê-se um artista com pernas a sair dos ouvidos, uma mutação, uma auto-apreciação.<sup>214</sup>

Outro trabalho que trouxe uma grande carga emotiva para Sávio Leite foi o documentário *É proibido jogar futebol no adro desta igreja ou o retrato de um artista enquanto jovem diante do século XXI e de tudo mais ou Tratado de dissipação, princípio de redução* (2004), sobre o artista Pedro Moraleida, cuja obra impactante e carregada de figurações provocativas “retrata com sensibilidade e rigor sua visão crítica e ácida do mundo”<sup>215</sup>. Moraleida se suicidou aos 22 anos no auge de uma profusa produção artística.

*Acho que a arte tem um poder de cura – para você não enlouquecer mesmo, você faz uma arte. Por exemplo, quando eu vi a obra do Pedro Moraleida eu fiquei impactado e resolvi fazer um vídeo em cima da obra dele. Porque achei o trabalho dele muito grande, muito volumoso, muito profundo e fiquei encucado porque o trabalho dele me absorveu, me impregnou, me vampirizou. Por que fui tão seduzido pela obra desse menino? Será que é porque ele morreu jovem e simplesmente, no auge, resolveu desistir? E aí fui procurando, procurando, lendo tudo o que ele escreveu, lendo algumas coisas sobre suicídio. E aí descobri que, na verdade, eu queria entender um processo meu fazendo o vídeo, porque quando minha mãe estava grávida, tive uma irmã que se suicidou, então talvez estava querendo entender esse processo da minha vida através do outro. Aí eu também estava vampirizando. Como o Nietzsche fala fazer um filho por trás. Eu também estava fazendo um filho por trás dele. E por trás dela também, sei lá. E aí descobri que o suicídio não tem muita explicação e precisei passar por esse processo para saber. [...] O filme do Moraleida tem 39 minutos, é porrada, mas falei, não vou abrir concessão no filme do Moraleida, porque ele não*

<sup>214</sup>Texto publicado em 4 de Março de 2008 no endereço eletrônico

<http://www.revistamoviola.com/2008/03/04/eu-sou-como-o-polvo/>. Acesso em: 15/06/2012.

<sup>215</sup>Trecho de sinopse do vídeo disponível em <http://leitefilmes.blogspot.com.br/2009/05/e-proibido-jogar-futebol-no-adro-desta.html>. Acesso em: 15/06/2012.

*abriu concessão da vida dele, não seria eu a fazer uma obra palatável, para o público bater palma e eu ganhar prêmio. Não sou eu quem vou fazer uma coisa dessa. Embora todo mundo tenha falado para eu fazer isso, não fiz. Porque acho que existe certa ética nisso. Que é uma palavra até desgastada, mas continuo achando que a ética tem muito valor. Você acreditar nas suas próprias ideias e lutar contra tudo, contra todos e fazer aquilo que você acredita, com sucesso ou não(LEITE, 2011)*

Além dos já citados *Eu sou como o polvo* (2006) e *É proibido jogar futebol no adro desta igreja* (2004), Sávio Leite tem vários outros vídeos experimentais como: *Kombucha* (2008), uma homenagem às experiências transformadoras que o artista vivenciou em terras bolivianas quando viajou para conhecer um pouco mais do cinema de Jorge Sanjines; *Aeroporto*(2005)<sup>216</sup>, que mistura imagens de arquivo e animações para “chegar nossa humanidade na turbulência”<sup>217</sup>; *Space Dust* (2010)<sup>218</sup>, uma deliciosa flutuação do olhar pelas poeiras cósmicas da “imensidão íntima”; *Nego* (2010)<sup>219</sup>, homenagem a um dos maiores intelectuais brasileiros, Teodoro Fernandes Sampaio (1855-1937), negro, filho de escrava, engenheiro e grande pensador sobre questões geopolíticas e sociais brasileiras. Sávio Leite realiza, também, pesquisas com a videodança como *Inexato* (2003)<sup>220</sup> com a bailarina Simone Ferreira e o bailarino Gustavo Schettino, o vídeo é um “bailado infrequente como as luzes da cidade, plena de faróis e anúncios luminosos, movimentos nem sempre sincronizados da urbanidade”<sup>221</sup>.

Não só como artista atua Sávio Leite, curador e professor de animação, é também criador da Mostra Udigrudi Mundial de Animação – MUMIA. Realizada desde 2003, a

<sup>216</sup>Link para o vídeo: <http://leitefilmes.blogspot.com.br/2009/05/aeroporto-savio-leite-4-dv-animacao-cor.html>. Acesso em: 15/06/2012.

<sup>217</sup>“Somos iguais nos aeroportos. Sem asas, vamos voar. O antes, o durante, o depois movimentam sonhos, dúvidas, ânsias, desejos. Ainda que revestidos por asas mecânicas nossa humanidade é checada, na turbulência. O pouso nem sempre repousa. Mas o vôo é necessário. Novos horizontes, nuvens o tempo e o vento nos acompanham e acalentam. Boa viagem”. Sinopse do vídeo disponível em <http://leitefilmes.blogspot.com.br/2009/05/aeroporto-savio-leite-4-dv-animacao-cor.html>. Acesso em: 15/06/2012.

<sup>218</sup>Link para o vídeo: <http://www.youtube.com/watch?v=gjClqXt5n7E>. Acesso em: 15/06/2012.

