

Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Centro de Filosofia e Ciências Humanas  
Escola de Comunicação  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura

FERNANDA BASTOS BRAGA MARQUES

**POR UMA MONTAGEM DA SENSÇÃO:**

os vídeos de Brígida Baltar

Rio de Janeiro  
2021

Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Centro de Filosofia e Ciências Humanas  
Escola de Comunicação  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura

FERNANDA BASTOS BRAGA MARQUES

**POR UMA MONTAGEM DA SENSAÇÃO:**

os vídeos de Brígida Baltar

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Comunicação e Cultura.

**Linha de pesquisa:** Tecnologias da Comunicação e Estética

**Orientadora:** Profa. Dra. Katia Valéria Maciel Toledo

Rio de Janeiro  
2021

## CIP - Catalogação na Publicação

MB327u Marques, Fernanda Bastos Braga  
Por uma montagem da sensação: os vídeos de Brígida Baltar / Fernanda Bastos Braga Marques. -- Rio de Janeiro, 2021.  
220 f.

Orientador: Katia Maciel.  
Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola da Comunicação, Programa de Pós Graduação em Comunicação, 2021.

1. Montagem cinematográfica. 2. Edição audiovisual. 3. Videoarte. 4. Arte contemporânea. 5. Brígida Baltar. I. Maciel, Katia, orient. II. Título.

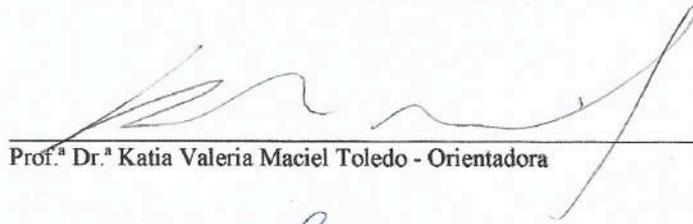
**TERMO DE APROVAÇÃO**

**FERNANDA BASTOS BRAGA MARQUES**

**POR UMA MONTAGEM DA SENSÇÃO - OS VÍDEOS DE BRÍGIDA BALTAR**

Tese aprovada como exigência parcial para obtenção do título de Doutora em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, linha de pesquisa: Tecnologias da Comunicação e Estética.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Katia Valeria Maciel Toledo



---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Katia Valeria Maciel Toledo - Orientadora



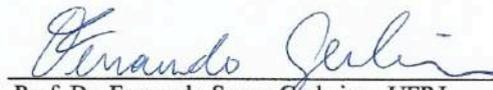
---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Luzia Lima da Cunha - UERJ



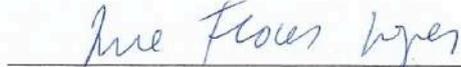
---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elianne Ivo Barroso - UFRJ



---

Prof. Dr. Fernando Souza Gerheim - UFRJ



---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Livia Flores Lopes - UFRJ

Rio de Janeiro, 30 de novembro de 2021.

## **AGRADECIMENTOS**

À Brígida Baltar pela abertura e parceria;

À minha orientadora Katia Maciel pela lucidez, pela persistência e pelo carinho constantes;

Ao meu marido Jorge pelas infinitas revisões, por todo o apoio e amor;

À Irene pela inspiração diária;

E à minha mãe, *in memoriam*.

## RESUMO

BASTOS, Fernanda. *Por uma montagem da sensação: os vídeos de Brígida Baltar*. 2021. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

*Por uma montagem da sensação: os vídeos de Brígida Baltar* é o resultado da reflexão teórica sobre o processo de digitalização e organização do acervo audiovisual da artista brasileira Brígida Baltar, do qual participei como editora de várias peças novas, produzidas a partir do material recuperado. Para analisar os cerca de 50 vídeos que compõem essa videografia, recorreremos a uma divisão baseada nas questões majoritárias das artes visuais, tais como corpo, casa, paisagem, experiência e poesia, de forma a contextualizar a obra em seu território. Enfocamos na montagem, com seus gestos e questões, como operação estruturante do fazer cinematográfico contido na produção audiovisual. Sempre respeitando a organicidade e a delicadeza características dessa obra intensamente ligada aos processos de criação. Além disso, identificamos pensamentos filosóficos consonantes com aquilo que a artista expressa em sua poética: um olhar mais horizontalizado para o mundo, maior integração com a natureza e atenção aos detalhes.

**Palavras-chave:** montagem cinematográfica; edição audiovisual; videoarte; poesia visual; arte contemporânea.

## ABSTRACT

BASTOS, Fernanda. *For a sensorial editing: Brígida Baltar's videos*. 2021. Thesis (Doctorate in Communication and Culture) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

For a sensorial editing: Brígida Baltar's videos results of a theoretical approach of the process of remastering Baltar's audiovisual archive, in which I participated as editor of several new pieces, produced from the recovered footage. To analyze the approximately 50 videos that make up this videography, we choose a division based on major issues in visual arts, such as body, house, landscape, experience and poetry, to contextualize the work in its territory. And we focus on editing, with its moves and questions, as a structuring operation of filmmaking contained in audiovisual production. Always respecting the organicity and delicacy characteristics of her work, which is intensely connected to the creative processes. In addition, we identified philosophical thoughts in line with what the artist expresses in her poetics: a more horizontal perspective of the world, greater integration with nature and attention to detail.

**Keywords:** cinematographic montage; editing; videoart; visual poetry; contemporary art.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Página do caderno de trabalho escaneada.....	p. 12
Figura 2 – Página do caderno de trabalho escaneada.....	p. 30
Figura 3 – <i>Frame</i> extraído do vídeo <i>Despercebida</i> .....	p. 44
Figura 4 – <i>Frames</i> extraídos do vídeo <i>Abrigo</i> .....	p. 45
Figura 5 – <i>Frames</i> extraídos do vídeo <i>Torre</i> .....	p. 48
Figura 6 – <i>Frames</i> extraídos do vídeo <i>Abrindo a janela</i> .....	p. 51
Figura 7 – <i>Frames</i> extraídos do vídeo <i>Casa de abelha</i> .....	p. 55
Figura 8 – <i>Frames</i> extraídos do vídeo <i>Órgão tijolo/ Um céu entre paredes/ Sendo lagartixa, sendo mariposa</i> .....	p. 60
Figura 9 – <i>Frames</i> extraído do vídeo <i>Casa cosmos</i> .....	p. 62
Figura 10 – <i>Frames</i> extraído do vídeo <i>Os 16 tijolos que moldei</i> .....	p. 66
Figura 11 – Páginas do caderno de trabalho escaneadas.....	p. 70
Figura 12 – <i>Frames</i> extraídos do vídeo <i>Enterrar é plantar</i> .....	p. 76
Figura 13 – <i>Frame</i> extraído do vídeo <i>Coletas e/ou Fragmentos</i> .....	p. 83
Figura 14 – <i>Frame</i> extraído do vídeo <i>A coleta da neblina</i> .....	p. 85
Figura 15 – <i>Frame</i> extraído do vídeo <i>Coletas e/ou Fragmentos</i> .....	p. 87
Figura 16 – <i>Frames</i> extraídos do vídeo <i>A geometria das rosas</i> .....	p. 93
Figura 17 – <i>Frames</i> extraídos do vídeo <i>Lentos frames de maio</i> .....	p. 99
Figura 18 – <i>Frame</i> extraído do vídeo <i>Lá</i> .....	p. 103
Figura 19 – <i>Frame</i> extraído do vídeo <i>De noite no aeroporto</i> .....	p. 105
Figura 20 – <i>Frame</i> extraído do vídeo <i>O refúgio de Giorgio</i> .....	p. 107
Figura 21 – <i>Frames</i> extraídos do vídeo <i>Os mergulhos de</i> .....	p. 110
Figura 22 – <i>Frame</i> extraído do vídeo <i>O corvejo</i> .....	p. 113
Figura 23 – <i>Frame</i> extraído do vídeo <i>Sem escuridão</i> .....	p. 115
Figura 24 – Fotografias <i>Sou árvore</i> e <i>Sou árvore – parte II</i> e a mulher-árvore, em <i>frame</i> extraído do vídeo <i>O canto do pássaro rebelde</i> .....	p. 123
Figura 25 – <i>Frames</i> extraídos do vídeo <i>Em uma árvore, em uma tarde</i> .....	p. 123
Figura 26 – <i>Frame</i> extraído do vídeo <i>Segredos</i> .....	p. 130
Figura 27 – <i>Frame</i> extraído do vídeo <i>O azul profundo e a música que o Mathias fez com a Camille</i> .....	p. 131

Figura 28 – <i>Frame</i> extraído do vídeo <i>Quando fui carpa e quase virei dragão...</i>	p. 139
Figura 29 – <i>Frame</i> extraído do filme <i>Maria Farinha Ghost Crab</i> .....	p. 142
Figura 30 – <i>Frame</i> extraído do filme <i>Maria Farinha Ghost Crab II e III, respectivamente</i> .....	p. 146
Figura 31 – <i>Frame</i> extraído do vídeo <i>O canto do pássaro rebelde - floresta</i> .....	p. 148
Figura 32 – <i>Frames</i> extraídos do vídeo <i>Eles saem das histórias</i> .....	p. 151
Figura 33 – Página do caderno de trabalho escaneada.....	p. 158
Figura 34 – <i>Frame</i> extraído do vídeo <i>Algumas perguntas</i> .....	p. 165
Figura 35 – <i>Frame</i> extraído do vídeo <i>Há um lugar em uma paisagem?</i> .....	p. 170
Figura 36 – <i>Frame</i> extraído do vídeo <i>A pergunta de Simone</i> .....	p. 173
Figura 37 – <i>Frame</i> extraído do vídeo <i>Presságio ou o ar das cartas II</i> .....	p. 180
Figura 38 – Página do caderno de trabalho escaneada.....	p. 183
Figura 39 – <i>Frame</i> extraído do vídeo <i>Voar</i> .....	p. 188
Figura 40 – <i>Frame</i> extraído do vídeo <i>Teatro de sombras</i> .....	p. 190
Figura 41 – <i>Frame</i> extraído do vídeo <i>Presságio</i> .....	p. 194
Figura 42 – Página do caderno de trabalho escaneada.....	p. 197

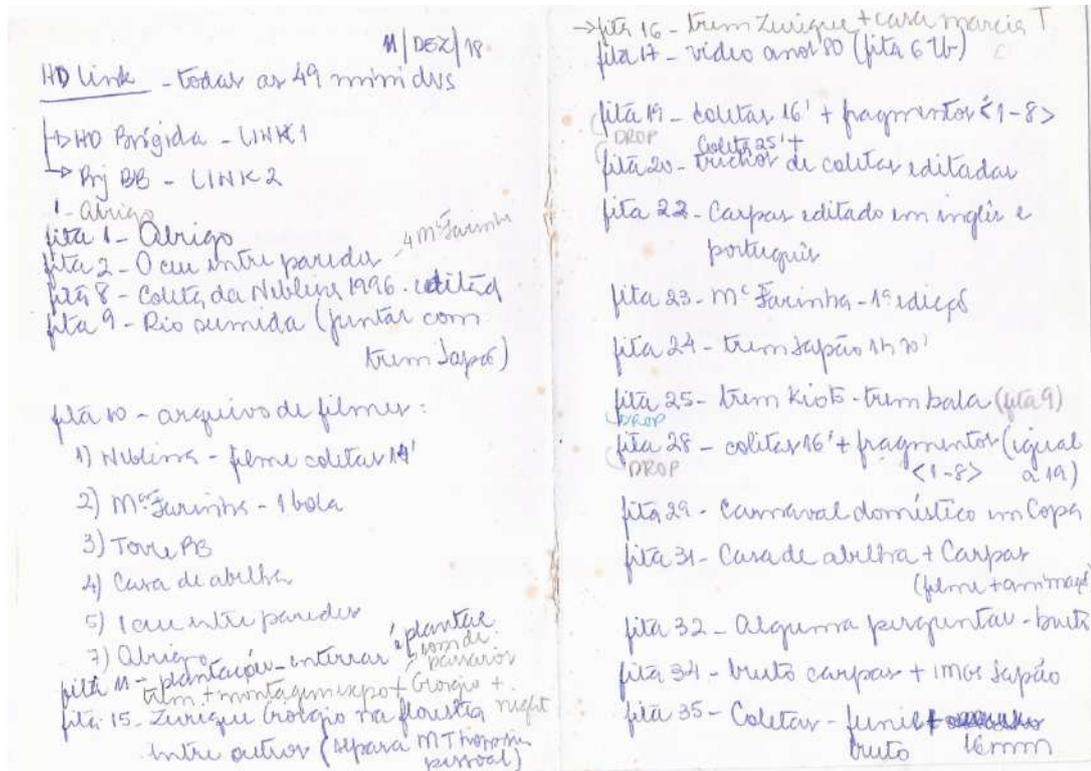
## Sumário

INTRODUÇÃO .....	12
Ideias em espiral .....	13
Da montagem/edição .....	21
CAPÍTULO 1 – CASA CORPO .....	30
1.1 Despercebida – A primeira fusão casa-corpo .....	44
1.2 Abrigo – o primeiro tijolo.....	45
1.3 Torre – o castelo de areia.....	48
1.4 Abrindo a janela – De mãe para filho.....	51
1.5 Casa de abelha .....	54
1.6 Órgão tijolo/ Um céu entre paredes/ Sendo lagartixa, sendo mariposa – A despedida..	60
1.7 Casa cosmos – Universo particular .....	62
1.8 Os 16 tijolos que moldei – O fim de dois ciclos.....	65
CAPÍTULO 2 – A NATUREZA .....	70
2.1 Enterrar é plantar – Raiz e ramificações.....	76
2.2 Ciclos naturais .....	82
2.2.1 Coletas – imagem e rarefação .....	83
2.2.2 A geometria das rosas – a beleza do defeito .....	93
2.3 Ciclo afetivo – memória .....	95
2.3.1 Memórias de dentro .....	98
2.3.1.1 Lentos frames de maio – ciclos da vida e memória .....	99
2.3.1.2 Lá – memória e restos .....	103
2.3.2 Memórias trocadas .....	105
2.3.2.1 De noite no aeroporto – uma aventura afetiva .....	105
2.3.2.2 <i>O refúgio de Giorgio (2002/2019)</i> - o vídeo que não sucumbiu ao defeito.....	107
2.3.3 Memórias de fora, o vídeo-souvenir .....	109
2.3.3.1 <i>Os mergulhos de</i> .....	110
2.3.3.2 <i>O corvejo</i> – valorização da audição e do som.....	113
2.3.3.3 <i>Sem escuridão</i> .....	115

2.4 A árvore .....	121
2.4.1 Em uma árvore, em uma tarde – é possível filosofar entre galhos .....	123
2.4.2 Vídeos-cor .....	128
2.5 Transfauna – o ciclo dos devaneios .....	132
2.5.1 Quando fui carpa e quase virei dragão – uma síntese .....	139
2.5.2 Maria Farinha Ghost Crab – fábula e cinema .....	142
2.5.3 O canto do pássaro rebelde – outra mulher, outra casa.....	148
2.5.3.1 <i>Eles saem das histórias</i> – não se deve desperdiçar imagens.....	151
CAPÍTULO 3 - NARRATIVAS (POÉTICAS, FILOSÓFICAS, MÍNIMAS) VISUAIS .....	158
3.1 O texto escrito como protagonista .....	162
3.1.1 Algumas perguntas – o mar e a contemporaneidade líquida .....	164
3.1.2 Há um lugar em uma paisagem? .....	170
3.1.3 A pergunta de Simone: deve-se queimar Sade?.....	173
3.2 Narrativas mínimas.....	175
3.3 Texto de um lado, imagem do outro.....	179
CAPÍTULO 4 – VOO – DEPOIS DA TERRA E DA ÁGUA, O AR .....	183
4.1 O que é preciso para voar.....	187
4.1.1 Voar – filmando a voz .....	188
4.1.2 Teatro de sombras – estágios .....	190
4.2 <i>O amor do pássaro rebelde</i> .....	192
4.2.1 O canto do pássaro rebelde – outra casa, outra mulher.....	193
4.2.2 Presságio ou o ar das cartas – o palco e o close.....	194
CONSIDERAÇÕES FINAIS OU ENCERRAMENTO DE UM CICLO .....	197
REFERÊNCIAS.....	207
ANEXO I - Lista de vídeos em ordem cronológica .....	215
ANEXO II – Tabela de classificação da videografia .....	217

## INTRODUÇÃO

Figura 1 – Página do caderno de trabalho escaneada



Fonte: Arquivo pessoal

Em 2018, fui convidada por Brígida Baltar para colaborar como montadora na organização e edição da sua videografia. O trabalho consiste em revisitar todo o material que a artista filmou e gravou sempre que teve uma câmera disponível. Quase todos os vídeos foram remontados com material restaurado e o que era material bruto arquivado foi editado.

Minha amizade com Brígida se iniciou no final dos anos 1990. Nos conhecemos no grupo de filosofia da professora Nina Saroldi, onde, por quase dez anos, estudamos Nietzsche, Freud, Baumann, Zizek, entre outros autores. Na mesma época comecei a trabalhar como assistente de montagem. Em 2004, participei da filmagem e da montagem de sua obra *Maria Farinha Ghost Crab*.

Retomamos a parceria profissional e um contato pessoal intenso, raro em tempos de trabalho remoto e *home-office*. Dessa experiência afetiva e de trabalho parte nossa pesquisa, da observação da criação da artista a partir do cotidiano, e, principalmente, do próprio corpo. Brígida Baltar é dessas pessoas que veem encantamento nos detalhes do dia a dia, tem os olhos abertos para a beleza do comum, do ordinário e, com isso, fabula sua obra e sua vida.

Também participaram do processo os críticos e curadores de arte Luísa Duarte e Márcio Doctors e o artista Giorgio Ronna. Todos, amigos de longa data da artista e interlocutores, fato que fez com que o conhecimento da obra como um todo e o diálogo constante, durante o processo de edição, trouxesse densidade e frescor para vários vídeos.

Brígida lança mão do suporte necessário na materialização de sua ideia. Do bordado ao filme em 16mm, de acordo com a imagem ou o tema que a sensibiliza, sejam os vapores da natureza, a estrutura da casa em que mora ou mesmo uma árvore no meio do caminho. Na pesquisa *Por uma montagem da sensação: os vídeos de Brígida Baltar*, analisamos cada um dos quase 50 filmes/vídeos<sup>1</sup>, investigando sua elaboração, montagem e relação com o conjunto da obra da artista, além do diálogo com a história do suporte e com as obras de outros artistas contemporâneos dentro e fora do Brasil.

O trabalho surge a partir da realização de um projeto de restauração e conservação da obra videográfica da artista, aprovado pelo edital Rumos Itaú Cultural 2017-2018, que, além dos vídeos, resulta no livro *Brígida Baltar: filmes*<sup>2</sup> e no *site*<sup>3</sup> da artista. A partir desse processo de elaboração e edição, surgem as reflexões dessa tese.

## Ideias em espiral

Toda a obra de Brígida Baltar parte da percepção do seu entorno, de sua pele, de sua casa, de sua cidade, da natureza vizinha, das novas paisagens descobertas nas viagens, da convivência com a família e os amigos, ou seja, arte e vida são amalgamadas em sua obra. A arte é sua atmosfera, seu lar, seu corpo. Alguns de seus vídeos incluem ações que demandam muita força física e disposição da artista ou dos atores envolvidos, mas essas ações vigorosas não transmitem dureza. Ao contrário, elas sustentam a leveza fundamental no equilíbrio cotidiano. A personagem Maria Farinha, de *Maria Farinha Ghost Crab*, cava rapidamente buracos na areia para entrar e sonhar; em *Quando fui carpa e quase virei dragão*, a protagonista nada contra a correnteza para garantir a perpetuação da espécie; e a cantora-pássaro, em *O canto do pássaro rebelde*, dá asas ao amor com o próprio fôlego. Mas existe também o vigor que não está em cena, já que, para desfrutar de uma leitura tranquila, ao lado

---

<sup>1</sup> Damos preferência ao termo vídeo porque, além de serem maioria numérica entre as obras filmicas da artista, também dominam a estética, mais referida à videoarte do que ao cinema. A palavra filme deixamos para as obras

<sup>2</sup> OLIVEIRA, Jocelino, *Brígida Baltar: filmes*. Rio de Janeiro: V Arte, 2021.

<sup>3</sup> Disponível em <<https://brigidabaltar.com/pt/>>. Acesso em: 07 nov. 2021.

de belas flores rosadas, “*Em uma árvore, em uma tarde*”, a artista antes precisou subir até um galho bem alto.

Simplicidade, vigor, leveza e beleza são linhas bem definidas na arte de Baltar. A combinação dessas características revela outras constantes da obra, como a questão do feminino presente nos temas, nas personagens e, principalmente, na sua forma de abordar e produzir imagens. Ela derruba o mito da fragilidade feminina, abrindo um buraco na parede a marretadas e depois, como mãe, ensina seu filho a fazer o mesmo. A força é sensível e não bruta, aproxima lar e natureza, deixando a beleza da árvore do quintal invadir a sala de estar.

A formação artística de Baltar começa na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, no início dos anos 1980. Ela também cursou as faculdades de História e de Arquitetura, sem concluí-las, e desenvolveu uma pesquisa teórica e prática sobre arte contemporânea, ao lado de Alex Hamburg, Analu Cunha, Carla Gagliard, Eduardo Coimbra, João Modé, Ricardo Basbaum, Rosângela Rennó e Valeska Soares, no grupo Visorama. Na década de 1990, paralelamente à sua atuação como artista visual, trabalhou com *design* gráfico e com direção de arte em agências de publicidade e em produções teatrais. Entre 2013 e 2019, voltou à Escola do Parque Lage como professora no curso *Conversas com Arte*, em parceria com Ana Miguel e Clarissa Diniz. Sua obra se desenvolve em suportes diversos como desenho, escultura, pintura, bordado, fotografia, sendo a imagem em movimento mais um meio utilizado para tratar dos temas que a instigam e das fábulas que inventa.

Os trabalhos desenvolvidos em imagem em movimento são, em sua maioria, vídeo, com as exceções *Maria Farinha Ghost Crab*, parte das *Coletas* e *Presságio ou o ar das cartas II*, filmados em 16mm. Brígida aprecia muito a visualidade que a película de 16mm imprime à imagem, mas trabalha muito mais com vídeo por todas as facilidades que o suporte oferece.

Alguns temas que inspiram a artista permanecem presentes por longos períodos, como a questão dos tijolos, que estruturam a casa-ateliê, presente em cinco filmes entre 1996 e 2008, e a coleta dos vapores da natureza, que se estende de 1996 a 2004. Outros temas retornam ciclicamente, em espiral, no caso dos personagens fabulosos, meio gente meio bicho, que aparecem em *Maria Farinha Ghost Crab* (2004) e mais cinco trabalhos entre 2002 e 2019. Há ainda os temas que se desdobram sutilmente como acontece com a dupla voo-ar entre a exposições *O que é preciso para voar* (2011) e *O amor do pássaro rebelde* (2012)<sup>4</sup>. Primeiro Baltar investiga o voo em um sentido amplo, depois, dramatiza-o na voz da cantora-

---

<sup>4</sup> A primeira exposição inclui os filmes *O que é preciso para voar*, *Voar* e *Teatro de sombras*. Já a segunda, inclui os filmes *O canto do pássaro rebelde* e *Presságio ou o ar das cartas*.

pássaro. Assim, sua obra se desenvolve como uma trama irregular que interliga todas ideias, algumas costuradas por pontos bem juntos, outras penduradas por um fio.

Frequentemente, a arte antevê e aponta tendências da sociedade, da política, do pensamento. Deleuze (1992) elege artistas, filósofos e cientistas como filtros que nos ajudam a organizar o mundo das possibilidades infinitas, valendo-se das diferenças entre as disciplinas e urdindo um cruzamento perpétuo. Olhando para o conjunto de filmes da artista, contextualizados em suas famílias temáticas ou estéticas dentro da totalidade de sua obra, identificamos algumas aproximações com a filosofia de Emanuele Coccia (2010, 2018, 2020). O filósofo italiano defende uma mudança de perspectiva epistemológica da construção do conhecimento filosófico, científico e antropológico. Primeiramente, no livro *A vida sensível*, publicado em 2010, ele afirma que nós, os viventes<sup>5</sup>, apreendemos o mundo por meio dos sentidos e só por meio do sensível chegamos a pensar, formar a razão, construir conhecimento. Enquanto os vegetais vivem pelo e para o alimento, os animais dependem igualmente do alimento e da imagem. Toda e qualquer relação entre os viventes e o mundo se dá por meio dela. Partindo do princípio de que a imagem antecede o pensamento lógico, o autor propõe uma espécie de “sinto/percebo, logo existo” no lugar do cogito cartesiano. “Trata-se, antes, de evitar pressupor uma natureza humana aquém das potências que a definem” (COCCIA, 2010, p. 10).

A filosofia, em busca de fundamentar a racionalidade humana, procurou separar-nos dos outros animais, chamados, muito significativamente, de irracionais, e negligenciou a dimensão sensorial e a experiência sensível, sem as quais o pensamento racional produziria “regras vazias e operações conduzidas sobre o nada” (COCCIA, 2010, p. 9). A divisão científica entre o mundo natural e o humano foi o caminho possível para que o homem se constituísse como sujeito. O que Coccia propõe é fazer uma curva nessa trajetória: reavaliar e transformar o posicionamento do humano no mundo, nossa inserção nele, equiparando o sensível à razão. Porque o que diferencia o homem dos outros animais não é a racionalidade, mas uma sensibilidade especial, uma maneira particular de se relacionar com a imagem, a ponto de reproduzi-la e reinventá-la, constantemente, no sonho, na moda, na palavra, na arte. Desse modo, o homem passa a ser, então, o “animal absoluto, a vida absolutamente sensível” (COCCIA, 2010, p. 59). Brígida Baltar, como outras e como outras e outros artistas de sensibilidade aguçada, a nosso ver, assemelha-se a esse animal absoluto, às vezes híbrido,

---

<sup>5</sup> Termo que Coccia utiliza para todos os seres do reino animal.

pulsando junto com o mundo através da pele, dos olhos, dos cheiros, dos ouvidos, do paladar, da intuição, da filosofia e, sobretudo, da poesia.

No livro *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*, publicado em 2018, Coccia discorre sobre a importância da vida vegetal que, muito antes dos animais, migrou do oceano para a terra e dominou o ambiente, transformando gases tóxicos no que chamamos de atmosfera, e criando a condição ideal para que a vida animal pudesse também conquistar novos territórios. Dessa vez, o que aproxima Baltar e o autor italiano é o objeto: ele alerta para a real importância do reino vegetal, que produz o ar que respiramos, enquanto ela coleta neblina, planta memória, faz horta em tijolo e passa a tarde na árvore. Já no livro *Metamorfoses*, publicado em 2020, o autor propõe que pensemos todas as vidas como variações e metamorfoses da primordial. Além disso, essas variações seriam metamorfoses mais horizontalizadas entre si, sem o sentido evolutivo em que nos acostumamos a pensar.

Baltar também dialoga fortemente com os escritos do filósofo francês Gaston Bachelard (ano), acerca da construção poética. Embora ele trate da poesia escrita, e aqui investiguemos imagens em movimento, os modelos e linhas poéticas que ele mapeia orientam alguns caminhos dessa pesquisa. Imagem escrita e imagem gravada podem ser parentes distantes se concordarmos com Goethe, retomado pelo filósofo e poeta Antonio Cicero (2012). Para o poeta “ao contrário do que se costuma pensar, poeta é gênero, artista é espécie. É de fato possível pensar assim, e, quando o fazemos, a poesia fica sendo tomada como gênero, e as artes, como as diversas espécies de poesia” (CICERO, 2012, p. 17).

Para Bachelard (s/d), a imagem poética antecede a palavra e origina uma linguagem sem encadeamento causal, de modo que, para estudá-la, “é preciso estar presente, presente à imagem no minuto da imagem: se houver uma filosofia da poesia, essa filosofia deve nascer e renascer no momento em que surgir um verso dominante, na adesão total a uma imagem isolada, no êxtase da novidade da imagem” (BACHELARD, s/d, p. 5). O filósofo afirma que a poesia está ligada à alma, a uma emanção (*un souffle*). No processo de Baltar, essa atenção ao verso/imagem que emerge do cotidiano é constante. Ela faz, na arte visual, o caminho que ele propõe na poesia, afastando-se do pensamento racionalista, em direção ao pensamento fenomenológico da imagem.

Se *Por uma montagem da sensação: os vídeos de Brígida Baltar* fosse um filme, Baltar seria a protagonista, Coccia e Bachelard os coadjuvantes-escudeiros, que atravessam horizontalmente toda a trama. Há pensadores que aparecem em sequências determinadas adicionando informações decisivas à trama principal, como Teresa Castro (2019, 2020), Michel Serres (2004), Viviane Matesco (2009) etc. E há algumas participações pontuais de

teorias que aprofundam a observação de detalhes da videografia, como Jonathan Crary (2014), no livro *24/7 - o capitalismo tardio e os fins do sono*, Rainer Maria Rilke (1988), com a obra *Da paisagem*<sup>6</sup>, e Marcel Proust (2006) ao abordar sobre a criação da memória na obra *Em busca do tempo perdido*.

Para organizar a análise dos muitos vídeos de Brígida Baltar, reunimo-los em capítulos norteados por temas amplos da arte, que serão subdivididos de acordo com as particularidades da obra. Os temas que norteiam cada capítulo são: casa-corpo, natureza - ciclos e paisagem - e narrativa. Acrescentamos ainda um quarto grupo temático referente às obras ligadas ao voo e ao ar, que também se relacionam ao corpo, mas de maneira tão diferente do primeiro grupo, de modo a ser necessário uma análise separada. Há ainda características constantes que atravessam a obra da artista e são essenciais para a nossa investigação, como a marca do afeto trazida pela presença da família, dos amigos, a recorrência às memórias da infância e a invenção de outras - como os vídeos-*souvenir* -, o deslumbramento com as paisagens de viagem e o uso da cor como imagem - nos vídeos-cor.

Sua obra, que nasce de uma apreensão tão orgânica do entorno, não se presta a ser classificada em categorias muito estanques. Assim as linhas gerais, temáticas constantes e recorrentes se misturam e entrecruzam de diversas maneiras, criando várias zonas de intercâmbio entre as categorias propostas. Trataremos cada filme dentro do capítulo relacionado à sua característica mais marcante<sup>7</sup>.

Então, no primeiro capítulo Casa-corpo, temos os filmes *Abrigo*, *Abrindo a janela*, *Casa cosmos*, *Casa de abelha*, *Despercebida*, *Órgão tijolo/ Um céu entre paredes/ Sendo lagartixa, sendo mariposa*, *Os 16 tijolos que moldei* e *Torre*. Nessa seleção todos os filmes que se relacionam com a casa-ateliê de Botafogo, que fornece um material primordial da obra da artista: o tijolo. Nesse capítulo, trataremos da visualidade do vídeo analógico, o VHS, sigla para *Video Home System*, e a transição para a mini-DV, que com suas *handycams* e mini fitas, fez proliferar a produção de vídeos de artista. Investigaremos também os diálogos entre os primeiros vídeos de Baltar e de videoartistas que já podemos chamar de clássicos – brasileiros e internacionais – por terem estabelecido os primeiros elementos dessa linguagem. Tema que abordaremos com base nas teorias de André Parente (2000, 2007, 2008, 2009, 2013, 2014), Katia Maciel (2006, 2008, 2009, 2012, 2015, 2017, 2020), Anne-Marie Duguet (2009),

---

<sup>6</sup> Não encontramos edição oficial em português desse texto. A tradução para o português a que tivemos acesso é de Alberto Tibaji (1988).

<sup>7</sup> Uma tabela, no Anexo I, apresenta a classificação proposta de maneira simplificada.

Raymod Bellour (ano), Philippe Dubois (2004, 2014), Rosalind Krauss (2008), Christine Mello (2008), Arlindo Machado (2007), entre outros autores e autoras.

Curiosamente, enquanto editávamos esses vídeos, a Escola de Artes do Parque Lage realizou a exposição *Qualquer direção fora do centro* (2018), de Anna Bella Geiger, em que foram exibidos os vídeos *Passagens 1 e 2* e *Centerminal* (todos de 1974). Os três vídeos se aproximam da poética de Baltar pelo tipo de ação desempenhada. A artista ficou encantada com *Centerminal*, o que revela uma grande coerência artística em relação à própria obra, já que 25 anos depois das primeiras experiências com o meio, ela ainda se encanta com as mesmas questões.

Para pensar a trajetória da imagem do corpo, que dialoga intensamente com a câmera no campo da videoarte, recorreremos principalmente ao livro *Corpo, imagem e representação*, de Viviane Matesco (2009) e para as questões da casa – construção ou lar –, ao livro *Poética do espaço*, de Bachelard (s/d).

O capítulo 2 reúne os filmes sobre natureza, que por serem numerosos e heterogêneos requerem uma divisão irregular. Assim, iniciamos com uma análise de *Enterrar é plantar*, que lança três sementes fundamentais para os outros trabalhos desse grupo. Em seguida, analisamos as obras ligadas à série das *Coletas* e *A geometria das rosas* que observam os ciclos da natureza. Seguimos analisando filmes que se referem a um ciclo particular relacionado à memória, presente nos trabalhos *Lentos frames de maio*, *Lá*, *De noite no aeroporto*, *Os mergulhos de*, *O refúgio de Giorgio*, *O corvejo*, *Sem escuridão*. Para pensar a manifestação e a invenção da memória na obra de arte, recorreremos a Marcel Proust (2006) e à interpretação que o professor e filósofo Roberto Machado (1990, 2010, 2013) faz do escritor.

Fazemos uma pausa, *Em uma árvore, em uma tarde*, para um enfoque mais acurado da árvore e do mundo vegetal, mais especificamente da “planta mediada”, ou seja, a aproximação que a produção imagética pode promover entre humanos e vegetais, investigada por Teresa Castro (2016, *Ebulição*, 2020), que, por sua vez, se apoia em alguns conceitos de Coccia (2018) e Eduardo Viveiros de Castro (2006).

Os textos de Castro e Coccia – influenciados por Bruno Latour – embasam algumas de nossas reflexões sobre o último grupo de vídeos “da natureza”, referente à transfauna nos *transciemas*, ou seja, seres híbridos – geralmente, uma mistura de humano com animal – criados pela artista para protagonizarem pequenas ficções. Por fim, o segundo capítulo ainda traz os principais filmes realizados por Baltar em 16mm – *Coletas* e *Maria Farinha Ghost*

*Crab* –, o que nos coloca em uma breve abordagem a respeito da importância do suporte para a videoarte.

O capítulo 3 engloba as narrativas sensoriais típicas do gênero. De certo modo, toda a obra de Baltar poderia ser chamada de poesia visual, mas, nesse capítulo, abordaremos, na primeira subdivisão, os vídeos com texto, o que nos leva a pesquisar a forte tradição da poesia visual brasileira e sua relação com o vídeo. Já na segunda subdivisão, o enfoque é dado às narrativas mínimas, sua relação com a poesia e com o início do cinema.

O capítulo 4 é uma espécie de epílogo da pesquisa. Nele abordamos os vídeos ligados ao voo, criados para as exposições *O que é preciso para voar* e *O amor do pássaro rebelde*, cujas edições não participamos, mas que não poderíamos deixar de comentar. Primeiro, pelo pertencimento à videografia, pois traçam uma curva importante na nossa espiral, levando-nos de volta ao corpo – que antes experimentava o atrito da terra e a imersão na umidade e agora mistura-se ao ar – e aos seres híbridos. Segundo, por questões ligadas à montagem que é estruturante nas peças.

Mais uma vez identificamos um diálogo intenso com Bachelard (1990), agora com o livro *O ar e os sonhos*, em que o autor problematiza a imagem poética do voo, intensamente ligada ao sonho.

A classificação em grupos torna a pesquisa possível, mas em uma obra como a de Baltar, cheia de temas que retornam e se entrecruzam, as categorias não podem ser rígidas, suas bordas se misturam em diversas zonas de intercâmbio. Nessas zonas, há vídeos como *Quando fui carpa e quase virei dragão*, que é uma poesia visual com texto sobre imagem, na qual uma mulher se transforma temporariamente em um ser híbrido, quando seus pés se põe a nadar junto com as carpas do lago em que descansava. Além disso, este é um vídeo-*souvenir* de viagem, ligado à memória. Outro vídeo que se encontra nessa miscelânea de categorias é *A pergunta de Simone*, que se trata de um vídeo-cor, o qual envolve filosofia – fazendo coro à Simone de Beauvoir em sua crítica a Sade – e a busca do contato com a natureza – uma vez que a artista lê *Justine* deitada na grama.

A visão panorâmica das obras permite-nos examinar a mudança de visualidade trazida pelo desenvolvimento tecnológico desde o vídeo analógico (HI-8 e VHS), passando pelo vídeo digital (mini-DV e DVCAM) e chegando à imagem digital de alta definição (HD). Cada um dos materiais e equipamentos utilizados gera um tipo de imagem bem característico que carrega a marca da época. Muitas dessas marcas foram preservadas na etapa da finalização. Evidentemente alguns defeitos foram eliminados, mas a visualidade histórica se mantém, por ser determinante na abordagem do registro, afinal cada equipamento tem uma

empunhadura, uma ótica, um modo de registrar a imagem e, por isso, não há a necessidade de equilibrá-los ou atualizá-los visualmente. Trataremos as especificidades de cada um desses suportes nos capítulos em que sua incidência entre os filmes é mais relevante.

O vídeo chega ao mundo das artes visuais como viabilizador de ideias difíceis de realizar em película, mesmo em 16mm. Em relação ao cinema, o vídeo apresentou vantagens operacionais<sup>8</sup>, como equipamentos portáteis, gravação de imagem e som juntos, visualização imediata da gravação, transmissão como sinal, sem suporte de gravação, além de ter fitas reutilizáveis. Ou seja, o vídeo acompanha o processo artístico em vez de aparecer apenas como o resultado. Ele começa a ser utilizado por artistas visuais e cineastas que exploram suas inovações tecnológicas, ao mesmo tempo em que dialogam com uma grande herança imagética – da pintura à televisão. A profusão de obras foi grande o suficiente para delimitar um novo campo e cunhar inclusive um novo termo: *videoarte*. Frequentemente constituindo-se apenas de sinal eletrônico, essas obras “imateriais” também desafiam o mercado e as instituições da arte que precisaram se adequar ao momento (DUBOIS, 2004; DUGUET, 2009).

Por isso, o vídeo se tornou o que Dubois define como *estado-vídeo: uma forma que pensa* (2004, p. 97). Ao mesmo tempo, o autor lamenta que o vídeo tenha sido um breve intermediário entre a película e a tecnologia digital. Aqui, nós discordamos em parte porque, embora o vídeo tenha sido, fisicamente ou do ponto de vista tecnológico, um intermediário, o campo conceitual que ele estabeleceu permanece.

Para o autor, “vídeo, assim sem acento, é também, de um ponto de vista etimológico, um verbo (vídeo, do latim *videre*, “eu vejo”). [...] Vídeo é o ato mesmo de olhar” (DUBOIS, 2004, p. 71). Ainda para o autor, “de resto, vídeo em latim não é só um verbo, como também um verbo conjugado, que corresponde, à primeira pessoa do singular do indicativo presente do verbo *ver*. [...] Vídeo: uma imagem ato” (DUBOIS, 2004, p. 72).

O fato é que a tecnologia de captação de imagem passou por uma mudança radical referente à invenção do meio digital que funde, tecnicamente, as imagens fotográfica, cinematográfica e de vídeo. O meio digital funciona de maneira inteiramente diferente do analógico, mas continua a ser chamada de vídeo. No campo teórico, o vídeo deixa a condição de estado – “uma forma que pensa” (DUBOIS, 2004, p. 97) e não um suporte para a representação de uma ideia para assumir uma dinâmica mais processual, apropriada ao desenvolvimento de pensamento. Na prática, o vídeo invade ambientes públicos e privados

---

<sup>8</sup> Vale dizer que, do ponto de vista estético, - definição, fidelidade à cores e profundidade de campo - a película manteve superior ao vídeo até o surgimento do *full HD*.

em telas de formatos diversos, dominando atividades antes associadas a outros objetos, como o relógio, hoje substituído pelo celular, e o livro, que disputa espaço com o formato PDF<sup>9</sup>, por exemplo.

Embora seja apaixonada por cinema<sup>10</sup>, quando pensa a imagem em movimento, Baltar se afasta do modelo cinematográfico, se não recusa totalmente a narrativa, a tornando mínima, indicial. Se os seus filmes incluem texto – escrito ou falado –, ele é econômico, essencial e pouco rebuscado, de uma simplicidade burilada com delicadeza para que não haja sobras. Curiosamente, a artista adora títulos longos, que contêm em si a totalidade da narrativa, como por exemplo em *O que é preciso para voar* ou em *Os dezesseis tijolos que moldei*. Os títulos que escolhe são quase todos do tipo “verniz duchampiano”. De acordo com Marcel Duchamp, o título de uma obra ressignifica a imagem através da relação entre eles, inclusive no campo semântico, completando e dando acabamento à obra, como um verniz cujo brilho é a chave para sua fruição<sup>11</sup>.

A produção dos vídeos de Baltar, em geral, é muito simples, caseira até. Na maior parte das vezes ela mesma opera a câmera – na mão ou posicionada em algum apoio – ou conta com a colaboração de pessoas próximas. Nesse sentido, o vídeo (e o digital), com suas câmeras pequenas, é o suporte mais constante utilizados nos devaneios poéticos que demandam imagens em movimento. Poucas são as exceções realizadas em 16mm – tais como *Coletas* e *Maria Farinha Ghost Crab* – e, em HD – obras sobre o voo –, cujas produções, são um pouco mais elaboradas e incluem elenco, figurino e equipe técnica reduzida.

### **Da montagem/edição**

No texto *Montagem e metáforas*, Giba Assis Brasil (2013) descreve com leveza alguns movimentos recorrentes do montador. Ele começa pela antiga, mas sempre atual, anedota sobre Michelangelo<sup>12</sup> que, ao ser perguntado como conseguia esculpir com tamanha perfeição um cavalo a partir de um bloco de mármore frio e duro, responde que basta tirar da pedra aquilo que não é cavalo. Para Assis Brasil, a montagem-mármore se aplica ao *cinema*

---

<sup>9</sup> Sigla para *portable document format*.

<sup>10</sup> A artista aponta Tarkovski e Godard como grandes influências em sua obra, mas houver longos períodos de pesquisa dedicados também a Bergman e Antonioni, em um grupo de estudos de cinema que frequentou paralelamente ao de Filosofia.

<sup>11</sup> Segundo a professora e orientadora dessa pesquisa Katia Maciel, em aula do curso Poesia, Corpo e Imagem, da disciplina Teorias da Imagem e Visualidades, na pós-graduação da ECO-UFRJ, no dia 30/08/2017.

<sup>12</sup> Citada por Andrei Tarkovski (2010), em *Esculpir o tempo*, p. 72.

*direto* ou *cinema verdade*, em que a cronologia dos fatos não deve jamais ser subvertida e se impõe à narrativa ou, ainda, é a própria narrativa.