<sup>219</sup>Link para o vídeo: <http://youtu.be/BS6IT44ChUs>. Acesso em: 15/06/2012.

<sup>220</sup>Link para o vídeo: <http://www.youtube.com/watch?v=S64v-7el0TM>. Acesso em: 15/06/2012.

<sup>221</sup>Trecho de sinopse do vídeo disponível em <http://leitefilmes.blogspot.com.br/2009/05/inexato.html>. Acesso em: 15/06/2012.

Mostra está em sua 10ª edição e já alçou voos para além das telas belorizontinas e foi exibida em países como Equador e Eslovênia. Surgido da revolta de Sávio contra a contradição de ver seus trabalhos circularem por diversos lugares e não ser reconhecido pelas curadorias de sua própria terra, apostou no deslocamento da forma de ver o cinema de animação só como entretenimento, mas como forma de pensamento:

*É uma questão delicada, ser realizador e curador. Acho que essa minha vontade de ser curador, veio um pouco da revolta. Sempre achei esse nome ruim, sempre bati de frente com vários curadores que ainda estão aí, que sempre achei uma linha muito tênue essa coisa de curadoria de festival. Tem festival muito grande que às vezes escolhe as coisas pelo nome da pessoa, ou então por círculos de amizade, ou por círculos de interesse, vamos dizer assim, em parcerias e tal, existe isso demais. Comecei a fazer curadoria, na verdade comecei a fazer uma anticuradoria. As minhas primeiras curadorias foram feitas através do MUMIA, que na verdade é um festival que não tem curadoria, tudo que é mandado, entra. [...] Embora seja um festival que tem um recorte só de animação, já é um recorte mais folgado, porque se fosse fazer um festival assim, sem curadoria de tudo, receberia 10 mil filmes e ficaria aí, projetando até não sei quando (LEITE, 2011).*

Em sua décima edição a Mostra deu a Sávio um profundo conhecimento sobre a produção brasileira contemporânea de animação: “nesses dez anos, a maioria da produção de animação brasileira passou pelo MUMIA” (LEITE, 2011). Afirma que o digital permitiu uma efervescência também no cinema de animação:

*Se qualquer lugar me pede para fazer uma curadoria de animação brasileira, seja de um programa, dois programas, três programas, só tem animação ótima, premiadíssima tanto aqui, quanto no exterior – então acho que a animação também pegou esse boom (LEITE, 2011).*

A atuação como realizador de animações, produtor e curador de festival, e como professor de animação, levou o artista a se reconhecer como um ativista desse gênero cinematográfico, que muitas vezes não tem a mesma visibilidade de gêneros como a ficção e o documentário ou, ainda, é visto como exclusividade do público infantil:

*Fala-se muito da ficção, do documentário, mas a animação é sempre vista de forma preconceituosa, porque acho que as pessoas foram acostumadas – e o Disney tem certa culpa de fazer isso – animação era uma coisa só voltada pra criança. A partir, talvez, do Miyazaki, depois de “A viagem de Chihiro”, as pessoas passaram a enxergar que a animação podia ser milhares de coisas, inclusive tocar em temas pertinentes, da mesma forma que a ficção faz, que o documentário faz. Então, vimos pipocar várias animações dessa forma. [...] Por isso acho que [a animação] merece essa militância, porque acho que a produção de curtas no Brasil não é objeto de estudos da academia, a animação muito menos. Penso que, como realizador, professor, diretor de festival, ainda vou fazer um doutorado sobre a animação brasileira, e contribuir para tirar um pouco desse estigma, mostrar que tudo é uma arte só(LEITE, 2011).*

Em sua militância subversiva, Sávio Leite certamente já deixou alguns rastros e traços que almejam a eternidade para além da efemeridade e imaterialidade do vídeo digital:

*Acho que o cinema é uma forma de subversão, é uma forma de mostrar às pessoas que existem outros universos. Acho que é uma arte que não deve morrer nunca. O que a gente conta através do cinema – e falo cinema através do vídeo, porque é o digital que a gente tem pra expressar isso – não é uma linguagem televisiva, é uma linguagem muito pessoal(LEITE, 2011).*

---

Para conhecer mais do trabalho de Sávio Leite, acesse:

<http://leitefilmes.blogspot.com.br/>

<http://mostramunia.blogspot.com.br/>

<http://cinemartepoder.blogspot.com.br/>

## Capítulo V – Considerações Finais

Um novo século, temores antigos: bug do milênio, guerra ao terror, aquecimento global. O fim estará sempre mais próximo. Com os rostos voltados para o passado, construções que já são ruínas, enquanto o futuro nos acena através da comunicação global e onipresente. A informática se une à comunicação; a digitalização e sintetização de sons e imagens adquire delimitações cada vez mais amplas. No que diz respeito à imagem em movimento ou ao audiovisual, a tecnologia *firewire* e outros avanços digitais possibilitaram maior mobilidade de suportes, mídias, técnicas de manipulação, o barateamento e, conseqüente, a disseminação dos meios de produção e distribuição de conteúdos. Tais meios de produção e difusão de conceitos, sons e imagens podem ser apropriados por muitos, embora o capital gerado pelo fluxo e o controle desse fluxo de produção ainda se concentre no poder de determinadas corporações e instituições ligadas à comunicação de massa e à segurança de Estado.