Uma segunda metáfora é feita com a escultura em argila – anterior e mais funcional do que a técnica do mármore. A montagem-argila, além de tirar ou selecionar, justapõe, junta e molda o material gravado para construir o discurso do filme. Seria mais apropriada a documentários ou filmes de compilação em que se utiliza muito material de arquivo, ou seja, filmes criados a partir de materiais heterogêneos. Já a montagem de filmes de ficção se aproximaria das brincadeiras com Lego, ou seja, esculturas feitas com blocos pré-moldados que podem ser combinados de maneiras mais ou menos diversas, de acordo com o tamanho e a quantidade dos blocos (ASSIS BRASIL, 2013).

A montagem cinematográfica/edição audiovisual é o processo que estabelece a linguagem de um filme, que inclui narrativa, ritmo e forma. Embora o registro e reprodução de imagens em movimento já possam ser chamados cinema, é a montagem que lhe estrutura o pensamento<sup>13</sup>, articulando cada elemento com o todo. Para tanto, ela opera, basicamente, com três objetos: imagens, palavras e sons; através de dois movimentos: seleção e combinação – vertical ou horizontal; buscando cumprir três funções: sintática, semântica e rítmica, de acordo Santos (2015). A montagem vertical<sup>14</sup> é aquela que combina os elementos que acontecem simultaneamente no filme e a horizontal, a que organiza os acontecimentos em sua duração.

A montagem não se dá apenas no corte entre planos, embora este seja um elemento importantíssimo. Ela pode se dar através de movimentos de câmera, de reenquadramentos, da encenação e/ou de composições de cenário que, por exemplo, destaquem elementos decisivos para o desenrolar da peça audiovisual.

Habitualmente se utiliza o termo montagem, relacionado ao cinema, referindo-se à colagem dos pedaços de película. Já o termo edição é mais comumente associado ao vídeo e ao processo de eliminar trechos supérfluos do material original, bem como à manipulação da imagem por meio de efeitos eletrônicos. Porém, na prática, todos os processos – montagem de película em moviola, edição de vídeo em equipamentos eletrônicos e edição digital em computador – compreendem as duas operações, mesmo porque não há como combinar sem selecionar.

---

<sup>13</sup> Teóricos do cinema como Jacques Aumont (1994), Gilles Deleuze (1983) e André Parente (2000) apontam a montagem como criadora da narrativa cinematográfica.

<sup>14</sup> A noção de montagem vertical foi elaborada por Sergei Eisenstein nos artigos *Fora de quadro*, *Dramaturgia da forma do filme* e *Métodos de montagem*, reunidos no livro *A forma do filme* (2002a).

Muito do que foi inventado no campo da montagem desde a película permanece presente nas peças audiovisuais digitais, acrescido de criações do período do vídeo – analógico e digital. A teoria e a história da montagem misturam-se às do próprio cinema, nos textos de Sergei Eisenstein (2002a, 2002b), Dziga Vertov, Gilles Deleuze (1983, 2003), Maya Deren (2012), André Bazin (1997), Serge Daney (1999), entre outros. Nessa pesquisa utilizamos os dois termos – montagem e edição – para referirmo-nos à mesma coisa: o processo de edição digital que segue parte do pensamento acumulado na tradição da montagem. Mas, embora seja fundadora<sup>15</sup> do cinema, a montagem existe para além da imagem em movimento.

[...] A colagem e a fotomontagem não foram fenômenos pontuais, específicos do mundo da arte. Elas possuem afinidades evidentes com outros métodos de produção também sugeridos na modernidade. A linha de montagem fordista, a modulação na arquitetura ou a montagem de filmes por D. W. Griffith e Sergei Eisenstein manifestam de todos os modos específicos uma mesma tendência (COCCHIARALE, 2007, p. 9).

O campo da videoarte confere grande liberdade à atividade. Nele, não há montagem proibida, nem obrigatória. Não há duração predefinida, necessidade de verossimilhança, imposições narrativas como *turning point*, eixo de câmera etc. Até mesmo o limite da tela única é ultrapassado pela montagem espacial, que pode espalhar a imagem por múltiplos pontos do espaço expositivo. Tamanha liberdade formal não invalida a tradição da montagem, ao contrário, o conhecimento de regras, limites e questões éticas, estéticas, narrativas e dramáticas orienta por caminhos, dos quais se pode escolher desviar sem perder o rumo.

*Por uma montagem da sensação: os vídeos de Brígida Baltar*, como já foi dito, nasce do processo prático e intenso da edição e reedição dos vídeos da artista, incentivada por uma conversa em que Brígida declarou que suas maiores influências do cinema são Andrei Tarkovski e Jean-Luc Godard, ou seja, dois diretores-montadores. Embora não identifiquemos aproximação estética entre as obras da artista e dos cineastas, percebemos, ao longo da pesquisa, algumas ligações no que tange ao processo artístico. No caso de Tarkovski, vemos uma dedicação vital ao trabalho e a abordagem existencial<sup>16</sup> da obra como pontos de aproximação, além da ideia de pressão do tempo no plano como limite do corte, que é

<sup>15</sup> Ricciotto Canudo, no *Manifesto das Sete Artes*, afirma o cinema como sétima arte por sua capacidade de síntese entre as (seis) artes do espaço e do tempo. (SANTOS, 2015, p. 22)

<sup>16</sup> Utilizamos o termo existencial aqui e em toda a tese no mesmo sentido que Baltar o faz em entrevista à revista *Arte&ensaios*, e não referido ao Existencialismo. Para a artista, “o existencial, você vai lá para o Sartre, não há como não ir. Mas quando falo existencial, estou me referindo à relação com a existência, essa relação mais profunda com a vida” (BAL TAR, 2017, p. 13).

bastante presente nos vídeos de Baltar. Tarkovski também recorre à história da escultura de Michelangelo, dessa vez, para definir o trabalho do diretor de cinema e não do montador/editor.

Qual é a essência do trabalho de um diretor? Poderíamos defini-la como "esculpir o tempo". Assim como o escultor toma um bloco de mármore e, guiado pela visão interior de sua futura obra, elimina tudo que não faz parte dela — do mesmo modo o cineasta, a partir de um "bloco de tempo" constituído por uma enorme e sólida quantidade de fatos vivos, corta e rejeita tudo aquilo de que não necessita, deixando apenas o que deverá ser um elemento do futuro filme, o que mostrará ser um componente essencial da imagem cinematográfica (TARKOVSKI, 2010, p. 72).

A influência de Godard aparece na abertura ao uso de imagens de origens diversas – filme, vídeo, fotografia – na produção de vídeos, e, principalmente, na relação com a montagem, norteadas mais pela sensação do que pela razão. No texto *Montage, mon beau souci*, o cineasta afirma a importância da emoção para a atividade.

Se dirigir um filme é o olhar, montar é a batida do coração. Planejar é próprio de ambos, mas aquilo que um busca no espaço, o outro busca no tempo. [...] É, com efeito, fazer emergir a alma de sob o espírito, a paixão por trás da maquinação, fazer prevalecer o coração à inteligência, destruindo a noção de espaço para aproveitar a de tempo (GODARD, 1956, p. 30)<sup>17</sup>.

Antes dos dois, Maya Deren, ícone do cinema experimental dos Estados Unidos, nas décadas de 1940/50, propõe aquilo que chama de cinema vertical<sup>18</sup>: um cinema que não se constrói por eventos sucessivos no tempo e no espaço, mas pelo encadeamento de sensações e sentidos das cenas. Ou seja, ela propõe uma montagem mais sensorial do que racionalmente lógica. Ousamos dizer, mais feminina. Mais uma vez, embora os trabalhos de Deren e Baltar possam tocar-se em categorias muito amplas, como a influência que o cinema experimental tem sobre a videoarte, ou na abordagem feminina da arte, o que as une aqui é o processo de criação, mais especificamente esse caminho da montagem ligada à sensação, tanto no momento da sua execução como na recepção da obra. Ambas buscam a imagem que não se entrega ao primeiro olhar; a imagem misteriosa que faz o olho apurar-se, piscar, ajustar o foco.

---

<sup>17</sup> Tradução livre. No original: "*Si mettre en scène est un regard, monter est un battement du cœur. Prévoir est le propre des deux ; mais ce que l'un cherche à prévoir dans l'espace, l'autre le cherche dans le temps. [...] C'est en effet faire ressortir l'âme sous l'esprit, la passion derrière la machination, faire prévaloir le cœur sur l'intelligence en détruisant la notion d'espace au profit de celle du temps*".

<sup>18</sup> O conceito é defendido no simpósio Poetry and Films, realizado em Nova York, em 1953, cujo áudio está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HA-yzqykwcQ> e aborda uma questão muito diferente da (homônima) montagem vertical de Eisenstein.

O profissional da montagem/edição é sempre o primeiro e mais atento espectador de uma peça audiovisual. Para trabalhar com a poética de Baltar, precisei me libertar como montadora/editora de alguns hábitos ligados à narrativa ou nexos causais, por exemplo, e buscar a lógica interna desses vídeos pela via do batimento cardíaco, do pulso, do piscar dos olhos, da energia, da pressão do tempo, e, talvez, até na vertical. E para pensar essa montagem que desvia da narrativa e do sentido fechado, escolhemos, além de Deren, Godard e Tarkovski, as teorias de Karen Pearlman (2012) e Térésa Faucon (2014), que aproximam a montagem da coreografia e do conceito de energia, respectivamente, por considerarmos mais apropriadas à videografia fragmentária e espiralada que investigamos.

A australiana Karen Pearlman pesquisa a interseção cinema-dança com enfoque na montagem. Em *A edição como coreografia*, ela propõe que, em vez de pensarmos o ritmo na montagem relacionado à música, o encaremos como o ritmo de uma dança, como uma coreografia de movimentos humanos e maquímicos. E vai além, afirmando que o trabalho do montador/editor equivale ao do maestro, que rege uma música com orquestração definida. É um trabalho de organização de durações, movimentos e ritmo de elementos que já existem. O montador/editor, como o maestro, não cria os elementos, portanto não compõe o filme, como na usual comparação entre montador e compositor, feita a partir da ideia de criação do ritmo. “A coreografia é a arte de manipular os movimentos: reelaborando tempo, espaço e energia em formas e estruturas afetivas. Em seu trabalho com ritmo, os editores fazem algo semelhante”. (PEARLMAN, 2012, p. 218).

A autora identifica o pulso como unidade mínima do ritmo fílmico e relaciona o conceito à pressão ou consistência do tempo, descrita por Tarkovski e ao batimento cardíaco godardiano.

O pulso é a menor, mais constante e talvez mais infável unidade de ritmos nos filmes. Está sempre presente, da mesma forma que nos corpos; e não é notado, exatamente como em nosso corpo. O pulso nos filmes possui muitas outras características em comum com o corpo: tende a permanecer dentro de certa velocidade, organiza a percepção do rápido e do lento e mantém o filme vivo. Do mesmo modo que no corpo, se o pulso de um filme para, diminui ou acelera demais, o resultado pode ser desastroso para o ritmo, a história ou a experiência nesse filme (PEARLMAN, 2012, p. 225-226).

O pulso é a intermitência por natureza, e a intermitência é, para Faucon (2014), a característica fundadora do cinema – tanto pela origem na sucessão de fotogramas estáticos intervalados, como pela montagem que tradicionalmente tende a eliminar “tempos mortos”, descontinuar situações para dar continuidade a narrativas, dramas e histórias. No texto

*Energia do Intervalo*, a pesquisadora faz referência a Dziga Vertov desde o título, pois, para o russo, o filme é construído sobre intervalos, sobre movimento entre imagens, ou seja, sobre o corte.

O sentido que percebe o movimento que seja a queda de um corpo ou de uma de suas ondas ínfimas de uma flutuação inexplicável que nos envolve em multitudine, este sentido, é o sentido da vibração, da flutuação, da fluidez. Ele é muito verossímil, e que nós possuímos no interior do nosso corpo, dos órgãos que nos permitem a perceber certas flutuações ou correntes semelhantes à eletricidade, o magnetismo, as ondas hertzianas etc. Esses órgãos são ainda capazes de transformar as percepções e compreensões cinéticas que se adicionam às percepções simples e concepções de movimentos corporais, equilíbrio, direção espacial etc. que nos fornecem outros sentidos como a orelha, o olho, o tato diretamente (FAUCON, 2014, p. 109)<sup>19</sup>.

Faucon propõe pensar a montagem por meio das formas e dos gestos e não mais por uma teoria ou a partir de regras. A autora opta pelo termo energia – um termo científico e generalizante – para tratar da força imagética que torna um plano o que ele é, seja ela chamada de pulso, batimento, piscadela, pressão etc.

O movimento que não exige veículo é comparável à energia, uma força em ação. Os planos são assim definidos por Vertov como os “pedaços de energia autêntica reunidos nos intervalos em uma soma acumuladora.” [...] A introdução do termo energia para apreender o movimento da montagem é interessante para além da resposta que essa noção propõe à dualidade fundamental contínuo/descontínuo. Lembremos que nós temos a noção de energia um conhecimento intuitivo, quer dizer, “imediato, sem intermediário nem interposição de raciocínio [...] entre sujeito e objeto” (FAUCON, 2014, p. 107-108)<sup>20</sup>.

Ainda para a autora, a dinâmica da montagem impacta nos corpos – do montador e do espectador – para além da visão e da audição, sendo o gesto de montagem, e principalmente o corte, uma questão quase tátil, que se localizaria entre o olho e a mão<sup>21</sup>. “Na

---

<sup>19</sup> Tradução de Elianne Ivo para: “*Le sens que perçoit le mouvement, que ce soit de bondissement d’un corps ou une de ces ondes infimes de une fluctuation inexplicable qui nous entourent en multitudine, ce sens, c’est le sens de la vibration, de la fluctuation, de la fluidité. (...) Il est très vraisemblable que nous possédons à l’intérieur de notre corps des organes que nous permettent d’apercevoir certaines fluctuations ou courants semblables à l’électricité, le magnétisme, les ondes hertziennes, etc. Ces organes sont encore capables de transformer ces perceptions et conceptions de mouvements corporels, équilibre, direction spatiale, etc. que nous fournissent les autres sens, l’oreille, l’œil et le toucher direct*”.

<sup>20</sup> Tradução de Elianne Ivo para: “*Le mouvement qui n’exige pas le véhicule est comparable a l’énergie, une force en action. Les plans sont aussi définis par Vertov comme des “morceaux d’énergie authentique réunie dans les intervalles en une somme d’accumulatrice. » [...] L’introduction du terme énergie pour appréhender le mouvement du montage est intéressante au-delà de la réponse que cette notion propose à la demande fondamentale continu/discontinu. Rappelons, en effet, que nous avons de la notion d’énergie une connaissance intuitive, c’est à dire immédiate, sans intermédiaire ni interposition de raisonnement [...] entre sujet et objet*”.

<sup>21</sup> A associação funcional entre olho e mão, visão e tato é muito antiga e remonta, pelo menos, às *Cartas sobre os cegos* (1749), de Diderot (CRARY, 2012, p. 64-65).

origem da montagem cinematográfica, há essa ligação misteriosa entre o olho e a mão que poderia revelar uma percepção amodal e que traz seu equivalente na sala de cinema com a visão háptica”<sup>22</sup> (FAUCON, 2014, p. 111). Pela perspectiva prática, o termo energia é muito preciso, define bem o que queremos dizer quando, na falta de um argumento propriamente lógico, afirmamos que cenas fortes eliminam “naturalmente” as cenas fracas. As observações sobre a implicação do corpo do montador também são muito apropriadas. Mais uma vez, tratam daqueles cortes que não conseguimos defender com argumentos racionais, apenas reconhecemos o momento exato em que é preciso parar para manter o interesse, o ponto do corte.

Podemos então avançar que a dinâmica do intervalo e da montagem se aplica não somente entre as imagens, mas também entre o filme e o espectador. O que Serge Daney<sup>23</sup> resume por esta equivalência: “O lugar da montagem, da sutura” é também “o lugar do espectador” (FAUCON, 2014, p. 109)<sup>24</sup>.

Ainda sobre a relação entre a montagem e o corpo do espectador, Walter Murch (2004), premiado com Oscar de montagem pelos filmes *Apocalypse Now!* (1970), e *O paciente inglês* (1995), diz que a montagem se dá “num piscar de olhos”. Murch sonha em filmar a plateia para medir a eficácia e o impacto da montagem no corpo do montador, que é o primeiro espectador e dos espectadores em geral.

Meu palpite é que, quando o público está realmente envolvido pelo filme, ele está pensando (e, portanto, piscando) junto com o filme. [...] Se fosse verdade, se houvesse alguns momentos em que esses milhares de pontinhos piscassem mais ou menos em uníssono, o realizador do filme teria a seu dispor uma ferramenta extremamente poderosa. O piscar coincidente seria um forte indício de que a plateia está pensando junto e que o filme está funcionando, mas piscadelas alternadas indicariam que a plateia está perdida, que começou a pensar onde vai jantar, ou se o carro está estacionado em um lugar seguro etc. (MURCH, 2004, p. 75-76).

A plateia da videoarte não é dormente, nem sonhadora, como a do cinema. Ao contrário, o ambiente da videoarte – os museus e galerias - deixam o espectador, em geral, bem ativo, demandando-lhe presença e posicionamento em relação à tela e, às vezes, às telas que se multiplicam pelo espaço, acrescentando a dimensão espacial à montagem temporal do

---

<sup>22</sup> Tradução de Elianne Ivo para: “À l’origine du montage cinématographique, il y a ce lien mystérieux entre l’œil et la main qui pourrait relever d’une perception amodale et qui trouve son équivalent dans la salle de cinéma avec la vision haptique”.

<sup>23</sup> Faucon refere-se ao texto *La rampe*.

<sup>24</sup> Tradução de Elianne Ivo para: “On peut alors avancer que la dynamique de l’intervalle e du montage se joue non seulement entre les images mais aussi entre le film et le spectateur. Ce que Serge Daney résume par cette équivalence : « le lieu du montage, de la suture » ’st aussi « la place du spectateur”.

filme. É a conquista de outra dimensão, a ampliação do campo. Para compreendermos sua importância, vejamos o que diz André Parente sobre sua obra *Curto-circuito*.

A questão do campo/contra-campo aparece como uma questão central em minhas instalações. Em *Curto-circuito* (1979, filme 35mm), um homem [...] foge não se sabe de quê. Ora ele foge a pé, ora de carro. Há uma atmosfera de opressão no ar (vivíamos numa ditadura). O filme não possui contra-campo, e por esta razão não vemos se há ou não um perseguidor. Em uma versão instalativa duas imagens são projetadas em *loop* (2007, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro). [...] Enquanto na tela do campo ele foge a pé, na tela da esquerda ele foge de carro, sendo que, em um dado momento, tudo se inverte, na tela do campo ele entra no carro e na tela do contra-campo ele sai do carro. Essa permutação possibilita criar uma situação onde o homem parece fugir dele mesmo, em uma espécie de trabalho circular, ao modo de Cortázar (PARENTE, 2008, p. 58).

Rara na videografia de Baltar, a montagem espacial contribui para liberar o espectador da imobilidade da sala de cinema e incentivar seu deslocamento, de modo que ele possa criar um percurso particular, com um tempo de observação próprio, de acordo com a sensorialidade individual. Dubois propõe a ideia de espectador-visitante, e reforça:

Como diz muito bem Françoise Parfait, o modelo do percurso que o visitante realiza dentro da instalação contemporânea é, atualmente, extremamente reconhecido como uma nova forma de construir narrativas, não importa quão delicadas ou quão maciças sejam elas, a imagem em movimento não condiciona mais a narrativa; as experiências propostas pelos artistas integraram os objetivos cinematográficos no sentido “largo” do termo, e o espectador tornou-se o produtor destas novas representações imaginárias nas quais o cinema “se faz sozinho”, não hesitando mais, ele mesmo, a convocar a história do cinema e suas figuras, “sua” história do cinema, suas lembranças e suas reminiscências, para alimentar o seu próprio *script* (DUBOIS, 2014, p. 152).

Na edição dessa videografia, valorizamos majoritariamente planos-sequência, câmeras fixas, enquadramentos com poucos elementos, cortes suaves, tempos mortos, silêncios. Em alguns casos, quando a câmera está fixa – como em *O corvejo*, alguns *Fragmentos das coletas*, *Presságio ou o ar das cartas II*, *Quando fui carpa e quase virei dragão*, *Wind*, entre outros – produz-se um resultado semelhante a uma pintura em movimento (diferente de um *tableau vivant*, que consiste na encenação de uma pintura preexistente). Quanto mais sutil é a ação, mais o efeito se realiza. São vídeos, cuja edição segue majoritariamente o caminho da escultura em mármore, operando principalmente por seleção. Outros vídeos estão mais para esculturas de argila, em que a operação de combinação molda a peça. Bons exemplos são: *Abrigo*, *Lá*, *Maria Farinha Ghost Crab* e *O refúgio de Giorgio*. Neles, a combinação soma-se à seleção, e, com isso, a montagem torna-se construtiva e mais “modelada” pelo editor/escultor.

Nessa categoria incluem-se também as séries fotográficas – *Abrindo a janela*, *Os 16 tijolos que moldei*, *Teatro de Sombras* e *Os mergulhos de* – que se tornam vídeo por meio da montagem, pela qual adquirem características cinematográficas, como duração e sequencialidade. E, por último, há também obras em que a montagem cria elementos extras, tais como texto escrito, telas coloridas, efeitos digitais e, às vezes, áudio não diegético. Tais obras são: *A pergunta de Simone*, *Casa cosmos*, *Em uma árvore, em uma tarde*, *Há um lugar em uma paisagem?*, *Lentos frames de maio*, *Os mergulhos de*, *Quando fui carpa e quase virei dragão* e *Sem escuridão*. Nessas obras a utilização de recursos e efeitos eletrônicos são mais decisivos na elaboração da peça do que as operações de seleção e combinação, embora elas estejam presentes na base de todas as construções.

Baltar não costuma usar o *loop* como recurso narrativo. Ela prefere preservar a duração da ação com começo, meio e fim. As poucas exceções são os vídeos-cor, cuja emenda acontece na cartela tornando-se imperceptível, como veremos no subcapítulo 2.4. Um outro recurso característico da artista se trata do som como um elemento usado com extrema parcimônia e rigor, permanecendo apenas se for indispensável. No começo foi desafiador prescindir de, pelo menos, metade do audiovisual, pois a esmagadora maioria das peças que editei tem diversas camadas de áudio, como som direto, trilha e efeitos sonoros.

Inicialmente, não identificamos vídeos editados à moda Lego, talvez porque o método de Brígida recuse tudo aquilo que é pré-moldado. Sua busca pela simplicidade narrativa e imagética gera uma obra, ao mesmo tempo, fragmentada e com peças de curta duração<sup>25</sup>, mas com tempo suficiente para a contemplação. É ainda uma videografia que se abre à articulação da montagem espacial, como nas exposições das *Coletas*, *Voar* e *O amor do pássaro rebelde*, deixando espaço para a fruição do espectador.

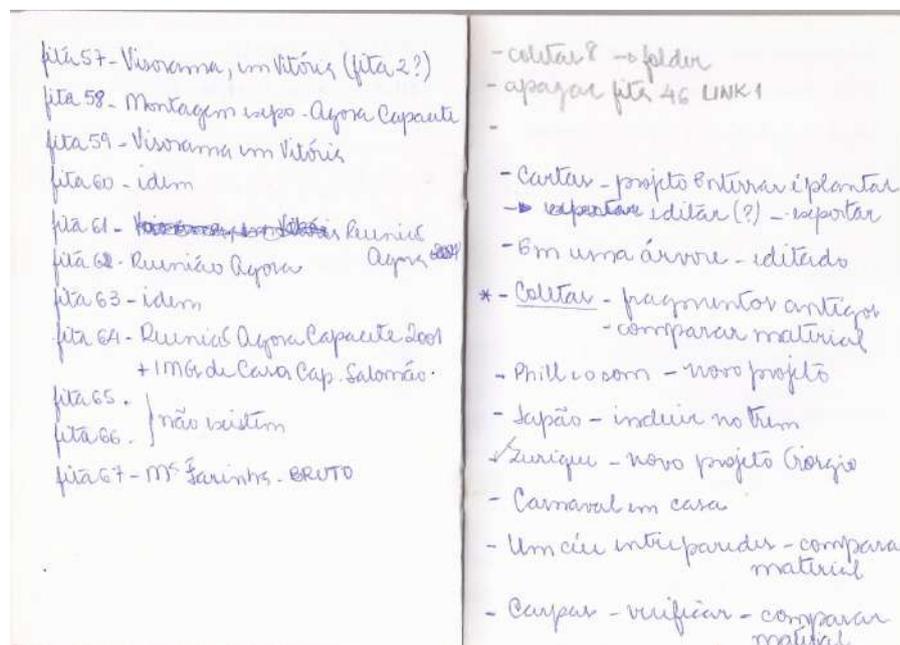
Por último, é importante afirmar que essa pesquisa se refere às versões dos trabalhos apresentadas como resultado do Projeto Rumos Itaú Cultural 2017-2018, entre as quais estão as obras exibidas na exposição *Brígida Baltar: filmes*, realizada na Galeria do BNDES, no Rio de Janeiro, de 16 de outubro a 13 de dezembro de 2019.

---

<sup>25</sup> O vídeo mais longo é *Abrigo*, com 17 minutos e 41 segundos, e o mais curto é *Um sopro*, com 25 segundos.

## CAPÍTULO 1 – CASA CORPO

Figura 2 - Página do caderno de trabalho escaneada



Fonte: Arquivo pessoal.

A casa-ateliê da rua Capitão Salomão, em Botafogo, em que Brígida Baltar viveu nos anos 1990 é um divisor de águas em sua trajetória artística. Quando mudou-se para lá, ainda em busca de sua poética, encontrou uma fonte inesgotável de inspiração na casa antiga. A água das goteiras era recolhida em diversos frascos e submetida a experiências e a grande quantidade de poeira, devido à forração incompleta do teto, também era armazenada em vidros. Até que chega o momento dos tijolos, que se tornam um material fundamental na trajetória de Baltar. A própria artista reconhece esse momento, pessoal e profissional, como seu processo de Psique, em que práticas de seleção e classificação das “coisas da vida”, podem auxiliar na busca de um caminho individual<sup>26</sup>, de acordo com a utilização que a psicanálise faz do mito grego.

<sup>26</sup> A artista citou essa analogia na aula do dia 21/08/2019, no curso *Imersões Poéticas*, da professora Tania Queiroz, no Paço Imperial do Rio de Janeiro. Freud utiliza o mito de Psique como metáfora do processo de individuação humana. De acordo com o mito, Afrodite exige que Psique cumpra quatro tarefas impossíveis para reconquistar Eros, tais como: separar por tipo uma montanha de grãos misturados no período de uma noite, buscar água da nascente humanamente inacessível do rio Estige, coletar lã do velocino de ouro que vive entre feras selvagens e trazer-lhe, do Hades, um pouco da beleza de Perséfone. A intenção de Afrodite é que Psique desista ou morra durante a missão. Porém a jovem princesa consegue realizar todas as exigências, casar-se com o deus do amor e tornar-se imortal. Segundo Freud, as tarefas de Psique a colocam em contato com seu eu.

Eu fiz as primeiras experiências bem no início dos anos 1990 e depois retomei em 2005, já quase me mudando de lá. Então, teve também todo esse período inicial, da casa como laboratório das ações, e foi muito intenso e importante para definir, como você mesmo falou, uma dimensão mais pessoal que caracterizaria minha obra pela década seguinte. Ele culminou com “Abrigo” e “Torre” em 1996. [...] E dez anos mais tarde, quando volto a trabalhar com tijolos, há também uma vontade de afirmar aquele período inicial (BALTAR, 2010, p. 37).

A casa, seus tijolos e o pó que desprende-se deles marcam a produção da artista de 1996 até hoje<sup>27</sup>. Ela está presente nos vídeos *Abrigo*, *Abrindo a janela*, *Casa cosmos*, *Casa de abelha*, *Despercebida*, *Órgão tijolo/ Um céu entre paredes/ Sendo lagartixa, sendo mariposa*, *Os 16 tijolos que moldei* e *Torre*. Como já ressaltamos, os temas que inspiram Baltar permanecem, por longos ciclos, em sua imaginação e são explorados de maneiras bem diversas, como em uma busca obstinada pelo esgotamento do assunto.

No processo de organização e edição de sua videografia, que realizamos ao longo de quase um ano, os vídeos “do tijolo” tiveram a montagem original alterada. *Casa de abelha* ganhou uma versão um pouco diferente da exibida em 2002, mantendo o clima fantástico da cena da mulher cuja casa destila mel. *Casa cosmos* muda de imagem, mas conserva o conceito e a janela circular que também aparece em *Maria Farinha Ghost Crab*. *Um céu entre paredes* mantém-se fiel à ideia original e se torna parte central do tríptico *Órgão tijolo/ Um céu entre paredes/ Sendo lagartixa, sendo mariposa*. Os outros cinco filmes nunca haviam sido editados.

Os dois temas contemplados no título desse primeiro capítulo são muito caros à arte e à filosofia, tanto individualmente, quanto associados. Na filosofia temos Michel Serres (2004) e Gaston Bachelard (s.d.) como bússolas. No livro *Variações do corpo*, Serres aponta a indissociabilidade entre corpo e casa e analisa alguns resquícios de nossa natureza animal – muito úteis à sobrevivência – que resistem no humano, ainda que tentemos incessantemente nos livrar deles. Um desses rastros está no instinto de virar as costas para nos proteger de ataques, como se nosso dorso fosse um encouraçado e pudesse funcionar como um escudo a golpes externos. Desenvolvendo tal raciocínio, ele afirma que a construção de um refúgio para proteção está na essência da consciência humana.

Essa cabeça precisou começar bruscamente a pensar... mas em quê? Em construir uma habitação com suas novas mãos; o primeiro cogito foi um projeto de refúgio

---

<sup>27</sup> “Esta é a decisão, enquanto houver tijolos daquela casa, e não de outro lugar, poderá haver obras. São estratégias que inventamos. Isso tudo aconteceu quando já tinha me mudado” (BALTAR, 2017, p. 58).

para encontrar a esfera perdida, eis a razão pela qual buscamos um teto, a razão pela qual habitamos. O humano ereto acaba de nascer (SERRES, 2004, p. 12).

Para pensar o espaço da casa e seu papel na obra da artista, recorreremos, principalmente, ao livro *A poética do espaço*, de Gaston Bachelard (s.d.), fundamental na abordagem do assunto. No livro, o filósofo trata da criação da imagem poética, que, segundo ele, não está submetida a um impulso, nem se trata de um eco do passado. Ao contrário, a imagem poética escapa à causalidade e, por sua novidade, tem um dinamismo próprio. Sendo assim, os métodos racionalistas não seriam os mais apropriados para investigar os problemas da imaginação poética, pois a impressão estética deveria ser anterior à análise de qualquer obra artística. Nessa tese, estamos em consonância com a proposta de Antonio Cicero (2012), que considera a arte visual uma espécie do gênero poético (CICERO, 2012, p. 17). Portanto, a teoria bachelardiana, que aborda a poesia escrita como imagem poética, é a base apropriada para nossas reflexões e análises da poética visual dos vídeos de Brígida Baltar.

Sabes que a poesia é algo múltiplo: pois de fato toda causa da passagem do não-ente ao ente é poesia, de modo que os trabalhos de todas as artes são poesia, e todos os seus produtores, poetas. [...] Mesmo assim, sabes que não são chamados poetas, mas têm outros nomes, e de toda a poesia uma parte é separada, a que diz respeito à música e à medida, e chamada com o nome do todo. Pois só essa parte é chamada poesia, e os que possuem essa parte da poesia, poetas (CICERO, in: MACIEL e REZENDE, 2013, p. 25).

Para construir sua fenomenologia da imagem poética, Bachelard (s.d.) recorre às estruturas primordiais da imaginação ligadas ao abrigo que acolhe e conforta o ser, seja ele a concha, o ninho, a cabana, o sótão – onde guardamos recordações e objetos esporadicamente usados –, ou o porão – para onde levamos aquilo que não serve mais, que pode ser esquecido, onde se confina o drama e enterra a loucura. Ou seja, ele afirma que a casa é inerente à função primeira de habitar, como nosso canto no mundo, nosso primeiro universo, nosso cosmos e ponto de partida para sonhos, devaneios e criações poéticas (BACHELARD, p. 21-22).

Para um estudo fenomenológico dos valores da intimidade do espaço interior, a casa é, evidentemente, um ser privilegiado, sob a condição, bem entendido, de tomarmos, ao mesmo tempo, a sua unidade e a sua complexidade, tentando integrar todos os seus valores particulares num valor fundamental. A casa nos fornecerá simultaneamente imagens dispersas e um corpo de imagens (BACHELARD, s.d., p. 21).

Já para entender a dimensão da imagem do corpo e sua utilização na arte, recorreremos primeiro a Viviane Matesco (2009), que, em *Corpo, imagem e representação*, resume

assertivamente o caminho percorrido desde o primeiro nu registrado no Panteão grego como representação do corpo ideal, do belo e da construção moral do cidadão, até sua implicação na videoarte. Na Antiguidade,

compreende-se [...] que o nu artístico é relacionado a características morais, tornando-se modelo das virtudes e qualidades subjetivas que marcam toda a arte europeia ocidental. O nu faz abstração da dimensão do particular e do próprio ao manifestar a fixidez fora do tempo: a beleza. É precisamente por causa dessa vontade obstinada do homem de dar forma visível ao humano que o nu seria o signo distintivo da sociedade ocidental, de sua metafísica milenar à procura de uma imagem sensível do ideal. As estátuas gregas representam o ideal mais elevado, uma vez que elas são o signo tangível do poder de uma cultura capaz de extrair o ideal abstrato da humanidade. *O nu não representava um corpo, mas uma ideia: a ideia de homem*<sup>28</sup> (MATESCO, 2009, p. 14-15).

Posteriormente, a arte europeia, cuja influência é hegemônica para toda a arte ocidental, passa a refletir os ideais do Cristianismo, aos quais o corpo belo não serve mais. Ao contrário, o corpo cristão é fragmentado em relíquias e sacrificado na libertação do espírito desencarnado. Sua representação artística vai da impossibilidade sacrílega da imagem de Deus à intensa produção pictórica da arte sacra medieval e renascentista, cuja figura central é o corpo de Jesus Cristo, desde a anunciação de seu nascimento no corpo imaculado da mãe até seu simbólico sacrifício na cruz. O corpo ideal a ser representado na arte não é mais o do homem, mas o sagrado, aquele em que Deus encarnou, de acordo com Matesco.

Na Idade Média não havia representação do corpo individual – retratos, como hoje entendemos. É só no Renascimento, quando o homem descobre a consciência de seu existir social, que um processo de figuração plástica é concebido a partir da ideia de semelhança: o eu do sujeito torna-se o “espelho do mundo”. [...] No espaço simbólico do Renascimento percebe-se o despertar do real como aparência, pois os corpos decodificados que ele contém fazem aparecer o fantasma da identidade (MATESCO, 2009, p. 22).

Então, no Renascimento, as imagens do corpo na arte retornam da representação do sagrado em direção à representação do humano. A pintura – de Donatelo, Da Vinci, Alberti e Michelangelo – aproxima-se da ciência e da filosofia, vinculando aparência e essência e construindo novos modelos, influenciada pelas proporções corretas do corpo humano estabelecidas por Vitruvius e relacionadas às formas geométricas. A imagem-representação do indivíduo se torna cada vez mais autônoma com o desenvolvimento do conhecimento científico e filosófico a partir do século XVII, até que o corpo do homem moderno se transforme na morada do “eu” e que suas imagens reflitam, ao mesmo tempo, uma posição privilegiada em relação ao mundo natural – com *Caminhante sobre o mar de névoa* (1818), de

---

<sup>28</sup> Grifo nosso.

Caspar D. Friedrich, por exemplo – e sua transitoriedade – com o tema *Vanitas* e as naturezas mortas.

As vanguardas do início do século XX promovem uma desintegração da figura humana na arte, deixam de lado a beleza aparente e buscam representar os sentimentos, os conflitos, as motivações internas, enfim os contornos do sujeito. Para tanto “cubistas, expressionistas, dadaístas e surrealistas dilaceram e deformam a anatomia humana” (MATESCO, 2009, p. 36-38). Nesse momento, vale destacar, a fotografia já havia se consolidado como ferramenta ideal para retratos e registros documentais – libertando a pintura de tais tarefas –, e vinha conquistando seu lugar como imagem artística e não apenas técnica.

O corpo se transfigura ao avesso para encerrar seu longo período de separação da alma, de forma a revelar o que há além da aparência, e a própria relação dele com a pintura muda. Ele deixa de ser apenas modelo-objeto e marca seu lugar de agente, por meio da valorização do gesto do artista, que vem para o centro da cena com a criação da *action-painting*, de Jackson Pollock, e com os pinceis vivos, de Yves Klein, por exemplo. Enquanto isso, os Neoconcretos<sup>29</sup>, no Brasil, e, logo depois, os Minimalistas<sup>30</sup>, nos Estados Unidos, promovem uma aproximação física entre obra de arte e o mundo, eliminando a moldura dos quadros e os pedestais das esculturas. Aos poucos, o mundo torna-se o fundo e vemos outro corpo entrar em jogo na arte, nos *Núcleos*, de Hélio Oiticica, e nos percursos sugeridos pelas instalações de Robert Morris, que apontam para o corpo do observador.

Helio Oiticica, Lygia Pape e Lygia Clark – participantes do grupo Neoconcreto e também amigos – são artistas fundamentais para as questões tratadas nesse capítulo – corpo e casa. Cada um, a seu modo, desenvolve obras e pensamentos a cerca desses temas que influenciam a nossa arte desde os anos 1950 e tentam aproximar arte e vida. Oiticica cria os *Parangolés*, esculturas em tecido que participantes<sup>31</sup> devem vestir e dançar. Para o artista, a obra só se completa com o objeto movimentado pelo corpo. Ele também constrói *Penetráveis* e *Ninhos*, estruturas de madeira e tecido – os primeiros são labirintos, os outros, camas-

---

<sup>29</sup> O movimento Neoconcreto reuniu um grupo de pintores, escultores e poetas, no Rio de Janeiro, entre 1959 e 1961.

<sup>30</sup> Segundo David Batchelor, no livro *Minimalismo*, a maioria dos artistas agrupados sob o rótulo do minimalismo não reconheciam o movimento, que recebeu ainda os nomes de arte *minimal*, *literalism*, *ABC art* e *rejective eye*. (BATCHELOR, 1999)

<sup>31</sup> Participador é um conceito criado pelo artista Hélio Oiticica para tornar o espectador parte da obra, que não existe sem a sua participação. Voltando ao exemplo do Parangolé, o trabalho sem que o participante o veja, é apenas uma capa pendurada num cabide (MACIEL, 2009, p. 17).

cabanas – feitas para o visitante entrar, percorrer e habitar, que remetem à arquitetura informal das favelas.

O artista buscava incessantemente criar obras que atingissem o que ele mesmo chamava de suprassensorial, culminando na invenção e descrição dos *Blocos de experiências in Cosmococas – program in progress*, em parceria com Neville d’Almeida, entre 1973 e 1974, ambientes instalativos que estimulam diversos sentidos simultaneamente. O corpo (com suas sensações) e o ambiente são inseparáveis na visão do artista.

Já entre as obras de Pape, enfocamos três abordagens bem diversas do corpo: o *Ballet Neoconcreto I* (1958)<sup>32</sup>, em que os bailarinos vestiam formas geométricas coloridas – uma espécie de figurino-cenário – e dançavam em um palco todo preto; a *Roda dos prazeres* (1968), instalação em que oferecia ao público quinze líquidos coloridos de diversos sabores em tigelas de porcelana branca para serem provados com conta gotas; e, por último, o curta-metragem *Carnaval no Rio* (1974), em que ela registra o caráter erótico dos corpos em ação.

Clark, por sua vez, desenvolveu esculturas chamadas de objetos relacionais, como, por exemplo, *Diálogo* (1968), que se trata de óculos duplos fundidos para serem usados por dois espectadores, de modo que eles ficassem literalmente cara a cara.

É importante deixar aqui registrado que o experimentalismo de origem neoconcreta permitiu, sobretudo se considerarmos as obras de Helio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape, a formulação das questões que parte da arte internacional hoje em dia consagra como essenciais para a contemporaneidade: a quebra das categorias convencionais que dividem as práticas artísticas em pintura, desenho, escultura e gravura, registrada na Teoria do Não-objeto de Ferreira Gullar, a participação do espectador e, e finalmente, a integração entre arte e vida, que, no caso, surge como um transbordamento da proposta neoconcreta de integração da espacialidade da obra com o espaço real (COCCHIARALE, 2007, p. 64-65).

Os ecos de Lygia Clark e Helio Oiticica soam na arte de Brígida como um todo, mas, ainda mais, especificamente nos trabalhos do tijolo. A simples citação de títulos como *Abrigo poético* (1964) e *A casa é o corpo* (1968), de Clark, e *Ninhos* (1969) e *Mundo Abrigo* (1973), de Oiticica, torna evidente a influência de ambos artistas na obra de Brígida. A ligação é mais forte e profunda, porque resulta de uma abordagem sensorial do próprio trabalho e da arte em geral, segundo Brett.

A partir de meados da década de 1950, o objeto artístico passa por um período de forte questionamento. Buscava-se sua destruição, reinvenção ou reconstrução. As experiências miravam novos campos, novos meios e novos significantes para a arte, segundo

---

<sup>32</sup> Realizado em parceria com o poeta e jornalista Reynaldo Jardim.

Mello. Com as novas vanguardas, nos anos 1960, a imagem do corpo migra da imagem-representação para a imagem-presença.

Os happenings caracterizavam-se pela organização simultânea de acontecimentos, como em uma colagem, e pelo estabelecimento de relações entre os artistas e ao público através da solicitação de diversos sentidos, como o trabalho de Alan Karpow que deu origem a denominação. Em *18 Happenings em 6 partes*, de 1959, os espectadores participaram de várias ações cotidianas, seguindo as instruções do artista, em um ambiente subdividido por plástico transparente. A imprensa reuniu outras manifestações que envolvia ações e público sob o mesmo nome que se popularizou ao longo da década de 1960. As ações Fluxus, mais internacionais, tinham caráter mais político que os happenings, mais ligados ao contexto americano. Se o happening apresentava maior complexidade, os artistas do Fluxus recorriam a ações muito simples como a apresentação de George Brecht ligando e desligando a luz, pois pretendiam ter grau zero de emoção. Sem nenhuma participação do espectador, as ações eram geralmente desenvolvidas perante um público e consistiam de evento único, o que justifica a recorrência de trabalhos com os atos de comer e de vestir, pois podiam ser executados por qualquer pessoa (MATESCO, 2009, p. 43-44).

O grupo Fluxus é crucial em nossa pesquisa porque une a imagem-presença dos *happenings*, performances e ações à produção audiovisual, primeiramente em película e depois em vídeo. A primeira obra classificada sob o rótulo de videoarte, *Distorted TV Sets* (1963), de Nam June Paik, surge no ambiente Fluxus e, curiosamente, não conta com captação de imagem, constituindo-se um conjunto de aparelhos de TV – de tubo – sobre pedestais brancos que transmitiam a programação normal, porém com a imagem alterada pela inversão de seus circuitos internos. A obra integrou a primeira mostra individual de Paik, na Galeria Parnass, em Wuppertal, na Alemanha.