Entretanto, o movimento gerado por esses fluxos e essa troca intermitente alimentou na sociedade mobilizações de diversas naturezas e escalas através de grupos de discussão, fóruns, rede sociais e de compartilhamento multiplicadas com a difusão da internet. Intensificaram-se as manifestações anticapitalistas e contra regimes totalitários; alguns ditadores caíram no oriente e líderes progressistas alcançaram o poder na América Latina. Intensificaram-se as influências e trocas culturais. O cinema resiste como produção cultural

contrastando à massificação da televisão e sua programação *broadcasting*; vê-se, agora, revisitado pela circulação de suas imagens e reflexões na rede mundial de computadores, alimentando uma cibercinefilia e o crescimento de diálogos transversais com outras artes. O cinema das vanguardas, uma revolução sensível do mundo por máquinas perceptivas<sup>222</sup>, assim como diversas outras manifestações artísticas do século XX reverberam nesse século iniciante. Jogos estéticos do pensamento, arte como política do sensível, convidam o público a uma relação ativa com as obras. Exaltando o máximo no mínimo ou na pluralidade do *pop*, arte, designer e publicidade se provocam. Corporificadas em ações performativas, onde a criação se dá ao mesmo tempo em que se apresenta, os corpos reinventam os espaços e a si próprios. Dinâmicas e deslocamentos fazem com que atribuímos novo sentido ao espaço, ao tempo em que o espaço cria sentidos em nós. O que define, não mais limita; as artes transitam por cartografias pontilhadas, cujos buracos (onde tudo é beira), potencializam o acesso entre abismos e montanhas. A desconstrução das formas e das narrativas históricas se apresenta como uma incorporação do acaso no ato criativo e como aposta nas qualidades sensoriais das matérias, muitas vezes atravessando deliberadamente a realidade para reencontrar práticas e ficções. Pode-se tudo no pós-tudo. A questão não está mais no fim ou na escassez, mas no que fazer diante da abundância e da contínua mutação. Noções de instrumento, aparelho ou dispositivo, que orientam a relação entre homens e máquinas se reconfiguram. Programações de código aberto possibilitam o uso, o estudo, a cópia e a distribuição de tecnologias e afirmam o conhecimento como patrimônio da humanidade.

No contexto econômico, várias experiências indicam que o mercado não sobrevive sem o auxílio do Estado. Responsabilidades social e fiscal são conclamadas às instituições e aos indivíduos. Cresce um movimento político de regência dos processos de

---

<sup>222</sup>Constatação histórica do que se destina o cinema de vanguarda, como afirma Tiago Mata Machado, cineasta, crítico e curador da Mostra Vanguardas e Neovanguardas apresentada no 14º Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte em <http://www.festcurtasbh.com.br/br/edicoes/2009-11o/mostras-nucleo-curador/mostra-vanguardas-e-neovanguardas/apresentacao> acessado no dia 21/08/2012.

subjetivação – em especial, a alteridade e o destino da força de criação. Políticas que estimulam determinadas atitudes na relação com o outro e na ocupação do tempo individual, seja laboral ou ocioso. Uma maior plasticidade na fronteira entre o público e o privado é percebida nas relações entre capital e estado e no conteúdo de redes de comunicação *broadcasting*: prefeitos proíbem o uso de praças e vendem ruas enquanto “subcelebridades” fingem naturalidade ao permanecerem encarceradas por até três meses sobre o foco de câmeras escondidas.

Rede, rizoma, nuvem. Novas conexões, novos links, novos conceitos: o novo chegou e depois do novo a ideia de uma multiplicidade infinita das possibilidades. Algumas mais consistentes se transformam em atos, gestos, criação, e outras nunca deixam de ser apenas possibilidade. Coletividade e colaboração como agentes catalizadores de ações e transformações superam a ausência de mercados com a intensificação da experimentação de métodos, técnicas, composições e variadas formas de organizar o caos das forças humanas. Criação de espaços, paisagens e territórios materiais e imateriais.

No período estudado, várias foram as iniciativas de criação de espaços para a exibição e circulação de produção audiovisual em Belo Horizonte, seja ela local, nacional ou internacional. A Mostravídeo Itaú Cultural<sup>223</sup>, iniciada em 1997 e encerrada em 2011, contribuiu para a formação estética de muitos realizadores, críticos e pesquisadores do cinema e do vídeo, com curadorias de Roberto Moreira Cruz (1997-2001), Daniela Azzi (2002-2005), André Brasil (2006), André Costa e João Dumans (2010 e 2011) – entre 2007 e 2009 a programação mensal da mostra foi realizada por diferentes curadores somando 27 convidados.

Outros dois importantes festivais são realizados pela Zeta Filmes, produtora criada em 1998 por Daniella Azzi, Eduardo Garretto Cerqueira e Francesca Azzi: o Fluxus -

---

<sup>223</sup>Mais informações em <http://mostravideoitaucultural.wordpress.com/>. Acessado em 21/08/2012.

Festival Internacional de Cinema na Internet<sup>224</sup>, iniciado em 2000, pioneiro na utilização da web para difusão e exibição do cinema de curta duração; e a Mostra de Cinema Mundial INDIE<sup>225</sup>, iniciada no ano seguinte, a partir da ideia de estimular a formação de público para o cinema independente e autoral, exibindo filmes inéditos, de novos diretores, sem distribuição no Brasil ou negligenciados pela falta de espaço para exibição no circuito brasileiro. Com programas como Mostra Mundial, Indie Brasil, Música do Underground e as retrospectivas (com obras de Jarmusch, Ozu, Mizoguchi, Varda, Fassbinder, Hal Hartley, Godard, Buñuel, Fellini, Almodovar, Brillante Mendoza, Naomi Kawase, Apichatpong Weerasethakul, Bela Tár, Claire Denis, entre outros), o INDIE alimentou muitos olhares em Belo Horizonte e São Paulo.

O Cineclube Curta Circuito<sup>226</sup>, mostra permanente e gratuita, firmou-se como importante espaço para exibição de produções da cinematografia nacional dos mais variados gêneros e formatos, permitindo ao público o acesso a uma programação diversificada e regular às segundas-feiras no Cine Humberto Mauro. Desde 2001, exibe, de março a dezembro, curadorias que investigam eixos temáticos como Eixo Brasil, Panoramas, Sessão Livre, Transversais, Novos Olhares.

O cinema de animação também teve seu espaço consolidado e fundamental estímulo com a criação em 2000 da Mostra Udigrudi Mundial de Animação – MUMIA<sup>227</sup>, organizada por Sávio Leite, Sérgio Vilaça e Denis Leroy. Pautada no impulso de popularizar e democratizar espaços de exibição, a Mostra MUMIA exibe todas as animações que são inscritas, sem distinções técnicas ou temáticas e continua em sua décima edição fomentando

---

<sup>224</sup>Mais informações em <http://www.fluxusonline.com/2011/>. Acessado em 21/08/2012.

<sup>225</sup>Mais informações em <http://www.indiefestival.com.br/2011/>. Acessado em 21/08/2012.

<sup>226</sup>Mais informações em <http://curtacircuito.blogspot.com.br/>. Acessado em 21/08/2012.

<sup>227</sup>Mais informações em <http://mostramumia.blogspot.com.br/>. Acessado em 21/08/2012.

em Belo Horizonte, um espaço cada vez maior para apreciação e reflexão sobre esse gênero cinematográfico.

O Centro de Experimentação e Informação de Arte (CEIA) é outra iniciativa que ampliou espaços para exibição, circulação e reflexão da produção mineira em encontros com a produção internacional, sempre pautado por um intenso diálogo entre as diversas manifestações artísticas dos países envolvidos e uma horizontalidade nos encontros propostos. Foi influência geradora na trajetória de vários artistas mineiros.

A arte em meio a um contexto pós-industrial incorporou suportes e tecnologias da ciência e da comunicação e ampliou as interlocuções sobre a produção artística e a cultura digital. Em Belo Horizonte, a criação de alguns festivais possibilitou a difusão de proposições que exploram essas novas interações entre arte e tecnologia. Uma dessas iniciativas que mantém relevante papel neste cenário nacional é o Festival Internacional de Arte em Mídias Móveis - arte.mov<sup>228</sup>, criado em 2006 por Aluízer Malab, Lucas Bambozzi e Rodrigo Minelli. Propondo a reflexão e o debate sobre a utilização de mídias móveis e o que se poderia chamar de cultura da mobilidade, incentiva a formação de público, de realizadores e de um pensamento crítico sobre as transformações ocorridas com o advento das tecnologias de comunicação móvel.

Outro espaço para a exploração inventiva das relações entre arte e tecnologias da comunicação é o Festival de Arte Digital – FAD<sup>229</sup>. Criado em 2007 por Henrique Roscoe e Tadeus Mucelli, diretores e curadores do Festival, o FAD procura facilitar o acesso do público aos conteúdos, suportes e códigos das novas criações artísticas que utilizam computadores, *softwares*, *hardwares*, dispositivos eletrônicos e/ou digitais em manifestações diversas, da instalação à performance, além de incentivar a formação de jovens criadores com palestras e *workshops* com convidados nacionais e internacionais.

---

<sup>228</sup>Mais informações em <http://artemov.net/>. Acessado em 21/08/2012.

<sup>229</sup>Mais informações em <https://vimeo.com/festivalfad>. Acessado em 21/08/2012.

Uma das mais recentes iniciativas que buscam discutir a interação entre os novos caminhos da arte e tecnologia é o MARGINALIA+LAB<sup>230</sup>, laboratório aberto, que propõe ser “um espaço de experimentação colaborativa com novas tecnologias, interessado nos potenciais estéticos emergentes das tecnologias digitais da informação e da comunicação”. Realizado pelo Marginália Project, 88 produções, Festival arte.mov e com apoio do Labmídia, Laboratório de Mídia Eletrônica do Departamento de Comunicação Social da UFMG, o projeto vem se firmando como um espaço fértil de experimentações entre as artes e as plataformas tecnológicas.

Ao vislumbrar a criação audiovisual mineira nesse início de século, avista-se um horizonte de quimeras. É fabulosa, poética, experimental, inventiva, mobilizadora, vital. Nessas metafóricas montanhas, decodificamos os fluxos de desejo em busca de exteriorizar sentidos, de se lançar para o cosmos, de manter a vida passando, de respirar.

Para compreender essa paisagem, foi preciso lidar com ventos cambiáveis e tentar criar imagens de movimentos invisíveis, processos e subjetividades que compõem a prática desses artistas. Como pensar a autoria de ventos coletivos? Como dar visibilidade para aspirações? Como manter o vento correndo em meio à ausência de espaços? Nas trajetórias avistadas, a prática, a reflexão e a criação de espaços de discussão, exibição e circulação se fazem de maneiras distintas, porém em muitos momentos são compartilhadas. Entre estas montanhas, centro e eixo, encontros marcam as manifestações desses artistas que trazem como urgências a vida que pulsa ao redor das máquinas. Todos os sentidos são almejados, são possíveis, são desafiados.