Naquele mesmo ano, Wolf Vostell, também do grupo Fluxus, apresenta *TV-Burying*, na exposição *Television Dé-coll//age*, em Nova York. A televisão como objeto e linguagem começa a ser questionada pela arte, segundo Mello. No Brasil, sua primeira aparição foi em *PN3 – Penetrável Imagético* (1966), de Oiticica, que tinha um aparelho ao final do percurso transmitindo a programação regular.

Os equipamentos de captação, edição e reprodução de vídeo são mais compactos do que a maquinária cinematográfica e sempre tiveram preços mais acessíveis, o que possibilitou seu uso fora da indústria do entretenimento. A tecnologia também trouxe novidades operacionais bastante significativas, tanto em relação ao cinema como à televisão. Pela primeira vez, o espectador pôde controlar o que estava assistindo – parar a imagem, voltar e adiantar o filme rápido ou quadro a quadro, por exemplo. Além disso, o vídeo elimina o hiato temporal entre a captação e a exibição das imagens, como sinal eletrônico ele pode ser

transmitido por cabo, onda e via-satélite. Enquanto um filme feito em película passa por vários processos desde a captação até chegar ao espectador na sala de cinema, o vídeo pode ser transmitido ao vivo, sem registro material, apenas como sinal eletrônico. Pode-se dizer, então, que a invenção do vídeo foi um grande avanço na direção da democratização dos meios de produção imagética.

Mas Paik não apenas inaugurou a videoarte. Ele trabalhou muito para seu desenvolvimento, embora enfatizasse que não gostava de nenhum gênero artístico em especial e que sua “arte é temporal” (RUSH, 2006, p. 47). Músico de formação, o artista sul coreano aplicou princípios próprios da música, como a mixagem, ao campo imagético. Desenvolveu, em parceria com o engenheiro Shuya Abe, um vídeo-sintetizador – o Paik/Abe – que permitia manipular imagens eletrônicas como até então só se fazia com áudio, tornando possível a sobreposição de imagens e criando novas visualidades no contexto da arte. Referindo-se ao aparelho como “máquina antimáquina”, Paik foi um precursor da cultura do *remix*, pois os efeitos visuais realizados pelo Abe-Paik transbordaram o campo das artes visuais, ganharam a produção televisiva, de comerciais e de videoclipes, e se tornaram uma influência determinante na linguagem audiovisual desde então. Em *Global Groove* (1973), uma de suas instalações mais conhecidas, podemos ver a aplicação de diversos efeitos eletrônicos gerados por sintetizador. No vídeo, um casal dança em primeiro plano, tendo como pano de fundo sua própria imagem simultaneamente replicada com diversas interferências, que vão desde mudanças no enquadramento até distorções eletrônicas que a transformam em efeito gráfico.

As novas visualidades criadas a partir da “máquina antimáquina” de Paik desafiaram a linguagem cinematográfica estabelecida sobre a dualidade campo e contra-campo, mas, aos poucos, elas também foram absorvidas pelos filmes e, principalmente, pela televisão, renovando a linguagem audiovisual, com destaque para os videoclipes, que abusavam dessa liberdade estética.

No campo da prática de multi-imagens do vídeo, o princípio da mixagem ou “montagem vertical”, acumulando simultaneamente em uma imagem o que o cinema espalha na sucessividade dos planos, tenderia a impedir o desenvolvimento desta dinâmica da exterioridade. É bem verdade que, em um nível elementar, na medida em que há imagem, há um quadro, e assim, um “fora de quadro”. Em um nível mais geral, porém, de uma estética da imagem, pode-se considerar (como Jean-Paul Fargier não cansou de insistir) que a videomixagem tende a retirar a importância do espaço off como peça-chave da sua linguagem, em benefício de uma visada mais totalizante: virtualmente, com a multiplicidade das imagens. É como se o vídeo não cessasse de afirmar sua capacidade de tudo integrar, como se dissesse que tudo está ali, na imagem (sobre a imagem, sob a imagem), não há nada a esperar de um “fora” que já foi incorporado e interiorizado desde o início. O contracampo deste plano? Ele já está ali, incrustado, ou numa janela.

O vídeo instaura novas modalidades de funcionamento do sistema das imagens. Com ele, estamos diante de uma nova linguagem, de uma nova estética ((DUBOIS, 2004, p. 93-95)

Outro trabalho de Paik, importantíssimo para o desenvolvimento tecnológico da videoarte, é *Good morning, Mr. Orwell* (1984), a primeira “instalação” realizada e transmitida via satélite, na virada do ano de 1983 para 1984, reunindo *performances*, pré-gravadas ou ao vivo, de Laurie Anderson, David Bowie, Merce Cunningham, Peter Gabriel, Allen Ginsberg, entre outros, distribuídos entre Alemanha, França e Estados Unidos. Paik coordenou o evento projetando as imagens de TV que interligam os segmentos. O trabalho introduziu novas noções de escala e espacialidade na arte, de acordo com Beiguelman (2006).

A videoarte surge, então, em um contexto artístico na qual a obra de arte já não se reduz ao objeto físico, mas se liga ao acontecimento, à imaterialidade. Ao mesmo tempo em que provoca a participação do espectador, ela desnuda os dispositivos e assimila materiais industriais, considerados menos nobres anteriormente. Sendo assim, diversos caminhos se abrem para a pesquisa da nova tecnologia, entre eles, destacamos dois que utilizam o corpo humano como instrumento principal de investigação do dispositivo-meio-suporte-estado-vídeo: o primeiro é a videoperformance, que coloca em cena o corpo do artista; o segundo são as instalações criadas a partir do equipamento de videovigilância em que o corpo em cena é o do espectador.

Diferentemente do cinema, a câmera de vídeo tem operação simples e o resultado da gravação é imediato, podendo ser visto na própria câmera ou em um tocador caseiro, enquanto as filmagens em película demandavam pelo menos dois processos industriais – revelação, copiagem e/ou telecinagem – até que se pudesse visualizar o material filmado. Em 1960, surge o *Sony Portapak*, o primeiro equipamento portátil de gravação e reprodução de vídeo. Além da mobilidade, ele permitia a visualização da imagem captada ao vivo, de acordo com Mello. Isso conferiu maior autonomia e liberdade de experimentação aos artistas, que frequentemente prescindiam até do operador de câmera, como afirma Peter Campus, um dos pioneiros da videoarte.

De um lado estavam Nam June Paik, Ira Schneider, Frank Gillette expondo na galeria Howard Wise. Mas eu não estava tão interessado naquele tipo de vídeo. Do outro lado havia o trabalho de Bruce Nauman, que eu achava espetacular porque juntava performance e vídeo, do jeito que eu que eu queria pensar o vídeo, questionando como ele difere do cinema. Tem também aquela coisa do McLuhan, de que toda nova mídia tende a imitar a mídia de que descende. Então, o vídeo tinha a tendência de imitar o filme, mas eu achava que ele imitava mal. O que eu gostei no vídeo é que a câmera não precisava mais ficar com o operador. Você não tinha que olhar pelo visor. Podia colocá-la num canto e saber o que estava acontecendo e que

imagens foram captadas, através de um monitor posicionado em outro (CAMPUS, 2017, p. 168)<sup>33</sup>.

Assim como Campus e Nauman, muitos videoartistas criaram - as chamadas - videoperformances, colocando o próprio corpo em “confronto com a câmera” (MACHADO, 2007, p. 21), em uma relação bem diferente da conhecida até então. Ao contrário de todos os outros suportes das artes visuais, o vídeo não se constitui necessariamente em objeto e, portanto, tira o artista da condição única de produtor da obra-objeto ou de emissor da mensagem, permitindo que ele se coloque também como objeto ou parte da própria obra.

Toda essa intimidade física com o dispositivo faz com que a teórica e crítica de arte Rosalind Krauss reflita sobre sua vocação narcisista, pois “a natureza da videoperformance é especificada como atividade que coloca o texto ‘em suspensão’ e o substitui pela reflexão especular”. Ela completa: “trata-se da condição de alguém que, nas palavras de Freud, ‘abandonou o investimento libidinal nos objetos e transformou o objeto-libido no ego-libido’. E essa é a condição específica do narcisismo”. (KRAUSS, 2008) Entre tantos, ela cita os exemplos de Vito Acconci, em *Centers* (1971) e *Air time* (1973), Joan Jonas, em *Vertical roll* (1972), e Lynda Benglis, em *Now* (1973). Nesse vídeo, Benglis contracena com um monitor que exhibe imagens suas, se perguntando e afirmando continuamente: “é agora?”, “agora”. O conjunto gera uma sensação de *mise en abîme*.

Além disso, quando gravamos em vídeo analógico outra imagem de vídeo analógico, exibida em monitor de tubo, a gravação apresenta um “batimento”, uma linha preta que cai verticalmente na tela em ritmo constante. Isso se dá pela falta de sincronia entre os elétrons que varrem a tela gerando a imagem. Utilizando essa particularidade técnica, *Vertical roll* oferece uma imagem de Jonas que mal aparece e logo é atropelada pela linha eletrônica, até que a artista entra em quadro na frente do monitor e estabiliza sua presença. Já Acconci, em *Air Time*, coloca-se entre a câmera e um espelho e dialoga com a própria imagem como se ela fosse sua amante. Em *Centers*, ele aponta para a câmera e encara a lente durante 22 minutos. Segundo Krauss, o artista aponta para um monitor posicionado à sua frente, ao lado da câmera, que lhe devolve sua imagem narcísica ao vivo. Dubois vê nessa performance de

---

33 Tradução livre. No original: “On one side was Nam June Paik, Ira Schneider, Frank Gillette who were showing at Howard Wise gallery. I wasn’t so much interested in that kind of video. On the other side was the work Bruce Nauman was doing, which I though was spectacular because it was performance and video, using video in the way I wanted to think about it, that is questioning how video was different from film? There was also the Mc Luhan thing that every new medium tends to imitate the medium it is derived from. So video had a tendency to imitate film but I thought it did that very poorly. What I liked about video is that the camera was distinct (separate) at that time. You didn’t look through it. You could put it down somewhere and know what’s going on and what images it was capturing by placing the monitor somewhere else”.

Acconci um gesto de resiliência e de interação com o espectador, uma “imagem-presença” (DUBOIS, 2004; KRAUSS, 2008).

Ainda de acordo com Krauss, nessas peças audiovisuais, o corpo do artista fica entre máquinas – câmera e monitor ou projetor – como se estivesse entre parênteses, e esse espaço seria análogo ao silêncio do psicanalista, necessário para que o monólogo do paciente revele suas auto-ilusões: “o projeto é então aquele no qual o paciente se liberta da ‘estátua’ de seu *self* refletido e, pelo método de reflexividade, redescobre o tempo real da sua própria história. Ele troca a atemporalidade da repetição pela temporalidade da mudança” (KRAUSS, 2016, p. 152).

O Brasil tem tradição própria na videoarte. A tecnologia do vídeo chega ao Brasil em um contexto de expansão das artes plásticas, no sentido da apropriação de processos e materiais industriais, que vinha se construindo com os audiovisuais e com o cinema de artista produzido por Antonio Dias, Antônio Manuel, Arthur Barrio, Arthur Omar, Helio Oiticica, Iole de Freitas, Lygia Pape, Rubens Gerchman etc., geralmente em 16mm ou 8mm. Assim que o primeiro *Sony Portapack* chega ao país em 1974, trazido pelo cineasta Jom Tob Azulay, um grupo de artistas formado por Ana Vitória Mussi, Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarale, Ivens Machado, Letícia Parente, Miriam Danowski, Paulo Herkenhoff e Sônia Andrade começa a desenvolver suas experiências com a tecnologia.

A questão do corpo está ligada a um conceito ou atitude crítica, que visava forçar o pensamento a pensar o intolerável da sociedade em que vivemos. Em *Passagens* (1974), Anna Bella Geiger sobe e desce lentamente escadas em um ritmo constante. Como em um rito de passagem; em *Dissolução* (1974), Ivens Machado assina o seu nome uma centena de vezes até ele se dissolver; em *A procura do recorte* (1975), Miriam Danowski recorta bonequinhos em folha de jornal como forma de transmutar os pequenos gestos em rituais transgressivos; em *Estômago embrulhado*, Paulo Herkenhoff transforma o ato visceral de comer jornal em uma irônica pedagogia de como “digerir a informação”; em um vídeo coletivo, *Wireless telephone* (1976), o grupo de artistas dispostos em círculo brinca de telefone-sem-fio enquanto a câmera roda em torno deles e o espectador assiste ao processo de transformação da informação em ruído, revelando, por meio de uma brincadeira popular, uma das principais questões teóricas da comunicação (o ruído é parte do processo de comunicação e não apenas interferência) (PARENTE, 2007, p. 35).

Esses primeiros trabalhos são exibidos na *VIII Exposição Jovem Arte Contemporânea* (8 JAC'74), no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, e, no ano seguinte, na *Video Art*, no Instituto de Arte Contemporânea da Universidade da Pensilvânia, nos Estados Unidos. Para uma terceira exposição em Savoia, na Itália, o grupo foi apresentado como Os Conceituais do Rio, segundo Mello (2008).

Muitos desses vídeos eram feitos em planos-sequência por não haver ilha de edição no país. A falta do equipamento exigia que uma questão de montagem – no caso a impossibilidade do corte – se impusesse à criação da *mise-en-scène*, incluindo o operador da câmera, exemplificados acima pelos trabalhos *Wireless telephone* e *Dissolução*. Em outros casos, havia cortes feitos no decorrer da gravação pelo próprio operador de câmera, como é o caso de *Passagens n° 1* e *n° 2*. No *n° 1*, Geiger sobe e desce uma larga escadaria enquadrada frontalmente, durante a maior parte do tempo, de modo que as linhas dos degraus remetem às 525 linhas que formam a tessitura eletrônica da imagem de vídeo, e o corpo da artista cruza este espaço real e simbólico, na vertical e na diagonal, sem obedecer à lógica da narrativa cinematográfica de entrada e saída de cena, ou seja, criando lapsos espaço-temporais, de acordo com Mello (2008). No *n° 2*, a artista sobe diversas escadas em locais diferentes como se fossem construídas uma depois da outra, formando um caminho único. A continuidade do movimento é dada pelo corte preciso de câmera entre uma gravação e outra. A limitação técnica se incorpora esteticamente às obras.

Outra obra emblemática da videoperformance brasileira é *Marca registrada* (1975), em que Letícia Parente borda as palavras *made in brasil* na sola do pé esquerdo, gravada num longo plano-sequência fechado. Aqui vemos o corpo em confronto com a câmera questionando a identidade e a política do país naquele momento de ditadura militar, que mistura nacionalismo e opressão.

A que estratégias recorrem os artistas que lidam com o vídeo para darem conta das abordagens em que se insere o corpo contemporâneo? De que diferentes maneiras as tecnologias possibilitam campos diferenciados de observação e são capazes de gerar formas simbólicas que reflitam isso? Deparamo-nos muitas vezes com situações inusitadas – como esse trabalho de 1975 de Letícia Parente intitulado *Marca registrada* – que remetem à destruição da noção de um corpo meramente passivo e que apontam para a urgência de um corpo ativo, que se propõe a intervir de forma crítica nas questões da atualidade (MELLO, 2008, p. 144).

O primeiro equipamento de edição só chegou ao Brasil dois anos mais tarde, em 1976, importado pelo Museu de Arte Contemporânea de São Paulo. Com ele, o time dos videoartistas pioneiros cresceu incorporando Carmela Gross, Donato Ferrari, Gabriel Borba, Gastão Magalhães, Geraldo Anhaia Mello, Julio Plaza, Marcelo Nitsche e Regina Silveira.

Mas, como já dissemos, o corpo do artista não foi o único a ficar entre parênteses, em inúmeras videoinstalações construídas a partir do sistema de videovigilância. O corpo que entra em cena é o do espectador. Uma das grandes inovações proporcionadas pela tecnologia do vídeo é a reprodução de imagem e som sem a necessidade da gravação em um suporte

material – no caso, em fitas magnéticas –, já que ele pode ser transmitido como sinal eletrônico e assistido no mesmo momento da captação, ou seja, o vídeo pode funcionar simultaneamente como emissão, recepção e canal.

A televisão já funcionava assim desde a década de 1930, sendo transmitida ao vivo, mas foi com os equipamentos portáteis e os dispositivos de segurança, que a tecnologia chegou ao alcance dos artistas e foi largamente explorada nos primeiros tempos da videoarte (1969-1975), em instalações construídas em circuito fechado, utilizando a produção de imagem ao vivo. A maioria delas conta com a participação do espectador para chegar ao resultado planejado, seja pelo disparo de um dispositivo que ativa a tecnologia, seja caminhando pelo espaço até encontrar o ponto ideal para apreciação de sua própria imagem ou de outros espectadores presentes. A vocação narcísica e psicanalítica identificada por Krauss (2008) nas videoperformances estende-se ao espectador. Entre algumas das mais conhecidas, destacamos *Allvision* (1975), de Steina Vasulka; *Peep Hole* (1974), de Bill Viola; *Two viewing rooms* (1975), de Dan Graham e *Interface* (1972), de Peter Campus, em que o visitante, ao ocupar uma determinada posição no ambiente instalativo, pode fruir sua própria imagem duplicada, sendo uma refletida e a outra espelhada.

Se durante séculos o espelho foi a experiência decisiva de qualquer teoria do conhecimento não é porque reproduz uma duplicação narcisista da consciência entre um eu sujeito e um eu objeto, mas porque representa o paradigma da medialidade, sendo seu exemplo mais evidente. No espelho, o sujeito não se torna objeto para si mesmo, mas se transforma em algo puramente sensível, algo cuja única propriedade é o ser sensível, uma pura imagem sem corpo e sem consciência. No espelho, tornamo-nos algo que não conhece e não vive, mas que é perfeitamente cognoscível, sensível, ou melhor, é o sensível por excelência. Longe de reencontrar a “carne” da percepção, gozamos de um estado em que nos tornamos um sensível sem carne e sem pensamento, ser puro do conhecimento. Nesse estado, no fundo, cessamos de ser tanto sujeitos pensantes quanto objetos que ocupam espaço e vivem na matéria. Subitamente, perdemos nosso corpo, que permanece aquém do espelho, da mesma forma que também nos distanciamos de nossa alma e de nossa consciência, já que ela é incapaz de existir através do espelho (COCCIA, 2010, p. 20-21).

Os trabalhos de Vasulka, de Viola, de Graham e de Campus contribuíram para o estabelecimento da linguagem da videoarte, em parte porque demandam um espectador ativo física e intelectualmente, tirando-o da situação de simples receptor, para implicá-lo em uma tripla função: sujeito-objeto-receptor. Mas também por incorporarem a temporalidade em sua elaboração, suas imagens são processo – experiência – com resultado imediato. Por isso, Anne-Marie Duguet afirma que o vídeo põe em xeque os parâmetros dominantes de representação em vigor desde o Renascimento.

Determinada categoria de instalações em vídeo pôde, assim, cumprir o papel de analisar o que constitui os fundamentos dominantes da representação desde o renascimento, elaborados de acordo com o modelo perspectivista e prolongados na concepção e nas regulagens das diversas câmaras atuais. Não são exatamente o cinema, a pintura e a fotografia que o vídeo submete a um reexame minucioso. Trata-se antes dos dispositivos originários, míticos ou não, da Caverna de Platão à *tavoletta* de Brunelleschi; do vidro de Leonardo a portinhola de Dürer; da câmara obscura ao modernos sistemas de vigilância. O vídeo, o último meio de reprodução reencena toda uma história das representações. Ele opera principalmente pela mise-en-scène. Ao dramatizar o dispositivo, ao considerá-lo por meio de diversos papéis, constitui o teatro do ver/perceber (DUGUET, 2009, p. 56).

Depois da onda inicial, as videoinstalações em circuito fechado se esgotam um pouco, mas a intimidade do artista com a câmera e sua utilização como “espelho” permanecem atuais.

Essas manifestações artísticas produzidas no Brasil no período dos anos 1970 no âmbito da arte conceitual, não podem ser consideradas meros registros da ação performática. Nessas manifestações, a câmera não meramente registra a ação, ela possui outra função nesses trabalhos. Na medida em que não existe a interatividade com o público, com a audiência, ou com o outro, a interatividade do corpo do artista é produzida no enfrentamento com a própria câmera de vídeo. Desse modo, tais tipos de manifestações são fruto do diálogo contaminado entre a linguagem do corpo e a linguagem do vídeo, gerando uma síntese, ou a chamada videoperformance. O resultado diferencial da videoperformance situa-se no limite de saber onde termina o corpo e onde começa o vídeo, ou na relação dialógica entre o corpo e o vídeo. Esses procedimentos marcam a criação de um campo nas artes em que corpo e máquina são ao mesmo tempo contexto e conteúdo, interpenetrando-se na construção de significados (MELLO, 2008, p. 144-145).

Ainda de acordo com Mello, a diferença entre as videoperformances da década de 1970 e as atuais, passando inclusive pelas obras de Brígida, é a luta política de cada momento. Se os pioneiros da videoarte brasileira revelam consciência e resistência em tempos de regime autoritário, a segunda geração pôde questionar os padrões da imagem midiática. Mas sempre se pode identificar, diante da câmera, um corpo crítico, que questiona a própria condição; que se desconstrói em cena; um corpo sujeito do discurso que renova constantemente as convenções da linguagem audiovisual e que não aceita como natural o lugar que lhe é imposto pela cultura dominante (MELLO, 2008).

Baltar recusa o termo videoperformance por considerar as ações que desenvolve menores do que isso e por realizá-las sempre sem plateia. Prefere usar simplesmente o termo ação<sup>34</sup>. Passemos, então, aos oito filmes “do tijolo” ordenados por data de gravação.

---

<sup>34</sup> “Como minhas ações eram intimistas e solitárias, muitas vezes eu mesma fazia os registros. [...] Muitas vezes me fotografava ou uma pessoa próxima o fazia. Torno públicas essas ações por meio de fotografias e vídeo. Mas isso difere da ação em si, o estar lá, o vivenciar aquilo, o tempo que aquilo durava ou o que me proporcionava, a

## 1.1 Despercebida – A primeira fusão casa-corpo

**Figura 3** - *Frame* extraído do vídeo *Despercebida*



Fonte: Arquivo cedido pela artista.

*Despercebida* (1995) é o primeiro registro em vídeo das ações que misturam arte e vida desenvolvidas por Baltar na casa de Botafogo e mostra um corpo que ainda buscava o seu canto exato, o encaixe perfeito. Sutileza é a característica mais forte desse trabalho que se resume a um plano-sequência de curtíssima duração – 31 segundos – captado com câmera fixa. Na imagem, a artista está de frente para a câmera e de costas para a janela. A vemos apenas da cintura para baixo, quando o movimento da cortina esvoaçante revela discretamente suas pernas.

A captação em VHS no ambiente com pouca luz faz com que as cores sejam bem esmaecidas, quase em preto e branco, semelhante à visão que temos quando estamos praticamente no escuro, no limite do visível e quando apuramos nossa visão ao vislumbrarmos vultos pouco definidos, diáfanos e fantasmáticos como a aparição desse meio corpo.

O papel da edição é básico, cabe-lhe escolher o melhor trecho gravado, aquele em que o vento move a cortina o suficiente para revelar um corpo por trás dela, respeitando a energia do plano, como indica Faucon (2014), nesse caso visível por meio do vento. Inicialmente, o trabalho era um díptico. No segundo vídeo, o corpo da artista aparecia de

---

atmosfera, a temperatura do lugar. São outras camadas, outros sentidos. [...] Nas minhas ações não há confronto direto. Na ficha técnica escrevo ação e fotografia” (BALTAR, 2017, p. 34).

costas para a câmera, mas, por fim, ela desistiu do duplo e, conseqüentemente, da montagem espacial. Ser única torna a imagem mais misteriosa, incrementando a atmosfera buscada.

Eis o ponto de partida de nossas reflexões: todo canto de uma casa, todo ângulo de um aposento, todo espaço reduzido onde gostamos de nos esconder, de confabular conosco mesmos, é, para a imaginação, uma solidão, ou seja, o germe de um aposento, o germe de uma casa (BACHELARD, s.d., p. 108).

*Despercebida* é o primeiro registro em vídeo da longa e profunda troca poética entre Baltar e a casa da rua Capitão Salomão, cujo próximo passo é a identificação do canto perfeito, do verdadeiro refúgio.

## 1.2 Abrigo – o primeiro tijolo

**Figura 4** - Frames extraídos do vídeo *Abrigo*



Fonte: Arquivos cedidos pela artista.

*Abrigo* (1996) começa com Baltar subindo em uns tijolos empilhados e se posicionando de costas para uma parede branca, na qual risca o contorno do próprio corpo. Em seguida, empunhando uma marreta e uma talhadeira, ela escava o buraco, em que vai se encaixar no final, fundindo-se a seu ambiente de criação, tornando-se parte estruturante da própria casa-ateliê, e criando “um ‘posto de presença’ no ambiente, uma possibilidade – rara – de instalar-se na borda, na linha da fronteira, no limite entre os lados, de dentro e de fora – e ali experimentar a si própria”, segundo Ricardo Bausbaum (2010, p. 75). O seu próprio dentro e fora, uma vez que essa dicotomia se estende ao corpo, que é a fronteira entre o vivente e o mundo. Baltar sintoniza o dentro-e-fora do seu corpo com o dentro-e-fora do corpo da casa.

Um corpo plasmado na casa, cravado na parede que a sustenta; pedaços de alvenaria retirados, para dar lugar a um corpo, à carne e à pele: desejo do estrutural, de tornar-se estrutura? Claro, confundir-se com as paredes, fundir-se com ela, fazendo dali um local privilegiado em relação ao entorno – local que não se confunde com o espaço propriamente dito, mas a partir do qual Brígida Baltar estabelece a possibilidade de uma presença especial, um outro tipo de presentificação, outra forma de se apresentar. O corte na parede, feito sob medida para seu próprio corpo, não indica – nem pretende – um ponto de observação, o corte propõe um “posto de presença” no ambiente, uma possibilidade – rara – de se instalar na borda, na linha de fronteira, no limite entre os lados de dentro e de fora – e ali experimentar a si própria (BUSBAUM, 2010, 75-76).

Esse “posto de presença” permeia outros vídeos da artista, em que ela demarca sua posição de observadora ativa, não mais aquela que se coloca à parte, e sim se entendendo integrante do ambiente observado, seja a casa em que mora, o quintal do sítio da família, ou a árvore da rua, como em um território de fronteira que mescla características daquilo que separa – a poesia acontece quando Baltar ocupa seu posto.

A ação da artista indica que é necessário vigor, força física e persistência para, literalmente, conquistar o seu lugar no mundo, um lugar que é só dela. Para tanto, o áudio, que frequentemente é retirado dos vídeos da artista, tem papel essencial na expressão do embate entre corpo e pedra. E embora o corpo da artista não confronte a câmera como nos já citados *Marca registrada* ou *Centers*, e tenhamos excluído todas as marteladas nos dedos ou as pedras que caem nos pés, o esforço físico para cumprir a dura tarefa fica bem evidente.

O *Abrigo* de Brígida é construído às avessas, derrubando estruturas e desconstruindo a casa em si. A imagem final ratificada pelo título escolhido, remete-nos à imagem da cabana do eremita afirmada por Bachelard (s.d.) como gravura-príncipe: uma imagem verdadeira gerada por lembranças que se misturam à imaginação. Ou seja, uma imagem emblemática do devaneio e da poesia, diferente na descrição de cada poeta, mas semelhante no acesso à sensação de proteção, pertencimento e aconchego. A artista entra na parede e, ao mesmo tempo, veste a casa. Passa da suavidade fantasmática de *Despercebida* para a concretude da fricção entre a pele e a pedra. No refúgio cortado sob medida, ela encontraria a solidão centrada, protegendo-se das interferências do mundo e ficaria só diante de sua arte, do mesmo jeito que o eremita estaria mais próximo de Deus, do que o monge no mosteiro, ainda de acordo com o autor.

A poesia nos dá não tanto a nostalgia da juventude, que seria vulgar, mas a nostalgia das expressões da juventude. Ela nos oferece imagens como deveríamos tê-las imaginado no "impulso inicial" da juventude. As imagens-príncipes, as gravuras simples, os devaneios da cabana, são também convites a recomeçar a imaginar. Elas nos transmitem estágios do ser, casas do ser, em que se concentra uma certeza de ser. Parece que habitando tais imagens, imagens que nos tornam estáveis também, recomeçaríamos outra vida, uma vida que seria nossa, nas profundezas do nosso ser. Ao contemplar tais imagens, ao ler as imagens do livro de Bachelin, ruminamos primitividade. Por essa primitividade restituída, desejada, vivida em imagens simples, um álbum de cabanas seria um manual de exercícios simples para a fenomenologia da imaginação (BACHELARD, s.d., p. 40-41).

A imagem de *Abrigo* é registrada em quatro planos fixos verticalizados pelo posicionamento da câmera deitada sobre uma estante – o enquadramento se alinha ao buraco – exceto pelo último plano, gravado no dia seguinte com a ajuda de João Galhardo Jr.<sup>35</sup>, com a câmera na posição normal. As cores são típicas do VHS: pouco definidas e carregadas de vermelho-rosado.

Na montagem, cortamos as laterais desse último plano para alinhá-lo aos outros e nos limitamos a reduzir a 17 minutos e 35 segundos, o tempo da ação, por meio de cortes secos suavizados por *raccords* de movimento. Assim, respeitamos sua cronologia e retiramos da peça todo o excesso de ação que pudesse, pela repetição e demora, desviar a atenção do espectador do objetivo final: a criação do nicho da artista em seu ambiente primordial de vida – a casa – e de arte – ateliê, tudo fundido no plano que fecha o vídeo.

Baltar encontra seu refúgio, o canto na imaginação poética, o lugar onde, de acordo com Bachelard (s.d.), encontramos conforto em nós mesmos e liberdade para fruir os sentimentos mais dicotômicos sem censura.

Todos os habitantes dos cantos virão dar vida à imagem, multiplicar todos os matizes de ser do habitante dos cantos. Para grandes sonhadores de cantos, de ângulos, de buracos, nada é vazio, a dialética do cheio e do vazio corresponde apenas a duas irrealidades geométricas. A função de habitar faz a ligação entre o cheio e o vazio. Um ser vivo enche um refúgio vazio. E as imagens habitam. Todos os cantos são ao menos frequentados, se não habitados (BACHELARD, s.d., p. 110-111).

A retirada dos tijolos abre espaço para que o corpo de Brígida penetre na parede, torne-se parede. Ela realmente cria seu canto de liberdade poética, pois ali inaugura uma farta pesquisa sobre o tijolo – como objeto-corpo e como matéria plástica quando desfeito em pó –, que se concretiza em muitas e variadas obras como as esculturas *A horta da casa* (1996/2008), *Passagem secreta* (2007), *Miniparquê* (2008), *Minicobogó* (2009), *Paisagem*

---

<sup>35</sup> João Galhardo Jr. é publicitário e foi parceiro da artista no registro dos vídeos enquanto foram casados.

*vermelha* (2009) e os desenhos *Sala brocada* (2007) e *Floresta vermelha* (2006). Alguns desses trabalhos são *site specific* que se desfazem ao fim da exposição.

O curador e crítico de arte inglês, Guy Brett considera a casa-atelier a “casa como lugar, assunto, matéria/material e afirma que:

é nesse espírito, creio eu, que podem ser feitas conexões entre o trabalho de Baltar e os de Clark e Oiticica. Tais conexões referem-se especialmente às noções de moradia e de habitação. Em seu percurso desde a tradição geométrica em direção ao orgânico, Lygia Clark construiu seu “Abrigos poéticos” em 1964 – que se assemelham a fita da Moebius – e mais tarde, em 1968, “A casa é o corpo”, um ambiente penetrável em que progressão sensorial de um espaço a outro era análoga ao movimento de deixar o útero e nascer. Lygia Clark gostava de dizer: “Habitar é comunicar”. Este conceito é diretamente relacionado à longa série de “Penetráveis” de Helio Oiticica, que também se iniciou no abstracionismo geométrico e evoluiu para cabines e ninhos participativos de “Éden” (1969), seu “assentamento mental” (que ele aliás concebia como uma utopia). Cada um deles metaforizava uma experiência diferente de estar neste mundo, sozinho ou na companhia de outros, como um núcleo construtivo de prazer sensorial, contemplação e criatividade, propondo “uma espécie de lugar mítico para sentimentos, para ação, para criar coisas e construir seu próprio cosmos interior. [...] Oiticica propôs o conceito de “Mundo-abrigo” (por si só uma frase evocativa). Uma intimação poética da terra tornada habitável, que para ele significava uma espécie de desenraizamento e nomadismo pelo mundo, “abrir-se para o MUNDO e experimentá-lo como uma TOCA, ABRIGO” (BRETT, 2010, p. 172).

Se o catolicismo nos adverte sobre a finitude física, afirmando que tudo volta ao pó, Baltar se empenha no movimento contrário, criando mundos – abrigos, paisagens, retratos, livros, curativos e brincadeiras – a partir dele.

### 1.3 Torre – o castelo de areia

**Figura 5 - Frames extraídos do vídeo *Torre***



Fonte: Arquivos cedidos pela artista.

Em *Torre* (1996), a artista constrói, em torno de si, uma torre circular com alguns tijolos retirados da parede interna da casa e outros acumulados no quintal. De novo, é o corpo

da artista que norteia e dimensiona a escultura, retomando a relação pele-pedra de uma forma diferente. Ela empilha as peças de maneira regular, deixando espaço entre elas, criando uma couraça que é também uma prisão efêmera a ser demolida no fim da ação, como um castelo de areia cuja construção lúdica já traz em si a certeza da efemeridade.

A construção, realizada poucos dias depois de *Abrigo*, cria um espaço circular que, mais uma vez, remete-nos à investigação de Bachelard (s.d.) sobre os refúgios simbólicos criados pela imaginação poética. Agora, a concha e o ninho. A primeira, uma carapaça petrificada, produzida pelo corpo mole do molusco quando “a vida começa menos se lançando para a frente do que voltando-se sobre si mesma. Um *élan* vital que gira, que maravilha insidiosa, que fina imagem da vida!” (BACHELARD, s.d., p. 88). Da mesma forma que Baltar, logo após encontrar um dos elementos fundamentais de sua obra, o tijolo, volta-se sobre a própria criação e lhe dá continuidade. O segundo, o ninho, é sinônimo romântico de segurança e aconchego.

O pássaro, diz Michelet, é um operário desprovido de qualquer ferramenta. Ele não tem "nem a mão do esquilo, nem o dente afiado do castor". "A ferramenta, realmente, é o próprio corpo do pássaro, é o seu peito com o qual ele aperta e comprime os materiais até torná-los totalmente dóceis, até agregá-los, sujeitá-los à obra geral". Michelet nos sugere a casa construída para o corpo, pelo corpo, tomando sua forma pelo interior, como uma concha, numa intimidade que trabalha fisicamente. É o interior do ninho que impõe sua forma. "No interior, o instrumento que impõe ao ninho sua forma circular não é outra coisa senão o corpo do pássaro. É pela ação de virar-se constantemente e de recalcar as paredes de todos os lados que ele chega a formar esse círculo". A fêmea, torna vivo, escava sua casa. O macho traz do exterior os materiais exóticos, as hastes sólidas. De tudo isso, por uma pressão ativa, a fêmea faz um estofamento macio (BACHELARD, s.d., p. 85).

Dessa vez, o registro é todo feito por João Galhardo Jr. Com a câmera na mão, os planos têm movimentos bem soltos, que acompanham a ação enquanto a torre é erigida e, depois, nos mostram, por entre as frestas, a artista “emparedada”. A montagem segue a mesma linha de *Abrigo*: enxugar o tempo real, respeitando a sequência cronológica da ação de maneira a contribuir para a simplicidade e objetividade da peça audiovisual. Os cortes compensam a descontinuidade temporal pela continuidade visual. Predomina a montagem horizontal, na qual os elementos se organizam um após o outro.

Outras diferenças em relação a *Abrigo* são a retirada do áudio – sem grande expressividade – e da cor, uma vez que o arquivo material de *Torre* se deteriorou, tornando-a instável. Então foi necessário, na fase de finalização, transformá-lo em preto e branco e

incorporar alguns *drop outs*<sup>36</sup>. Como a obra é uma ação-vídeo, que tem, em seu núcleo, o caráter documental, as marcas do tempo se tornam aceitáveis esteticamente por trazerem em si uma visualidade histórica.

Quanto ao campo do vídeo “propriamente dito” [...], tal como ele parece ter-se constituído em um conjunto histórico e estético desde meados dos anos 1960 (nos Estados Unidos) e 70 (na Europa), não é fácil determinar tendências, movimentos ou linhas de força claros, que caracterizavam a paisagem do último decênio a este respeito. Uma primeira abordagem possível da questão, bastante tentadora, seria a de detectar na breve história da videoarte, depois do tempo heroico dos pioneiros (o vídeo “primitivo” de Wolf Vostell ou os primeiros de Nam June Paik), um estado modernista (o dos anos 70) e um outro “maneirista” (dos anos 80), sob o modelo do que se passou no cinema, como já vimos, mas também nas artes plásticas em geral, as quais o vídeo é necessariamente mais próximo (DUBOIS, 2004, p. 165).

Os três vídeos de que tratamos até aqui foram captados em VHS, que foi o primeiro sistema de vídeo caseiro a se popularizar. Na tecnologia analógica, a imagem se forma por linhas eletromagnéticas e cada quadro – *frame* – compõe-se pela junção de duas metades, chamadas de *fields*. Visualmente, a imagem analógica registra pouca profundidade de campo, tem cores fortes e carregadas e baixa definição, principalmente para olhos acostumados à imagem digital. Porém, a visualidade característica do vídeo analógico – VHS e HI-8 – marcou histórica e esteticamente a produção artística daquele período, de modo que, atualmente, mesmo quando as obras são recuperadas e rearquivadas em suporte digital, como foi o caso da videografia de Baltar, preserva-se o caráter histórico da imagem, em vez de “limpá-la”.

---

<sup>36</sup> Defeitos gerados na imagem por desgaste físico da fita.

#### 1.4 Abrindo a janela – De mãe para filho

**Figura 6** - *Frames* extraídos do vídeo *Abrindo a janela*



Fonte: Arquivos cedidos pelo artista.

Se em *Abrigo* e *Torre* a montagem opera por exclusão, ou seja, corta partes do registro para valorizar o que é essencial à obra, em *Abrindo a janela* (1996/2019), Baltar reconstrói uma ação, em breves 37 segundos, a partir de dez imagens fixas, originalmente registradas em diapositivos por Ana Herter, amiga e colaboradora frequente de Brígida.

Em 2018, organizamos os dispositivos escaneados na sequência cronológica do evento, preservando o enquadramento original verticalizado (fotográfico), pouco comum no cinema e no vídeo. Mantivemos a perfuração da borda da película aparente, revelando e valorizando sua origem, a fotografia analógica. As imagens se sucedem com intervalos de tela preta – acendendo e apagando em breves *fades in* e *out* – como em uma projeção de *slides*.

O intervalo é um elemento que está na raiz do pensamento da montagem; uma peça essencial da construção da linguagem cinematográfica, enfocada por Vertov como lacuna a ser preenchida racionalmente pelo espectador, em oposição ao *raccord* – tipo de corte que produz continuidade entre dois planos, seja ela verdadeira ou falsa. O intervalo conceituado pelo cineasta russo é o próprio corte, um corte construtivo, mas não ilusório. Ele buscava, para seu cinema, um viés mais político e engajado, que convocasse o espectador, em vez de entregar-lhe todas as conexões prontas, como na montagem analítica de Griffith.

O termo intervalo designa em Vertov aquilo que separa dois fragmentos de um mesmo filme; de um ponto de vista puramente técnico, vem, portanto no lugar do *raccord*, e, em um sentido a oposição dessas duas noções – *raccord* e intervalo – designa bem a diferença entre um cinema da continuidade dramática a ser

restabelecia e um cinema da descontinuidade visual, no qual cada momento do filme deve transmitir uma parte da mensagem total e de sua verdade. O intervalo é, assim um potencial de diferença, mas não apenas da diferença entre dois planos sucessivos, o salto (intelectual e perceptivo); essa diferença material existe, é claro, e é importante, mas permanece por si mesma na ordem apenas formal (AUMONT, 2004, p. 19).

Ainda acerca do conceito de intervalo de Vertov, Faucon reflete:

Vertov convida a ultrapassar a forma exterior do movimento que o define como deslocamento. É preciso considerar os movimentos do olhar e do corpo do espectador mobilizado pelo filme. Assim sua definição de intervalo solicita outros sentidos além da visão e devem ser refletidos em relação às teorias e experimentações contemporâneas marcadas pelas pesquisas sinestésicas (FAUCON, 2014, p. 105)<sup>37</sup>.

O intervalo do cinema radicaliza-se na linguagem do vídeo e, sobretudo, na da videoarte, onde se torna verdadeira interrupção do fluxo imagético e narrativo e se incorpora à estética das obras e ao modo de ver do espectador, que se habitua às demandas físicas e intelectuais da videoarte.

Se desde a fotografia falamos de uma arte do tempo, com o cinema, o vídeo, a videoarte e a arte digital aperfeiçoamos o controle deste tempo. E no que mais pensamos quando conceituamos a arte como interativa? Pensamos em uma situação que é ativada dentro do tempo da obra. Entendemos a interatividade como uma interferência do participante na temporalidade desta obra. A experiência do cinema sempre esteve confinada aos contornos da tela e a linearidade temporal. O que está na tela é o filme e o que se anuncia fora da tela o extra filme, o que se convencionou chamar no cinema de campo e extra-campo cinematográfico. Com as tecnologias recentes de produção e finalização de imagens experimentamos uma *situação-cinema* gerada pela agilidade de uma imagem-sistema que permite um acesso de *input* e *output* em tempo real. Neste sentido vivemos uma estética da interrupção. Interromper significa suspender; atalhar; fazer parar por algum tempo (MACIEL, 2006, p. 72-73).

Embora Vertov, Aumont (1995) e Maciel (2006) observem a cessão do fluxo da imagem em movimento, e *Abrindo a janela* seja uma série de fotografias, o efeito da interrupção é semelhante. Ou seja, a percepção do espectador compensa, parcialmente, a descontinuidade do movimento e os hiatos temporais revelados pela mudança da luz ao longo do dia. Lendo a tela preta como passagem de tempo entre os estágios da abertura na parede, o intervalo se torna parte da ação. Faucon (2014) recorre a Serge Daney para esclarecer a

---

<sup>37</sup> Tradução de Elianne Ivo Barroso para: “*Vertov invite à dépasser la forme extérieure du mouvement que le définit comme un déplacement. Il faut aussi considérer les mouvements du regard e du corps du spectateur mobilisé par le film. Ainsi, sa définition d’intervalle sollicite d’autres sens que la vue et doit être réfléchi par rapport aux théories contemporaines marquées par les recherches synesthésie*”.

questão de que “a descontinuidade só se torna continuidade depois de ter penetrado no espectador. Trata-se de um fenômeno puramente interior” (FAUCON, 2014, p. 109)<sup>38</sup>.

As imagens fotográficas são transformadas em vídeo, no processo de edição, tanto tecnicamente – *slide* digitalizado em fotografia digital (.jpg) e transformado em arquivo de vídeo (.mov) –, como conceitualmente, no que toca à imagem-fluxo do cinema, ao assimilar características como sequencialidade e temporalidade. Há outras quatro obras na videografia de Baltar que utilizam imagem fotográfica: *Os 16 tijolos que moldei*, *Os mergulhos de*, *Teatro de sombras* e *Eles saem das histórias*. A última delas é diferente das outras porque mistura fotografias e imagem em movimento.