Vejo e escuto aquilo que me toca. Palavras são imagens, abstrações e através delas, artistas como Alexandre Milagres, Carlosmagnó Rodrigues, Marcelo Kraiser, grupo

---

<sup>230</sup>Mais informações em <http://www.marginaliaproject.com/lab/about/>. Acessado em 21/08/2012.

Poro e Sávio Leite ampliam a dimensão de sua fala, seja ela literária, biopolítica, do não entendimento, do corpo, do desvio de significações, do não lugar.

Nessa estrada, vereda de memórias e deslocamentos que renovam o olhar, imagens como devaneios, como perambulação, como exercício poético de mostrar os caminhos percorridos, de se perder para se encontrar, marcar pontos de encontro, compartilhar as vias já andadas. As mobilizações do CEIA, as notas flanantes de Clarissa Campolina, os trânsitos poéticos de Cao Guimarães e Pablo Lobato, as memórias construídas de Marília Rocha, os jardins invisíveis de Roberto Bellini, muitos são os artistas que, imagem ante imagem, trilharam sua própria paisagem.

Poéticas dos espaços interiores, da casa, do sujeito, da intimidade, da afirmação do corpo como pluralidade de formas e desejos: falar de si é falar do mundo. Imagens familiares, do quintal, da cozinha, do quarto, dos amigos, dos afetos estão presentes nos vídeos de muitos artistas como Alex Lindolfo, Dellani Lima, Joacélio Batista e Igor Amin. Imagens que discutem as estruturas de representação, a construção de clichês, que buscam atribuir novo significado a objetos e ações do cotidiano em artesanias semióticas, em reconfigurações de espaços, lugares e olhares, como nos vídeos de Cinthia Marcelle, Sara Ramo e Marcellvs L.

Imagens como as águas que simbolizam uma infinidade de possíveis, que contém todo o virtual, todo o informal, o germinal, as promessas de desenvolvimento, mas também todas as ameaças de reabsorção. Manifestação livre e desimpedida, imagens que correm segundo o declive do terreno, ou que se modificam segundo a superfície de projeção ou a flutuação dos sentidos, como nas intervenções do grupo *feitoamãos / F.A.Q.*

Podemos perceber alguns pontos de comunhão entre os artistas pesquisados: a multiplicidade das escolhas, o hibridismo de gêneros e formas, as poéticas do íntimo e do mínimo, os processos colaborativos e a criação de redes. Estes artistas têm como característica

adotarem mais de uma manifestação artística como expressão, tendo essa pesquisa se concentrado nas criações em suportes audiovisuais. Videoarte, cinema expandido, arte digital, as designações que tentam abarcar a densa produção mineira não são suficientes para denominar essas inúmeras experimentações.

Nos vídeos de Alex Lindolfo encontramos um universo íntimo e pessoal que busca a grandiosidade das coisas mínimas em testemunhais e poéticos estilhaços de memórias afetivas captadas com tecnologias que, outrora novas, hoje são consideradas “rudimentares”. Uma obra que carrega uma dialética geopolítica e estética entre a realidade do interior e a realidade do centro urbano.

Na trajetória de Alexandre Milagres, o deboche do absurdo no surrealismo que algumas imagens podem carregar; os jogos entre palavra e imagem que alargam os limites conceituais e estéticos de suas experimentações com o vídeo; a desconfiança da insistência que algumas pessoas têm em desconsiderar o suporte no processo de criação artística, menosprezando as qualidades técnicas e estéticas das câmeras de baixa resolução, tais como a ideia da videoarte como uma criação sem gênero e a incorporação de novas plataformas de exibição no diálogo conceitual com as obras como em *Diário de M.*

Transgressão e fabulação, enunciação coletiva a partir de um universo imagético pessoal, Carlosmagnó Rodrigues cria a partir do registro de acontecimentos forjados num rearranjo do real para apresentar os atos de fala do artista. Trata-se de uma produção autoral extensa e provocativa.

O mundo visto de cima, tentativas de organização do caos material, territórios fugidios, metáforas de um tempo histórico, político e estético, cruzamento de fronteiras e parcerias criativas são características que permeiam as realizações de Cinthia Marcelle, uma artista atenta ao inesperado e às insurgências do cotidiano.

Deslocamentos que renovam um olhar já curioso, uma busca pela influência do capitalismo nas relações afetivas, um diálogo estreito com a internet, pesquisas com música e imagem, ficções a partir do real, subversão da criação *lo-fi*, no universo simbólico de Dellani Lima as máquinas são como extensão do corpo para se criar um realismo poético da inquietude do artista.

Novas interfaces tecnológicas permitiram criar desafios para todos os sentidos, revelando imagens e sons que tomam de assalto os espaços e as retinas. Com uma produção colaborativa envolvendo criadores de diversas áreas, incluindo a formação de jovens realizadores, o grupo *feitoà mãos/F.A.Q.* buscou experimentar as potências sensoriais das plataformas eletrônicas e digitais audiovisuais apresentado performances e instalações que traziam características marcantes desse período pesquisado: desconstrução (não-linearidade), multiplicidade, transgressão, simultaneidade, questionamentos a cerca dos suportes e dos códigos socialmente instituídos.

A criação de Igor Amin se manifesta com especial curiosidade pela interlocução entre audiovisual e novas mídias, apontando para uma visão política e afetiva das relações humanas. Com configurações que se apoiam no fluxo de informações do ciberespaço, no cineclubismo, na mobilidade digital e na coletividade, o artista vai do terrorismo poético à militância voluntária por um audiovisual capaz de mobilizar processos de co-criação.

Performances solitárias, a delicadeza da intimidade familiar, o olhar deslocado, Joacélio Batista é um artista que aposta no impacto das imagens, dos gestos, dos afetos. Através de animações, documentários, ficções, videoinstalações, o artista compartilha um pouco de seu universo através de sensibilidades convergentes.

A obra de Marcellvs L apresenta cruzamentos sensoriais em imagens de grande simplicidade, o dispositivo conceitual da aleatoriedade, do acaso, daquilo que se revela

quando tomamos distância, tenência ou tempo. Filosofia, arte e vida revelam-se em potentes diálogos imagéticos para alimentar o caos.

Mergulhar a poesia na lama do passado e da passagem dos corpos, entre danças, entretempos, entremeios. Nas criações de Marcelo Kraiser o porvir se bifurca a partir da memória em imagens estilhaçadas, imprevisíveis, ilegíveis e sensibilizadas. Uma arte do pensamento que busca falar diretamente ao corpo.

Ensaio sobre o espaço como sentido. Marília Rocha tem no vídeo um dispositivo de investigação poética dos mundos que habitamos e que nos habitam. Um olhar delicado sobre diferentes contextos; memórias que desafiam o acaso; plasticidades experimentais.

Desconfiar da imagem até a expiração para acolher outros sentidos. Pablo Lobato traz para sua criação questões acerca da multiplicidade de manifestações que um artista pode acudir para dar conta de fazer sua declaração pessoal de arte. Uma criação no sentido de não só fazer, como também pensar imagens.

Flores de papel na selva de pedras. Intervenções que oxigenam as vias da cidade. Transformação pela empatia, contracultura com delicadeza. Ocupações estéticas no tecido urbano. As ações do PORO têm a vitalidade e o frescor de um sopro no joelho ralado do asfalto.

Sávio Leite é um artista de experimentações libertárias que, com imagens, sons e ‘mitos’, faz de sua criação uma pulsação intermitente da vida. Símbolos e sua transformação constante como corpus de matérias animadas. Expressões a cerca do mundo contemporâneo com um olhar crítico e provocativo.

Durante a primeira década desse século, esses artistas experimentaram aproximações e distanciamentos entre arte e vida. Durante o processo de digitalização na produção de imagens, criaram-se novos espaços virtuais de atuação e trocas, inconsistentes sem a materialidade dos encontros, conflitos e intervenções nos espaços físicos; criaram-se

novas temporalidades, múltiplas e rápidas na profusão de imagens e, como contraponto, a contemplação, as câmeras fixas, as situações óticas e sonoras puras das fabulações através da montagem, dos arquivos, dos conceitos, da valorização dos processos, das experiências.

Poesia, abstrações gráficas, ficções do real, resistência política, experimentos formais e propositivos marcaram essa produção que se caracteriza, sobretudo, por ser múltiplice e por misturar as regras nesse “jogo entre todos os homens de todas as épocas”<sup>231</sup>.

---

<sup>231</sup> Marcel Duchamp: uma obra que não é uma obra de “arte” / Elena Filipovic (org.) [et.al.] – 1ª. edição – Buenos Aires: Fund. Proa; São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, MAM-SP, 2008. p.175

## REFERÊNCIAS

### BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Candido José Mendes de. *O que é vídeo*. São Paulo: Nova Cultural: Brasiliense, 1985.

ARMES, Roy. *On video: o significado do vídeo nos meios de comunicação*. São Paulo: Grupo Editorial Summus, 1999 - 272 páginas.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990. 338p.

\_\_\_\_\_. *Cinema I: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985. 266p.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: 34, 2010. 559 p.

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

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

FILIPOVIC, Elena (org.). *Marcel Duchamp: uma obra que não é uma obra de “arte”* / Elena Filipovic (org.) [et.al.] – 1ª.edição – Buenos Aires: Fund. Proa; São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, MAM-SP, 2008.

GOTO, Newton. (org.). *Circuitos Compartilhados – Catálogo de Sinopses/Guia de Contextos OBS.: Edital Arte e Patrimônio 2007: MINC / IPHAN / Petrobrás / Paço Imperial / Epa!* Curitiba: Epa!, 2008.

HOBSBAWM, Eric. *A Era dos Extremos: o breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 598p.

LIMA, Dellani; IKEDA, Marcelo. Cinema de Garagem – Um inventário afetivo sobre o jovem cinema brasileiro do século XXI. Belo Horizonte, MG/Fortaleza, CE: Publicação independente, 2011.

MACHADO, Arlindo. *Made in Brasil – Três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

\_\_\_\_\_. *Máquina e Imaginário*. São Paulo: EdUSP, 1993.

MARTIN, Sylvia. *Video Art*. Madri: TASCHEN, 2006.

MEIGH-ANDREWS, Chris. *A History of Video Art – The Development of Form and Function*. Oxford, England- NY, EUA: BERG, 2006.

MELLO, Christiane. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

ROLLA, Marco Paulo. *O corpo e o material: uma reflexão social do desejo na vida, através da arte*. Dissertação de Mestrado - Escola de Belas Artes - Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2006.