Em *Abrindo a janela*, Tiago, filho da artista, abre, junto com ela, outro buraco na parede da casa de Botafogo, dessa vez ao lado da janela, permitindo que o verde da amendoeira do quintal entre na sala. Com extrema simplicidade visual, a artista ensina ao filho como mudar uma situação que parece sólida demais para a maioria de nós. Integra casa e natureza, dentro e fora, vida e arte. A obra de Baltar é marcada pelos afetos. Apesar de só aparecer no filme *Enterrar é plantar – Livros* e em algumas fotografias das *Coletas*, Tiago esteve sempre presente no processo artístico da mãe.

*Abrigo*, *Torre* e *Abrindo a janela*<sup>39</sup> apresentam duas características que atravessam a obra da artista: o vigor físico e o caráter lúdico das ações. Nos três vídeos fica evidente a força necessária para cumprir a ação proposta e, em parte, é nisso que reside seu encanto. Ao colocar em cena uma mulher e/ou uma criança realizando tarefas geralmente associadas à força masculina, a artista ressalta a força da mulher e da mãe – do feminino – questionando as posições social e profissional que lhes são atribuídas.

O corpo feminino é aquele que produz outro a partir de seu próprio material, de si mesmo. “O corpo masculino fala pelo vento; fecunda, pesada e real, a fêmea concebe, carrega, dá à luz, aleita; seu corpo vive pelo menos duas vezes. A palavra voa, a carne produz” (SERRES, 2004, p. 59), por isso a poética desse vídeo se fortalece com a imagem do material duro a ser trabalhado como ensinamento materno.

As ações-vídeo de Baltar remetem a seus estudos de Arquitetura, já que ela desconstrói e reconstrói seu espaço criando arquiteturas alternativas, mais orgânicas, mais sensíveis. E também têm um quê de brincadeira (séria) de criar um esconderijo particular

---

<sup>38</sup> Tradução de Elianne Ivo para: “*La discontinuité ne devient continuité qu’après avoir pénétré dans l’espectateur. Il s’agit d’un phénomène purement intérieur*”.

<sup>39</sup> Os três trabalhos foram mostrados inicialmente como fotografias projetadas.

dentro da própria casa, ou de empilhar peças até que elas quase se desequilibrem e desmoronem, ou, ainda, de inventar uma janela para ver a árvore do sofá.

São ações que dialogam com algumas das primeiras videoartes brasileiras baseadas em ações cotidianas que se desviam de seu sentido original, criando estranheza e, às vezes, alguma angústia. Bons exemplos são: *Preparação I* (1975) e *Tarefa I* (1982), de Leticia Parente. No primeiro, a artista está em frente ao espelho como se fosse se maquiar, mas, em vez disso, ela cola pedaços de fita crepe nos olhos e na boca e desenha neles, com maquiagem, novos olhos e boca, ajeita o cabelo e sai de cena. No segundo, ela se deita na tábua de passar e a empregada doméstica passa a roupa que ela está vestindo.

Essas ações cotidianas que geram estranheza também estão presentes na obra *Sem título*, da série *Não possui* (1975), de Sônia Andrade, em que, diante de uma mesa de almoço, a artista come feijão com pão e bebe cerveja em movimentos repetitivos, enquanto, atrás dela, uma televisão ligada cria o ambiente sonoro monocórdico comum à programação. Aos poucos, os gestos repetitivos da artista vão se confundindo e Andrade coloca feijão no copo, joga um pedaço de pão dentro da panela de onde se servia, despeja uma colherada de comida no cabelo, em vez de levá-la a boca, criando um caos que culmina no arremesso do feijão na câmera e, portanto, na inviabilização da cena cotidiana. O desvio dos ritos cotidianos, normalizados e automatizados pela repetição atraem o olhar do espectador e lhe provocam reflexão. São imagens que interrogam sobre as relações entre corpo feminino e a casa, o território doméstico. Os vídeos de Baltar avançam nesse caminho – pela semelhança da forma direta da ação e do tipo de registro – com ações que já nascem desviantes, fabulosas.

Uma década antes das primeiras videoartes, Julio Cortázar (1973) já imaginava várias ocupações maravilhosas e/ou estranhas, como construir uma forca no jardim durante a lua cheia ou enviar uma perna de aranha pelo correio para o Ministro das Relações Exteriores. Suas motivações seriam “modificar gradualmente, e sem ofender os sentimentos de ninguém, as rotinas e as tradições”, justamente no livro que contém “Instruções para subir uma escada” e começa com “a tarefa de amolecer diariamente o tijolo, a tarefa de abrir caminho na massa pegajosa que se proclama mundo” (CORTÁZAR, 1973, p. 31, 1 e 3 respectivamente).

## 1.5 Casa de abelha

**Figura 7** - Frames extraídos do vídeo *Casa de abelha*



Fonte: Arquivos cedidos pela artista.

No início dos anos 2000, a produção artística em vídeo cresceu muito com a democratização dos equipamentos. Era o início da imagem digital, ainda gravada e armazenada em fitas magnéticas – DV-Cam, mini-DV e beta digital –, mas com inovação no equipamento de captação: câmeras para amadores suficientemente pequenas para serem operadas com apenas uma das mãos, as *handycams*. Inicialmente destinadas à produção caseira, as *handycams* conquistaram grande espaço no campo da arte, por serem leves, fáceis de manusear e de carregar, e com preços mais acessíveis do que as câmeras profissionais, da mesma maneira que havia acontecido com o VHS (*video home system*), também criado para produção caseira.

Se os primeiros vídeos de Baltar, entre 1992 e 1996 – captados em VHS –, registram ações em um viés documental, ainda que lúdico, por volta de 1998 – já em mini-DV –, ela começa a desenvolver também personagens fictícios que se caracterizam, principalmente, por figurinos fabulosos e gestual levemente “desumanizado”, como veremos em *Coletas*<sup>40</sup>. Nessa obra o processo de registro começa com *A Coleta da Neblina*, um vídeo documental, e depois se torna mais ficcional, ganhando tons oníricos em *A coleta da neblina* (filme)<sup>41</sup> e em *Coletas*.

Em meio ao longo processo de coleta de vapores e de desconstrução e reconstrução praticado com os tijolos, Baltar volta sua observação para outro material muito presente na casa-ateliê: a madeira. A escada em curva da porta de entrada até a sala era de madeira; o chão, todo de tábua corrida, e o quarto de dormir ficava em um *mezanino*, cuja estrutura era de madeira. Então, em *Casa de abelha* (2002), a casa volta a ser cenário do vídeo e de algumas fotografias.

<sup>40</sup> Os vídeos e filmes que compõem essa obra serão tratados detalhadamente na parte 2.2.1.

<sup>41</sup> Aqui nos referimos ao filme que reúne apenas trechos em 16mm, editado em 2019, homônimo ao primeiro vídeo, de 1996, captado em VHS.

Em *Casa de abelha*, a artista conta com a colaboração dos amigos para a realização da obra. As fotografias são feitas por Rui Cortez, figurinista e amigo desde a adolescência, e a câmera de vídeo é operada por Thais Zylberberg, sua assistente por mais de 20 anos. A complicada logística da cena do mel escorrendo abundantemente pela escada só poderia ser realizada uma vez, assim fotografias e vídeo foram captados simultaneamente.

Baltar editou, ela mesma, o material obtendo um vídeo de 49 segundos, com uma tiragem de seis cópias. Revendo o trabalho em 2018, a artista não ficou satisfeita com o resultado, que, segundo ela, “tinha planos demais, corpo demais, parede demais”. Então, reeditamos a peça sem alterar o conceito original: uma mulher, sentada no topo da escada de madeira é parte do caminho percorrido pelo mel, escorrendo degrau por degrau, cobrindo tudo com seu brilho dourado. Ela observa o movimento viscoso. Vemos apenas algumas partes do corpo da mulher na margem da imagem, nunca seu rosto. Todos os elementos em cena obedecem a uma paleta de cores orgânicas, variando entre o dourado do mel e o marrom da madeira, que nas fotografias aparece como troncos de árvore onde a mulher fixa sua pele-favo<sup>42</sup>. A pele agora se une à madeira, material mais suave e maleável que o tijolo. O vídeo perdeu o plano inicial, mas ganhou 3 segundos, totalizando agora 52 segundos de duração.

Na casa em que eu morava em Botafogo, havia madeira por toda parte. E as construções eram meio tortas. Não era um lugar muito luminoso. Às vezes parecia uma caverna. E eu adorava isso. Era como viver dentro das árvores. Eu logo fiz a relação com a colmeia e com os lugares que as abelhas escolhem para viver. [...] O tecido encostava em partes do meu corpo como se brotasse dos joelhos, dos braços, das costas, e toda madeira da casa aparecia nas fotos. [...] O interessante é que em 2004 a Cosac & Naify lançou o livro do Claude Lévi-Strauss chamado *Do mel às cinzas*. O livro começa assim: “As metáforas inspiradas pelo mel se incluem entre as mais antigas da nossa língua e de outras que a precedem [...] até onde se sabe, é entre certos Tupi setentrionais que o mel parece ter ocupado o lugar mais importante na vida cerimonial e no pensamento religioso” (DOCTORS, 2010, p. 39).<sup>43</sup>

É interessante notar como, mesmo no interior da casa, pode-se perceber uma divisão natural dos elementos. Em uma entrevista, o curador Márcio Doctors pergunta: “será que à Brígida não corresponderia a desconstrução e construção de uma casa mineral?”. (DOCTORS, 2010, p. 35) Ela responde o seguinte:

Achei engraçado você falar da casa como um mineral. Uma vez imaginei a casa como planta. Eu pensava nas tentativas que existem por aí de voltar a fazer casas com o barro cru. É como se elas pudessem voltar a ser terra novamente desta

---

<sup>42</sup> Há uma segunda série de fotografias da mulher com a pele-favo na natureza.

<sup>43</sup> Resposta de Baltar em troca de e-mails com o curador.

maneira. São casas vivas como plantas, que nascem e morrem. E agora, pensando melhor, como animais também, como nós (DOCTORS, 2010, p. 35).

A resposta exprime a ligação entre as ideias que habitavam sua imaginação naquele período: a matéria maleável do tijolo-barro, o ciclo natural da vida e morte de animais e vegetais, e como tais ideias se desdobram em produções artísticas independentes, mas interligadas. Sua reflexão nos leva de volta à abordagem bachelardiana do espaço doméstico pela imaginação poética, segundo a qual, a partir da estrutura vertical da casa, pode-se, em devaneio, ser alçada à condição de ser natural.

Do porão talhado na rocha no subterrâneo, do subterrâneo à água parada, passamos do mundo construído ao mundo sonhado; passamos do romance à poesia. Mas o real e o sonho são agora uma unidade. A casa, o porão, a terra profunda encontram uma totalidade pela profundidade. A casa se transformou num ser da natureza. Está solidária com a montanha e as águas que trabalham a terra. A grande planta de pedra que é a casa cresceria mal se não tivesse as águas dos subterrâneos na sua base. Assim vão os sonhos em sua grandeza sem limite (BACHELARD, s.d., p. 34).

O material gravado é bastante restrito e o novo filme se resume a quatro planos bem curtos, em que utilizamos, inclusive, o recurso de *slow-motion* para valorizar a beleza das ondas de mel fluindo. Não há lógica narrativa de ação. Portanto a montagem fica livre para fazer cortes que a gramática cinematográfica reprovava, como é o caso da passagem entre o primeiro e o segundo plano, em que um corte no mesmo eixo gera uma sensação de que o olho do observador piscou e perdeu parte do fluxo do movimento.

É interessante notar como o corte que interrompe a imagem é majoritariamente utilizado no sentido da continuidade, da produção de fluxo, mesmo que não se recorra ao *raccord*. No contexto dos vídeos de arte, a descontinuidade não interrompe a fruição do espectador porque ele não está sonhando, ao contrário, ele está experimentando. Então aquilo que no cinema pode ser considerado um erro, um distúrbio, na videoarte pode ser um estímulo. Nesse vídeo, a montagem se guia pela pressão interna dos planos, respeitada mesmo quando alteramos a velocidade de gravação, pois buscamos, para o todo, uma coreografia fluida como o mel e desviante como a situação proposta.

No texto *A edição como coreografia*, Karen Pearlman (2012) utiliza-se de teorias ligadas à dança e, mais especificamente, à coreografia, para estudar a edição audiovisual. Ela se baseia na ideia de que a arte do movimento encontra-se nas trajetórias, transições e nas configurações temporais e espaciais, num sistema dinâmico, em que a mudança de um elemento afeta o equilíbrio do todo. Isso porque, em um sistema dinâmico, o tempo é a base da cognição.

Ao aplicar esse raciocínio à edição, é possível dizer que, como coreógrafos, os editores dão forma a trajetória de movimentos em fotogramas, cenas e sequências, ou seja, as transições dos movimentos entre os fotogramas. Como os coreógrafos, os editores trabalham com a dinâmica temporal e espacial do movimento, a fim de criar um fluxo de imagens em movimento que transmita significado. Além disso, da mesma forma como coreógrafos, os editores descrevem muitas vezes a forma como mencionando como a “mudança de um único componente pode afetar toda a rede de interação de elementos” (PEARLMAN, 2012, p. 224).

Mais adiante, no mesmo texto, a autora convoca os cineastas Tarkovski e Godard<sup>44</sup> para melhor definir seu conceito de pulso como regulador da montagem/edição, apoiado nas ideias de “pressão ou consistência do tempo” do primeiro e de “batida do coração” do segundo.

O pulso define e demarca o que Tarkovski chama de “consistência do tempo” ou “pressão do tempo” (TARKOVSKI, 1986, p. 117) nas sequências. Uma única pulsação é a ênfase adicional conferida a uma parte do movimento, em comparação às outras, menos energéticas em intensidade. Assim sendo exatamente como nas batidas do coração há uma alternância contínua e *on/off* de pontos enfáticos, de acentuação de palavras, gestos, movimentos de câmera, cores ou qualquer outro evento pró-filmico (PEARLMAN, 2012, p. 226).

Nossa atuação como coreógrafas e o uso do pulso como medida do ritmo geral do vídeo na prática, já aparecem nas edições de *Despercebida*, *Abrigo* e *Torre*, mas em *Casa de abelha*, os dois aspectos chamam atenção por causa da exiguidade já citada do material bruto, que nos leva a tornar o movimento mais lento e mais próximo à viscosidade da imagem desejada pela artista. É através do recurso eletrônico que se ajusta a pressão do tempo de Baltar.

*Casa de abelha* não é o único trabalho nessa videografia que desafia as regras de linguagem da montagem cinematográfica. Houve outros momentos, que veremos ao longo da pesquisa, em que foi necessário abrir mão de hábitos, conceitos, costumes ou vícios a que nos apegamos no exercício profissional, para realizar outro tipo de associação/agenciamento entre imagens. A elaboração prática de vídeos de arte que se afastam dos modelos cinematográficos liberta o olhar e a escrita da montagem.

*Casa de abelha* foi também o título da instalação apresentada por Baltar na *XXV Bienal Internacional de São Paulo*, em 2002, onde dois vídeos eram exibidos em monitores de tubo sobre um extenso tapete cor de mel. A artista desenhou nas paredes, em lápis de cera

---

<sup>44</sup> Numa tarde de trabalho, Brígida me disse que Godard e Tarkovski são duas grandes influências em seu trabalho, nesse momento. Em razão de ela ter citado dois diretores-montadores, resolvi me aprofundar e investigar nosso processo de edição também pelo viés teórico. Embora não haja diálogo visual ou narrativo entre a obra de Baltar e as dos cineastas, a influência aparece na abordagem poética da própria obra. Assim são ideias de “batida do coração” e “pressão do tempo”.

da mesma cor, enormes mulheres com corpos-favo, que compunham o ambiente junto às fotografias da própria artista vestindo a escultura-figurino pele-favo<sup>45</sup>.

O vídeo de animação *Corpo-favo* foi realizado no programa *After-effects*, a partir de desenhos da artista em nanquim sobre papel. Na tela, duas mulheres-favo se constroem em *loops* alternados ao ritmo de uma música eletrônica. A animação e a trilha sonora são de Felipe Canedo, parceiro da artista também em *Coletas* e *Maria Farinha Ghost Crab*.

Há ainda desenhos e carimbos sobre papel com dizeres como ato-favo, *beehive-behave*<sup>46</sup>, casa colmeia e *bee house*<sup>47</sup>, que também é o título da obra em inglês e cujo duplo sentido remete à integração total entre morada e moradora, principalmente se considerarmos que, na colmeia, alimento e abrigo se constroem juntos, e a partir de material orgânico, tornando mais intensa a fusão. “No reino das imagens, o mel no favo não obedece à dialética elementar do conteúdo e do continente. O mel metafórico não se deixa fechar. Aqui no espaço íntimo da árvore, o mel é algo mais que uma medula” (BACHELARD, s.d., p. 150).

*Casa de abelha* é um marco na videografia de Baltar, porque nele aparece o primeiro ser híbrido de uma série de fábulas criadas pela artista<sup>48</sup> – aquilo que ela chama de “experiência do corpo-metamorfose como fabulação” e, a partir dele, abre-se um novo caminho poético que mistura seres humanos a outros animais. As coletoras de neblina e de orvalho, embora pareçam fadas futuristas ou duendes ou extraterrestres, ainda não são híbridas. Nesses primeiros tempos, a desumanização dos personagens se dá no figurino. São pequenos detalhes nas roupas, sapatos e acessórios, que criam uma visualidade de realismo fantástico. Curiosamente, Coccia (2010) afirma a roupa como a nossa primeira casa e essa como uma extensão da roupa, o que acrescenta mais um ingrediente na fusão da artista com seu espaço.

Toda roupa tem algo de uterino e, ao mesmo tempo, algo daquilo que nos permite retornar à condição de ovo. É nosso primeiro mundo, nossa primeira *casa*. Há uma ligação metafísica entre roupa e casa ainda por indagar. Nossa roupa é nosso primeiro mundo – nosso *oikos* –, e a casa não é senão uma extensão da roupa (COCCIA, 2010, p. 86-87).

O figurino é um elemento fundamental na construção dos personagens e ambientes do cinema de ficção. Ele evidencia características que não poderiam ser enunciadas

<sup>45</sup> A pele-favo não aparece no filme, mas sim nas fotografias de *Casa de abelha*.

<sup>46</sup> *Beehive-behave*, significa literalmente colmeia e comportamento. Brígida associa as duas palavras corroborando o ser híbrido que elabora, o comportamento desse animal, determinado pela casa e pela coletividade.

<sup>47</sup> *Bee house* significa casa de abelha e *be house* significa ser casa.

<sup>48</sup> Trataremos deste grupo de obras no item 2.5.

textualmente. A mesma função pode ser verificada em videoclipes e na videoarte, em que a elaboração de qualquer figurino embute uma mensagem, seja ele muito elaborado, como veremos em *O canto do pássaro rebelde*, seja o “pretinho básico”, que tem lugar de destaque quando a artista quer transmitir uma certa neutralidade como personalidade e valorizar a ação, como em *Abrigo* e *Torre*, por exemplo. Nessas obras ela veste a mesma roupa, acrescentando, por necessidade, na segunda performance, uma capa de chuva transparente que confirma a neutralidade. De acordo com Coccia, nem os animais nem os deuses possuem roupas, o que torna o homem, portanto, “o animal que aprendeu a se vestir” para acrescentar camadas à própria imagem (COCCIA, 2010, p. 79).

### 1.6 Órgão tijolo/ Um céu entre paredes/ Sendo lagartixa, sendo mariposa – A despedida

**Figura 8** - Frames extraídos do vídeo *Órgão tijolo/ Um céu entre paredes/ Sendo lagartixa, sendo mariposa*



Fonte: Arquivos cedidos pela artista.

Em 2005, Baltar recebe a visita da amiga artista Raquel Rosalen e, juntas, registram uma imagem que ela já amadurecia no olhar: os buracos vazios na parede, de onde tijolos foram retirados durante quase uma década, pareciam degraus de uma escada que leva a uma claraboia ou ao céu.

Depois de tirar alguns tijolos da parede maior do corredor, comecei a sentir um certo interesse pelos espaços vazios que restaram. Eles me sugeriram uma espécie de escada, onde cruzando minhas mãos e meus pés, eu podia experimentar um outro lugar, mais alto. Uma decolagem? Um pouso talvez... Eu pensava nas mariposas e nas lagartixas. E estava cada vez mais perto da luz que atravessava a telha de vidro do telhado. Enquanto subia, meus olhos estavam colados na parede e eu via tão de perto, que já não eram só tijolos, mas relevos, grutas, crateras, paisagens

irreconhecíveis e estranhamente áridas. Quando desci, reparei os resíduos no chão, pareciam pedras... as paisagens vermelhas (DOCORS, 2010, p. 59).<sup>49</sup>

Por mais imaginada e planejada que seja a aventura, a experiência sempre guarda surpresas para o durante, assim como abrir a janela alternativa se revelou uma tarefa bem mais árdua do que Baltar imaginava, fazendo-a duvidar se seria capaz de completar a missão. Quando começou a subir pela parede, ela descobriu que os degraus de sua escada imaginária estavam mais para apoios ásperos de escalada. Foram necessárias muitas tentativas e algumas quedas para gravar e fotografar satisfatoriamente a ação. Os resultados são uma série fotográfica sem título e o vídeo *Um céu entre paredes*, dá título à exposição *An indoor heaven*, de 2006, no Firstsite, em Colchester, na Inglaterra, onde mostrou o trabalho pela primeira vez.

Revisitando 2019 a totalidade do material gravado, em 2005, para reconstituir *Um céu entre paredes*, concretizamos duas novas peças curtas já imaginadas pela artista: *Órgão tijolo* e *Sendo lagartixa, sendo mariposa*. A edição é toda calcada em cortes secos e os três episódios se separam por breves intervalos de tela preta.

O tríptico retoma o viés lúdico dos trabalhos do tijolo em seus 3 minutos e 13 segundos de duração. Na primeira parte, a artista parece medir os buracos de onde retirou material, ou ainda preenchê-los com partes do próprio corpo, fundindo-se novamente com a estrutura do espaço, retomando o par pele e pedra. A gravação desse vídeo foi realizada quando a artista preparava-se para se mudar da casa-ateliê de Botafogo, e ela não poderia sair sem se despedir. Do mesmo modo que registrou a comunhão com a casa, ela transformou o descolamento em imagem poética nesse tríptico e em *Casa cosmos*, inventando com o corpo novas maneiras mais efêmeras de habitar as paredes. Como aponta Serres (2004 p. 17) a cerca de suas experiências em escaladas, “específico, particular, e original, o corpo todo inventa; a cabeça adora repetir. A cabeça é ingênua. O corpo é original”.

No primeiro plano do vídeo vê-se, ao fundo, a janela aberta por Tiago quase dez anos antes, parcialmente fechada. Na segunda parte, a artista escala a parede rumo ao céu que a arquitetura deixa entrar em casa. Uma telha de vidro é inspiração para um céu imaginário pleno de realizações, seja a chegada ao cume da escalada, ou o céu paradisíaco simbólico. Por fim, alguns momentos de pausa na escalada suscitam poses de animais que habitam as paredes das casas. Reunimos essas imagens para criar *Sendo lagartixa, sendo mariposa*, que não chega a ser uma fábula, mas é um “faz de conta”, porque a hibridização está apenas

---

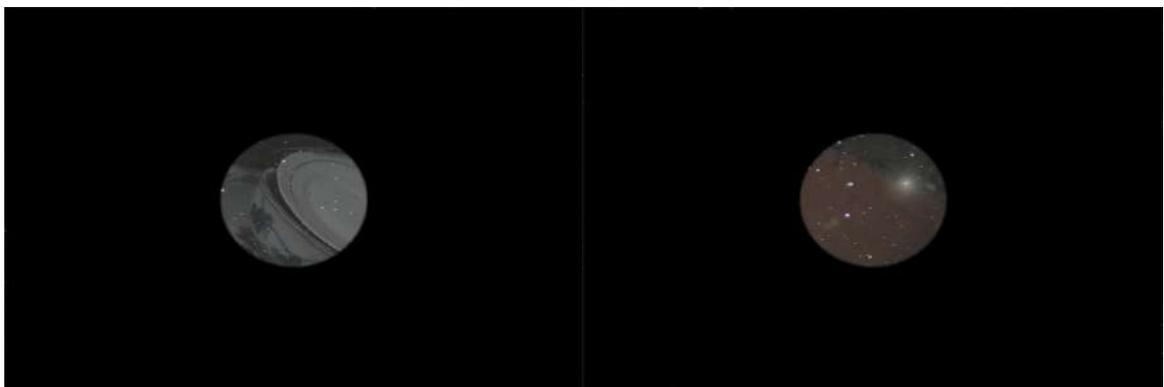
<sup>49</sup> Palavras de Baltar a Marcio Doctors curador e organizador do livro *Passagem Secreta* (2010).

sugerida no título e nas posturas, mas não aparece em figurinos, objetos ou maquiagem. A artista está toda vestida de preto-neutralidade, porém, conforme a ação se desenrola, o pó do tijolo vai se depositando sobre o preto, grudando nessa pele neutra e criando uma espécie de camuflagem de tijolo para o corpo, ou ainda, engendrando a metamorfose da artista em mariposa, já que algumas delas também têm asas manchadas de bege e preto. Mariposas sempre são atraídos pela fonte de luz – natural, artificial ou fabulosa.

Eu fiz as primeiras experiências bem no início dos anos 1990 e depois retomei em 2005, já quase me mudando de lá. Então, teve também todo esse período inicial, da casa como laboratório das ações, e foi muito intenso e importante para definir [...] uma dimensão mais pessoal que caracterizaria minha obra pela década seguinte. Ele culminou com “Abrigo” e “Torre” em 1996. [...] E dez anos mais tarde, quando volto a trabalhar com tijolos, há também uma vontade de afirmar aquele período inicial (DOCTORS, 2010, p. 37).

### 1.7 Casa cosmos – Universo particular

**Figura 9 - Frames extraídos do vídeo *Casa cosmos***



Fonte: Arquivos cedidos pela artista.

Despedindo-se do espaço que foi uma fonte de criação tão pujante, e sob influência do relevo das grutas e crateras observadas durante a gravação de *Um céu entre paredes*, Brígida grava, mais uma vez, a parede, reproduzindo seu ponto de vista durante a escalada, ou seja, aproximando a câmera para captar planos de detalhe que transformam cada ausência de tijolo em uma caverna pedregosa e árida – “paisagens vermelhas”. Ela editou o material gravado intercalado a cartelas coloridas que entravam ora em fusão, ora em corte seco, e sobrepôs uma máscara circular, como se a paisagem fosse vista através de um telescópio. Nomeou *Casa cosmos*.

Mas, depois de ver o filme remontado, Baltar, que já planejava eliminar as cartelas coloridas, ficou insatisfeita com o resultado e lembrou de outra gravação, da mesma época, na qual a câmera passeia por toda a casa, para registrar afetos domésticos que não deveriam se perder na mudança para a rua Alice. Começamos a assistir essa gravação na mesma semana em que Baltar, pesquisando para uma aula que daria sobre Cristiano Lennhardt<sup>50</sup>, assistiu *Constelação* e teve a ideia de associar, ao *travelling* da casa, uma imagem de cosmos (produzida em computador), que sempre esteve no conceito da obra, mas não na imagem.

Do vídeo original resta o título e a vinheta circular, agora um pouco menor e com bordas fluidas. A imagem, que antes mostrava uma única parede, agora revela detalhes do universo doméstico, a partir de porta retratos com fotografias de seu filho e louça na pia esperando para ser lavada. Ainda vemos alguns tijolos pela vinheta-telecópico, misturados à imensidão do espaço interior e a outras paisagens do planeta Brígida.

Os melhores trechos do *travelling* são selecionados e justapostos com pequenas fusões que suavizam a alteração de movimento. A essa sequência de imagens sobreposemos, em meia transparência, uma imagem de céu estrelado pesquisada entre as disponibilizadas gratuitamente na rede. Manipulamos seu tamanho e sua posição dentro da vinheta circular. Todos os recursos visuais inventados a partir da “máquina antimáquina” de Nam June Paik, que logo se tornaram marcas da linguagem do vídeo quando a edição era linear, agora reproduzidos pelos *softwares* de edição não linear. Por último, acrescentamos uma camada de efeitos digitais simulando estrelas cadentes ou meteoros brilhantes. Essas três camadas recriam o espaço da lembrança da artista.

A montagem vertical surge no cinema quando Georges Méliès traz procedimentos dos laboratórios fotográficos, como a sobreimpressão e a máscara, que permitem manipular a sensibilização da emulsão fotográfica. Com isso, tornou possível registrar/montar diferentes momentos em uma mesma imagem, o que viria a ser feito mais tarde com outras técnicas (SANTOS, 2015, p. 37).

Baltar raramente utiliza efeitos especiais<sup>51</sup> em seus vídeos. Eles aparecem apenas em *Casa cosmos*, *Sem escuridão* e nos vídeos-cor<sup>52</sup>. Seu uso parcimonioso evita a quebra da organicidade da imagem, tornando-a mais suave e mágica.

Dubois (2004) destaca a importância do efeito de sobreimpressão que, ao estratificar duas ou várias imagens, gera um duplo efeito visual: o da transparência relativa, em que cada

<sup>50</sup> Cristiano Lennhardt é um artista contemporâneo brasileiro cuja obra traz forte influência da cultura *pop*.

<sup>51</sup> Refiro-me aqui a elementos criados sobre a imagem original e não a recursos de alteração de velocidade e tamanho.

<sup>52</sup> Trataremos dos vídeos-cor na parte 2.4.2.

imagem fica translúcida, dando a ver outra imagem concomitante, como um palimpsesto ou uma representação caleidoscópica. Esse efeito resulta na divisão e multiplicação simultâneas do olhar que percebe a imagem, ao mesmo tempo, por análise e por síntese. No vídeo, a imagem é um espaço multiplicável e heterogêneo, diferente da imagem cinematográfica, identificada à noção de plano como espaço unitário e homogêneo. Com isso, o autor opõe, à noção cinematográfica de profundidade de campo, a noção videográfica de espessura de imagem, com novos efeitos de uma profundidade fundada na estratificação de camadas.

Embutir uma imagem em outra é engendrar um efeito de relevo (o “buraco” e seu preenchimento) que é invisível fora da imagem, e só existe para o espectador. [...] Essa impressão de um sobre/sob construído, que desloca (mas quase como o mesmo estatuto ontológico) a “impressão de realidade” induzida pela profundidade de campo do cinema, e acaba frequentemente funcionando ao inverso desta última, engendrando assim um efeito de irrealidade da representação e cultivando o paradoxo até a vertigem (DUBOIS, 2004, p. 87).

Dubois segue opondo cinema e vídeo, baseado na ideia de que os efeitos eletrônicos multiplicam o espaço da tela e, com isso, rompem o princípio de campo e contracampo em que se baseia a gramática cinematográfica, e nem deveriam ser considerados gestos montagem. Para ele, montagem e mixagem são movimentos diferentes.

Pode-se dizer que o princípio dos cortes e das direções, próprios à organização cinematográfica da montagem, perde o lugar ou se desloca nas mesclas de imagens do vídeo. Na verdade, tudo se passa como se as relações horizontais da montagem cinematográfica (cadeia do plano a plano, a regra da sucessividade, a dimensão sintagmática) se acumulassem verticalmente sob o paradigma da própria imagem (donde a “composição de imagens” e a “espessura de imagens”). Se em vídeo ainda se monta, as imagens em todo caso são montadas umas sobre as outras (sobreimpressão), umas ao lado das outras (janela), umas nas outras (incrustação), mas sempre no interior do quadro. A montagem é integrada, ela é interior ao espaço da imagem. Assim, me parece possível opor, à ideia cinematográfica de montagem de planos, o conceito mais videográfico de mixagem de imagens, no mesmo sentido que falamos de mixagem a propósito da banda sonora (a banda magnética é comum a ambas). A mixagem permite enfatizar o princípio “vertical” da simultaneidade dos componentes. Tudo está ali ao mesmo tempo no mesmo espaço. O que a montagem distribui na duração da sucessão de planos, a mixagem videográfica mostra de uma só vez na simultaneidade da imagem multiplicada e composta (DUBOIS, 2004, p. 89-90).

Curiosamente, o próprio autor contrargumenta, em nota de rodapé, dizendo que a montagem de imagens dentro do plano não nasce com o vídeo, já que Eisenstein (2002a) utiliza o termo “montagem vertical” em seus escritos, e Abel Gance realizou *Napoleão* (1927), um filme para ser reproduzido em três telas simultaneamente. Portanto, a imagem poética resultante da visualização simultânea de imagens precede a tecnologia do vídeo que

veio ao encontro de sua realização. E ao se tornar viável, acessível, essa imagem de quadro multiplicado, dividido, estilhaçado começa a ser explorada intensamente. Ela traz a possibilidade de diferentes combinações de espaço e tempo diegéticos, porque, embora os termos campo, contracampo e extracampo façam referência ao espaço cênico, eles embutem a noção de tempo, pois organizam um “lugar” depois do outro na duração do filme. Tanto é assim que, para contar acontecimentos concomitantes, desenvolve-se a montagem paralela, em que duas ou mais situações se desenrolam mostradas alternada e simultaneamente até que se concluam. Então, a nosso ver, a mixagem é sim uma montagem vertical produzida com uma tecnologia que permite “empilhar” imagens.

Como já observamos anteriormente, o afeto é um dos vetores da obra de Baltar e, como veremos no subcapítulo 2.3.3, a memória ou a criação de alguns vídeos de memória é uma maneira de dar vazão e registrar situações e afetos que não devem ficar para trás – são os vídeos-*souvenir*. São trabalhos elaborados sob essa marca da conservação física de uma lembrança que não deve se perder. A primeira versão de *Casa cosmos* foi elaborada ainda enquanto a artista estava presente na casa, como um registro de um lugar a ser recordado no futuro. Já a segunda versão é a que carrega a saudade, ou seja, é olhando pra trás e lembrando do espaço que a memória se fixa, ainda que contenha uma dose de invenção. “O tempo e o espaço estão aqui sob o domínio da imagem. O além e o outrora são mais fortes que o *hic et nunc*<sup>53</sup>. O *ser-lá* é sustentado por um ser do além. O espaço, o grande espaço, é o amigo do ser” (BACHELARD, s.d., p. 154).

Não podemos deixar de observar o amadurecimento do conceito de *Casa cosmos* e sua depuração visual durante os anos que ficou parado. Ele continuava pulsando na mente da artista. Entre a primeira e a segunda versão, Baltar se afastou do tijolo (bloco) no imaginário e fisicamente, por não morar mais naquela casa, mas, de vez em quando, trabalha com o pó de tijolo que ainda guarda. Por outro lado, o vídeo reafirma a atenta observação do cotidiano, ou seja, vendo o trabalho de outro artista, ela desperta para a imagem que buscava.

## 1.8 Os 16 tijolos que moldei – O fim de dois ciclos

**Figura 10** - *Frames* extraídos do vídeo *Os 16 tijolos que moldei*

---

<sup>53</sup> Aqui e agora.



Fonte: Arquivos cedidos pela artista.

Reafirmando a importância desse lar em sua arte, 12 anos depois de começar a se fundir com a casa-ateliê, Brígida sai do Rio de Janeiro, levando pó de tijolo na mala, rumo ao Vale do Cariri, no Ceará, para uma residência artística. O movimento era de ampliação de seu ambiente poético, tornando o mundo seu grande lar.

Eu gosto da ideia da mudança da matéria do tijolo, rígida, em algo tão maleável, que pode se tornar outra coisa e ir também para qualquer lugar. A casa que se move que viaja por aí. Já em “Abrigo”, eu pensava mesmo na solidez do material, tijolo como estrutura. Um corpo forte, que sustenta uma parede, que se torna parede (DOCTORS, 2010, p. 35).<sup>54</sup>

A intenção de Baltar era de rejuntar as rachaduras provocadas pela seca constante no sertão nordestino, algo parecido com a escultura sem título *site specific*, realizada dois anos antes, na exposição *An indoor heaven*, na Inglaterra, na qual ela rejunta as tábuas desgastadas do chão do museu com pó de tijolo e mini-tijolos. Dessa vez haveria conotações ainda mais afetivas, pois o lar-afeto da artista selaria as feridas daquela região brasileira constantemente castigada pelo clima e pelo abandono social. Além da triste beleza da terra vermelha e seca, a artista vê a aridez como um conceito. “Na verdade, a ideia de aridez sempre me atraiu no sentido mais abstrato de ausência das coisas, espaços vazios, trilhas que desaparecem e tornam a aparecer, de possibilidades místicas.”<sup>55</sup> (CAMPOS, 2008, p. 41).

Porém, ao chegar lá, Baltar se deparou com muita chuva, mandacaru florindo e nenhuma terra rachada. “Chovia e chovia mais. Incrivelmente, foi súbita a transformação. Em três dias era tudo verde. [...] Nesta viagem, pra mim, o fantástico estava na transformação rápida da paisagem em verde fresco das folhas novas” (CAMPOS, 2008, p. 41-42). Ao mesmo tempo que se deslumbrava com a transformação da paisagem, ela persistia na vontade de fundir seu afeto aos costumes da região e decidiu, então, fabricar tijolos à moda tradicional

<sup>54</sup> Resposta de Baltar em troca de e-mails com o curador.

<sup>55</sup> Entrevista de Baltar a Campos, no catálogo *Sertão Contemporâneo* (2008).

das olarias de beira de rio, misturando ao barro do sertão (pó amalgamado pela chuva), o pó da sua casa. Ao todo, foram moldados 16 tijolos, mas o vídeo mostra apenas cinco.

As peças que ela fabricou em Juazeiro do Norte e muitas outras que recolheu durante a viagem resultaram em esculturas e instalações, além de fotografias, desenhos em nanquim, lápis e pó de tijolo que apresentou em diversas exposições. Foi, entretanto, a exposição *Sertão Contemporâneo*, realizada na Caixa Cultural do Rio de Janeiro, em 2008, que foi o resultado da residência em questão.

Em 2018, retomamos dois trechos curtos de vídeo e fotografias<sup>56</sup> de registro da ação *Os 16 tijolos que moldei* (2008). Inicialmente, misturávamos fotografia e vídeo digital, mas os trechos de vídeo acabaram excluídos da edição, já na fase de finalização, por serem pequenos – formato SD com tamanho de 720x480 *pixels* – em relação às fotografias – pelo menos 12 megapixels. Essa incompatibilidade limitaria as possibilidades de exposição, uma vez que a imagem do vídeo perde definição quando ampliada. Ganhamos em qualidade, mas perdemos o áudio que encerrava a peça. A imagem em movimento realmente não trazia nada de novo à peça, mas o som do rio com os passarinhos acionava a audição, acrescentando uma camada que ainda não havíamos acessado e que completava o clima bucólico da experiência.

Para reconstruir no vídeo a experiência de fabricar tijolos à moda antiga, utilizamos a mesma estratégia de *Abrindo a janela*: uma sequência cronológica de 14 fotografias digitais, que se sucedem durante 1 minuto e 4 segundo, com intervalos de tela preta, em ritmo de projeção de *slides*. Mais uma vez a ausência de fluxo característica da imagem fixa é compensada pela tela preta. A interrupção ritmada cria um novo fluxo, que não está impresso na imagem, mas se transfere para a apreciação do espectador. Esses dois vídeos fazem o elo entre o pré e o pós cinema – o fotográfico e o vídeo – pela fricção entre o instante e o fluxo contínuo, o congelado e o fugidio, o suspenso e o inapreensível.

Campos (2010) vê, em Baltar, o contorno da “personagem que organiza, molda, desenha, cose e, sobretudo, reduz a distância entre o conhecimento e a ação” (CAMPOS, 2010, p. 107). Se, à primeira vista, a escolha do universo doméstico como tema recorrente parece muito biográfica e privada, aos poucos, o modo de implicação do corpo e o questionamento da vida cotidiana, da relação individual com as coisas da vida e a experimentação como método são temas generalizantes. Como ela costuma dizer, o seu

---

<sup>56</sup> O fotógrafo é o professor Marcelo Campos, curador da residência e da exposição *Sertão contemporâneo*. Antes de transformar as fotografias em vídeo, Baltar as mostrou em projeção de *slides* na exposição supracitada, da qual também participaram Efrain de Almeida, José Rufino e Rosângela Rennó.

particular é o particular de todo mundo<sup>57</sup>, ou seja, todos nós somos corpo, todos nós lidamos com os detalhes incontornáveis do cotidiano, muitas vezes refletindo pouco sobre esses assuntos. Por isso obras como a de Baltar são reveladoras e necessárias.

Todo lar é fruto desse movimento. Projetamo-nos no espaço mais próximo de nós e fazemos dessa porção de espaço algo de íntimo, uma porção de mundo que tem uma relação particular com nosso corpo, uma espécie de extensão mundana e material do nosso corpo. A relação com nosso lar é justamente a de uma imersão: não estamos diante dele como diante de um objeto, vivemos nele como um peixe no mar, como as moléculas orgânicas originárias em sua sopa primordial (COCCIA, 2018, p. 38).

Em *Os 16 tijolos que moldei* (2008), o último vídeo da série do tijolo, o tijolo como bloco também encerra um ciclo individual: ele começa tijolo retirado da parede da casa, é decomposto em pó, viaja até uma olaria no Ceará e se transforma em tijolo de novo. Se desconstruiu, se desterritorializou, para se reconstruir sólido, fortalecido por outras terras, e volta renovado como objeto na obra da artista, que, desde a mudança para o bairro de Laranjeiras, utilizava apenas o pó de tijolo que tinha armazenado e não mais o objeto tijolo.

Com esse vídeo retornamos também a Helio Oiticica que propõe *Devolver a terra à Terra* (1980).

Nesta operação contra-bólido pego uma forma de madeira de 80cm X 80cm X 10 cm e preencho-a de terra preta trazida de outro local. Mas em vez de ser esta terra colocada num container é ela colocada nesta cerca sem fundo: o fundo é a própria terra da localidade onde foi colocada a forma: a forma é então retirada, deixando então a TERRA SOBRE A TERRA q ali fica: o CONTRA-BÓLIDE passa a ser então em vez de obra uma espécie de programa-obra in progress q pode ser repetido quando houver ocasião-necessidade para tal: o CONTRA-BÓLIDE a cada repetição desse programa-obra in progress o caráter de concreção de obra-gênese q comandou a invenção-descoberta do BÓLIDE nos idos de 63: por isso era o BÓLIDE uma nova ordem de obra e não um simples objeto ou escultura!<sup>58</sup> (sic)

Sabemos que há diferenças conceituais profundas entre *Os 16 tijolos que moldei* e *Devolver a terra à Terra*, mas é muito interessante observar que, parte da ação de Baltar, segue as instruções de Oiticica: ela mistura terras de lugares diferentes repetindo o “programa-obra *in progress*” numa ocasião-necessidade. São ciclos: devolver, retornar, repetir.

<sup>57</sup> A afirmação se deu em conversa com a artista por ocasião da exposição *Brígida Baltar: filmes*, no BNDES, em 11/11/2019.

<sup>58</sup> OITICICA, Helio. *Devolver a terra à Terra*. PHO 0123/78, disponível em: <<https://legacy-ssl.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=49&tipo=22>>. Acesso em 13 jan. 2021.