RUSH, Michael. *Novas Mídias na arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

VENTURA, Cristiane. *Ficções do real – a poética do arquivo*. Monografia apresentada para graduação Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte: 2010.

### ENTREVISTAS

AMIN, Igor. nov. 2011. Entrevista concedida a Ana Moraes Vieira. Belo Horizonte, MG.

BATISTA, Joacélio. 26 nov. 2011. Entrevista concedida a Ana Moraes Vieira. Belo Horizonte, MG.

CAMPBELL, Brígida. 15 de março de 2012. Entrevista concedida a Ana Moraes Vieira. Belo Horizonte, MG.

DE JESUS, Eduardo. 20 dez. 2012. Entrevista concedida a Ana Moraes Vieira, via *Skype*.

HILL, Marcos. 20 fev. 2012. Entrevista concedida a Ana Moraes Vieira. Belo Horizonte, MG.

KRAISER, Marcelo. 17 nov. 2011. Entrevista concedida a Ana Moraes Vieira. Belo Horizonte, MG.

LEITE, Sávio. 25 de novembro. Entrevista concedida a Ana Moraes Vieira. Belo Horizonte, MG.

LIMA, Dellani. 28 jan. 2012. Entrevista concedida a Ana Moraes Vieira. Belo Horizonte, MG.

LINDOLFO, Alex. 19 de dezembro de 2011. Entrevista concedida a Ana Moraes Vieira, via *Skype*.

LOBATO, Pablo. 01 de dezembro de 2011. Entrevista concedida a Ana Moraes Vieira. Belo Horizonte, MG.

MILAGRES, Alexandre. 18 de janeiro de 2012. Entrevista concedida a Ana Moraes Vieira. Belo Horizonte, MG.

MINELLI, Rodrigo. 16 dez. 2011. Entrevista concedida a Ana Moraes Vieira. Belo Horizonte, MG.

ROCHA, Marília. 11 de abril de 2012. Entrevista concedida a Ana Moraes Vieira. Belo Horizonte, MG.

RODRIGUES, Carlosmagno. 09 jan. 2012. Entrevista concedida a Ana Moraes Vieira. Belo Horizonte, MG.

## LINKS

AZZI, Francesca. *Brazil knows what videoart is*. Acessado em <http://www.artemov.net/revista.php?idRevistaEdicao=10&page=4>. Acessado em 15 de junho de 2012.

BAMBOZZI, Lucas. Entrevista para Eduardo de Jesus. Associação Cultural Videobrasil. "FF>>Dossier>>013>> F.A.Q./feitoamãos". São Paulo, outubro de 2005. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier013/entrevista.asp>. Acessado em 15 de junho de 2012.

BAMBOZZI, Lucas. *O fenômeno da manipulação de imagens. Práticas multisensoriais de processamento de imagens ao vivo pervertem noções de áudio, vídeo, mídia e arte*. Revista Eletrônica Trópico. Disponível no link <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2555,1.shl>. Acessado em 15 de junho de 2012.

BAMBOZZI, Lucas. *O vídeo explodido e seus estilhaços pairando sobre nós*. Acessado em <http://www.lucasbambozzi.net/index.php/textos-articles/o-video-explodido-e-seus-estilhacos-pairando-sobre-nos/>. Acessado em 15 de junho de 2012.

BATISTA, Joacélio. *Artesãos do olhar*. Disponível em: <http://joaceliobatista.blogspot.com/2011/04/artesoes-do-olhar.html>. Acessado em 15 de junho de 2012.

\_\_\_\_\_. *Faça como Puder!!! Alex Linfolfo / série fragmentos*. Postado em 23 de novembro de 2010 em <http://joaceliobatista.blogspot.com/2010/11/faca-como-puder.html>. Acessado em 15 de junho de 2012.

\_\_\_\_\_. *LURUSKAN, LURUSKAN, LURUSKAN!!!!*. Disponível em: <http://joaceliobatista.blogspot.com/2011/12/luruskan-luruskan-luruskan.html> Acessado em 15 de junho de 2012.

\_\_\_\_\_. *Ô Joacélio desocupado*. Acessado em <http://joaceliobatista.blogspot.com/2010/11/o-joacelio-desocupado.html>. Acessado em 15 de junho de 2012.

BENTES, Ivana. *Mídia-Arte: Estéticas da Comunicação e Modelos Teóricos*. Trabalho apresentado ao NP 07 – Comunicação Audiovisual. do V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom. 5 a 9 de setembro de 2005. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R1984-1.pdf>. Acessado em 15 de junho de 2012.

BRASIL, André. *Quase nada, o afeto*. Associação Cultural Videobrasil. "ff>>dossier 012>>marcellvs 1.". Disponível em: <http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier012/ensaio.asp>. São Paulo, junho de 2005. Acessado em 15 de junho de 2012.

FIGUEIRA, Rodrigo Minelli. *O audiovisual contemporâneo em Minas Gerais*. Revista do Arquivo Público Mineiro n. 45. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 2009. Disponível em: <http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/rapm/brtacervo.php?cid=1067&op=1>. Acessado em 15 de junho de 2012.

FONSECA, Raphael. *Texto curatorial integrante da 10 Mostra do Filme Livre sobre Cadernos de Viagem (downloading memories) de Alex Lindolfo*. Disponível em <http://www.mostradofilmelivre.com/10/info.php?c=3464>. Acessado em 15 de junho de 2012.