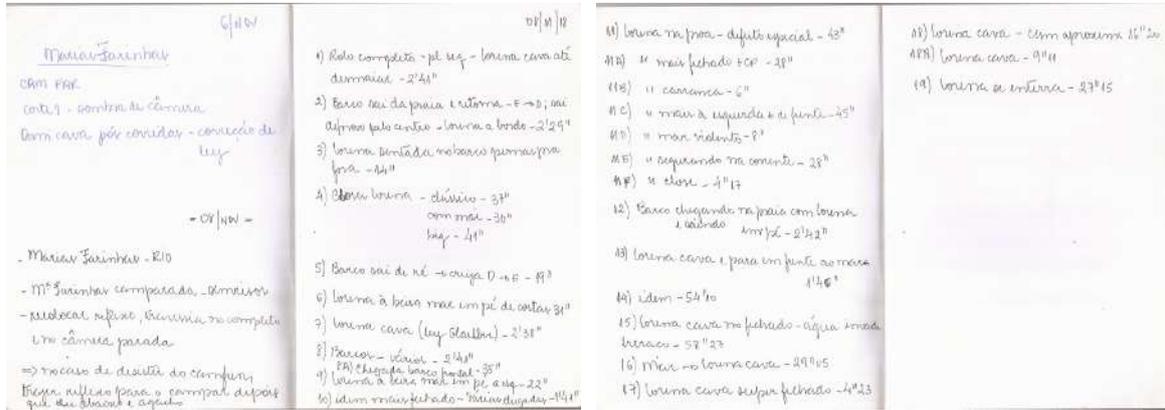
Retornemos, então, também a Clark (2008), no texto *Breviário sobre o corpo*, para observar o trabalho manual intenso e vigoroso necessário a *Abrigo*, *Torre*, *Abrindo a janela* e *Os 16 tijolos que moldei*, que só é visível na duração, no processo, no vídeo.

As mãos que possuem a magia do arrumar, do dar, do carinho, do tirar, do bater, do se limpar e se sujar, da oração, do gesto maquinal, do tatear do cego, do conhecimento da criação. [...] Tive de aprender a usá-las muito cedo, pois elas eram muito mais sábias do que o resto do meu corpo. Havia nelas a sabedoria de milhares de anos, mãos que cavaram, plantaram, carregaram pedras, costuraram, que bateram em gestos de extrema violência, que acariciaram em exaltações supremas. [...] Mãos olhos, mãos cheias de olfato, mãos que eram as únicas peças inteligentes do meu corpo, fora as vísceras de onde brotaram vômitos e haustos de intuições para construir-se a realidade do meu mundo. Mãos que cavaram a minha permanência no mundo, que abriram a minha passagem através do novo nascimento depois da letargia violenta e branda loucura que se estendera por 27 anos. Mãos mágicas que no momento da crise da opção tiveram o desejo de, com uma faca, tirar todas as diferenças dos dois mundos em conflagração (CLARK, 2008, p. 115-116).

Esse conjunto de oito filmes mostra outro ciclo, o da mudança da tecnologia do vídeo e sua influência na elaboração estética das obras. *Despercebida*, que é o mais antigo do grupo, foi captado em VHS, *Casa de abelha*, em mini-DV, e *Órgão tijolo*, em DV. Nesse caminho a fita mudou de formato, de padrão e, por fim, desapareceu sendo substituída por um cartão de memória ou por um HD. Cada um desses suportes imprime no trabalho uma determinada visualidade – linhas, pontos, definição, gama de cor –, desde a elaboração até a exibição, pois o tamanho e o peso das câmeras, por exemplo, interferem diretamente nas decisões tomadas durante a gravação.

## CAPÍTULO 2 – A NATUREZA

Figura 11 - Páginas do caderno de trabalho escaneadas



Fonte: Arquivo pessoal.

A atenção de Baltar ao mundo que a cerca vai muito além da própria casa. Ela estende sua observação apreciativa à natureza, seja no quintal, na vizinhança ou nos caminhos urbanos que trilha. Reunimos, nesse capítulo, todos os vídeos e filmes – em 16mm – que têm a natureza como motivação. Escolhemos a palavra natureza e não paisagem, porque a observação da artista é ativa, ligada à experiência, transbordando a visualidade e buscando novos postos de presença fora de casa. Seu campo de pesquisa se amplia e convoca outros sentidos: a audição, que capta o crocitar do corvo no Japão; o olfato, que desfruta das flores do Jardim Botânico; e até o paladar, que prova o sal depositado nos lábios pela maresia.

A artista também recorta a natureza, geralmente, pela forma do afeto, criando paisagens bem particulares. A paisagem é sempre um recorte do olhar humano em relação à natureza, nossos corpos e invenções são a medida da paisagem, de sua apresentação e/ou representação imagética.

Em *Da paisagem*<sup>59</sup>, o poeta austríaco Rainer Maria Rilke (1988) identifica três momentos-chave de representação da paisagem na História da pintura. O primeiro refere-se à pintura antiga, em que corpos humanos nus<sup>60</sup>, de certa forma, organizavam a paisagem ao

<sup>59</sup> Não encontramos edição oficial em português desse texto. A tradução para o português a que tivemos acesso é de Alberto Tibaji (1988).

<sup>60</sup> De acordo com Viviane Matesco, o nu grego não tinha nada a ver com o conceito de nudez, mas sim com a figura humana se constituindo como agente (ação) e elemento da paisagem: “O nu não representava um corpo, mas uma ideia: a ideia de homem”. (MATESCO, 2009, p. 15)

redor, determinando a distribuição e importância dos outros elementos naturais. De acordo com o autor, o humano olhava para si mesmo como para uma novidade.

O homem, embora existisse há milênios, era ainda novo demais para si mesmo. A paisagem era: o caminho no qual ele andava, a pista na qual ele corria, eram todos aqueles estádios e praças de jogos ou de dança onde se realizava o dia grego; eram os vales onde se reuniam as forças armadas, os portos de onde se partia para a aventura e aonde se chegava, mais velho e cheio de lembranças inauditas; os dias de festa e as noites que, enfeitadas com um tilintar prateado, a eles sucediam, as ascensões rumo aos deuses e o movimento em torno do altar – esta era a paisagem na qual se vivia (RILKE, 1988, s.n.).

A pintura cristã emerge como o segundo momento na relação entre o corpo humano e a paisagem nas representações ligadas ao sagrado. Para tanto, o autor identifica algumas mudanças. Para ele, a nudez passa a trazer a marca do pecado e, por essa razão, o corpo surge coberto por roupas. Além disso, a paisagem ganha contornos ideológicos, mostrando ambientes representativos da vida espiritual e seus possíveis desdobramentos: a imagem se divide em terra, céu e inferno. Nesse sentido, a paisagem representa também a condição efêmera do humano perante o eterno dilema ético-sagrado entre o bem e o mal. “Pintava-se a paisagem sem se pensar precisamente nela, tendo em vista sobretudo a si mesmo; ela tornara-se pretexto para a expressão de um sentimento humano, a parábola de uma alegria, de uma simplicidade e de uma piedade humanas. Tornara-se arte” (RILKE, 1988). É também nesse período que se apura intensamente a técnica de representação dos elementos naturais que adornam a figura da Virgem Maria em cenários cada vez mais sofisticados.

O terceiro momento identificado pelo autor se dá quando o humano precisa afastar-se da natureza para melhor observá-la. O homem moderno quer purificar o mundo de sua presença posicionando-se fora da cena, deixando a paisagem deserta da presença humana e dando os primeiros passos na divisão sujeito-objeto. Essa imagem de natureza virgem ou aparentemente intocada pelo humano é a mais acessada pelo senso comum quando o termo *paisagem* é citado. Porém, nada é definitivo na arte e, mais tarde, a figura humana retorna à cena, não mais como protagonista, ou como organizadora do espaço pictórico, mas como um elemento equivalente aos outros.

E quando o homem, mais tarde, entrou nesse ambiente, como pastor, camponês, ou simplesmente figura no fundo do quadro, ele havia perdido toda presunção e via-se que ele não queria ser nada além de uma coisa. [...] Que ele está entre as coisas como uma coisa, infinitamente só, e que toda comunhão de coisas e homens se retirou para a profundidade comum onde se nutrem as raízes de tudo o que cresce (RILKE, 1988, s.n.).

É possível fazer um estudo exclusivamente sobre a paisagem na videografia de Baltar, na qual ela aparece de diversas maneiras, porém isso extrapola os limites dessa pesquisa. Aqui, enfocamos no fazer artístico e no processo de construção de seus vídeos estimulados pela natureza.

De acordo com Deleuze (1992), o mundo é um caos e, para compreendê-lo, precisamos de filtros que selecionem ou organizem o caos, tornando-o mais compreensível, legível, palatável. Os filtros – ou modos de ver o mundo – são a arte, a filosofia e a ciência.

Mas a arte, a ciência, a filosofia exigem mais: traçam planos sobre o caos. Essas três disciplinas não são como as religiões, que invocam dinastias de deuses, ou epifania de um deus único, para pintar sobre o guarda-sol um firmamento, como as figuras de uma Urdoxa donde derivariam nossas opiniões. A filosofia, a ciência e a arte querem que rasguemos o firmamento e que mergulhemos no caos. Só o venceremos a esse preço. Atravessei três vezes o Aqueronte como vencedor. O filósofo, o cientista, o artista parecem retornar do país dos mortos. O que o filósofo traz do caos são *variações* que permanecem infinitas, mas tornadas inseparáveis sobre suas superfícies ou em volumes absolutos, que traçam um plano de imanência secante: não mais são associações de ideias distintas, mas re-encadeamentos, por zona de indistinção, num conceito. O cientista traz do caos variáveis, tornadas independentes por desaceleração, isto é, por eliminação de outras variabilidades quaisquer, suscetíveis de interferir, de modo que as variáveis retidas entram em relações determináveis numa função: não mais liames de propriedades nas coisas, mas coordenadas finitas sobre um plano secante de referência, que vai das possibilidades locais a uma cosmologia global. O artista traz do caos variedades, que não constituem mais uma reprodução do sensível no órgão, mas erigem um ser do sensível, um ser da sensação, sobre um plano de composição, anorgânica capaz de restituir o infinito (DELEUZE, 1992, p. 260).

Ao identificar o recorte que trataríamos nesse capítulo robusto e ramificado, também identificamos uma espécie de paralelo entre o fazer artístico de Baltar e a filosofia de Coccia (2018). Ainda que a artista não tenha lido os livros do autor e que ele provavelmente não conheça sua obra, ambos abordam as mesmas ideias. Com métodos e estratégias bem originais em relação a seus respectivos campos de atuação, artistas, filósofas e filósofos reúnem aquilo que, na realidade, é inseparável.

Em *A vida das plantas – uma metafísica da mistura*, Coccia (2018) propõe uma revisão da cisão moderna “homem X natureza”, retomando a questão do mundo a partir da observação do reino vegetal e reatando com a tradição filosófica da investigação sobre a natureza do mundo, como os discursos sobre a física e/ou sobre o cosmos.

Essa escolha nada tinha de casual: fazer da natureza e do cosmos os objetos privilegiados do pensamento significava afirmar implicitamente que o pensamento só se torna filosofia ao se confrontar com esses objetos. E em face do mundo e da natureza que o homem pode verdadeiramente pensar. Essa identidade entre mundo e natureza está longe de ser banal. Pois *natureza* designava não o que precede a

atividade do espírito humano, nem o oposto da cultura, mas o que permite a tudo nascer e devir, o princípio e a força responsáveis pela gênese e pela transformação de todo e qualquer objeto, coisa, entidade ou ideia que existe e existirá. [...] Não há nenhuma separação entre a matéria e o imaterial, a história e a física. Num plano mais microscópico, a natureza é o que permite estar no mundo, e, inversamente, tudo o que liga uma coisa ao mundo faz parte de sua natureza (COCCIA, 2018, p. 22-23).

O autor, assim como Castro (2019), nos alerta para a importância do reino vegetal para todo ser vivo do planeta Terra, e também chama atenção para a necessidade de nos reentrelaçarmos à natureza e ao cosmos. A pensadora portuguesa vê, no cinema, um caminho aberto para tal reconexão.

No texto *The mediated plant*, Castro (2019) observa que, se nos anos 1980, viveu-se uma “virada animal”, na qual se discutiu e se reviu a relação ética com os animais e seus direitos em nossa sociedade, atualmente, vivemos uma “virada vegetal”, identificada pelo transbordamento de seus campos específicos de conhecimento – a Botânica e a Genética – para outros campos da ciência, da filosofia e da arte, como podemos verificar nas obras de Coccia, Baltar e da própria Castro.

Castro alerta para a necessidade urgente de olharmos para os não-humanos ou mais que humanos por outra perspectiva, buscando descolonizar o nosso modo de pensar antropocêntrico. A partir de um pensar sobre a “floresta como um ser vivo, uma forma de vida” também baseada na ideia de que “precisamos deixar de olhar para cada corpo como um indivíduo e passar a olhar como microbioma”. Para tanto, podemos nos imaginar como um ecossistema em constante devir e observar os líquens como um bom ponto de partida para essa discussão, por serem criaturas duais formadas por fungos e algas associados.

Ainda de acordo a pesquisadora portuguesa, a imagem é o suporte ativo da imaginação e o cinema pode ser o principal mediador para a descolonização do nosso olhar em relação ao reino vegetal, já que ele tem os recursos tecnológicos para ampliar, tornar visíveis e audíveis, seres inalcançáveis à nossa percepção. Ideia que estendemos, aqui, à videoarte e tantas manifestações audiovisuais que atualmente extrapolam o formato cinematográfico. Por meio da óptica foto-cinematográfica e digital, pode-se ver o que antes estava acessível apenas a cientistas em laboratórios, além de podermos alterar a duração de eventos naturais para melhor observá-los por meio da manipulação do ritmo de gravação e reprodução. Assim, a imagem em movimento poderia restaurar o nosso deslumbramento com o mundo, e não mais diante do mundo, remodelando o modo como nos relacionamos com não humanos ou mais que humanos. A imaginação poderia, então, criar a saída para escaparmos do imaginário do desastre, construído, em outro tempo, com a utilização do mesmo cinema.

Nas palavras da própria Castro: "navegar em águas turvas com líquens, fungos e plantas ruderais<sup>61</sup> exercemos os direitos da imaginação e resgatamos o presente do imaginário da catástrofe"<sup>62</sup>.

Retomando Coccia (2010) e, ainda, avaliando o papel da imagem lembramos que, em *A vida sensível*, ele teoriza sobre a imagem como meio de relação entre cada vivente e o mundo. O autor afirma que todos os animais, inclusive e principalmente o homem, vivem graças a seus sentidos e à relação entre eles. Para ele, o sensível é a imagem e “a vida animal, a vida sensível, pode ser definida como uma faculdade particular de relacionar com as imagens: ela é a vida que as próprias imagens esculpiram e tornaram possível” (COCCIA, 2010, p. 11). Sendo assim, o que diferencia o ser humano dos outros animais não é a razão, mas a enorme abertura ao sensível. Uma maneira específica de se relacionar com a imagem e com o mundo através dela, a ponto de reproduzi-la e reinventá-la constantemente por meio do sonho, da moda, das palavras e da arte. Enquanto a vida vegetal se dá baseada exclusivamente na alimentação, a vida dos animais depende igualmente do alimento e da imagem.

Ainda segundo o autor, as coisas do real não são sempre perceptíveis, elas devêm perceptíveis e é com esse fenômeno que nasce a imagem, o sensível. Ele propõe, então, a física do sensível, que se debruça sobre as imagens, ou seja, sobre aquilo que existe e acontece a partir da relação do animal com o mundo<sup>63</sup>. A vida seria, então, a capacidade de emanar imagens e receber outras imagens emanadas sem que se alterem as originalidades do receptor e do emissor. O mundo das imagens seria construído sobre o limite da potência da receptividade, para Coccia (2010).

Por ter uma sensibilidade apurada para os detalhes do mundo, Baltar não precisa partir em expedições *wanderlust*<sup>64</sup> para desfrutar a paisagem. Ao contrário, para ela, basta olhar o entorno para perceber e revelar o nosso pertencimento à natureza, da qual tanto insistimos em nos separar e em tentar dominar. Ela não busca o paraíso idílico distante da sociedade, encontra e cria o seu paraíso particular com a natureza que se oferece ao redor. Reforça sua ligação com a vida quando alimenta as árvores do sítio, adubando-as com as próprias memórias, depois sobe a Serra das Araras, de madrugada, para respirar e coletar a

---

<sup>61</sup> Chamadas de daninhas e continuamente arrancadas para não atrapalharem ao avanço humano, essas plantas nascem e crescem apesar da devastação que provocamos.

<sup>62</sup> Aos 4 minutos e 14 segundos da entrevista por ocasião da conferência *Cinema e a razão ecológica*, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UUJVxvZJzns>>. Acesso em: 15 out. 2019.

<sup>63</sup> Tal ideia também se aplica à montagem construtivista em que a associação de dois elementos resulta em um terceiro inteiramente diferente dos originais.

<sup>64</sup> O termo se traduz por desejo de viajar, mas conotativamente embute a busca de um paraíso e a crença de que a caminhada inspira novas ideias.

neblina do alvorecer. À tarde, sobe em uma árvore do Aterro do Flamengo para ler um livro entre suas flores rosadas, penetrando na porção da natureza que constrói a cidade do Rio de Janeiro, tão determinada pelo relevo e pela presença da mata Atlântica.

Afirmar que *tudo está em tudo* (*pan en panti*) não significa simplesmente imaginar a existência de tudo num substrato único. O cosmos – isto é, a *natureza* – não é a fundação das coisas, é sua mistura, sua respiração, o movimento que anima sua compenetração. Dito de outro modo, o conceito de imanência não basta para pensar a existência do mundo [...] A imanência já não é a relação entre uma coisa e o mundo, é a relação que liga as coisas entre si. É essa relação ela própria que constitui o mundo. [...] O continente é também o conteúdo do que ele contém. Essa identidade não é lógica, é topológica e dinâmica (COCCIA, 2018, p. 71-72).

Em consonância com Baltar, Coccia e com os Iluministas, Serres reafirma que “não existe nada no intelecto que primeiramente não estivesse nos sentidos” (SERRES, 2004, p. 66). Ainda para o autor,

se a imitação inicia o conhecimento, este, em compensação, irrompe sobre o corpo, torna-o mais flexível e reanima-o para dançar um pas-de-deux com a inteligência. Se for verdadeira e intensa, qualquer meditação funciona como tratamento: o pensamento propicia a saúde, a pesquisa traz o bem-estar saudável, a beleza envolve a invenção com sua aureola de luz generosa e calmante, da mesma forma que a ausência de ideias pode tornar qualquer um feio, áspero, ciumento, sofredor e velho (SERRES, 2004, p. 101).

O contato com a natureza é um grande motor do trabalho de Baltar, que a impulsiona tanto quantitativamente, como qualitativamente, ou seja, são muitas obras com formas e abordagens bem variadas entre si, mais do que as ligadas à temática do tijolo, por exemplo. Pelo menos, no que tange à produção de imagem em movimento. Assim, precisamos redividir as obras em quatro subgrupos. Designamos, então: a) o subgrupo dos ciclos naturais, em que aparecem as obras *A geometria das rosas* e *Coletas*; b) o subgrupo de memória – trabalhos, em que a natureza aciona uma lembrança ou um desejo de lembrança da artista, representado pelas obras *O corvejo*, *De noite no aeroporto*, *Lá*, *Lentos frames de maio*, *Os mergulhos de*, *O Refúgio de Giorgio* e *Sem escuridão*; c) o subgrupo a árvore como elemento central, representado pela obra *Em uma árvore em uma tarde*; d) e o subgrupo transfauna – os seres híbridos do transcinema de Baltar -, representado pelas obras *O canto do pássaro rebelde*, *Eles saem das histórias*, *Maria Farinha Ghost Crab*, *Quando fui carpa e quase virei dragão*.

*Enterrar é plantar* (1994) é uma espécie de pedra fundamental ou raiz que sustenta todo o recorte “natureza”. Além de ser uma das primeiras incursões de Baltar no suporte, antes mesmo de *Abrigo*, o vídeo contém três sementes que vão germinar em todos os outros

trabalhos deste capítulo: a observação dos ciclos naturais, a invenção da memória e a criação de seres híbridos, a partir da forte ligação estética que ela tem com as árvores.

## 2.1 Enterrar é plantar – Raiz e ramificações

**Figura 12** - *Frames* extraídos do vídeo *Enterrar é plantar*



Fonte: Arquivos cedidos pela artista.

Antes de registrar, em vídeo, as primeiras experiências na casa de Botafogo, Brígida gravou uma série de ações em que enterrava objetos carregados de valor afetivo e memórias sob árvores. Marcio Doctors (2010) vê em *Enterrar é plantar* a fundação de toda a sua obra. Em referência à frase “o pouso da alma é o lugar em que o mundo exterior e o interior se encontram”, do poeta alemão Novalis, citada por Brígida numa troca de e-mails, ele comenta:

é o pouso que você se refere do Novalis, em que o mundo exterior e interior se encontram. É o momento em que estamos sós, mas não sozinhos. Isso me remete àquela serie de enterros, do início dos anos 90, em que você enterrava seus pertences pessoais, roupas, livros, fotos e cartas... o externo sendo enterrado. Não havia perda de contato no sentido de livrar-se, mas ao contrário, um fortalecimento da noção de conservação, de preservação de uma intimidade interior; internalização dos desejos; o pouso da alma. Mas, ao mesmo tempo, vejo nestes trabalhos a referência ao ciclo dos estados da natureza que Novalis indica, o mineral, o vegetal e o animal, em uma

cadeia em que a destruição de um alimenta o outro. Ao enterrar seus objetos pessoais você plantou o sentido da sua obra, mostrando que a matéria mundo pode ser apropriada pela arte, que a submete a um ciclo de mutações em que a “destruição” (entendida como desconstrução) alimenta a “construção”. A partir dessa ideia, o conjunto de sua obra fica mais claro pra mim (DOCTORS, 2010, p. 36).

Essas gravações resultaram, 25 anos depois, no quadríptico *Enterrar é plantar*, formado por *Cartas, Fotografias, Livros e Roupas*, vídeos de curta duração, em preto e branco. Foi necessário retirar a cor da imagem para uniformizar o conjunto, já que a gravação original em VHS do enterro<sup>65</sup> das roupas deteriorou-se com o armazenamento inadequado ao longo dos anos e a cor tornou-se instável. Perdemos o colorido característico do VHS que, por si só, agrega sua camada de tempo à imagem – nesse caso relacionada à memória – mas ganhamos mais identidade entre as peças, cujas imagens originais são bastante heterogêneas, uma vez que foram gravadas em ocasiões e com luzes (naturais) diferentes. A obra é calcada na ação e no vigor característicos dessa fase do trabalho da artista.

*Enterrar é plantar* é ainda parte do processo de Psique apontado pela própria artista, período em que coletava, separava e organizava, ao mesmo tempo, o espaço da casa e seu espaço interior, em busca de um novo rumo artístico. Nas faxinas e arrumações é preciso livrar-se daquilo que não nos serve mais. Mas o que fazer com aquilo que não se pode jogar fora, com os objetos em desuso carregados de valor afetivo? Baltar recoloca-os no mundo, ressignificando seu descarte por meio de um ritual incomum que evidencia um grande paradoxo da vida: a renovação, a transformação, ainda que seja bem vinda e necessária, inclui fim e morte. A ação indica um caminho para lidar com a finitude, que seria valorizar a transformação, plantar memórias cristalizadas em objetos sem uso e esperar que frutifiquem em novas experiências de arte e vida.

O filme *Enterrar é plantar* é um bom exemplo. Pode-se surpreender – pela evidência do título e das imagens – com o fato de que, para viver, é preciso morrer. O enterro é uma forma de plantio: viver é metamorfosear-se; é permitir-se ser outro sendo você (ESPAÇO CULTURAL BNDES, 2019, p. 10).

No livro *Metamorfoses*, Coccia (2020) desenvolve a ideia da variação horizontal, segundo a qual todas as vidas originam-se da primeira vida, do primeiro sopro, prolongando-o através dos tempos em formas e maneiras de existir multiplicadas pela metamorfose. Tal ideia aparece primeiro em *A vida das plantas*.

---

<sup>65</sup> Termo utilizado pela artista para descrever as ações.

A mistura universal encarna o fato de que o mundo é constantemente exposto à transformação operada por seus componentes. Não é preciso esperar o antropoceno para se deparar com esse paradoxo: são as plantas que, há milhões de anos, transformaram o mundo produzindo as condições de possibilidade da vida animal. O “fitoceno” é a prova mais evidente de que o mundo é mistura, e de que todo ser mundano está no mundo com a mesma intensidade com que o mundo está nele. Na mistura universal, o efeito é sempre capaz de modificar sua causa, que sempre jaz nele próprio (COCCIA, 2018, p. 73).

Os títulos das obras de Baltar são quase sempre parte da obra, como o “verniz” duchampiano citado anteriormente. Eles acrescentam uma camada de sentido à imagem, como uma chave de interpretação, uma contradição ou quebra de expectativa, como nesse caso. Ela recorre frequentemente à estratégia da quebra de expectativa para desconcertar o espectador. Como explica Campos (2008, p. 37), “nas estradas, Brígida me ensinava a recusar a *National Geographic*, como o diabo recusa a cruz. Se bobeássemos, a beleza sentava em nosso colo, como dizia Rimbaud”. Ela guarda sempre um lugar para o estranho, o enigmático, o misterioso.

O primeiro vídeo a ser gravado foi o das cartas. Com registro e ritual planejados, temos alternância de planos gerais e de detalhes que mostram a ação situada na paisagem. Brígida abre um tecido branco no chão e coloca uma pilha de cartas sobre ele. Senta, passa os olhos em uma delas pela última vez, a coloca no topo da pilha e as embrulha no tecido. Em seguida, encaixa o embrulho em um buraco quadrado já cavado no chão, cobre tudo com um pouco de terra, coloca uma muda de árvore por cima e completa com o resto da terra que estava à volta do buraco. Ela aconchega a terra com os pés e sai de cena caminhando por uma alameda entre árvores. A duração total do vídeo é de 2 minutos e 36 segundos.

Em *Fotografias*, a mais longa das quatro partes, com 3 minutos e 20 segundos, todos os planos são bem fechados. O filme começa com uma enxada marcando e afofando, na terra, o contorno quadrado do buraco. Em seguida, uma pá cava o buraco e vemos apenas as mãos da artista (por cima de seu ombro) jogando alternadamente fotografias e camadas de terra. Quando o buraco está cheio, ela abre um espaço no meio e planta outra muda de árvore. Nessa parte, o rosto da artista só aparece nas fotografias que descarta.

Diferentemente das outras ações em que a artista planta mudas de árvores no chão em cima de objetos pessoais, no episódio *Roupas*, de 1 minuto e 56 segundos, ela cava buracos irregulares, contornando a raiz de uma árvore adulta, robusta e frondosa, plantada em um canteiro. Ela arruma, nas cavidades, peças de roupa costuradas e usadas por sua mãe e cobre tudo com terra, acomodando-as com os pés ao caminhar em torno do canteiro.

Fechando o quadríptico, temos *Livros*, a mais curta das partes, com apenas 40 segundos de duração, em que, de novo, alternam-se planos abertos e fechados, gravados com câmera na mão em movimentos bem livres. No primeiro plano, Baltar termina de cavar com as mãos um buraco quadrado como os outros, mas bem mais profundo. No segundo plano, alguns exemplares da enciclopédia *Tesouros da juventude* aparecem já dentro do buraco e ela joga terra por cima dos livros. Nos três planos seguintes, ela coloca mais um livro e mais terra para fechar o buraco. No último, uma muda de figueira plantada em uma lata finaliza a pilha de livros. A figueira é a árvore favorita de Jorge Baltar, pai da artista, e foi ele quem lhe presenteou com a enciclopédia na adolescência. Essa é a única das quatro partes que não termina com o buraco fechado, mas ainda sendo preenchido de terra e também a única em que Tiago, sempre presente nas ações, aparece em quadro. A presença do filho gera um duplo ciclo de afeto familiar na homenagem ao pai/avô.

Na edição, partimos de copiões editados à época da gravação, que, de acordo com Baltar, resultavam de uma primeira “limpeza” do material e preservavam o conteúdo completo. A quantidade de material gravado e selecionado era desigual entre as partes. O volume de imagens se reduz, gradativamente, enquanto o ato de gravar enfoca, cada vez mais, naquilo que é essencial ao ritual.

Inicialmente, editamos as quatro partes formando um filme único, com o título, no início, escrito em branco sobre fundo preto e intervalos de tela preta separando os plantios. Chegamos a ter cartelas com os títulos dos episódios nos intervalos, mas optamos por separá-las em quatro, mantendo só o título no início de cada uma, por entender que, ao exibi-las em conjunto, a repetição visual da frase potencializa o caráter cíclico-ritualístico da ação. A montagem do conjunto no espaço de exposição quadruplica essa potência, primeiro porque, sendo o letreiro-título a única imagem repetida nos quatro filmes, ela se apresenta com uma frequência maior do que todas as outras e em mais espaços.

Na exposição de 2019, duas árvores suspensas sustentavam, no caule, caixas de madeira contendo monitores embutidos nas laterais.

Um dos princípios recorrentes nesse domínio é de fato a transposição das *formas temporais* do cinema (especialmente toda dinâmica ligada à montagem) para a *disposição espacial* na exposição. Assim, podemos compreender a verdadeira fascinação dos artistas do pós-cinema pela figura da multitela como o lugar mesmo da operação da transferência do tempo para o espaço. A copresença, segundo as disposições específicas de várias telas de projeção na galeria, pode ser pensada como uma espécie de transposição direta no espaço, das figuras de montagem

(temporal) do cinema. A multitela é assim muito frequentemente tratada como uma forma de *montagem espacializada* (DUBOIS, 2014, p. 138)<sup>66</sup>.

Em *Enterrar é plantar*, Baltar se oferece metonimicamente – por meio de vestígios pessoais e documentos – como alimento à vida vegetal, para fundir sua vida à da árvore pela raiz, que lhe devolverá à respiração um oxigênio carregado de passados, afetos e memórias, fechando um ciclo.

Curiosamente, embora a raiz seja reconhecida muitas vezes como órgão emblemático do vegetal, ela não está em sua origem, como a função fotossintética, por exemplo. De acordo com Coccia (2018), a raiz é um órgão surgido milhões de anos depois dos primeiros vegetais como “modificações funcionais do tronco ou rizomas horizontais desprovidos de folhas” (COCCIA, 2018, p. 78). Ela costuma ser associada às ideias de firmeza, de fixidez, de profundidade e de origem, mas também à razão humana.

Platão já tinha comparado nossa cabeça, e portanto a razão, a uma “raiz”: o homem, escreve ele, é “planta do céu e não da terra”, com as raízes no alto, uma espécie de planta invertida. Mas a versão que se tornará canônica foi elaborada por Aristóteles em seu Tratado sobre a alma: “O alto e o baixo não são idênticos para todos os seres e para o universo: o que a cabeça é para os animais, as raízes o são para as plantas, se é pelas funções que se deve distinguir ou identificar os órgãos”. “A ação dos dois”, glosará Averróis, “é idêntica.” A analogia entre cabeça e raiz funda a entre homem e planta, que terá um sucesso extraordinário na tradição filosófica e teológica medieval, até a modernidade (Francis Bacon ainda a utilizará) (COCCIA, 2018, p. 78).

Porém, Coccia discorda dessa analogia e chama atenção para a função relacional da raiz. Enfiada na terra escura e silenciosa, ela percebe o mundo com o corpo todo, é puro tato, e faz a ligação com o mundo mineral, que proporciona à planta um “caráter anfíbio”.

Graças a elas, única entre todos os organismos vivos, a planta vascular habita *simultaneamente* dois meios, radicalmente diferentes por sua textura, sua estrutura, sua organização e a natureza da vida que ali habita: a terra e o ar, o solo e o céu. [...] Como se as plantas vivessem simultaneamente duas vidas: uma aérea, banhada e imersa na luz, feita de visibilidade e de uma intensa interação interespecífica com outras plantas, outros animais - de todos os tamanhos; outra ctônica, mineral, latente, *ontologicamente* noturna, cinzelada na carne de pedra do planeta, em comunhão sinérgica com todas as formas de vida que a povoam. Essas duas vidas não se alternam, não se excluem: são o ser de um mesmo indivíduo, o único que chega a reunir em seu corpo e em sua experiência a terra e o céu, a pedra e a luz, a água e o sol, a ser imagem do mundo em sua totalidade (COCCIA, 2018, p. 79-81).

---

<sup>66</sup> No nosso caso, o fascínio pela montagem espacial é mais da editora do que da artista. Baltar tem poucas obras com possibilidade de multitela, e, em nenhuma delas, os vídeos dependem de sincronia.

*Enterrar é plantar* carrega toda essa simbologia, do tato, da presença física, das relações íntimas, sejam elas familiares e/ou entre substrato e raiz, e a ambiguidade necessária à transformação: água e luz, pertences obsoletos e vida nova, fim e recomeço. Os quatro tipos de objetos enterrados como adubo de vidas vegetais estão impregnados de memórias físicas e sensíveis: as cartas são feitas de palavras e gestos de amigos, que trouxeram notícias de afetos distantes; as fotografias são lembranças do passado e são também imagens de obras, de viagens e retratos da artista; os livros escolhidos, além de representarem os pilares da educação, trazem ainda o afeto paterno embutido, se eternizando no duplo ciclo, familiar e natural; por último, as roupas da mãe da artista guardam rastros de movimentos e se misturam às raízes de uma árvore forte com uma sombra ampla. Em *Enterrar é plantar*, bem como em *Os 16 tijolos que moldei*, a artista faz da terra um arquivo, um cofre, um baú vivo de memórias que realimentam o presente. E nos cofres, “estão as coisas inesquecíveis, inesquecíveis para nós, mas inesquecíveis para aqueles a quem daremos nossos tesouros. O passado, o presente, um futuro estão aí condensados. E, assim, o cofre é a memória do imemorial”, de acordo com Bachelard (s.d., p. 74).

Outros artistas lidam com a questão do apagamento da memória. No Brasil, Rosângela Rennó se destaca na abordagem da questão tendo diversas obras norteadas por essa poética. Gostaríamos de destacar aqui sua escultura *Private Collection*<sup>67</sup> (1992-1995), um objeto feito de aproximadamente 2000 fotografias em papel resinado, presas por um cabo a uma placa de aço inoxidável com a palavra *private* esculpida na lateral.

Embora a obra de Rennó seja uma escultura, objeto do campo da arte, e a de Baltar seja uma ação-vídeo, processo artístico que não resulta em objeto, ao contrário, o dissolve no mundo, ambas têm em comum o que Basbaum (2010a, p. 74) chama de reação “à cristalização do passado”, uma vez que as fotografias – imagem e objeto –, enterradas ou amalgamadas, não podem mais ser vistas, mas se transformam em arte.

A imaginação põe sempre um estímulo em todos os nossos sentidos. [...] De fato, o poeta<sup>68</sup> traduziu para o concreto um tema psicológico bem geral: haverá mais coisas num cofre fechado do que num cofre aberto. A verificação faz morrer as imagens. Sempre, *imaginar* será mais que *viver* (BACHELARD, s.d., p. 75-76).

São estratégias que nos levam a refletir sobre a produção e circulação de imagens da contemporaneidade e sobre a invenção e reinvenção das memórias. O que nos sugere, de

<sup>67</sup> A obra pode ser visualizada no Portal Enciclopédia - Itaú Cultural. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra25863/private-collection>>. Acesso em: 23 fev. 2021.

<sup>68</sup> Bachelard refere-se a Jules Supervielle (1884-1960).

novo, a atenção participativa da artista à inexorabilidade do devir cíclico. Pois podemos estabelecer uma ligação entre o alimento que a terra e o vegetal digerem e o vapor que ela vai coletar na serra próxima, alguns anos depois. Serres (2004) nos ajuda a construir o elo ao discutir a transubstanciação, a assimilação física de gestos e substâncias alheias ao corpo.

Os necessários atos de comer, beber e respirar, efetivamente conscientes e deliberados, fazem com que o inerte penetre na consciência viva do organismo: por meio da digestão, ele fabrica o sujeito a partir de certos objetos. Como não dispomos de verbos diretos para expressar esse processo cotidiano e vital, que diz respeito ao corpo tanto na digestão quanto na aprendizagem, gostaria de dizer que além das imagens ele “subjetiva” as coisas e os movimentos percebidos no exterior e transforma o objetivo em subjetivo. Como, então, certos objetos se subjetivam? Na cafeteria, pela mastigação, pela inspiração, pela imitação e pela aprendizagem. O ar, o fogo da energia, a terra sólida e as águas transubstanciam-se em minha carne e meu sangue, assim como gestos e posturas em seu redor, transubstanciam-se, porém, no seu corpo ao qual o meu oferece as mesmas gentilezas, carícias e prazeres. Os cientistas da fisiologia, da termodinâmica ou da bioquímica ensinam que o organismo troca energias e informação com seu meio ambiente para conservar uma certa invariância por meio de variações da vida, movimentos de desgaste, crescimento e envelhecimento, luta corajosa contra a desordem e as forças da morte. [...] Existe uma correspondência simétrica de equilíbrio entre o processo de subjetivação, que compreende tanto o comer e o beber como a aprendizagem e a respiração, e o processo de objetivação por meio do qual semeamos nosso corpo pelo mundo: nós efetivamente produzimos (SERRES, 2004, p. 114-115) .

*Enterrar é plantar* afirma, no título, nas imagens e na forma, a indissociabilidade das coisas do mundo – humano e natureza –, a inescapabilidade do devir, bem como seu poder transformador. Três lições peneiradas do caos por Baltar.

## 2.2 Ciclos naturais

O ser humano observa a natureza desde sempre, muito antes de se ver e se pensar como observador e muito, mas muito, antes de separar os modos de observação em científico, filosófico e poético, por exemplo.

Se tudo está em tudo é porque no mundo tudo deve poder circular, se transmitir, se traduzir. A impenetrabilidade que frequentemente se imaginou ser a forma paradigmática do espaço não passa de uma ilusão: ali onde há um obstáculo à transmissão e à interpenetração, produz-se um novo plano que permite aos corpos reverter a inerência de um ao outro numa interpenetração recíproca. Tudo no mundo produz mistura e se produz na mistura. Tudo entra e sai de toda parte: o mundo é abertura, liberdade de circulação absoluta, não lado a lado, mas *através* dos corpos e dos outros. Viver, experienciar ou estar-no-mundo, significa também se fazer atravessar por toda coisa (COCCIA, 2018, p. 70).

A natureza nos determina e, ainda que tenhamos a pretensão de dominá-la, vivemos submetidos a seus ciclos e, de acordo com eles, contamos o tempo: dia e noite, estações do

ano, meses, vida e morte. Todos os vídeos da natureza trazem o devir cíclico em sua elaboração, mas em *Coletas* e *A geometria das rosas*, além de em *Enterrar é plantar*, ele é o tema central.

### 2.2.1 *Coletas* – imagem e rarefação

O mundo não tem ordem visível e eu só tenho a ordem da respiração.

Deixo-me acontecer.

(Clarice Lispector)

**Figura 13** - *Frame* extraído do vídeo *Coletas e/ou Fragmentos*



Fonte: Arquivo cedido pela artista.

Dentro de casa, Baltar arranca tijolos das paredes e coleta goteiras, saibro, pó de tijolo, poeira, cascas de tinta, armazenando-os temporariamente em vidros de diversos tamanhos e formatos. No exterior, frequenta o amanhecer, com sua luz difusa e sua atmosfera úmida. Literalmente um respiro fora do ambiente árido e concreto de *Abrigo* e *Torre*, que conta com um arsenal renovado de peças de vidro, no qual agora se incluem esculturas projetadas especialmente para coletar orvalho, por exemplo.

A Janine Antoni<sup>69</sup> na época trabalhava com chocolate, e usava seus próprios cabelos para pintar. Ela disse que sempre pensava um novo trabalho a partir de uma

---

<sup>69</sup> Artista estadunidense em atividade.

experiência que quisesse vivenciar. Isso parece tão simples, mas para mim foi como uma revelação. E como uma inversão no processo, uma nova possibilidade de escolha. Naquele momento nada me parecia mais prazeroso do que acordar muito cedo, ainda de noite, colocar muitos vidrinhos em uma cesta, subir a serra e aguardar a Aurora (ESPAÇO AGORA /CAPACETE, 2001, p. 63).

O conjunto *Coletas*, composto de fotografias, desenhos, esculturas, figurinos, filmes, vídeos e um disco de vinil, é o trabalho mais famoso da artista, tendo participado de mais de 40 exposições até 2019. Os filmes e vídeos foram captados entre 1996 e 2004 e editados em 15 peças sem áudio. *Coletas* é o vídeo principal, com 15 minutos e 17 segundos de duração, no qual a artista mistura imagens de 16mm e mini-DV e de todos os tipos de umidade – maresia, neblina e orvalho. *Fragmentos Coletas* são doze vídeos de curta duração, variando entre 29 segundos e 2 minutos e 22 segundos, que trazem dez cenas de *Coletas* e duas extras de coletas de maresia, com a participação das amigas Marta Jourdan e Patrícia Chueke. *A coleta da neblina* é o título de um vídeo – o primeiro sobre o tema, gravado em VHS, em 1996 – e de um filme, editado em 2019 exclusivamente com as imagens em 16mm.

Na reorganização das coletas, conservamos as edições originais, de Paulo Mendel, nesse primeiro vídeo em VHS, e da própria Brígida, nos *Fragmentos*. Embora tenhamos tentado exaustivamente reeditar os *Fragmentos*, concluímos que aquilo que tínhamos era melhor do que todas as mudanças que fomos capazes de propor.

Já em *Coletas*, também editado pela artista, eliminamos uma cena que a incomodava, tanto pela instabilidade da câmera, como pela baixa resolução do vídeo, que gerava interferências nas linhas diagonais da imagem. Criamos, então, um novo trabalho, *A coleta da neblina*<sup>70</sup>, com algumas cenas que estão em *Coletas* e em *Fragmentos* e com outras inéditas.

A aproximação entre artes plásticas e cinema teve, ao longo do século XX, três momentos-chave. Primeiro, o período das vanguardas históricas (Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo, Expressionismo, Abstracionismo), depois, os movimentos chamados de pós-modernistas (*Pop Art*, Neoconcretismo, Minimalismo, arte conceitual, Fluxus, *body art*, *land art*), e ,mais recentemente, a disseminação das instalações audiovisuais, a partir dos anos 1980, com a chegada da tecnologia do vídeo, de acordo com Parente (2007).

O filme de 16mm começou a ser produzido na Inglaterra, em 1923, visando principalmente o mercado do cinema documental, mas demorou a ser absorvido. Só começou a ser usado, em maior escala, no pós-guerra, como resultado do investimento dos governos

---

<sup>70</sup> As coletas de orvalho e maresia não foram filmadas em 16mm.

em desenvolvimento de equipamentos de audiovisual mais leves para o registro de imagens no *front*, para a produção de imagens científico-educativas e de propaganda durante a guerra.

Aos poucos, no pós-guerra, o cinema de 16mm conquistou seu território extrapolando a ambição inicial, o documentário, e se estabelecendo mais amplamente no cinema experimental e nas artes visuais, o que criou um circuito alternativo de salas de exibição nos Estados Unidos (WELLER, 2014). Deren foi grande incentivadora desse circuito, tendo inspirado a formação da *Cinema 16*, importante sociedade do cinema independente nos anos 1950, e participado da *Creative Film Foundation*, que premiou cineastas como Stan Brakhage e Shirley Clarke, de acordo com Ribeiro (2017).

Assim, nos anos 1950 e 60, a película 16mm chega aos artistas visuais, entre eles Helio Oiticica, Ligya Pape, Yoko Ono e Andy Wahrol, que fez mais de 60 filmes entre 1963 e 1968. A farta produção desses todos artistas é classificada em categorias, como cinema experimental, cinema de museu ou galeria, filme de artista, por exemplo.

De acordo com Weller (2014), a portabilidade dos equipamentos de 16mm, o ajuste mais ágil do enquadramento e a claridade das lentes geraram uma estética e um modo de fazer filmes que agregam, à imagem, um imaginário de autenticidade e intimidade. A ideia de intimidade contribui na construção conceitual das coletas, somando seu granulado típico ao caráter difuso da imagem da névoa.

**Figura 14** - *Frame* extraído do filme *A coleta da neblina*



Fonte: Arquivo cedido pelo artista.

Na época de sua realização, os filmes da neblina foram telecinados<sup>71</sup>, editados e exibidos em vídeo. Na remasterização de 2019, voltamos aos negativos, que foram limpos e escaneados para imagem/arquivo digital, com resolução 4K, também chamado de ultra HD. Ou seja, a resolução passou de 720x480 para 3840x2160 *pixels*, quase cinco vezes mais nítida. As imagens realmente ganharam vida nova e trechos que haviam ficado de fora das peças originais encontraram lugar n’*A (nova) coleta da neblina*, que pode ser projetado em grande escala, em relação ao corpo do espectador, de maneira a criar uma espécie de filme-ambiente. A montagem do filme segue o padrão de *Coletas e Fragmentos*, que segue com liberdade o modelo clássico, no sentido de manter o fluxo, por meio de cortes suaves, que não tiram o espectador do envolvimento com o filme e a névoa.

*A (primeira) coleta da neblina* (1996) é uma peça documental, o registro de uma ação em que Brígida e a amiga - e também artista - Márcia Thompson coletam neblina ao amanhecer na serra de Petrópolis. Tudo é muito espontâneo, com uma parte gravada de dentro do carro. Um raro registro dos primeiros lampejos de uma obra, já que, ali, a artista tem os contatos iniciais com um novo material, procurando forma, método.

Peguei a Márcia numa festa de madrugada para filmar, e ela foi com o Ulisses, seu namorado. Na gravação, em determinado instante volto com o vidro e mostro que havia coletado umas gotas, e ficávamos tentando tampar o vidro com as mãos, manter a captura. Quase no final do filme, eu e Márcia, que estávamos com uma cestinha de palha cheia de vidrinhos, resolvemos seguir a neblina pela estrada, quando ela observa que a neblina havia descido. E fomos atrás da neblina (BALTAR, 2017, p. 24).

Com exceção desse vídeo, as outras 13 peças audiovisuais de *Coletas* se voltam para uma estética ficcional, beirando o fantástico. Parecem pinturas impressionistas em movimento, imagens que encontram, no vídeo, o meio ideal para construir a coleção daquilo que não se acumula ou para registrar a coleta do inapreensível.

A imagem-ambiente de Baltar, nos remete à atmosfera como descreve Coccia (2018, p. 62) ao afirmar que “não habitamos a terra, habitamos o ar através da atmosfera. Estamos imersos nele exatamente como o peixe está imerso no mar. E aquilo a que chamamos respiração não é senão a agricultura da atmosfera”.

É o fluido que nos faz pensar, é o fluido que nos faz viver e amar. A atmosfera é nosso primeiro mundo, o meio no qual estamos integralmente imersos: a esfera do

---

<sup>71</sup> Telecinagem é o processo tecnológico que transfere imagens de negativo óptico para um sistema de vídeo analógico ou digital.

sopro. Ela é o *médium* absoluto, aquilo em que e através do que o mundo se dá; aquilo em que e através do que nos damos ao mundo (BALTAR, 2017, p. 52).

Aos poucos, da prática da coleta, surgem, na imaginação de Baltar, os seres da neblina, as coletoras, desenhadas ou encarnadas em performances, os coletores esculpido em vidro soprado e as roupas especiais para coletar cada tipo de umidade. Surgem sapatos verdes e bicos de vidro para colher orvalho, mochila de plástico bolha para acondicionar vários frascos pequenos, vestidos e botas futuristas em cinza e branco para se diluir na neblina, trajes de banho *retro* e recipientes redondos como aquários para a coleta de maresia com as amigas Marta Jourdan e Patrícia Chueke.

Depois das primeiras experiências fotográficas percebi que eu estava diante de um material super sedutor e as fotos podiam ser ampliadas. Aí entrou a roupa e outros detalhes que para mim tornaram o trabalho mais consistente e contemporâneo e o mais legal é que não tiram a essência da ação, o teor vivencial de cada nova experiência (estar lá e esperar o momento da neblina chegar sempre é fundamental)<sup>72</sup>. Passei também a não me preocupar em aprisionar a neblina – essa ideia surgiu aos poucos – os vidros são reabertos e reutilizados, muitas vezes sem tampa, o que reforça o instante da ação (BALTAR, 2017, p. 62).

**Figura 15** - *Frame* extraído do vídeo *Coletas e/ou Fragmentos*



Fonte: Arquivo cedido pela artista.

Esses primeiros figurinos são importantíssimos para todas as obras ligadas aos devaneios e aos seres híbridos que veremos em breve. Com eles, Baltar encarna as coletoras,

---

<sup>72</sup> Para Baltar, é fundamental estar presente no momento em que a neblina se forma, como o é para o poeta descrito por Bachelard estar presente no nascimento da imagem poética.

personagens misteriosas por não mostrarem o rosto para a câmera e por aparecerem, quase sempre, envoltas no vapor.

Com *Coletas*, passamos das raízes às folhas que exalam a atmosfera. Passamos também das ações-vídeo aos devaneios. E, ainda, da tecnologia e visualidade do VHS para a da mini-DV. O VHS é um sistema de vídeo analógico, gravado em suporte magnético e transmitido via sinal eletrônico composto. Foi criado para amadores, em 1976, e, como já foi dito no primeiro capítulo, foi muito popular na videoarte nos anos seguintes até a chegada do vídeo digital. Sua imagem tem proporção 4:3 e a resolução é de 250 linhas horizontais, enquanto o padrão televisivo é de 525, o que significa mais que o dobro em nitidez.

A DV25, sigla para *Digital Video*, é, como o próprio nome diz, uma tecnologia de imagem digital ainda gravada em fitas cassete. Lançada em 1996, chegou a ter sete tipos de fitas diferentes, sendo a mini-DV, a mais popular entre os artistas visuais, porque, como o VHS, foi desenvolvida para amadores, com custo e operação acessíveis. Suas câmeras – as *handycams* – e fitas pequenas simplificam até na questão do armazenamento.

A qualidade técnica do vídeo digital é superior a dos formatos analógicos. A imagem, composta por 720x480 *pixels*, tem proporção 16:9 e, com isso, se aproxima do formato retangular do cinema, e as 480 linhas horizontais, ainda ficam abaixo do padrão televisivo, mas oferece quase o dobro da resolução do VHS. Visualmente, a definição da imagem melhora, deixando os contornos mais firmes, e as cores suavizam-se em tons mais realistas e menos eletrônicos.

As coletas, que se estenderam por quase dez anos, trazem a impressão visual da transformação da tecnologia da imagem em movimento, passando pelo filme de 16mm, pelo vídeo analógico – VHS – e digital – mini-DV –, e alcança, com a remasterização, o ultra HD. Vale destacar a intensa participação de Marta Jourdan, em *Coletas* que ultrapassa a parceria – na performance, na operação de câmera de vídeo e colaboração no filme – e a amizade sempre marcantes no trabalho de Baltar. Sua participação transborda para a poética de Jourdan, cuja obra está fortemente ligada aos instantes únicos e aos fenômenos físicos: ao tempo, em última instância. Dois exemplos dessa influência são: *Líquidos perfeitos* (2006), esculturas dinâmicas com ferros de passar roupa com a chapa aquecida a 100°C, virada para cima, onde pingam gotas que evaporam assim que tocam a superfície. E *Zona de lançamento* (2007 em diante), máquina que combina retroprojeter e bomba d'água para projetar, em grandes superfícies, as gotas que pingam numa lente adaptada ao retroprojeter. A primeira

exibição – *Zona de lançamento #1*<sup>73</sup> (2007) – se deu em uma exposição coletiva do projeto *Respiração*, na Casa Museu Eva Klabin, da qual Baltar participou com obras “do tijolo”. Jourdan projeta gotas que escorrem imensas pelas paredes do quarto de dormir, imagem que, dentro do antigo casarão de pedra em frente à Lagoa Rodrigo de Freitas, gera uma sensação de umidade quase tátil.

Em *A coleta da neblina*, verificamos, mais uma vez, a importância do título como chave para a ideia da imagem em movimento e principalmente do vídeo, como um meio/*medium* apropriado para coletar a neblina com todo seu mistério e fluidez, uma vez que o vídeo, assim como a neblina, pode constituir-se em processo, como sinal transmitido, sem gerar uma materialidade palpável, de acordo com Mello (2008).

Quando eu comecei a coletar o orvalho, primeiro foi como extensão das ações que eu já estava fazendo na casa, para a natureza. Eu levava móveis e parte da casa para a natureza. Foi quando comecei a colher orvalho. E depois neblina. A minha captura era de significado, porque tudo significa, de certa maneira. Então, a neblina é mistério, invisibilidade, paisagem que muda, falta de localização, o lugar do sublime, do corpo diante dessa paisagem. Todos esses significados colocam você também no lugar de captar a impossibilidade. É chegar ao espaço da ficção. E tudo foi muito processual, porque no começo, realmente, eu pensava em vedar os vidros, até entender que a minha captura era de sentidos. (QUEIROZ e ROCHA, 2012, p. 48-49).<sup>74</sup>

O título destaca a ação dentro de enquadramentos que orientam para a contemplação, enfatizando as ideias de processo e de dúvida, que são próprias do feminino e que, de certa forma, escapa da objetividade do pensamento racionalista, de acordo com Bachelard.

Como diz Nietzsche: "Na matemática..., o *conhecimento absoluto* celebra as suas saturnais". Quem se entrega com entusiasmo ao pensamento racional pode se desinteressar das fumaças e brumas através das quais os irracionais tentam colocar suas dúvidas em torno da luz ativa dos conceitos bem associados. Brumas e fumaças, objeção do feminino (BACHELARD, 1988, p. 51).

A neblina borra os contornos, “desfaz montanhas e desfoca horizontes”, de acordo com Baltar<sup>75</sup>.

Diante de uma paisagem tão imprecisa, o que fica nítido é o ato existencial. [...] Pode ser que eu esteja exagerando, mas acho que o trabalho da neblina traz uma montanha de divagações. Possibilidades também pessoais sobre viver a imprecisão, nas escolhas, nas chances de mudar. A paisagem também não é constante: casas,

<sup>73</sup> Disponível em: <<https://youtu.be/AioFQHHDV78>>. Acesso em: 02 mar. 2021.

<sup>74</sup> Palavras de Brígida Baltar na entrevista.

<sup>75</sup> O enunciado de Baltar foi apreendido do Catálogo do Espaço Agora/Capacete, publicado em 2001, p. 63, sobre a exposição *Brígida Baltar: neblina orvalho e maresia coletas*.

pessoas e montanhas desaparecem no fog. É também uma perda de memória, de identidade. E o prazer não fica para depois porque está tudo colado, o instante e o futuro<sup>76</sup>.

Percebemos que a coletora da neblina está em uma estrada – bem próxima à cidade do Rio de Janeiro – quando faróis esmaecidos de caminhão passam ao fundo, ou quando o vulto de uma placa aparece em um canto de quadro. Com todos os recursos tecnológicos disponíveis atualmente, ou mesmo no início dos anos 2000, esses vultos urbanos, nos trazem de volta para a realidade, poderiam ser apagados da imagem, mas Baltar escolhe deixá-los investindo, mais uma vez, na quebra de expectativa. “Era uma forma de atrapalhar um pouco os sentidos de beleza, de sublime. Uma quebra da ilusão” (BALTAR, 2017, p. 24).

Ainda que essa obra tenha seu viés cinematográfico, até mesmo no suporte, sabemos que o espectador da videoarte não sonha como o do cinema. Porém a desorientação espacial proporcionada pela neblina gera uma sensação de distensão temporal. Afirmamos isso do ponto de vista da primeira espectadora: embora as cenas sejam curtas, elas refletem a dimensão contemplativa da presença e convidam o espectador a voltar seus sentidos para uma imagem-ambiente repleta de beleza e fruí-la por “longos” segundos. A imagem poética repercute no observador de modo a impregná-lo. Quando vemos a artista imersa na neblina, experimentamos um pouco a mesma sensação, conseguimos estar presentes na imagem. De acordo com a crítica e curadora Luisa Duarte, isso se dá porque, ainda que nossa fruição seja apenas visual, “a experiência implicada por quem realiza as ações ativa outros sentidos: tato, olfato, audição” (DUARTE, 2021, p.133). João Modé, artista visual e amigo de Baltar, corrobora com essa sensação em uma troca de e-mails com ela.

O que interessa nesse trabalho não é a ação em si, nem o registro dela, mas a poética que está envolvida nessa ação. Às vezes quando vejo as imagens fico imaginando você lá o barulho e o silêncio do mato, a umidade, o friozinho... São sensações que só você que vivencia pode perceber. As imagens são lindas e por isso potentes, mas o que mais me atrai na ideia do trabalho é a poética da ação<sup>77</sup>.

Junto com a umidade, Baltar coleta o tempo necessário à vivência das manifestações efêmeras dos ciclos naturais. Ela mantém “o tempo vivo no interior da imagem”, que, de acordo com Tarkovski (2010), é o que torna uma imagem verdadeiramente cinematográfica. Mas é também uma característica intrínseca do vídeo.

---

<sup>76</sup> Ibidem, p. 65-66.

<sup>77</sup> O enunciado de Baltar foi apreendido do Catálogo do Espaço Agora/Capacete, publicado em 2001, p. 65, sobre a exposição *Brígida Baltar: neblina orvalho e maresia coletas*.

Vídeo é uma questão de tempo: tempo inscrito na imagem, tempo de transmissão da imagem e duração de tempo necessária à sua apreensão sensória. A dimensão temporal do vídeo é uma característica fenomenológica que o transforma num acontecimento eletrônico (MELLO, 2008, p. 51).

A autora ainda pontua que “os aspectos da arte relacionados com o tempo real no vídeo dizem respeito ao tempo na imagem, ao ‘tempo intrínseco – ou às formas de temporalidade que estão dentro da imagem – e que se refere à imagem que é construída no tempo’” (MELLO, 2008, p. 55). O tempo é a essência mesma da imagem em movimento, em que registramos o que se constrói na duração, por isso, ela é o meio apropriado para a abordagem de questões como a que move Baltar nas coletas: a impossibilidade de apreender a neblina, uma vez que não se pode sequer alcançá-la. A neblina sempre escapa nos envolvendo. Brígida, então, imerge e produz uma imagem de fora, participa da neblina como participa da parede da casa.

Acho que essa ação diz do imprevisível, dos acasos, do que não se sabe. Tem uma coisa que eu descobri quando comecei a coletar: quando você chega perto da neblina, ela não está mais lá (pelo menos tão densa) mas mais adiante. Isso traz também outros significados, alguma coisa que nunca vai ser apreendida<sup>78</sup>.

De acordo com Coccia (2018), as plantas reproduzem a umidade do oceano na terra, por meio da fotossíntese, e, dessa forma, colonizaram o ar e tornaram a terra habitável, expelindo aquilo que chamamos atmosfera – um escudo de vapores que nos isola do vácuo do espaço sideral.

Os primeiros seres vivos integralmente terrestres são os maiores transformadores da atmosfera. Inversamente, a fotossíntese é um grande laboratório atmosférico no qual a energia solar é transformada em *matéria viva*. De certo ponto de vista, as plantas nunca abandonaram o mar: trouxeram-no para onde ele não existia. Transformaram o universo num imenso mar atmosférico e transmitiram a todos os seres seus hábitos marinhos. A fotossíntese não é outra coisa senão o processo cósmico de fluidificação do universo, um dos movimentos através dos quais o fluido do mundo se constitui: o que faz o mundo respirar e o mantém num estado de tensão dinâmica (COCCIA, 2018, p. 40-41).

Baltar mergulha no mar de vapores para ser paisagem, numa atitude oposta a d’*O viajante sobre o mar de névoa* (1818), de Casper D. Friedrich, em seu ponto de observação destacado em um pico sobre as nuvens. Depois de termos separado sujeito e mundo na

---

<sup>78</sup> O enunciado de Baltar foi apreendido do Catálogo do Espaço Agora/Capacete, publicado em 2001, p. 62, sobre a exposição *Brígida Baltar: neblina orvalho e maresia coletas*.

Modernidade, já nos distanciamos o suficiente para enxergar o que estava antes do sujeito, no nascimento da filosofia como sugere Coccia, ou até antes, se considerarmos que a estética vem primeiro.

A edição das peças audiovisuais das coletas, excetuando-se o vídeo documental que inaugura a série, de novo, está mais ligada ao processo de seleção do que ao de justaposição. A articulação entre os planos não obedece o fio narrativo ou cronológico, guiando-se pelo pulso ou pela pressão, ou pela energia da imagem. Tanto que Baltar apresenta as cenas de duas formas: juntas em *Coletas* e em *A (nova) coleta da neblina*, ou separadas em *Fragmentos*. A montagem espacial os potencializa, pois, como são muitos, 12 no total, e bem diversos, possibilitam uma miríade de combinações a serem exibidas em monitores ou em projeções, em escalas variadas. Quer dizer, os fragmentos em 16mm suportam projeções bem grandes, enquanto os vídeos captados em mini-DV têm melhor resultado em monitores pequenos e projeções reduzidas. Assim, cada exibição dos *Fragmentos* pode ser única como cada coleta, reproduzindo o caráter da ação, um ato existencial<sup>79</sup> de percepção do presente e trazendo, para a forma, o caráter rarefeito da matéria plástica em questão.

É o movimento do espectador que “faz o *raccord*”, mas é ele que escolhe o momento de mudar, não é o filme que faz a escolha no seu lugar. [...] De certa forma, estas imagens de instalação são obra de uma *dupla montagem*: uma montagem, que chamaremos primeira, de tipo cinematográfico clássico (jogando com a ordem temporal do filme) e uma montagem segunda, de tipo expositivo (jogando com a ordem espacial da instalação multitela), as duas não se excluem em nada, mas podem (ao bel prazer das estratégias, às vezes, complexas, senão perversas, do artista) se combinar, se retomar, se modificar, se contradizer, cruzar e multiplicar a eficiência de seus mecanismos (DUBOIS, 2014, p. 139-140).

As *Coletas* sintetizam vários pontos do processo arte-vida de Baltar. Sempre em busca de simplicidade, a artista nos mostra como respirar é a essencialidade pura do ser humano; nos mostra a delicadeza na construção da obra que envolve um bom grupo de amigos em frente e atrás das câmeras e máquinas; nos mostra o poder do processo que se dá na imagem e no corpo dela – presença – e do espectador. É no corpo que se processa o conteúdo invisível dentro dos coletores de vidro.

Inspirar é fazer o mundo entrar em nós – o mundo está em nós – e expirar é se projetar no mundo que somos. Estar-no-mundo não é simplesmente se encontrar dentro de um horizonte último que contém tudo o que podemos e poderemos perceber, viver ou sonhar. Desde que começamos a viver, pensar, perceber, sonhar,

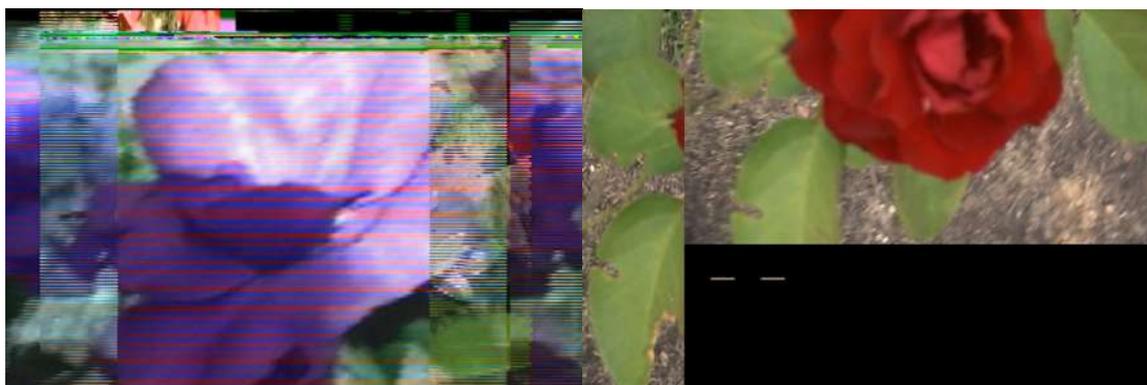
---

<sup>79</sup> Utilizamos a palavra existencial no mesmo sentido em que Baltar a emprega: referindo-se a uma poética não biográfica, mas, sim, profundamente relacionada à vida (BALTAR, 2017, p. 13).

respirar, o mundo em seus detalhes infinitos está em nós, penetra material e espiritualmente nosso corpo e nossa alma, e dá forma, consistência e realidade a tudo o que somos. O mundo não é um lugar; é um estado de imersão de toda coisa em toda outra coisa, a mistura que inverte instantaneamente a relação de inerência topológica (COCCIA, 2018, p. 68-69).

### 2.2.2 *A geometria das rosas – a beleza do defeito*

**Figura 16** - *Frames* extraídos do vídeo *A geometria das rosas*



Fonte: Arquivos cedidos pela artista

Tínhamos acabado de editar *O Refúgio de Giorgio*<sup>80</sup> em que, sem muito esforço, driblamos os defeitos provocados pela deterioração do suporte material, quando nos deparamos com defeitos bem mais graves nas imagens de *A geometria das rosas* (2002/2019).

Brígida, que estava animadíssima com a chegada da primeira leva de material redigitalizado, teve um choque. A obra, há tempos imaginada, não se realizaria mais. Na primavera de 2002, encantada com a exuberância das flores do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, a artista decide registrá-las em vídeo, para, mais tarde, utilizar em uma peça audiovisual que homenagearia todos os assistentes que teve ao longo sua carreira – flores em seu jardim artístico –, pela contribuição intensa na construção do trabalho. A câmera passeava em movimentos livres, de flor em flor, como uma borboleta ou uma abelha, bem perto das flores.

A experiência do filme anterior nos deu segurança para não descartar o material de primeira, mas, dessa vez, não tínhamos o efeito estroboscópico a nosso favor, e as marcas da deterioração eram maiores e mais frequentes. Assistimos a um bom trecho tentando eliminar as partes danificadas, mas era impossível cortá-las, pois eram tantas que, pode-se dizer que, o

---

<sup>80</sup> Tópico 2.3.2.2.

movimento não fluía por um segundo completo. Reduzimos a velocidade original para tentar salvar alguns segundos, mas não resolveu. Começamos a passar a imagem em quadro a quadro, em busca de um trecho aproveitável, e foi então que começamos a admirar a beleza das flores “pixeladas” de variadas formas, geradas ao acaso. Decidimos fazer o filme, destacando a poesia da deterioração e do acaso.

Os *drop outs* da mini-DV aparecem, na imagem, com quadradinhos coloridos, que criam recortes de bordas nos elementos da imagem. Como os elementos da imagem são justamente flores coloridas sob uma luz solar bem tropical, o defeito acrescentou cor ao quadro, tornando-o mais vivo.

Para chegar ao resultado desejado, selecionamos apenas as rosas, dentre todas as flores registradas, eliminamos também todas as imagens em que aparece cimento ou canteiro, e, depois, reduzimos a velocidade dos quadros com defeito para que eles ficassem visíveis por mais tempo. Chegamos a tirar todas as imagens “boas” que se intercalam às protagonistas quadriculadas, mas voltamos atrás porque elas funcionam como fluxo de ligação, como distância necessária para a observação do que queremos destacar. O resultado são trechos de imagem estroboscópica ligados por breves fluxos.

Demos o filme como pronto e como muito satisfatório logo no primeiro dia de trabalho. Entretanto, de vez em quando, entre as edições dos outros filmes, ou por causa da visita de algum interlocutor<sup>81</sup> e, principalmente, quando foi exibido na exposição *Brígida Baltar - Dois vídeos*, na Galeria Gustavo Schoor, na Universidade Estadual do Rio de Janeiro, entre março e abril de 2019, voltávamos a ele para aparar pequenas rebarbas. Começamos em 21 de janeiro e terminamos em 16 de abril de 2019. A primeira versão tinha cerca de 7 minutos, na exposição da UERJ, 4 minutos e 30 segundos e a na versão final, 3 minutos e 53 segundos, eliminando todas as sobras e concentrando a potência visual na beleza imperfeita sempre perseguida pela artista.

A rosa é a mais mítica e feminina entre as flores, como observa a narradora de *Água-viva*, uma pintora que se aventura na escrita enquanto reflete sobre a natureza/essência dos seres do mundo.

Rosa é a flor feminina que se dá toda e tanto que para ela só resta a alegria de se ter dado. Seu perfume é mistério doído. Quando profundamente aspirada toca no fundo íntimo do coração e deixa o interior do corpo inteiro perfumado. O modo de ela se abrir em mulher é belíssimo. As pétalas tem gosto bom na boca – é só experimentar.

---

<sup>81</sup> Referimo-nos aos curadores Giorgio Ronna, Márcio Doctors e Luísa Duarte que acompanharam o trabalho com visitas regulares.

Mas rosa não é it. É ela. As encarnadas são de grande sensualidade. As brancas são a paz do Deus. É muito raro encontrar na casa de flores rosas brancas. As amarelas são de um alarme alegre. As cor-de-rosa são em geral mais carnudas e têm a cor por excelência. As alaranjadas são produto de enxerto e são sexualmente atraentes. Preste atenção e é um favor: estou convidando você para mudar-se para um reino novo (LISPECTOR, 1994, p. 62).

O título se refere ao aspecto dos defeitos que quebram as linhas orgânicas das rosas. Além disso, algumas rosas já estão um pouco despetaladas, quase morrendo, deterioradas como o suporte. O vídeo preserva a beleza das flores e o trabalho preserva a visualidade dos defeitos típicos da fita de vídeo digital, mais especificamente da mini-DV, que desaparece junto com o suporte atualmente obsoleto. Uma imagem que não se faz mais, porque cada suporte tem seu defeito característico, e pouco vista, já que a imagem defeituosa normalmente é eliminada na seleção do material. Assim, *A geometria das rosas* nos apresenta o fim de dois ciclos das rosas encerrando a primavera e uma possibilidade visual daquela tecnologia.

Embora, visualmente, *A geometria das rosas* assemelhe-se a obras de *glitch art*, seu processo de criação dá-se no sentido oposto, uma vez que o defeito existente na imagem foi incorporado, e não gerado intencionalmente como um recurso estético. Reafirmamos, aqui, a liberdade estética que o campo da videoarte oferece à edição para experimentação visual, narrativa, rítmica e sensorial. Raras são as oportunidades de fazer um vídeo só com imagens “estragadas”. A poética de Baltar, sempre aberta ao acaso, nos proporciona o exercício do deslumbramento, que nesse trabalho se traduz na mistura da natureza e mídia, beleza e sentido.

### 2.3 Ciclo afetivo – memória

O que é comum ao passado e ao presente é mais essencial do que cada um deles visto separadamente.

(Samuel Beckett)

Os ciclos do tempo se misturam aos ciclos da vida e das memórias acumuladas em seus giros. Sempre impregnadas de afetos, elas são uma grande inspiração para Baltar, como vimos nas obras *Enterrar é plantar* e *Casa cosmos*. A primeira registra o ponto de partida da transmutação de objetos de memória (fotografias e cartas) em adubo de novas vidas vegetais e a segundo, conceitualmente ligada aos vídeos da casa-ateliê, adquire, no tempo, camadas de memória que a credenciam também para a categoria do vídeo-*souvenir*. Mais uma vez, a artista se alinha a uma grande questão da arte, assim como acontece com corpo e paisagem.

Como observa o poeta e filósofo Cicero (2012), a memória inspira a poesia e a arte, pelo menos, desde a Grécia antiga.

É comum o pressuposto de que tanto a consideração puramente estética da obra de arte quanto a autonomia da arte são fenômenos exclusivamente modernos. A verdade, porém, é que, paradoxalmente, já se manifestam modalidades de ambas entre os primeiros poetas gregos cujas obras chegaram até nós. Como se sabe, os poetas arcaicos se consideravam inspirados pelas Musas, deusas que eles descreviam como filhas de outra divindade, a Memória (CICERO, 2012, p. 103).

A memória inspirou Marcel Proust a criar seu romance monumental *Em busca do tempo perdido* (1913-1927), que revolucionou a literatura e gerou “pensamento diferencial” sobre a questão, constituindo-se em tema de estudo de pensadores como Gilles Deleuze (1987), Samuel Beckett (1986) e Roberto Machado (1990)<sup>82</sup>, entre tantos outros, e ainda segue em debate cem anos depois do lançamento.

No romance de Proust, Marcel, o protagonista-narrador, experimenta, eventualmente, aquilo que Machado (1990) denomina impressões sensíveis: momentos plenos, intensos e extraordinários, que dizem respeito ao tempo e ao espaço, à memória e à imaginação, nos quais experimenta-se uma coetaneidade de tempos impossíveis. A passagem mais famosa da obra é a da *madeleine*<sup>83</sup> embebida em chá que o transporta, via paladar, de volta aos veraneios de infância em Combray.

Mas no mesmo instante em que aquele gole, de envolta com as migalhas de bolo, tocou meu paladar, estremei, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem noção de causa. Esse prazer logo me tornara indiferente às vicissitudes da vida, inofensivos seus desastres, ilusória sua brevidade, tal como faz o amor, enchendo-me de uma preciosa essência: ou, antes, essa essência não estava em mim, era eu mesmo. Cessava de me sentir medíocre, contingente, mortal. De onde me teria vindo aquela poderosa alegria? Senti que estava ligada ao gosto do chá e do bolo, mas que o ultrapassava infinitamente e não devia ser da mesma natureza. De onde vinha? Que significava? Onde apreendê-la? Bebo um segundo gole que me traz um pouco menos que o primeiro. É tempo de parar, parece que está diminuindo a virtude da bebida. É claro que a verdade que procuro não está nela, mas em mim (PROUST, 2006a, p. 71).

Marcel passa a vida colecionando esses raros momentos de felicidade, angústia e curiosidade. A cada encontro com um objeto carregado de passado, ele se sente feliz e

---

<sup>82</sup> Além de recorrer ao livro *Deleuze e a filosofia*, nos baseamos em anotações próprias de três cursos ministrados pelo filósofo no Polo de Pensamento Contemporâneo, no Jardim Botânico, Rio de Janeiro. São eles: *Literatura e Impressão Sensível em Proust*, em agosto de 2010; *Proust, a música e a literatura*, em março de 2013; e *Proust e as artes*, em novembro de 2013.

<sup>83</sup> Espécie de bolinho esponjoso em forma de concha.

eterno<sup>84</sup>, vivendo ao mesmo tempo o presente e o passado. Mas logo se aflige quando a sensação lhe escapa e, por fim, fica intrigado querendo compreender o sentido desses episódios, de acordo com Machado (1990).

Para Proust, existem dois tipos de memórias. A primeira se refere à voluntária, da inteligência, do consciente e que, portanto, “não tem valor como instrumento de evocação que provê uma imagem tão distante do real quanto o mito de nossa imaginação ou a caricatura fornecida pela percepção direta” (BECKETT, 1986, p. 10). E a segunda se trata da involuntária, afetiva. Essa sim, rara e valiosa, só pode ser encontrada, ao acaso, em objetos ou coisas do mundo. Só lembramos verdadeiramente daquilo que foi esquecido, pois o esquecimento preserva o passado, impede que ele se contamine de presente e seja atualizado. A memória involuntária permite respirar de novo um ar do passado, guardado nos objetos do mundo, como em frascos fechados, em seu tempo e lugar.

As impressões sensíveis são variadas e dizem respeito a todos os cinco sentidos, reforçando o elo entre o sensorial e a memória, seja na evocação ou no relato/representação. Segundo Machado (1990), um grande objetivo de Proust era manter a intensidade da impressão ao expressá-la, ser fiel à experiência do momento suspenso entre presente e passado, eternizante e fugidio. As impressões sensíveis são a base e a chave para a grande obra proustiana e o acaso é crucial para que ocorram. O sentido acionado precisa ser pego de surpresa para escapar da consciência por alguns segundos.

De acordo com Maria Cristina Ferraz<sup>85</sup>, Marcel aprende com a experiência e descobre seu projeto literário, ao mesmo tempo em que compreende porque as impressões sensíveis o fazem feliz e pleno: elas dobram o tempo tornando-o circular. A partir dessa conclusão, o protagonista orienta sua busca da verdade para a criação artística. O tempo reencontrado ou redescoberto é a própria transvaloração do tempo perdido em obra de arte, pela afirmação da vida e da vontade de potência. Marcel não se redime através do tempo, ele reconcilia-se com o tempo e sua inexorabilidade, sua efemeridade, sua circularidade repetitiva e variante. O protagonista revive como narrador.

Agora, utilizando a razão para expressar as sensações que marcaram sua vida, o personagem mistura, em mais 3.000 páginas, o prazer e a dor desses momentos de tempos coetâneos, inventando memórias de fatos ocorridos antes mesmo de seu nascimento, como o

---

<sup>84</sup> Machado (1990) ressalta que Proust utiliza “eterno” no sentido de “fora da ordem sensível do tempo”, mas na sua imanência, como uma suspensão de sua ordem irreversível.

<sup>85</sup> Anotações de aula da disciplina Tecnologias da Comunicação e Subjetividade, do curso *Amor: perspectivas anacrônicas/extemporâneas*, ministrado pelo professor Alexandre Ferreira de Mendonça e pelas professoras Maria Cristina Franco Ferraz e Maria Paula Sibília, no PPGCOM da ECO, no primeiro semestre de 2018.

namoro das personagens Swann e Odette, e com “precisão de detalhes”, segundo ele mesmo. “Mais fácil de obter às vezes quanto à vida de pessoas mortas há séculos do que com referência a nossos melhores amigos” (PROUST, 2006a, p. 234-235).

O ato do monumento não é a memória, mas a fabulação. Não se escreve com lembranças de infância, mas por blocos de infância, que são devires-criança do presente. A música está cheia disso. Para tanto é preciso não memória, mas um material complexo que não se encontra na memória, mas nas palavras, nos sons: “Memória, eu te odeio”. Só se atinge o percepto ou o afecto como seres autônomos e suficientes, que não devem mais nada àqueles que o experimentam ou experimentaram: Combray como jamais foi vivido, como não é e nem será vivido, Combray como catedral ou monumento. [...] O romance se elevou frequentemente ao percepto: não a percepção da charneca, mas a charneca como percepto em Hardy; os perceptos oceânicos de Melville; os perceptos urbanos e especulares em Virginia Woolf. A paisagem vê (DELEUZE, 1992, p. 219-220).

Nesse capítulo veremos como Baltar revive memórias familiares, da infância, de viagens, e como inventa *souvenirs* audiovisuais para guardar algumas delas. Como a memória não segue uma lógica ou linha previsível, ao contrário, vale-se do acaso e da surpresa, nesse capítulo, optamos por uma ordem mais associativa ou uma organização afetiva, em vez da cronológica. O objetivo é de tentar respeitar o vaguear das ideias que inspira esse conjunto de vídeos tão heterogêneos, que contém, ao mesmo tempo, um trabalho singelo como *O corvejo*, e outro, como *Sem escuridão*, rico em elementos e efeitos.

### 2.3.1 Memórias de dentro

Em seu livro dedicado a Proust, Samuel Beckett (1986) destaca a relação entre hábito e memória. O hábito nasce da memória consciente, que aprende a rotina e automatiza a vida, reduzindo a percepção e o registro dos detalhes cotidianos. Por outro lado, sua monotonia permite que, eventualmente, numa pequena variação, um objeto emerja do passado, libertando uma lembrança verdadeira.

Proust tinha má memória – como tinha um hábito ineficiente, porque tinha um hábito ineficiente. O homem de boa memória nunca se lembra de nada, porque nunca se esquece de nada. Sua memória é uniforme, uma criatura de rotina, simultaneamente condição e função de seu hábito impecável, um instrumento de referência e não instrumento de descoberta. A apologia de sua memória – “Lembro-me como se fora ontem...” – é também seu epitáfio e indica a expressão exata de seu valor (BECKETT, 1986, p. 23).

Ao contrário do autor, Marcel-protagonista é uma criatura de rotina que, na passagem da *madeleine*, dá oportunidade ao diferente. Mesmo não gostando de chá, aceita a

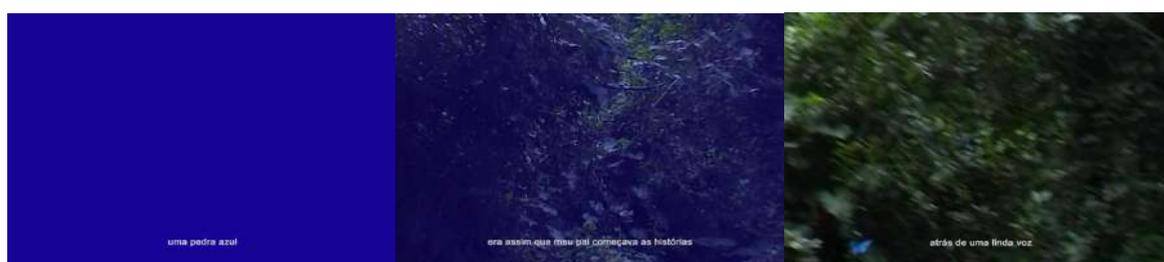
oferta de sua mãe e encontra com sua infância, por acaso, naquele sabor esquecido. Passando da inspiração à elaboração poética da memória, voltamos a Bachelard (s.d., p. 27-29), que considera a palavra hábito – que sem acento é habito – insuficiente para expressar a “ligação apaixonada do nosso corpo” com “a casa inolvidável”.

Assim, a casa não vive somente o dia-a-dia, no fio de uma história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos. Quando, na nova casa, voltam as lembranças das antigas moradias, viajamos até o país da Infância Imóvel, imóvel como o Imemorial. Vivemos fixações, fixações de felicidade, nos revivendo lembranças de proteção. Alguma coisa fechada deve guardar as lembranças deixando-lhes seus valores de imagens. As lembranças do mundo exterior nunca terão a mesma tonalidade das lembranças da casa. Evocando as lembranças da casa, acrescentamos valores de sonho; nunca somos verdadeiros historiadores, somos sempre um pouco poetas e nossa emoção traduz apenas, quem sabe, a poesia perdida (BACHELARD, s.d., p. 23).

Como vimos no primeiro capítulo, Brígida vive intensamente o universo doméstico, onde estão enraizados firmemente nossos hábitos e memórias. Aqui, ela reinventa memórias de infância, para além da estrutura física e dos recantos da casa, elas retornam, em vívidas sensações de histórias familiares e de brincadeiras infantis.

### 2.3.1.1 Lentos frames de maio – ciclos da vida e memória

**Figura 17** - *Frames* extraídos do vídeo *Lentos frames de maio*



Fonte: Arquivos cedidos pela artista.

Quando Brígida me mostrou o trecho de vídeo a partir do qual pretendia realizar um trabalho inicialmente intitulado *Borboletas azuis*, não acreditei que fosse possível. Eram poucos segundos de imagem tremida. Parecia que a câmera tinha sido ligada ao acaso e, para piorar, no final, um homem correndo sem camisa aparecia em quadro. Fiquei apreensiva por achar a ideia inviável, mas separamos, ali, dois instantes captados do voo de uma grande borboleta azul, em meio à folhagem da mata atlântica, em exuberância pura e breve – a da

borboleta e a da imagem. Para aproveitar ao máximo o material exíguo, manipulamos o tempo, ralentando até o limite da fluidez do movimento. Queríamos que ele continuasse suave, sem pulos ou quebras, e que a imagem captada em mini-DV não “pixelasse”, já que quando se exagera na câmera lenta, a imagem perde qualidade e revela as unidades quadradas que a compõem, os *pixels*.

Intercalamos aos trechos uma cartela azul no mesmo tom da borboleta que domina a imagem por meio de uma longa fusão. Quando a imagem alcança a opacidade total se mantém por 1 minuto e 20 segundos, de maneira que o seu retorno surpreende nossos olhos impregnados da cor lisa. O vídeo tomou corpo. Mas foi o texto, uma poesia já rascunhada pela artista, que lhe deu alma.

Um homem corria na estrada  
 Atrás de uma linda voz  
 que parecia vir de dentro da floresta  
 de uma caverna onde havia uma luz azul  
 era assim que meu pai começava as histórias  
 sempre havia uma luz azul  
 uma pedra azul  
 uma casa azul  
 borboletas entravam pela janela da sala na infância  
 e era como as histórias que eu ouvia  
 era estranho saber que viviam tão pouco  
 tanta exuberância em um dia  
 eu as aprisionava dentro de uma caixa  
 para ver a morte de perto  
 não lembro bem se a maior aflição  
 era o pó das asas nos meus dedos  
 que podia cegar  
 ou a certeza da injusta efemeridade  
 são lembranças que acendem em maio  
 quando elas se reproduzem pelas estradas afora<sup>86</sup>

A poesia de Baltar remete à sua infância. A memória despertada pela presença da borboleta azul a faz recordar, ao mesmo tempo, das histórias que o pai contava e de uma curiosidade perversa de criança. Na elaboração do texto, como no mecanismo dos sonhos, ela inclui o acaso ocorrido na gravação: mistura o corredor registrado por acidente quando ela caçava borboletas com a câmera, com recordações das brincadeiras e aventuras vividas com o pai e com as histórias que ele inventava na casa em que viviam em Copacabana. Assim, o tom onírico do vídeo é construído na semântica e na forma. O texto remete à hora de dormir ouvindo histórias. As frases, um pouco repetitivas, aparecem entre longos intervalos de “silêncio”, como os pensamentos do adormecer. A luz azul citada por escrito persiste

---

<sup>86</sup> Poesia de Brígida Baltar. (OLIVEIRA, 2021, p. 327)

intensamente no monitor impregnando os olhos. Ela e a menção ao “pó que pode cegar” são estímulos sensoriais aos olhos do espectador.

Esse estado de alma, vamos reencontrá-lo nos nossos devaneios. Ele nos ajuda a pôr o nosso ser em repouso. É realmente a infância sem as suas turbulências. Talvez possamos lembrar-nos de ter sido uma criança difícil. Mas os atos da cólera desse remoto passado não revivificam a cólera de hoje. Psicologicamente, os acontecimentos hostis se encontram agora desarmados (BACHELARD, 1988, p. 125).

Os cinco versos iniciais aparecem sobre o primeiro plano, que dura 27 segundos. Quando a palavra azul surge pela primeira vez, a imagem começa a se fundir com o azul da cartela até desaparecer. A maior parte do texto se desenrola sobre o azul denso, até que a imagem volta (acorda) lentamente em outra fusão e abriga os dois últimos versos. Mais uma vez, a característica vertical da montagem se destaca nas variadas combinações de texto, imagem e cor. A entrada das frases na tela determina a cadência da leitura do espectador e reflete o ritmo irregular da emergência das lembranças e dos relatos de memória. Junto à fusão longa – efeito eletrônico – geram uma sensação de distensão da curta duração do vídeo, de apenas 2 minutos e 08 segundos.