HILL, Marcos. *Sem a ternura precisar morrer...arranque a etiqueta de sua roupa*. Catálogo Poro. Disponível em: <http://poro.redezero.org/downloads/catalogoPoro.pdf>. Acessado em 15 de junho de 2012.

L., Marcellvs. Entrevista para a Associação Cultural Videobrasil. Disponível em: [http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/vbonline/bd/index.asp?cd\\_entidade=75819&cd\\_id\\_ioma=18531](http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/vbonline/bd/index.asp?cd_entidade=75819&cd_id_ioma=18531). Acessado em 15 de junho de 2012.

LOBATO, Pablo. *Uma imagem e três outros movimentos (por uma crítica rigorosamente inocente)*. Revista Tatuí, n. 10. Acessível em: <http://revistatatui.com/revista/tatui-10/pagina-8/>. Acessado em 15 de junho de 2012.

MARCELLE, Cinthia. As fronteiras são reinventadas o tempo todo, tanto na arte quanto no mundo. Entrevista à curadora Daniela Name. <http://daniname.wordpress.com/2010/10/25/pipa-cinthia-marcelle/>. Acessado em 15 de junho de 2012.

MARCELLE, Cinthia. Entrevista sobre a videoinstalação Plataforma apresentada no Instituto Itaú Cultural, São Paulo, 2011. Disponível em: [http://www.youtube.com/watch?v=Tpb\\_21ctNF4](http://www.youtube.com/watch?v=Tpb_21ctNF4). Acessado em 15 de junho de 2012.

MARCELLE, Cinthia. No estúdio com Cinthia Marcelle. Entrevista ao Guia Cultural Time Out São Paulo. Disponível em: <http://www.timeout.com.br/sao-paulo/arte/features/132/no-estudio-com-cinthia-marcelle>. Acessado em 15 de junho de 2012.

MIGLIORIN, Cesar. *man.road.river & Da janela do meu quarto: Experiência estética e medição maquínica*. Revista de Cinema Contracampo, n. 67, 2004. Acessível em: <http://www.contracampo.com.br/67/manroadriverjanela.htm>. Acessado em 15 de junho de 2012.

MIRANDA, MARCELO. *Um mundo em Minduri*. Belo Horizonte: Jornal o "Tempo" Disponível em: <http://www.otempo.com.br/otempo/noticias/?IdEdicao=1677&IdCanal=4&IdSubCanal=&IdNoticia=142387&IdTipoNoticia=1>. Acessado em 15 de junho de 2012.

NEIL, Jonathan. *The best work of art in 'The Ungovernables' at The New Museum*. NY, 2012. [Tradução livre]. Disponível em: <http://jonathandneil.com/tag/tiago-mata-machado/>. Acessado em 15 de junho de 2012.

ROLLA, Marcos Paulo. *BLINDSPACESPAÇOSCEGOS*. Texto de apresentação da publicação, acessível no endereço <http://www.ceia.art.br/2001-2006/homeCeiaFinalnb.swf>. Acessado em 15 de junho de 2012.

SANTOS, Cláudio. Entrevista para Eduardo de Jesus. Associação Cultural Videobrasil. "FF>>Dossier>>013>> F.A.Q./feitoamãos". São Paulo, outubro de 2005. Disponível em: <http://www.secsp.org.br/sec/videobrasil/site/dossier013/entrevista.asp>. Acessado em 15 de junho de 2012.

SANTOS, Priscila. *Redescobrimo Paulo Bruscky - Os três caminhos de sua produção audiovisual*. Trabalho apresentado ao VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – UnB, 2006. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R0989-1.pdf>. Acessado em 15 de junho de 2012.

SIQUEIRA, Marília Rocha de. *O Ensaio e as travessias do cinema documentário*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação Social. Disponível em: [http://dspace.lcc.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/VCSA-6WLHMK/1/mariliarochoa\\_dissertacao.pdf](http://dspace.lcc.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/VCSA-6WLHMK/1/mariliarochoa_dissertacao.pdf). Acessado em 15 de junho de 2012.

TEIXEIRA, Nísio. *Máquinas de Rotação Contínua*. Crítica disponível no site <http://www.filmespolvo.com.br/site/eventos/cobertura/520>. Acessado em 15 de junho de 2012.

TEJO, Cristiana. *E no fim do caminho tinha...* em: Obras Comentadas da Coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo, Museu de Arte Moderna São Paulo/SP, Brasil, págs. 45 a 47, 2007. Disponível em <http://www.galeriavermelho.com.br/pt/artista/87/cinthia-marcelle/textos>. Acessado em 17 de junho de 2012.

UCHOA, Afonso. *Curadoria Eixo Brasil (Alex Lindolfo)*. Cineclube Curta Circuito. <http://www.fcs.mg.gov.br/agenda/1603,cineclube-curta-circuito.aspx>. Acessado em 15 de junho de 2012.

VENTURA, Cristiane. <http://poeticadoarquivo.blogspot.com.br/>. Acessado em 15 de junho de 2012.

VINAGRE, Talita Alcalá. *A potência política da videoarte na “Poética de Um Andarilho”*. Apresentação Seminário “Cinema e a experiência do Conhecimento” NEAMP/PUCSP realizado na APROPUC/PUCSP dias 30/nov, 1 e 2/dez de 2009. Consultado em <http://improvisions.blogspot.com/2010/01/um-belo-texto.html#links> Acessado em 15 de junho de 2012.