Nos dias que seguiram, trabalhamos bastante no texto, trocando palavras, tirando todos os excessos. Reduzimos o tamanho da letra, para que ela ficasse o mais delicada possível, tendo a legibilidade como limite. Diferente das legendas dos filmes, que servem para traduzir os diálogos e indicações de um idioma para outro, no campo das artes, a letra não está lá a serviço de outro elemento, ela é um elemento da obra e tem impacto próprio. Baltar sempre busca a sutileza. Então, em geral, seu texto aparece bem pequeno e discreto, em tipos mais retilíneos como Helvetica, Arial ou Times.

*Lentos frames de maio* (2005/2018) acumula diversos estratos de tempo. A gravação foi feita em 2005, durante uma das caminhadas que a artista costumava fazer na pista Claudio Coutinho, na Urca, cidade do Rio de Janeiro, no mesmo dia em que gravou as imagens de *Algumas perguntas*. O azul exuberante das borboletas leva a artista ao segundo estrato, à infância, na casa de Copacabana, onde viveu com os pais nos anos 1960, reaccessada no texto. Há ainda os 13 anos de amadurecimento da obra, e, por último, os dias de edição, momento apropriado para reunir tudo isso e finalizar a obra com um novo título-síntese, que faz referência ao tempo natural – maio –, ao tempo real do parco material bruto – apenas *frames*, não segundos, nem minutos – e ao tempo artificial produzido na utilização do recurso de *slow-motion* – lentos.

De acordo com a cineasta Deren (2012), o recurso da câmera lenta é uma microscopia do tempo. A cineasta produzia o efeito no ato da filmagem, por meio do aumento da velocidade de gravação, que resulta em movimentos lentos quando a velocidade é compensada na reprodução: 24 qps<sup>87</sup>, no caso do cinema. A tecnologia da imagem eletrônica permite que o efeito seja produzido no estágio da edição, embora prejudique um pouco a qualidade da imagem. Deren explorava intensamente alterações de velocidade-tempo como recurso de linguagem.

Segundo Deren, assim como um microscópio permite que se veja a matéria de um modo que não seria possível a olho nu, a câmera cinematográfica permite revelar a realidade de uma forma inatingível ao olho humano: "Já me referi à câmera lenta como um microscópio do tempo, mas ela tem usos tão expressivos quanto revelatórios. Dependendo do assunto e do contexto, ela pode ser afirmação tanto de estado ideal ou incômoda frustração, um tipo de meditação íntima e amorosa num movimento ou uma solenidade que acrescenta peso ritual a uma ação" (RIBEIRO, 2017, p. 302).

O voo da borboleta, visto assim, revela a face marrom das asas, normalmente ofuscada pelo brilho azul intermitente. O lado fosco faz a borboleta desaparecer na paisagem vegetal e tornar a aparecer azul mais acima no quadro. Curiosamente, "borboletas são metáforas de ideias de mudanças, transformação. E ainda, se formos ao dicionário, veremos que 'borboletar' significa devanear, fantasiar, divagar" (DUARTE, 2010, p. 112).

Em *Lentos frames de maio*, Baltar volta à temática da casa pela via das memórias da infância que, de acordo com Bachelard (s.d.), estão intimamente ligadas à primeira casa do indivíduo pelos valores de intimidade, sonhos e devaneios e não pelo plano dos fatos. Por isso somos capazes de habitá-la permanentemente em nossas lembranças, escapando da solidão e mantendo a poesia do passado. Por ocasião da filmagem de *O espelho* (1975), Tarkovski reproduz e queima sua casa de infância e depois reflete:

as mais belas lembranças são as da infância. Antes de tornar-se o fundamento de uma reelaboração artística do passado, a memória deve, certamente, ser trabalhada; e, neste caso, é importante não perder a atmosfera emocional específica sem a qual uma lembrança evocada em todos os seus pormenores nada mais faz a não ser provocar um amargo sentimento de decepção. Existe, afinal, uma enorme diferença entre a maneira como nos lembramos da casa onde nascemos e que não vemos há muitos anos, e a visão concreta que se tem da casa depois de uma prolongada ausência. Em geral, a poesia da memória é destruída pela confrontação com aquilo que lhe deu origem (TARKOVSKI, 2010, p. 29-30).

---

<sup>87</sup> qps - quadros por segundo - é a medida de velocidade usada nas filmagens para que o movimento da imagem registrada corresponda visualmente ao real.

### 2.3.1.2 Lá – memória e restos

**Figura 18** - *Frame* extraído do vídeo *Lá*



Fonte: Arquivos cedido pela artista.

Na obra *Lá* revisitamos imagens inéditas, em HD, gravadas durante a pesquisa para a exposição *O que é preciso para voar* (2011)<sup>88</sup>, cuja motivação principal é a parceria com o irmão Cláudio Baltar, fundador da Intrépida Trupe, ator e diretor teatral e engenheiro circense. Tínhamos um plano aberto e fixo de um palco de teatro, com um balanço no centro e uma rotunda de céu azul com nuvens brancas. Havia tomadas com o balanço movendo-se vazio e outras com Cláudio de frente e de costas para a câmera. A última opção foi a escolhida.

Começamos o vídeo com Brígida a ponto de soltar o balanço, dando a partida no movimento pendular que o irmão mantém transferindo o peso do corpo. Ela sai de quadro de costas, o que causa uma certa estranheza ao olhar, uma breve sensação de que a imagem está ao reverso. Encerramos o plano quando o balanço atinge o ápice da amplitude de movimento.

Testamos versões incluindo um segundo plano mais curto, com o ator de frente, cortando direto do primeiro para o segundo e deixando um intervalo de tela preta. Entretanto foi totalmente desnecessário e o trecho escolhido já continha, em seus 2 minutos e 14 segundos, o “filme”. Portanto, o que determinou o corte, dessa vez, foi a energia da ação. Ele

<sup>88</sup> Abordaremos, em detalhes, sobre essa exposição no capítulo 4.

é bem aparente e nos leva de volta ao início do plano, que se repete de forma igual, mas a narração atravessa a repetição visual, deixando duas frases para o retorno, como um *loop* que não rima:

Eu me lembro quando íamos lá.  
As sensações são as mesmas.  
Eu sentia um cheiro de ferro, eu sentia um cheiro que ficava nas mãos.  
Os olhos abrindo e fechando,  
deixando a luz ofuscar de vez em quando.<sup>89</sup>

O estilo breve e fragmentário da poesia reflete a afirmação bachelardiana segundo a qual os relatos não são suficientes para conservar as lembranças da infância e elas precisam ser nutridas pela lenda para subsistir por toda a vida, como na poesia de Franz Hellens.

A infância não é uma coisa que morre em nós e seca uma vez cumprido o seu ciclo. Não é uma lembrança. É o mais vivo dos tesouros, e continua a nos enriquecer sem que o saibamos... Ai de quem não pode se lembrar de sua infância, reabsorvê-la em si mesmo, como um corpo no seu próprio corpo, um sangue novo no sangue velho: está morto desde que ela o deixou (BACHELARD, 1988, p. 129-130).

Em *Lá* (2011/2019), a brincadeira de balanço catalisa o passado em sensações olfativas e visuais. Inicialmente o texto aparecia por escrito, mas já existiam outros vídeos assim, então que tal uma narração? Brígida fica reticente, mas experimenta e, rapidamente, encontra o tom intimista da voz que cochicha impressões da infância com a imagem do irmão. Esse é o único trabalho com narração na videografia. Somada à trilha dissonante, ela confere um caráter onírico ao vídeo, semelhante ao construído em *Lentos frames de maio* e *Sem escuridão*. Com a utilização da própria voz, ela experimenta um novo laço com o espectador.

Se, conforme foi visto, a pele é o órgão da aparência, no homem, pele e imaginação (ou mesmo pele e linguagem) se entrelaçam em uma ligação extremamente profunda. [...] Falar significa fazer com que nossa pele exista fora de nós, alienar nossa pele. [...] Nesse sentido, o homem não faz a experiência do aberto, ele está aberto. Entre ele e sua pele, há o mundo. Qualquer coisa pode tornar-se sua pele, e sua pele, o órgão de sua aparência, pode tornar-se coisa. Exatamente porque a vida humana é vida sensível na forma mais extrema, ela é capaz de chegar até onde chega o mundo (COCCIA, 2010, p. 85).

Nessa obra percebe-se o quanto o áudio é relevante para o audiovisual da artista. Nesse caso, arriscamos dizer, ele é mais forte do que a imagem, uma vez que é ele quem imprime o tom de recordação. A trilha original, que mistura rangidos, murmúrios e acordes

---

<sup>89</sup> Poesia de Brígida Baltar. (OLIVEIRA, 2021, p. 346)

musicais, foi composta por Camille Madoki e Matias Aguayo. Começamos a editar com uma música encontrada no computador de Baltar. Ela era “meio circense”, funcionava, mas trazia uma obviedade indesejada. Em uma tarde de trabalho com o curador Giorgio Ronna, que, ao assistir o vídeo, sugeriu o nome do amigo e artista Matias Aguayo para criar a trilha definitiva. Enviamos o vídeo para ele sem a música guia e o resultado foi tão preciso que a parceria se estendeu à obra *O azul profundo e a música que o Matias fez com a Camille*.

### 2.3.2 Memórias trocadas

Os amigos estão sempre envolvidos na realização dos vídeos de Brígida, seja na frente ou atrás da lente. *De noite no aeroporto* e *O refúgio de Giorgio*, realizados com um intervalo de dois anos, são uma espécie de plano e contraplano dessa parceria na arte e na vida. A utilização de recursos de gravação que produzem uma visualidade borrada enfatizam o diálogo. O primeiro torna-se memória na perspectiva da reorganização da videografia. O segundo já surge no desvio do hábito, em uma viagem, como um vídeo-*souvenir*.

#### 2.3.2.1 De noite no aeroporto – uma aventura afetiva

**Figura 19** - *Frame* extraído do vídeo *De noite no aeroporto*



Fonte: Arquivo cedido pela artista.

No ano 2000, Baltar trabalhava na cenografia da peça *Esperando Godot*<sup>90</sup>, de Beckett, dirigida por Ana Kfourri, e buscava uma árvore que a inspirasse. Em uma reunião de amigos na casa de Botafogo, ela fala dessa busca e o grupo, formado por ela, Andrea Maciel<sup>91</sup>, Daniela Amorim<sup>92</sup> e Giorgio Ronna<sup>93</sup>, decide sair de carro para procurar a árvore pela cidade e a encontram perto do Aeroporto Internacional do Rio de Janeiro, também conhecido como Aeroporto do Galeão.

Ronna, inspirado no cinema do grupo *Dogma 95*, registra a expedição com sua câmera mini-DV utilizando o recurso *night-shot*, no qual a câmera emite um fecho de luz infravermelha, invisível ao olho humano. Com isso o ambiente escuro é iluminado, ao mesmo tempo em que ele desabilita um sensor de cores, possibilitando a captação da imagem, com definição bem reduzida, o que resulta em um registro granuloso, com movimentos borrados e incompletos, e predominantemente verde. Tais características fluidificam, de certa forma, a edição, porque os cortes se confundem com os pulos da própria imagem, ao mesmo tempo em que os rastros de luz dançam na tela criando uma coreografia interna à imagem.

Assim o trabalho do editor não é criar ritmo da frase mas percebê-lo, respeitá-lo. Nessa abordagem, a contribuição coreográfica do autor inclui a necessidade de estender esses ritmos até a construção das sequências maiores. Ele faz isso mudando a junção das frases. [...] Mas a menor unidade para se fazer transições ou configurações não é o pulso, nem o simples gesto ou fragmento de movimento, mas a frase (PEARLMAN, 2014, p. 228).

Ronna também editou o vídeo na época e conta um pouco da experiência afetiva que é marca registrada da obra de Baltar.

Naquela noite, de fato experimentamos um amor coletivo. “De noite no aeroporto” é resultado do deslocamento da artista desse estado compartilhado para um cenário na natureza e a transfiguração desse estado em uma ação artística. Eu segurava a câmera e Brígida nos propõe subitamente: vamos fazer um filme? (RONNA, 2021, p. 116)

Durante a remasterização, apenas substituímos a imagem redigitalizada, alteramos o tipo do texto e reduzimos seu tamanho. O texto revela, logo no início do vídeo, como o afeto converte uma pesquisa de cenário em uma aventura de confraternização e arte.

---

<sup>90</sup> O cenário da peça resume-se a uma árvore e uma pedra.

<sup>91</sup> Andrea Maciel é bailarina e coreógrafa.

<sup>92</sup> Daniela Amorim aparece também em *Maria Farinha Ghost Crab II e III*, e em fotografias de *Coletas*.

<sup>93</sup> Giorgio Ronna é amigo e interlocutor constante de Brígida desde 1996, além de parceiro em *De noite no aeroporto e O refúgio de Giorgio*, e autor de sinopses e textos do livro *Brígida Baltar: filmes*.

Estava uma noite quente no Rio. Nós andamos de carro por uns quarenta minutos à procura de uma árvore bela.  
Quando a encontramos, nos apaixonamos profundamente uns pelos outros.  
De noite, no aeroporto.<sup>94</sup>

O vídeo, de 4 minutos e 29 segundos de duração, teve breve carreira cinematográfica ao participar do Festival Internacional de Curta-metragem de Oberhausenn, na Alemanha, em 2001.

Em Obenhausen houve um debate em que falamos do nosso processo. Um tempo depois, recebemos uma carta, um e-mail da produtora do Dogma-Europa, perguntando se queríamos fazer um filme, eles produziriam. Nunca respondemos a essa mensagem. A vida estava mudando velozmente, Giorgio logo depois foi morar em Zurich. Não rolou (BALTAR, 2017, p. 23).

### 2.3.2.2 *O refúgio de Giorgio* (2002/2019) - o vídeo que não sucumbiu ao defeito

**Figura 20** - *Frame* extraído do vídeo *O refúgio de Giorgio*



Fonte: Arquivo cedido pela artista

Por ocasião da exposição *Brígida Baltar/Michel Blazy*, na Suíça, em 2002, a artista grava seu amigo Giorgio Ronna, no bosque de Hönnggerberg, nas proximidades de sua casa em Zurique, onde ele gostava de passear. Ela realiza o contra plano afetivo poético da aventura carioca.

---

<sup>94</sup> Poesia de Brígida Baltar. (OLIVEIRA, 2021, p. 278)

Com a experiência recente de *De noite no aeroporto*, Baltar reconhece, naquelas excursões com o amigo, um momento a ser preservado, como uma fotografia e/ou relato de viagem. Assim como Ronna, ela opta por utilizar um recurso eletrônico (de velocidade) na gravação.

As câmeras DV e mini-DV oferecem a possibilidade de manipulação da velocidade do obturador<sup>95</sup>, como nas câmeras de cinema. Se a velocidade é reduzida no momento da gravação, na reprodução, o vídeo repete alguns quadros, compensando a diferença – no nosso caso, cada *frame* se repete 4 vezes. Com isso, os movimentos se apresentam como rastros descontínuos, quebrados pela falta dos quadros intermediários. E foi graças a essa escolha estética que pudemos realizar o trabalho, pois quando acessamos o material digitalizado, ele estava repleto de *drop outs*<sup>96</sup>, presentes também na fita original, resultado de armazenamento inapropriado durante muitos anos.

Passados o sobressalto e a decepção, analisamos a imagem, quadro a quadro, e percebemos que as elipses temporais características da gravação eram a solução do problema, pois escondiam os cortes. O resultado foi surpreendente. Todos os defeitos foram suprimidos sem alterar a dinâmica da imagem, executando o corte na quebra do movimento.

A redução da velocidade, somada aos movimentos livres da câmera na mão, produz imagens abstratas que, às vezes, remetem à visualidade da pintura impressionista e que foram bastante exploradas pela videoarte no início dos anos 2000. Por isso mesmo, nesse vídeo, editado em 2019, eliminamos todos os trechos em que se perde o caráter figurativo da imagem.

O chão coberto de folhas secas do outono proporciona um som agradável de passos ritmados, que acompanha a cadência da imagem. Junto com eles, ouvimos a respiração de Brígida, e, no seu ritmo, “perseguiamos” Giorgio – numa brincadeira de esconde-esconde, caça e caçador – por 3 minutos e 11 segundos. Ao mesmo tempo em que nos deslumbramos com o bosque e seus diversos tons do verde vegetal esmaecido pelo outono, nos surpreendemos com uma grande poça escura, que surge à esquerda do quadro, e nos divertimos quando o protagonista salta de cima de uma pedra, por volta dos 2 minutos e 39 segundos. O áudio – pouco presente nos vídeos da artista – reforça o tom lúdico da obra e incorpora mais um sentido na criação da memória, a audição.

---

<sup>95</sup> Mecanismo que regula a entrada de luz.

<sup>96</sup> Defeitos na leitura eletrônica da imagem.

Uma excursão mais longínqua resulta em “O refúgio de Giorgio”, quando Brígida me acompanha em uma das caminhadas que eu fazia diariamente no topo de uma pequena montanha em Zurique. Não lembrava desse momento, embora tenhamos caminhado ali mais de uma vez e ainda lembro dos nossos diálogos. Nem lembro de termos combinado filmar, mas ela registrou e cristalizou minha experiência de caminhar/estar naquele bosque, diariamente, ao longo de quase uma década (RONNA, 2021, p. 116).

*O refúgio de Giorgio* foi gravado e elaborado em 2002, mesmo ano de *Casa de abelha*, evidenciando o foco da artista na matéria vegetal, o que provavelmente também direcionou a escolha da locação do vídeo-*souvenir* criado para nunca esquecer de Zurique e dos dias na companhia do amigo e parceiro na arte. A paisagem escolhida por Baltar não caracteriza Zurique, assim como as *Coletas* – que estavam em curso – não revelam o Rio de Janeiro. O recorte é feito pelo formato do afeto que marca a experiência.

### 2.3.3 Memórias de fora, o vídeo-*souvenir*

Quando viajamos, saímos dos nossos círculos e ciclos habituais, nos submetemos a outros ritmos e isso aguça e/ou perturba nossos sentidos e nossa atenção. Em sua primeira ida a Balbec, Marcel, o metódico protagonista de Proust, não consegue dormir, mesmo com o corpo exaurido pela viagem, pois os elementos do quarto de hotel o perturbam.

É a nossa atenção que coloca os objetos num quarto, e ao hábito que os retira, abrindo espaço para nós. Espaço era o que não havia para mim em meu quarto de Balbec (meu de nome, apenas); estava cheio de coisas que não me conheciam, que me devolveram o olhar desconfiado que lhes lancei e que, sem levar na mínima conta a minha existência, manifestaram que eu desarranjava o ramerrão da sua. A pêndula – ao passo que em casa eu não ouvia a minha senão alguns segundos por semana, somente quando sair de uma profunda meditação – continuou, sem interromper-se um instante, a fazer numa língua desconhecida considerações que deviam ser pouco lisonjeiras para mim, pois as grandes cortinas roxas a escutavam sem responder, mas na atitude análoga à das pessoas que erguem os ombros para mostrar que as irrita a vista de um terceiro. Emprestavam elas àquele quarto tão alto um caráter quase histórico que poderia torná-lo apropriado para o assassinato do Duque de Guise, e mais tarde para visitas de turistas, conduzidas por um guia da Agência Cook, mas de nenhum modo apropriado para o meu sono. Era atormentado pela presença de pequenas estantes envidraçadas que corriam ao longo das paredes, mas principalmente por um grande espelho de pés, atravessado no meio do quarto e antes de cuja partida sentia eu que não haveria para mim descanso possível. Erguia a todo instante olhar – a que os objetos de meu quarto de Paris não incomodavam mais que as minhas próprias pupilas, pois não passavam de anexos dos meus órgãos, uma ampliação de mim mesmo – para o teto soerguido daquele belvedere situado no alto do hotel e que minha avó escolhera para mim; e até nessa região, mais íntima do que aquela em que vemos e ouvimos, nessa região onde experimentamos a qualidade dos odores, era quase no interior de mim mesmo que o cheiro do vetiver vinha trazer a sua ofensiva até meus últimos redutos, ataque esse a que eu opunha, não sem fadiga, o contra-ataque inútil e interessante de um fungar alarmado. Não tendo mais universo nem mais quarto, nem corpo senão ameaçado pelos inimigos

que me cercavam e invadido até os ossos pela febre, eu estava sozinho e tinha vontade de morrer. Então minha avó entrou; e, para a expansão do meu coração confrangido, abriram-se logo espaços infinitos (PROUST, 2006b, p. 293-294).

Se há quem fique oprimido pela mudança, há também quem se fascine pelas diferenças naturais e culturais encontradas nas viagens. Os relatos de viagem estão na origem do cinema, que, logo em seu nascimento, atendeu à vocação documental, precedendo à artística. Tais relatos floresceram em filmes de viajantes que traziam, do estrangeiro, imagens inéditas de cidades e lugares que a maioria nunca poderia visitar. Tais filmes talvez tenham dado origem ao *clichê* “viajar sem sair do lugar”.

Na videografia de Baltar, as experiências de novos lugares se destacam nos vídeos-*souvenir*, representados por *O corvejo*, *Os mergulhos de*, *O refúgio de Giorgio* e *Sem escuridão* – compostos de fotografias ou vídeos captados em viagens. Em sua invenção do cotidiano, ela substitui o álbum de viagem por uma obra para melhor guardar e compartilhar as lembranças embrulhadas em poesia e efeitos eletrônicos. Os sentidos ouriçados pelo estranhamento percebem os pedaços de presente a serem capturados nos frascos, como acabamos de ver em *O refúgio de Giorgio*. Vale lembrar que *Casa Cosmos* também é um vídeo-*souvenir* motivado pela ruptura do hábito: a mudança de residência.

Outra característica do vídeo-*souvenir* é ser construído pela perspectiva da saudade. A captação das imagens é inspirada pela emoção de um momento, mas sua elaboração precisa justamente da lembrança. Todos os trabalhos desse grupo foram editados muitos anos depois da sua captação e a partir desse distanciamento.

### 2.3.3.1 *Os mergulhos de*

**Figura 21** - *Frames* extraídos do vídeo *Os mergulhos de*



Fonte: Arquivos cedidos pela artista.

Assim como *Abrindo a janela*, *Os 16 tijolos que moldei* e *Teatro de sombras*, *Os mergulhos de* (1997/2019) é feito com fotografias analógicas, dessa vez impressas e *escaneadas*. Por um lado, elas interrompem o fluxo cinematográfico por meio da apresentação de sequências lacunares, e, por outro, elas subvertem a característica fragmentária da fotografia pela articulação em sequência. São imagens fotográficas apresentadas em uma temporalidade de cinema, em uma *situação-cinema*, de acordo com Maciel (2008).

Algumas instalações contemporâneas operam com narrativas mínimas. Uma imagem e uma *situação cinema* se instaura. Uma variedade de dispositivos maquínicos, ópticos e sonoros foi pensada por artistas como forma de ativar uma imagem fixa. Ver o movimento entre uma imagem e outra, projetar arquivos em superfícies improváveis, construir ambientes com imagens por todos os lados, são muitas as arquiteturas visuais geradas pela arte para nos deslocar do que vemos (MACIEL, 2008, p. 77).

Como já foi mencionado, a artista se inspira no presente, no cotidiano e nos afetos. Então, ao participar de outra residência artística – agora em Salvador, na Bahia, em um lugar especial como o Solar do Unhão, à beira de um mar verde e brilhante –, Brígida transforma a alegria de conviver com outros artistas brasileiros e alemães em obra. Assim, *Os mergulhos de* parte de um convite a seus colegas a um mergulho no mar. Ela fotografaria as ações e as transformaria em um trabalho, que é, ao mesmo tempo, um elogio à amizade – como *De noite, no aeroporto* – e uma lembrança de viagem, um *vídeo-souvenir*. Seis artistas aceitam a proposta e fazem suas performances: Ana Baravelli, Franz Ackermann, Marepe, Michel Majerus, Roberto Bethônico e Stephan Jung.

O vídeo de 3 minutos começa com uma cartela preta com o nome do artista, a data e o horário do mergulho escritos em branco. Em seguida, vemos o mergulhador parado no píer e passamos à segunda imagem, em que ele já saltou e seu corpo está no ar. Até aqui, os três elementos se sucedem intercalados por breves intervalos de tela preta, simulando o ritmo da projeção de *slides* clássica, como em *Abrindo a janela* e em *Os 16 tijolos que moldei*. Entretanto, quando chegamos à fotografia do salto, a edição muda. A imagem do corpo em pleno voo se funde lentamente a uma tela azul, até que a imagem tenha mergulhado por completo na cor que enche a tela. Com um corte seco, passamos à outra cartela preta com as informações do próximo mergulho e a estrutura da sequência se repete com as fotografias de outra ou outro artista que mergulha.

A utilização do recurso da fusão longa quebra o ritmo de sucessão intercalada, apresentado inicialmente, e distende a duração do momento crucial da ação – o mergulho em si –, que, no fluxo normal, é abrupto. Ou seja, o fluxo da ação registrada é fragmentado tanto

pela fotografia, como pela edição, que, depois, distende o tempo do mergulho em si na fusão com a tela azul. *Os mergulhos de* também difere dos outros foto-vídeos na relação entre o quadro fotográfico e o cinematográfico. Em *Abrindo a janela, Os 16 tijolos que moldei* e *Teatro de Sombras*, a imagem aparece sempre no mesmo lugar da tela (monitor ou projeção). Nesse caso, a diferença entre o formato da fotografia impressa e o do vídeo foi utilizada para fazer o corpo do mergulhador se deslocar no quadro, como se deslocaria no espaço ao completar o salto do píer para o mar, da esquerda para a direita. Isso, combinado à alternância entre o corte seco e a fusão longa, incorpora o intervalo – tela preta – ao fluxo.

Assim o intervalo se define, às vezes, pelo movimento e pela interrupção: do latim clássico *intermittens*, "deixar no meio, no intervalo", "deixar tempo no intervalo", de onde "interromper, suspender"; "intervalo se diz pela figura de um incidente desagradável entre duas pessoas, de onde a ideia de uma ruptura, de um acidente durante uma passagem. Ele retoma novamente na escala da montagem o paradoxo do princípio mecânico do cinema: a intermitência onde ele é reduzido ao mínimo. Na música, falaríamos de intervalo conjunto, duas notas se seguem, no cinema, dois fotogramas (FAUCON, 2014, p. 106)<sup>97</sup>.

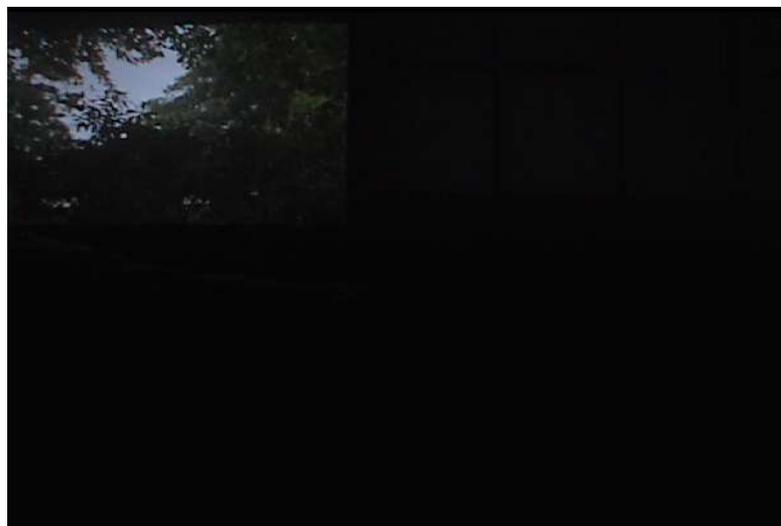
O caráter lúdico, embutido na proposta e evidente na ação, se intensifica no processo de transformação do fotográfico em imagem em movimento, em que a artista joga com a imaginação do espectador. Ela retém o fluxo da ação e recusa a imagem do mergulhador submergindo, mas oferece, em troca, o mergulho da imagem indicial na cor de uma maneira que só a tecnologia da imagem em movimento permite. "Partindo de um elemento mínimo, apenas uma imagem, esses artistas constroem uma situação-filme. Nessa situação o participante não assiste, experimenta as imagens como acontecimentos" (MACIEL, 2008, p. 81).

---

<sup>97</sup> Tradução de Elianne Ivo Barroso para: "Ainsi, l'intervalle se définit à la fois par le mouvement depuis et par l'interruption: du latin classique *intermittens*, « laisser au milieu, dans l'intervalle », « laisser du temps en intervalle » d'où « interrompre, suspendre », l'intervalle s'est dit par figure d'un incident désagréable entre deux personnes, donc l'idée d'une rupture, d'un accident au cours du passage. Il rejoue à l'échelle du montage le paradoxe du principe mécaniques du cinéma : l'intermittence où elle est réduite à minima. En musique on parlerait d'intervalle conjoint, deux notes se suivent, en cinéma, deux photogrammes".

### 2.3.3.2 *O corvejo* – valorização da audição e do som

**Figura 22** - *Frame* extraído do vídeo *O corvejo*



Fonte: Arquivo cedido pela artista.

Em 2004, Brígida faz uma longa viagem pelo Japão, que rende três vídeos, além de aquarelas e desenhos. Se viajar rompe o hábito do espaço, viajar para o outro lado do mundo, quase inverte tempo. *Quando fui carpa e quase virei dragão*, *Sem escuridão* e *O Corvejo* (2004) – chamados carinhosamente de “trilogia do Japão” dentro da ilha de edição – são obras que tratam da percepção do diferente, do estrangeiro, do estranhamento que alerta os sentidos e a leva ao devaneio.

Com uma edição de cortes invisíveis, Baltar cria uma espécie de pintura sonora do amanhecer no Japão. Mirando a extrema simplicidade, a artista posiciona a câmera na lateral da cama e abre a janela (típica do país e de suas representações). O vídeo, de 6 minutos, começa com a janela fechada. Ela se abre e revela a copa de uma árvore contra o céu. Logo ouvimos o corvejo, quase um grito.

O movimento da janela se assemelha ao recurso *wipe* da edição eletrônica – quando uma imagem substitui outra varrendo a tela de uma extremidade a outra – e revela outro quadro dentro do primeiro como em uma *incrustação* – outro recurso de edição eletrônica, muito explorado nos primeiros tempos do vídeo. Todas essas ideias estavam na imagem, mas, para tornar o quadro mais estável, tivemos que utilizar exatamente os efeitos eletrônicos sugeridos pelo acontecimento, combinando três momentos diferentes em um falso plano-sequência.

Esse é um dos poucos trabalhos em que Brígida se permite recorrer a efeitos eletrônicos para alcançar um resultado que não foi possível no momento da gravação. Buscamos utilizá-los para sintetizar a experiência e torná-la mais fiel à lembrança de Baltar<sup>98</sup>, norte dos vídeos-*souvenir*.

Para tornar a memória “mais real”, dividimos o quadro original em três partes: na metade inferior do quadro, utilizamos o trecho em que ela está mais imóvel, a outra metade foi dividida na vertical; no quarto esquerdo, temos o céu do amanhecer sem filtros, desde o momento em que ela abre a janela e, no direito, clareamos a parte fechada da janela – o elemento visual que nos situa no Japão – para valorizar os detalhes pouco definidos pela falta de iluminação. Diferentemente de *Casa cosmos*, a utilização do recorte e sobreposição de imagens, nesse vídeo, preserva o registro buscando apenas aprimorar a imagem original e a experiência do espectador que deseja ouvir o pássaro.

O corvo vive nos cinco continentes e carrega simbologia mística em várias culturas. No Japão, ele se chama Yatagarasu, tem três pernas e é uma deidade ligada ao sol, a que xintoístas dedicam santuários e peregrinação. Entretanto, no país, ele também frequenta círculos mundanos como escudos de time de futebol, por exemplo. Aparentemente, depois da peste negra, por ser necrófago, a ave ganhou contornos soturnos e agourentos, que se popularizaram com o poema *O corvo* (1845), de Edgar Allan Poe, adaptado diversas vezes para o cinema e a TV. Na obra, o pássaro assombra justamente ao crocitar a expressão *nunca mais*, em resposta aos questionamentos do viúvo protagonista-narrador.

Em Kyoto, Baltar pratica sua coleta do amanhecer e, em vez de umidade, coleta som de pássaro. Outras linhas de sua poética se cruzam nessa coleta de *souvenir*. Retornam a árvore vizinha entrando pela janela de *Abrindo a janela*, corpo silhuetado quase *Despercebida(o)* e a narrativa mínima. A novidade estrangeira fica por conta do som como elemento principal, motivador à obra e presente desde o título. Ele, que é um elemento usado sempre com extrema parcimônia e rigor nos vídeos da artista, e que só permanece quando é indispensável, aqui, é o protagonista.

---

<sup>98</sup> Se passaram quinze anos entre captação e edição.

### 2.3.3.3 Sem escuridão

**Figura 23** - *Frame* extraído do vídeo *Sem escuridão*



Fonte: Arquivo cedido pela artista

Brígida guardou, na imagem de dentro da fita mini-DV, por quatorze anos, a impressão que teve ao descer o rio Sumida, num entardecer que não escurecia. Em 2004, o excesso de luzes de Tóquio já ofuscava o céu noturno, chamando a atenção da artista viajante, que, mais uma vez, percebeu uma realidade emergente. Baltar separou essa impressão "do caos", mencionado por Deleuze (1992), para elaborá-la no momento oportuno.

A construção foi longa e minuciosa. Dedicamos duas semanas inteiras e outros dias esparsos ao vídeo que, no contexto da videografia, é longo e complexo. São 10 minutos e 11 segundos de imagem com trilha sonora, texto escrito e muitos efeitos visuais. Primeiro assistimos todo o passeio de barco, escolhemos os melhores momentos e trabalhamos a edição para gerar um falso plano-sequência com dois cortes ocultos. O plano-sequência garante a continuidade, mantém a fluidez do *travelling* e contribui para o clima de torpor, reforçado pela música suave e cheia de silêncios, escolhida no arquivo da artista.

O texto é longo com tons filosóficos.

Sem escuridão

As luzes começam a aparecer à tarde no rio Sumida  
Logo as sombras terão contornos diversos e indefinidos  
Desaparecem os becos sombrios, as ruas vulneráveis  
Que assustam e abrigam fantasmas  
Não há brechas, nem espaços invisíveis  
Não há mais escuridão

Uma vez li que o nascer e o por do sol  
 Não orquestram mais o tempo na cidade  
 Sem impulso, a melatonina agora transborda em fármacos  
 O sono adia o tempo  
 Inventa uma pausa  
 Os ruídos se confundem, os músculos cedem  
 A respiração é regular e lenta  
 Não se pensa sobre o momento exato  
 Em que magicamente perde-se os sentidos  
 Um pouco depois, algum brilho nos torna insones  
 Não se volta ao estado absorto da vigília  
 Há mais um sonâmbulo na cidade  
 As lembranças nem sempre são nostálgicas  
 Mas eu ficaria novamente  
 Em uma noite plena  
 Olhando estrelas que já não existam  
 Ou numa mata noturna  
 Fazendo os olhos se acostumarem para ver  
 Ao som da sinfonia estridente dos insetos  
 É para Rudá que as guaranis cantam ao anoitecer  
 As lanternas, os luminosos, os fogos de artifício  
 Os postes e faróis na cidade  
 Nos entorpecem demasiadamente  
 Não há mais escuridão  
 Não há mais escuridão  
 Não há mais escuridão<sup>99</sup>

A poesia trata da impressão daquela viagem, das reflexões suscitadas pelos livros *A Landscape of Events* (1996), de Paul Virilio – no qual leu que o advento da luz elétrica possibilitou o trabalho noturno e afastou o ser humano dos ciclos naturais –, e *24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono*, de Jonathan Crary (2014), que me veio à mente assim que ela explicou o trabalho.

No livro, Crary aponta o sono humano como último território a ser conquistado pelo capitalismo em duas frentes: trabalho e consumo. Ele relata indícios e sintomas dessa disputa, como a mudança do hábito de sono de um grande grupo de pessoas, que verificam notícias e mensagens em aparelhos eletrônicos durante a noite e, por isso, não atingem o sono profundo, reproduzindo o *sleep mode* das máquinas que repousam, mas não desligam. Ele relata também sobre os planos para colocar em órbita uma cadeia de satélites que refletiriam a luz solar para a Terra, de modo a fornecer luz mais barata à produção industrial em regiões de noites longas ou mesmo nas grandes metrópoles – “luz do dia a noite toda”. O autor aborda ainda um estudo do cérebro de pardais – capazes de voar em migrações, ininterruptamente, por até sete dias, sem dormir, descansar ou comer, – cujo objetivo inicial é treinar soldados que não durmam.

---

<sup>99</sup> Poesia de Brígida Baltar. (OLIVEIRA, 2021, p. 324)

Em sua profunda inutilidade e intrínseca passividade, com perdas incalculáveis para o tempo produtivo, a circulação e o consumo, o sono estará sempre a contrapelo das demandas de um universo 24/7. O fato de passarmos dormindo um bom período da vida, libertos de um atoleiro de carências simuladas, subsiste como uma das grandes afrontas humanas à voracidade do capitalismo contemporâneo (CRARY, 2014, p. 20).

Levei o livro para Brígida, que leu e incorporou (ou reforçou) algumas ideias. Numa sessão de curadoria, Luísa Duarte também o recomendou, pois é evidente a coincidência de percepções sobre o excesso de luz que vem transformando a natureza humana e, ao mesmo tempo, é fascinante identificar o mesmo pensamento expressado em diferentes meios.

“Uma impressão é para o escritor o que é um experimento é para o cientista – com a diferença de que no caso do cientista a ação da inteligência precede e no caso do escritor é consequente”. Disso segue-se que para o artista a única hierarquia possível num mundo de fenômenos objetivos é representada por uma tabela de seus coeficientes respectivos de penetração, isto é, em termos do sujeito (BECKETT, 1986, p. 68).

A poesia de Baltar recorre a diferenças – entre cidade iluminada e noite plena na floresta, visual de luzes urbanas e som de insetos selvagens, paisagem japonesa e citação a Rudá, um deus guarani, por exemplo – para estabelecer os elos aleatórios que o pensamento experimenta quando estamos prestes a pegar no sono. De acordo com Bachelard (s.d.), a imensidão é uma categoria filosófica do devaneio que aparece na utilização de palavras como “vasto”, nos poemas de Beaudelaire, por exemplo, como “um verdadeiro argumento metafísico” ligando o espaço interior (os vastos pensamentos) ao (vasto) mundo, mas também em imagens como a da noite plena na mata (BACHELARD, s.d., p. 144).

Com as imagens da floresta "profunda", acabamos de dar um esboço dessa potencialidade da imensidão que se revela num valor. Mas podemos seguir o caminho contrário e diante de uma imensidão evidente, como a imensidão da noite, o poeta pode indicar-nos os caminhos da profundidade íntima (BACHELARD, s.d., p. 142).

O ritmo de apresentação do texto alterna trechos com frases mais próximas ou mais rarefeitas para levar, ao espectador, por meio do ritmo de leitura, a inconstância dos devaneios, lembranças e reflexões do momento entre a vigília e o sono. Esse momento se mostra um terreno fértil em que todas as associações são possíveis e também é abordado pela artista em *Lentos frames de maio*.

Para desfrutar do benefício sedativo de tal página, é necessário ler *em leitura lenta*. *Compreendemo-la* com demasiada rapidez (o escritor é tão claro!). Esquecemo-nos de sonhá-la tal como foi sonhada. Ao sonhar agora, numa leitura lenta, iremos acreditar nela, aproveitar dela como de um dom da mocidade, colocar nela a nossa juventude de devaneio, porque também nós, antigamente, acreditamos viver aquilo que sonhávamos... Se aceitarmos a ação hipnótica da página do poeta, nosso ser que sonha, de longínqua memória, nos é devolvido (BACHELARD, 1988, p. 155).

As luzes que haviam impressionado Brígida não apareciam tão intensas na imagem gravada. Começamos, então, criando pequenas luzes bem brilhantes e coloridas, simulando alguns efeitos de *flare*<sup>100</sup>. Assim, aplicamos halos nas lâmpadas dos postes, fachos coloridos no céu, reflexos coloridos na água, destacamos janelas de edifícios etc. Fizemos quase um artesanato digital, uma vez que o software que usamos é mais apropriado à edição do que a esse tipo de efeito. Ainda recortamos um letreiro de um trecho, que não está na edição, e aplicamos em outro, porque ele era bonito demais para ficar fora do vídeo. O resultado ficou delicado, no tom da obra de Baltar. Sua Tóquio não ofusca, cintila como uma constelação: “as casas dos homens formam constelações sobre a terra” e “a lâmpada é o signo de uma grande espreita”. “Através dela a casa espreita” (BACHELARD, s.d., p. 41).

Na edição, distendemos o tempo do plano-sequência executando cortes invisíveis, criamos um pisca-pisca colorido que ilumina diversos pontos da tela, distribuímos o texto determinando o tempo de leitura e utilizamos uma trilha sonora relaxante. A trilha sonora final, de Rodrigo Lima, é ainda mais silenciosa e misteriosa que a guia, trazendo elementos sonoros que remetem a instrumentos indígenas, uma vez que o texto cita Rudá.

Faucon (2014) recorre a Deleuze, Vertov e Proust para pensar as várias camadas de tempo possíveis na imagem em movimento, articulando o tempo maquínico, o da fruição e o da memória.

A mobilização do corpo permite também aprender a complexidade do tempo no intervalo, longe do movimento exterior que podemos descrever pela oposição entre sua posição de início e de chegada, que dá uma representação cômoda a evaporação temporal. Retomando uma distinção introduzida pelo tempo musical, podemos fazer a experiência de um tempo pulsado, aquele da respiração, como de um tempo não pulsado, “essa espécie de tempo flutuante que corresponde um pouco aqui ao que Proust chamou de ‘um pouco de tempo em estado puro’. O caráter mais evidente, mais imediato, é que um tal tempo dito não pulsado, é uma duração, é um tempo liberado da medida, que seja da medida regular ou irregular, que ela seja simples ou complexa. Um tempo não pulsado nos coloca primeiro e antes na presença de uma multiplicidade de durações heterocrônicas, qualitativas, não coincidentes”. Vertov descreve assim: “o cinema-olho é o tempo vencido (a ligação visual entre fatos

<sup>100</sup> O *flare* acontece quando a luz entra pelas extremidades da lente da câmera e se caracteriza visualmente por uma ou várias bolinhas luminosas que flutuam na imagem. Antes tido como defeito técnico e conceitual por denunciar, no cinema baseado na estética da transparência, a existência do dispositivo entre o espectador e o filme, hoje são recriados em efeitos eletrônicos para suscitar uma visualidade cinematográfica.

distantes no tempo). O cinema-olho é a concentração e a decomposição do tempo. O cinema-olho é a possibilidade de ver os processos da vida na ordem temporal inacessível ao olho humano, na velocidade temporal inacessível ao olho humano" (FAUCON, 2014, p. 111-112)<sup>101</sup>

Na exposição do BNDES (2019), *Sem escuridão* (2004/2019) foi exibido num canto bem escuro do ambiente, onde o espectador podia sentar num banco diante da projeção de aproximadamente 2m x 3m e “entrar no barco”, se deixar embalar pelo balanço da imagem, pela música suave e pela rarefação do texto, para (re)construir a sensação de entorpecimento de quando estamos prestes a pegar no sono e do entardecer urbano que não se conclui em noite escura.

Muitos artistas trabalham com a ampla temática memória, mas a abordagem de Baltar é tão particular que o único paralelo que consideramos pertinente estabelecer é com o artista brasileiro Lucas Bambozzi, em duas obras específicas: *O tempo não recuperado* (2004)<sup>102</sup> e *Postcards project* (2000-2016).

Num gesto semelhante ao de Baltar, Bambozzi revisita todo o seu arquivo de mini-DVs e, com o material de quinze anos de gravações, edita cinco vídeos que são projetados, simultaneamente, lado a lado em uma videoinstalação, cujo título *O tempo não recuperado* é uma clara referência ao romance de Proust. Assim, as imagens gravadas cumprem seu destino de registro de memória, ao mesmo tempo em que revelam um retrato do artista por meio de seu interesse imagético. A narrativa é não linear, fragmentária como a própria memória e constrói uma simultaneidade de durações heterogêneas (MACIEL, 2020, p. 222).

A obra também existe em DVD-Rom, onde só é possível acessar um vídeo de cada vez, deixando, para o espectador, a escolha do caminho que ligará os cinco passados possíveis do artista. Ainda de acordo com Maciel (2020, p. 222), diante de *O tempo não recuperado* “não recuperamos o tempo, mas experimentamos a memória do artista como um processo intuitivo de formação de imagens do tempo”.

---

<sup>101</sup> Tradução de Elianne Ivo Barroso para: "La mobilisation du corps permet aussi d'appréhender la complexité du temps dans l'intervalle, loin du mouvement extérieur que l'on peut décrire par sa position de départ et d'arriver qui donne une représentation commode de l'écoulement temporel. Reprenant une distinction introduite pour le temps musical, on peut faire l'expérience d'un temps pulsé celui de la représentation, comme d'un temps non-pulsé. « cette espèce de temps flottant, qui correspond un peu à ce que Proust appelait 'un peu de temps à l'état pur'. Le caractère le plus évident, le plus immédiat, c'est qu'un tel temps dit non pulsé, c'est une durée, c'est un temps libéré de la mesure, que la mesure soit régulière ou irrégulière, qu'elle soit simple ou complexe. Un temps non pulsé nous met d'abord et avant tout en présence d'une multiplicité de durés hétérochrones, qualitatives, non coïncidentes. » Vertov le décrit ainsi : « Le Ciné-œil c'est le temps vaincu (le lien visuel entre de faits éloignés dans le temps). Le Ciné-œil, c'est la concentration et la décomposition du temps. Le Ciné-œil, c'est la possibilité de voir les processus de la vie dans tout ordre temporel inaccessible à l'œil humain".

<sup>102</sup> Registro da videoinstalação disponível em: <<https://vimeo.com/121189535>>. Acesso em: 27 ago. 2021.

Em *Postcards project*, Bambozzi visita lugares turísticos, buscando “a síntese dessa experiência, por mais fugaz que seja, numa imagem. São situações tipicamente retratadas em cartões postais, situadas entre a obviedade e a particularidade”<sup>103</sup>. Ele grava os pontos turísticos no mesmo ângulo do cartão-postal, revelando outras camadas de informação sobre o lugar, e questiona as imagens icônicas que homogeneízam as memórias dos viajantes. Por meios diferentes, o artista procura, como Baltar, o que pode haver de existencial na experiência do turista/viajante que produz e consome imagens-*souvenir*. Os vídeos são exibidos de várias maneiras: veiculados na internet, em monitores ou em videoinstalação, onde as imagens gravadas pelo artista são projetadas no verso dos cartões postais utilizados, que ficam suspensos no espaço, presos entre duas placas de vidro.

A expressão artística da memória requer riqueza de detalhes, o que se traduz na quantidade de elementos implicados nos vídeos que tratam da memória. Diferentes dos trabalhos calcados na ação, como os vídeos do tijolo ou das coletas, que muitas vezes se resumem à imagem, os vídeos desse subcapítulo têm sempre pelo menos dois elementos: imagem e som, imagem e texto etc. Aparentemente, são necessárias muitas camadas para se inventar uma lembrança. A imagem, em geral, não basta e outros sentidos são evocados para compor a sensação.

Segundo Roberto Machado, as impressões sensíveis permitem que Marcel reencontre não só o tempo, mas seu próprio eu, que só existe na relação entre passado e presente. Portanto, o distanciamento temporal entre a impressão e sua expressão é necessário ao aprendizado de Marcel. Sua imaginação transforma uma impressão (uma imagem) em expressão (texto) por meio de metáforas. De modo análogo, Baltar precisa da saudade, da perspectiva temporal no processo de estruturação dos vídeos de memória em geral. Principalmente, nos vídeo-*souvenir*, que já são captados sob tal perspectiva.

Se quisermos participar do existencialismo do poético, devemos reforçar a união da imaginação com a memória. Para isso é necessário desembaraçar-nos da memória historiadora, que impõe os seus privilégios ideativos. Não é uma memória viva aquela que corre pela escala das datas sem demorar-se o suficiente nos sítios da lembrança. A memória-imaginação faz-nos viver situações não fatuais, num existencialismo do poético que se livra dos acidentes. Melhor dizendo, vivemos um essencialismo poético. No devaneio que imagina lembrando-se, nosso passado redescobre a substância. Para lá do pitoresco, os vínculos da alma humana e do mundo são fortes. Vive então em nós não uma memória de história, mas uma memória de cosmos (BACHELARD, 1988, p. 114).

---

<sup>103</sup> Texto do site do artista. Disponível em: <<http://www.lucasbambozzi.net/projetosprojects/the-postcards-project>>. Acesso em: 27 ago. 2021.

Nas edições de *Casa cosmos* e *Sem escuridão* utilizamos efeitos visuais de animação, de sobreposição e vinheta, elementos típicos do início do desenvolvimento da linguagem do vídeo, possíveis graças às pesquisas de Nam June Paik e outros. Posteriormente, os efeitos eletrônicos aparentes começaram a ser criticados por interferirem demais na visualidade das peças e perderam a força. Surge uma tendência mais “naturalista” na utilização do vídeo de maneira geral e também nos vídeos de arte, na qual os efeitos visuais ficam transparentes ao espectador. Eles imitam a realidade, tornando verossímil o que não é. Pode se observar, então, uma aproximação – de mão dupla – do vídeo com o cinema, porque o cinema também já havia absorvido elementos da linguagem do vídeo, principalmente do videoclipe. Quando a aproximação culmina em fusão tecnológica, no surgimento da tecnologia digital, curiosamente, testemunhamos o retorno de visualidades típicas dos anos 1970 e 1980 sendo utilizados tanto no campo artístico, como na televisão e, principalmente, nos canais da internet. Por outro lado, alguns espaços expositivos adquiriram fachadas/carcaças de aparelhos de TV, com tocadores digitais no interior – *media players* – para dar um ar “retrô” ou de autenticidade às obras dos primeiros tempos da videoarte.

## 2.4 A árvore

Observando o recorte dos vídeos “da natureza”, percebe-se a forte presença da árvore como protagonista de três trabalhos: *Enterrar é plantar*, *De noite no aeroporto* e, principalmente, *Em uma árvore, em uma tarde*. Mas vale lembrar que a motivação de *Abrindo a janela* é ver, de dentro da sala, a árvore do quintal, integrá-la ao convívio e quem ela também faz figuração em *O corvejo*.

A árvore é uma imagem da ligação entre o céu e a terra. Em *A poética do espaço*, Bachelard (s.d.) destaca a imagem criada por Rilke, em *Inquietude*:

Árvore, sempre no meio  
 De tudo o que a cerca  
 Árvores que saboreia  
 A abóbada dos céus.  
 Deus vai-lhe aparecer  
 Ora, para que ela esteja certa  
 Ele revela redondo seu ser  
 E lhe estende os braços maduros.  
 Árvore que talvez  
 Pense no interior.  
 Árvore que se domina  
 Dando-se lentamente  
 A forma que elimina  
 Os acasos do vento!

(RILKE, apud BACHELARD, s.d., p. 175).

Segundo o filósofo, a árvore rilkeana, “uma noqueira ‘orgulhosamente arredondada’”, intermedia a relação entre terra e céu e/ou humano e Deus (o ser redondo), de modo que possamos perceber a dimensão esférica da abóbada celeste e, portanto, do mundo: “o mundo é redondo em torno do ser redondo” (RILKE, apud BACHELARD, s.d., p. 175).

Já para Coccia (2018), as árvores e todas as plantas vasculares são seres anfíbios, que vivem simultaneamente na sólida e escura terra e no iluminado e gasoso ar. Elas plasmam a matéria viva a partir da luz solar e estabelecem um triplo elo entre o sol, a terra e os viventes que respiram o ar produzido pela fotossíntese, nos enlaçando, então, numa cadeia infinita. Sendo assim, o autor afirma que “tudo está em tudo” e que só é possível conhecer o mundo por meio da respiração.

O mesmo se dá com a matéria: ela não é o que separa e distingue as coisas, mas o que permite seu encontro e sua mistura. Ela não se reduz simplesmente ao espaço da inerência de uma forma no mundo. Através dela, isso sim, tudo está em tudo, nada pode se separar do destino do resto, e tudo se deixa atravessar pelo mundo e pode, pois, o atravessar (COCCIA, 2018, p. 70-71).

Ainda para o autor, “a cosmologia, nesse sentido, é uma pneumatologia, ou melhor, é sua forma suprema. Conhecer o mundo é respirá-lo, já que todo sopro é uma produção do mundo: o que parece estar separado se reúne numa unidade dinâmica” (COCCIA, 2018, p. 74). Pensando a partir da exposição *Brígida Baltar: filmes*, de 2019, a árvore aparece primeiro no díptico fotográfico *Sou árvore e Sou árvore – parte II* (1997)<sup>104</sup>, projetado em *slides*, próximo à entrada da galeria. Nas imagens, a artista cobre o rosto com o cabelo transformado em copa e enverga, no corpo, duas posturas de tronco e galhos. Apesar de fixas, as imagens apresentadas lado a lado, em projeção intervalada, sugerem movimento. Talvez por isso o trabalho tenha sido sugerido como um começo de percurso numa exposição de filmes (imagem em movimento).

*Sou árvore* é um autorretrato ligado às ações desenvolvidas na casa-ateliê e, ainda, guarda a visualidade de registro das ações-vídeo, pois a artista veste um traje escuro e simples, neutro como o fundo, mas já aponta para os seres híbridos e fabulares, antes mesmo de *Casa de abelha* e *Coletas*. No trajeto espiralado que identificamos na obra de Baltar, a semente de *Sou árvore* germina, muitos anos depois, na mulher-árvore, personagem coadjuvante em *O canto do pássaro rebelde* (2011) e protagonista de *Eles saem das histórias*

---

<sup>104</sup> Doravante apenas *Sou árvore*.

(2011/2019)<sup>105</sup>. Agora, envolta em ficção, vestindo figurino elaborado numa produção quase cinematográfica.

**Figura 24** - Fotografias *Sou árvore* e *Sou árvore – parte II* e a mulher-árvore, em *frame* extraído do vídeo *O canto do pássaro rebelde*

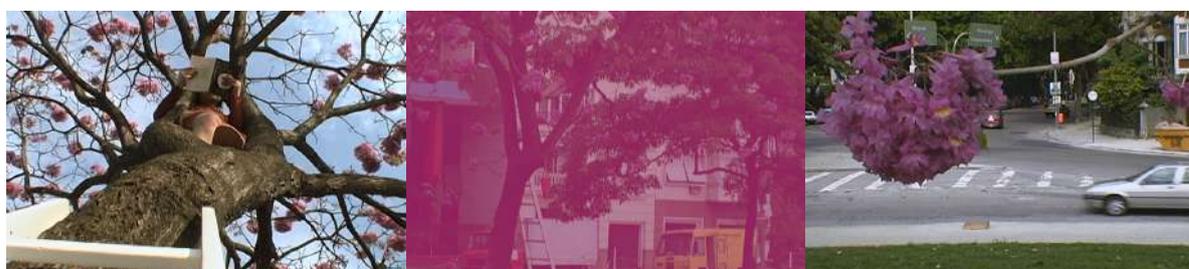


Fonte: Arquivos cedidos pela artista.

Depois de se entrelaçar a quatro árvores diferentes, por meio de vestígios de sua vida, em *Enterrar é plantar*, e sair em expedição, em busca da bela árvore de *De noite no aeroporto* para viver uma aventura de afeto, Baltar instala-se *Em uma árvore, em uma tarde* para criar seu díptico.

#### 2.4.1 *Em uma árvore, em uma tarde* – é possível filosofar entre galhos

**Figura 25** - *Frames* extraídos do vídeo *Em uma árvore, em uma tarde*



Fonte: Arquivos cedidos pela artista.

<sup>105</sup> Esses dois vídeos serão analisados em outras divisões dessa tese por estarem ligados às questões do voo e dos seres híbridos.

Na sua já citada observação da paisagem urbana carioca, Baltar se impressiona com os Ipês roxos, abundantemente floridos, no Aterro do Flamengo. Aqueles buquês redondos de flores rosadas lhe parecem estranhos, um convite à invenção. Durante a florada, que se dá no inverno, os ipês roxos perdem todas as folhas, o que torna sua copa inteiramente rosada. Segundo Castro (2019), é preciso estranhar o mundo, admirar o diferente, para que possamos observá-lo de dentro, imersos, e não perante ou diante dele. Para tanto, ela escolhe o termo queer.

Porque *queer* nunca foi só sobre o ser humano. Porque *queer* pode ser o caminho para reimaginar-se o significado de “ser humano” na era da catástrofe ecológica que ele gerou, ao mesmo que nos afasta de polarizações identitárias e opressões. Porque *queer* é um meio de forçar o limite do pensamento sobre a nossa relação com os outros seres com os quais compartilhamos o mundo. Porque *queer* é sobre identidade e inclusão (CASTRO, 2019, p. 12)<sup>106</sup>.

Assim, é a partir do deslumbramento com o formato da florada e da vontade de estar em sua companhia, que Baltar prepara-se para gravar uma nova ação-vídeo. Ela escolhe um figurino com auxílio do amigo figurinista, Rui Cortez; pinta uma escada de branco; e vai para o local escolhido com a parceira Marta Jourdan e a assistente Juliana Rocha, para gravar e fotografar a ação, que consiste em passar uma tarde entre as flores, dentro da copa do ipê, lendo um livro. Vale ressaltar que a árvore de *De noite no aeroporto* também é bem arredondada, e media a descoberta do valor da companhia de amigos numa aventura noturna.

Logo após a gravação das imagens, Baltar editou o primeiro vídeo misturando dois trechos curtos de um plano aberto a uma tela inteiramente rosa, acompanhando o tom das flores. O vídeo, de 51 segundos, começa com a cartela rosa, onde lemos em branco a frase-título – *Em uma árvore, em uma tarde* (2000/2018). Por meio de uma lenta fusão, a imagem emerge do rosa, fica nítida por aproximadamente 30 segundos, para desaparecer em nova fusão longa para o rosa. Depois a imagem volta à tona uma segunda vez, com a velocidade reduzida: enquanto a artista deita a cabeça pensativa no galho, um pombo cruza o quadro planando lentamente. A imagem em câmera lenta e as fusões demoradas geram a sensação de expansão do tempo, ainda que dentro de uma duração bem curta – menos de um minuto –, indicando um caminho contemplativo de observação e fruição do mundo, próximo ao que Coccia indica.

---

<sup>106</sup> Tradução livre. No original: “*Because queer has never been only human. Because queer can be a way to reimagine what it means to be “human” in the age of man-made ecological catastrophe, as we strange ourselves from dualistic identities and an oppressive mode of being human. Because queer is a means to push forward the boundaries of thinking about ourselves in relation to all the meaningful other who share the world with us. Because queer is about identity and inclusion*”.

Se tudo está em tudo é porque no mundo tudo deve poder circular, se transmitir, se traduzir. A impenetrabilidade que frequentemente se imaginou ser a forma paradigmática do espaço não passa de uma ilusão: ali onde há um obstáculo à transmissão e à interpenetração, produz-se um novo plano que permite aos corpos reverter a inerência de um ao outro numa interpenetração recíproca. Tudo no mundo produz mistura e se produz na mistura. Tudo entra e sai de toda parte: o mundo é abertura, liberdade de circulação absoluta, não lado a lado, mas *através* dos corpos e dos outros. Viver, experienciar ou estar-no-mundo, significa também se fazer atravessar por toda coisa. Sair de si é sempre entrar em alguma coisa de outro, em suas formas e em sua aura; voltar para dentro de si significa sempre se preparar para encontrar todo tipo de formas, de objetos, de imagens, as mesmas que Agostinho se espantava de encontrar na memória, produtora de mistura e esplêndida evidência dessa compenetração total (COCCIA, 2018, p. 70).

No processo de reorganização dos vídeos, substituímos a imagem desse vídeo e retomamos o material bruto redigitalizado. Com as partes inéditas, Baltar transformou a obra em díptico. Editamos uma nova peça seguindo a mecânica da antiga: cartela inicial rosa com título em branco, imagens intercaladas a telas de rosa vibrante através de longas fusões.

O novo *Em uma árvore, em uma tarde*, com 1 minuto e 12 segundos de duração, é mais completo. Traz, em seis planos misturados à tela rosa intermitente, a ação que precede a contemplação (ou o caminho necessário para chegar-se ao posto de presença) – Baltar subindo na escada –, e planos aproximados que revelam o livro que ela lê. Traz também uma tomada subjetiva de um dos buquês, que poderíamos chamar de planta mediada<sup>107</sup>, por proporcionar, por meio do vídeo, um ângulo incomum de visualização.

A escolha do livro *Hagakure – a ética dos Samurais e o Japão moderno*, de Yukio Mishima, acrescenta uma camada de sentido à imagem. Um ano antes, *Hagakure – o livro do samurai*, de Yamamoto Tsunetomo, era o livro lido e relido pelo protagonista do filme *Ghost-dog – o caminho do samurai* (1999), de Jim Jarmush, que por sua vez, é o mesmo livro comentado por Mishima, no livro que Brígida lê na árvore. Essas camadas desdobram, no vídeo *Em uma árvore, em uma tarde*, o aspecto temporal, que é marcado pela efemeridade das flores, em contraste com o duradouro, representado pela questão ética – seja a dos samurais, a aristotélica, ou até a do assassino profissional do filme –, constantemente presente no pensamento filosófico. O vídeo é marcado também pelo olhar renovador do contemporâneo, quando o tema é retomado na literatura de Mishima, no cinema de Jarmusch e na videoarte de Baltar. Ou seja, ainda há lugar para a contemplação e para a reflexão dentro da aceleração da contemporaneidade, é preciso apenas construí-lo.

---

<sup>107</sup> Conceito *mediated plant*, de Teresa Castro, descrito no início do capítulo. (CASTRO, 2019)

Baltar cria mais um posto de presença, o terceiro. Ela lê e reflete sobre filosofia oriental, enquanto contempla as flores de dentro da árvore, à beira de uma via expressa. Depois das paredes de tijolos e de neblina, ela se insere num corpo-vegetal. O posto de presença é fundamental em seu exercício de arte-vida. Nesse posto de presença, há a possibilidade de contemplação e de reflexão em meio ao burburinho da vida urbana.

A Terra é inseparável do sol. Ir em direção à terra, afundar-se em seu seio significa sempre se elevar em direção ao sol. Esse duplo tropismo é o próprio sopro do nosso mundo, seu dinamismo primário. E esse mesmo tropismo que anima e estrutura a vida das plantas e a existência dos astros: não há Terra que não esteja, intrinsecamente, ligada ao Sol, não há Sol que não esteja tornando possível a animação superficial e profunda da Terra (COCCIA, 2018, p. 90).

Assim como Baltar, outras artistas se utilizam (da imagem) do corpo anfíbio das árvores para ampliar a discussão proposta por Latour (1994), Coccia (2018), Castro (2018) e outros autores e autoras no campo da filosofia, para o campo das artes visuais. A filosofia traz essa discussão apontando tanto sobre a impossibilidade de purificar o mundo da presença do observador para observá-lo melhor, como sobre a inexistência de categorias estanques na natureza/realidade. “Tudo está em tudo”, e, no momento, o reino vegetal, que gera o ambiente respirável no qual existimos, precisa de mais atenção e cuidado. Nesse sentido, gostaríamos de destacar algumas obras de Kátia Maciel e de Roberta Carvalho, nas quais as árvores, “nossas jardineiras”, são o elemento central (CASTRO, 2019, p. 13).

Na videografia de Maciel, temos, pelo menos, cinco exemplos: *Desarvorando* (2006/2015), *Ver de* (2009), *Uma árvore* (2010), *Arvorar* (2012) e *Pista* (2015). Aqui nos interessam, principalmente, *Uma árvore* e *Arvorar*. Na primeira obra da artista, a árvore respira no ritmo da respiração humana, ou seja, vemos a copa expandir e retrair seu volume, continuamente, como um corpo dotado de pulmão, que inspira e expira. O efeito é criado por meio de uma animação que transforma fotografia em vídeo.

*Arvorar*, realizada dois anos depois, é uma instalação da qual o espectador participa soprando um microfone-sensor. O vento agita as folhas da árvore, dessa vez gravada em vídeo, projetada na parede. O sensor amplia o sopro individual dando-lhe a potência de vento. A obra desafia a ordem natural, uma vez que o ser humano precisa do sopro das árvores para viver e para se mover, entretanto há a possibilidade de inverter essa relação por meio do vídeo, que funciona como suporte e meio.

No texto *A árvore que respira*, Castro afirma que ambas as obras retomam a questão do automovimento, um debate que remonta à filosofia antiga, a Aristóteles e, antes dele, os

estoicos, que se interrogavam sobre os movimentos da natureza e distinguiram os seres entre os movidos do exterior e aqueles que podem movimentar-se por si mesmos. Em *Arvorar*, o automovimento, segundo a autora, é o sopro digital que anima a(s) árvore(s) concedendo-lhe(s) alma. A autora afirma, sobre o vídeo de Katia Maciel, “que o sopro da árvore se impõe literalmente aos olhos do espectador como um signo – e mais especificamente como índice – de vida” (CASTRO, 2018, p. 187).

Castro chama atenção ainda para o nome que damos à ação do espectador – animar a árvore – e ao processo de produção – animação digital – que vêm da palavra latina *anima*, e da grega, *animus*, cujo sentido primitivo é exatamente sopro, respiração. Por fim, a autora aborda a faculdade nutritiva, descrita por Aristóteles como uma das três partes que formam a alma humana. Também chamada de alma vegetativa, ela é responsável pelas operações básicas da sobrevivência como nutrição, respiração, crescimento e reprodução. Nesse sentido, a ideia do sopro está, desde os primórdios do pensamento ocidental, amarrada ao conceito de vida.

Em *A poética do espaço*, Bachelard (s.d.) analisa a palavra alma – nome da característica considerada, desde a modernidade, como diferencial entre o humano e os outros seres. Primeiro, o filósofo a diferencia da palavra espírito e, em seguida, a relaciona ao sopro vital e à inspiração. “A palavra alma é uma palavra imortal. Em alguns poemas, indelével. É uma palavra da emanção (*souffle*)” (BACHELARD, s.d., p. 7-8).

Mais tarde, em *A poética do devaneio*, o filósofo francês trata a criação poética a partir da diferença entre *anima* e *animus*. A primeira palavra está ligada ao devaneio, ao feminino, à alma – e, portanto, à criação e à fruição poética – e a segunda, ao sonho noturno, ao masculino e ao espírito.

Consideremos apenas um lance de luz: é Anima que sonha e canta. Sonhar e cantar, tal é o trabalho da sua solidão. O devaneio — e não o sonho noturno — é a livre expressão de qualquer anima. Sem dúvida, é com os devaneios da anima que o poeta consegue dar a suas ideias de animus a estrutura de um canto, a força de um canto. Portanto, sem devaneio de anima, como ler o que o poeta escreveu absorto num devaneio de anima? E assim eu me justifico de só saber ler os poetas em estado de devaneio (Bachelard, 1988, p. 63-64).

Na obra de Maciel, o sopro do espectador move a árvore, já em *Symbiosis* (desde 2007), de Roberta Carvalho, é o movimento das folhas que anima os retratos em vídeo. Ao projetar, com *vídeo-mapping*<sup>108</sup>, *closets* diversos nas copas de árvores de espaços públicos e de algumas paisagens amazônicas, a artista reforça o elo que liga tudo ao todo: humano,

---

<sup>108</sup> Sistema de projeção que adequa a imagem à superfície irregular em que será projetada.

natureza, arte, tecnologia, representação e experiência. Simbiose é o termo usado pela ecologia para definir uma relação entre dois ou mais seres vivos, vantajosa para todas as partes envolvidas.

Inicialmente, os retratos parecem fotografias, porque os rostos ficam parados e o movimento das folhas-tela disfarça a respiração dos retratados, até que o rosto faça um movimento mais efetivo, como piscar os olhos, levantar uma sobrancelha ou sorrir, surpreendendo o espectador. Os *closes* aparecem na mesma escala que habitualmente vemos no cinema, mas a tela inusitada nos evidencia a diferença de tamanho entre o corpo vegetal e o humano, que se vê como superior, ainda que seja ínfimo diante de uma árvore amazônica.

Assim como *Em uma árvore, em uma tarde*, as referidas obras de Maciel e Carvalho contribuem para o estranhamento apontado por Castro (2018) como necessário à descolonização do olhar antropocêntrico. Nos três casos, ele é causado pela reterritorialização de um elemento. No caso de Baltar, a ação de ler se desloca para um lugar inusitado. Maciel dá o sopro primordial ao espectador e o pulmão, que dele depende, à árvore. Já Carvalho revela uma dimensão pouco observada do humano utilizando o mundo como fundo.

O poeta e teórico do movimento neoconcreto Ferreira Gullar afirma que, com o fim da moldura, desaparece a relação entre figura e fundo porque, nas palavras do poeta, “o fundo é o mundo”. Ora, hoje o cinema-instalação é o cinema fora da tela, um cinema que gera uma situação na qual o espectador participa das imagens como uma experiência no tempo e no espaço (MACIEL, 2008, p. 76).

#### 2.4.2 Vídeos-cor

A tela monocromática utilizada por Baltar em *Em uma árvore, em uma tarde* reaparece em *O azul profundo e a música que o Mathias fez com a Camille*<sup>109</sup>, *Lentos frames de maio*, *Os mergulhos de* e em *A pergunta de Simone* e *Segredos*. O segundo e o terceiro vídeos foram analisados no subcapítulo sobre a memória, e os dois últimos serão tratados mais detalhadamente no capítulo 3. Aqui nos detemos sobre essa forma, que investe na luminosidade da cor para criar uma ambiência temporal.

Baltar não é muito afeita a efeitos eletrônicos que gerem imagem, ou que alterem sua naturalidade. Em geral, aceita recursos de limpeza ou melhoramento da imagem gravada, mas sempre sem exagero, nada que mude a sua verdade original. É uma espécie de lealdade, de valorização da singularidade do acontecimento, da experiência, da vivência. Mesmo nos

---

<sup>109</sup> Doravante nos referiremos à obra também como *O azul profundo*.

vídeos com viés ficcional, como *Maria Farinha Ghost Crab*, por exemplo, pode-se verificar esse critério. Mas *Em uma árvore, em uma tarde*, a artista lança mão da tela colorida eletrônica, da alteração de velocidade da imagem, que desnaturaliza o movimento do pássaro, e de fusões bem longas, mais características do vídeo do que do cinema analógico, por facilidade de realização.

Nas ferramentas de edição eletrônica, para fazer uma fusão basta escolher o corte e determinar o número de quadros que vão se misturar, além de quantos ficam antes e depois dele. Se o resultado não for o esperado, a fusão pode ser desfeita e refeita quantas vezes forem necessárias até que se chegue à transição desejada. Já na película, é preciso copiar os trechos que vão se fundir com a gradação de luminosidade planejada, montar um sobre o outro e, depois, recopiar. Se o efeito não for o imaginado, refazê-lo significa recomeçar o processo do início, o que dá pouca margem à experimentação, além de encarecer o processo e torná-lo mais lento.

Aqui, destaca-se a montagem vertical descrita por Eisenstein (2002a), tão antiga quanto indispensável, pois se cinema e vídeo são artes do tempo, aquilo que ocorre simultaneamente é tão importante quanto o que se desenrola sequencialmente, na montagem horizontal. As telas coloridas trazem a renovação tecnológica que permite gerar imagens e mistura-las a imagens gravadas.

Poucos são os trabalhos em que Baltar aceita essa carga de recursos eletrônicos. Por isso mesmo, identificamos essa possível família, a dos vídeos-cor. O uso da cor sólida como imagem, bem como sua transição feita em longas fusões, buscam outras sensorialidades pela via do olhar. A cor dominante de cada vídeo é determinada por um elemento da imagem gravada. Em *A pergunta de Simone*, o vermelho combina, ao mesmo tempo, com o figurino da artista e com o sofrimento de Justine, a protagonista das histórias de Sade. Em *Lentos frames de maio* e *Os mergulhos de*, o azul combina, respectivamente, com as asas da borboleta e com o mar.

**Figura 26** - *Frame* extraído do vídeo *Segredos*



Fonte: Arquivo cedido pela artista.

*Segredos* e *O azul profundo* são as exceções do grupo. O primeiro difere dos outros cinco porque traz telas monocromáticas de cores variadas que se sucedem em cortes rápidos, frenéticos. No vídeo, vemos um casal<sup>110</sup>, gravado em um enquadramento super aproximado. Ele conta segredos ao ouvido dela, que reage cada vez mais entusiasmada, como se as confidências fossem ficando cada vez mais picantes. A edição, da própria artista, intercala cinco trechos do *close* do casal, em preto e branco, a telas coloridas que piscam devido à curtíssima duração de cada uma. A sensação dos corações do casal, acelerados pelo compartilhamento secreto, se transfere ao coração do espectador, por meio desse gesto da edição, que bombardeia nossos olhos com cores intensas – é o gesto oposto às longas fusões dos outros vídeos-cor, que indicam progressão, processo, passagem de tempo, ampliando a temporalidade de imagens, às vezes, bem curtas.

---

<sup>110</sup> O casal é formado por Cláudio Baltar e Luísa Buarque de Holanda, irmão e cunhada da artista, reforçando a constante presença da família e dos amigos na produção de Brígida.

**Figura 27** - *Frame* extraído do vídeo *O azul profundo e a música que o Mathias fez com a Camille*



Fonte: Arquivo cedido pela artista.

*O azul profundo* nasce da premissa de que não se desperdiça o que é bom. A trilha foi composta por Camille Mandoki e Mathias Aguayo para o vídeo *Sem escuridão*, mas, Baltar achava que a música não trazia, para o filme, o tom desejado, embora gostasse muito da composição. Ela ficou descansando no HD até ser retomada e combinada à tela azul escuro imutável, que, quando observada pelo espectador, contribui para baixar a luminosidade do entorno – em um movimento contrário ao fluxo das telas – deixando a (musa) música em destaque.

Na exposição *Brígida Baltar: filmes*, a obra transformou-se em instalação, sendo apresentada como uma sala-cubo de madeira pintada e iluminada no mesmo tom de azul do vídeo, onde o espectador pode entrar e sentar para ouvir a música. Em uma das paredes, uma folha branca de papel traz o título impresso: *O azul profundo e a música que o Mathias fez com a Camille*.

A cor que vibra no monitor (e na sala-cubo) de exibição se reflete no corpo do espectador, que mergulha, junto com artista, na tonalidade da obra. Esse efeito nos remete aos *Núcleos de cor*, de Helio Oiticica, labirintos de telas coloridas, em que o espectador fica envolvido a ponto de refletir a cor, assim como acontece com o espectador dos vídeos-cor de Baltar.

Esse grupo de vídeos também tem uma particularidade: o fato de começarem e terminarem na tela monocromática permite o *loop* perfeito, imperceptível, principalmente em *O azul profundo*, em que só o áudio varia a cada 10 minutos. E a artista os exhibe assim, outra

característica rara nas exposições de Baltar, que prefere delimitar o intervalo entre o fim e o recomeço de seus vídeos. Só a emenda diluída na cor traz a circularidade do *loop* (de exposição) para sua obra.

O *loop* é um gesto importantíssimo da montagem de videoarte que, livre do compromisso com a verossimilhança, incorporou, como recurso narrativo e estético, aquilo que inicialmente era apenas um comando do tocador de DVD. Assim, a repetição e a continuidade penetram o conceito, gerando obras que são, de fato, circulares, como toda a série *Desvarios* de Katia Maciel, cuja duração é indefinida e a ação se sustenta em um equilíbrio eterno. Um bom exemplo é *Meio cheio, meio vazio*, vídeo em tela única, em que uma jarra derrama água continuamente em um copo, mas o volume dentro deles não se altera. Outros exemplos são as instalações *Brèd e[k/t] chocolat* (2006-2008), de Rosângela Rennó, e *Entre-margens* (2004), de André Parente, em que a alternância do conteúdo de duas telas engendra uma narrativa que se repete variando.

*Brèd e[k/t] chocolat* traz duas telas instaladas frente à frente, uma tem o fundo preto, a outra, cinza. Em cada uma delas entra um homem que se senta em uma cadeira no meio do quadro. Um “bom dia” inicia o diálogo, elaborado com ditados populares da Ilha da Reunião. Ao fim do diálogo, os personagens levantam-se, saem de quadro e trocam de tela, recomeçando a conversa com as falas trocadas. O *loop*, nesse caso, quase inventa um espaço, pois os personagens movimentam-se como se cruzassem a sala de exposição.

Em *Entre-margens*, o mundo gira em torno do espectador sempre que a narração do conto *A terceira margem do rio*, de Guimarães Rosa, chega ao fim. Nesse ponto, as imagens das duas telas, posicionadas uma em frente à outra, fazem uma panorâmica de 180°. A tela que mostrava rio passa a mostrar terra e vice versa, e a história recomeça para o outro lado.

Essa circularidade contínua nos remete a uma visualidade anterior ao cinema, à dos aparelhos óticos do século XIX – zootrópio, fenacístoscópio, praxinoscópio e outros – que, como o cinematógrafo, criam a ilusão de movimento, a partir da sucessão ritmada de imagens fixas, gerando um movimento circular e infinito.

## 2.5 Transfauna – o ciclo dos devaneios

Eu sou onça... eu – onça!  
Mecê acha que eu pareço onça?  
Mas tem hora que eu pareço mais.

Mecê não viu?  
 Mecê tem aquilo – espelhim, será?  
 (Guimarães Rosa)

Desde sempre, inventamos corpos improváveis, híbridos de formas humanas e animais, como os divinos Anúbis e Ganesha, o mítico Minotauro, os lendários centauros, lobisomens, iaras etc. Tais corpos – híbridos, concomitantes, subsequentes, temporários – habitam a imaginação de poetas de diferentes artes.

No poema cosmogônico e etiológico *Metamorfoses*, de 8 d. C., Ovídio tem como “propósito falar das metamorfoses dos seres em novos corpos” operadas pelos deuses desde as “origens do mundo até os meus dias”. A transformação é sempre ponto alto de cada episódio, que investiga as causas a partir de sua forma final (OVÍDIO, 2017, p. 8).

Na literatura brasileira temos, por exemplo, o conto *Meu tio o Iauaretê* (1969), de Guimarães Rosa, em que o protagonista, um descendente de indígenas, é contratado para “desonçar” uma região de criação de gado. Por conviver mais com os felinos do que com outros seres humanos, estudando seu comportamento e utilizando pele de onça como disfarce para ter sucesso nas caçadas, ele termina por se tornar onça.

O devir-onça de *Meu tio o Iauaretê* inspira a música *Yauaretê* (1987), do disco homônimo de Milton Nascimento, e o artigo *Uma figura de humano pode estar ocultando uma afecção-jaguar* (2006), do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, que, por sua vez, ecoa no livro infantil *Onde a onça bebe água* (2015), dele e de Verônica Stigger, na canção *Império da lei* (2010), de Caetano Veloso, e no texto *The mediated plant*, de Teresa Castro, em que ela cita-o diretamente<sup>111</sup>.

Em seu artigo, Viveiros de Castro trata do perspectivismo ameríndio que, baseado em certos mitos de criação, considera que outros animais já tiveram alma e habilidades como as humanas, mas desagradaram os deuses e foram punidos com a perda de algumas habilidades, como a fala, por exemplo. Porém eles teriam preservado a alma e se reconhecem nos humanos, descolando-se dos outros animais desprovidos de alma. Voltando ao conto de Rosa (2008), destacamos que o protagonista reconhece seu parentesco com a onça pintada e com a preta, mas não com a suçuarana.

---

<sup>111</sup> “People tend to think that animism is a narcissistic, anthropomorphic, anthropocentric fantasy of primitive people, children, and madman’, says Viveiros de Castro, ‘when actually animism is exactly the opposite. If you say that everything is human, then you also must say that humans aren’t special, because everything is like us’”. (CASTRO, 2019, p. 8).

Cada espécie de ser, a começar pela nossa própria espécie, vê-se a si mesma como humana. Além disso, cada espécie ou tipo de ser vê certos elementos-chave de seu ambiente como se fossem objetos culturalmente elaborados ou definidos, como suportes de uma visada humana: o sangue dos animais que matam é visto pelos jaguares como cerveja de mandioca, os grilos que os espectros dos mortos comem são vistos por estes como peixes assados etc. Em contrapartida, os animais não veem os humanos como humanos. Os jaguares, assim, nos veem como animais de presa: porcos selvagens, por exemplo. É por isso que os jaguares nos atacam e devoram, pois todo ser humano aprecia a carne de porco selvagem. [...] Essas ideias possuem um fundamento na mitologia. Se há uma noção virtualmente universal no pensamento ameríndio, é aquela de um estado originário de co-acessibilidade entre os humanos e os animais. As narrativas míticas são povoadas de seres cuja forma, nome e comportamento misturam inextricavelmente atributos humanos e não-humanos, em um contexto comum de intercomunicabilidade idêntico ao que define o mundo intra-humano atual (VIVEIROS DE CASTRO, 2008, p. 4-5).

Retorna-se, aqui, a proposta de uma relação mais íntima e igualitária entre humano e natureza, que reduz o afastamento operado pelo pensamento moderno ocidental. Coccia (2020), no livro *Metamorfoses*, propõe que consideremos que todas as vidas derivam de uma, a primeira; e que pensemos em uma variação mais horizontalizada das espécies em contraponto à ideia de uma evolução hierarquizada como a darwiniana.

Assim, Coccia (2020, p. 15) afirma que cada espécie seria “a metamorfose de todas aquelas que vieram antes dela”. E embora tenhamos-nos multiplicado em “formas e maneiras de existir”, seguimos compartilhando a mesma vida: “a metamorfose é, a um só tempo, a força que permite a todos os seres vivos espalharem-se simultânea e sucessivamente por várias formas e o sopro que permite às formas conectarem-se entre si, passarem de uma pra outra” (COCCIA, 2020, p. 20).

Embora não mencione o clássico grego, o autor o reverbera em sua ideia central.

O ânimo me leva a narrar as formas mudadas em novos  
corpos. Deuses (pois vós também as mudastes)  
bafejai meu [intento] e desde a primeira origem do mundo  
conduzi até meus tempos um canto contínuo (OVÍDIO, 2017, p. 12).

Como vimos até aqui, nos vídeos de Baltar, quase sempre, o corpo aparece justamente nessa relação horizontalizada com o mundo (natureza, casa, cidade). E nesse subcapítulo nos dedicaremos ao grupo de vídeos em que o corpo aparece modificado, experimentando novas associações e perspectivas de existência, em que humano e mais que humano coexistem, como os fungos e as algas, nos líquens. Vale lembrar que líquens são seres duais, uma combinação de fungos e algas vivendo em simbiose mutualista, de modo que os primeiros se responsabilizam pelo abrigo e as segundas pela alimentação. Tal dualidade não permite que a Biologia os classifique em categorias estanques.

Castro (2019, 2020), em consonância com Coccia (2010, 2018, 2020), Latour (1994), chama atenção para a impossibilidade de separar “as coisas do mundo” como faz o pensamento cartesiano, e ratifica seu posicionamento argumentando que nem indivíduos nós podemos dizer que somos, na medida em que cada corpo é o invólucro de um complexo microbioma.

Essa maneira de abordar o mundo como imersão parece um modelo cosmológico surreal; contudo, fazemos a experiência disso com maior frequência do que se imagina. De fato, revivemos a experiência do peixe a cada vez que escutamos música. Se, em vez de desenhar o universo que nos rodeia a partir da porção de realidade em nossa experiência musical, deveríamos descrevê-lo como algo que se compõe não de objetos, mas de fluxos que nos penetram e que penetramos, ondas de intensidade variável e em perpétuo movimento. Imagine ser feito da mesma substância que o mundo que o rodeia. Ser da mesma natureza que a música, uma série de vibrações do ar, como uma água-viva que não passa de um espessamento da água. Você teria assim uma imagem muito precisa do que é a imersão. Se escutar música num espaço exclusivamente definido para essa atividade (como uma discoteca) nos dá tanto prazer, é porque isso nos permite captar a estrutura mais profunda do mundo, aquela que os olhos, por vezes, nos impedem de perceber. A vida enquanto imersão é a vida em que nossos olhos são ouvidos. Sentir é sempre tocar a um só tempo em si mesmo e no universo que nos rodeia (COCCIA, 2018, p. 36-37).

E Baltar trilha o caminho da imaginação, como indicado por Castro (2020), não apenas como saída, mas como um modo de vida, que mistura casa-corpos-natureza. *Sou árvore* (1997), o díptico fotográfico visto no subcapítulo 2.4, é o primeiro registro audiovisual de um ser híbrido na obra da artista. Seu primeiro devir-híbrido é vegetal, e não animal. Depois, na videografia, surgem as coletoras de neblina e orvalho (1998-2005/2019), seres misteriosos – um pouco fada ou duende –, diáfanos e diluídos na paisagem, com suas ferramentas de vidro.

Isso foi acontecendo aos poucos; meus trabalhos iniciais são mais realistas, existenciais, têm uma crueza na forma de lidar com a existência, como as ações na casa, cortar paredes, fazer esculturas com tijolos. Eu adoro observar em que medida que o projeto *A coleta da neblina* se torna uma passagem para a ficção. É uma ação que, inclusive, começou de uma maneira muito natural, em um sítio que eu frequentava em Saquarema. Eu inicialmente usava roupas comuns e, com o tempo, o trabalho foi se modificando, comecei a inventar vidros, ferramentas e roupas específicas para coletar este improvável (REZENDE e MACIEL, 2013, p. 109).

São devires que se realizam na experimentação de posturas e movimentos do corpo, inicialmente e de forma mais sutil, e no corpo da artista, em *Casa de Abelha* (2002), *Quando fui carpa e quase virei dragão* (2004), *Sendo lagartixa, sendo mariposa* (2005/2019). E depois, com uma atuação mais vigorosa, nos corpos de amigos, atrizes e atores profissionais,

e da cantora lírica, em *O canto do pássaro rebelde* (2012) e em *Maria Farinha Ghost Crab* (2004).

Fiz um vídeo para a Bienal, em que o mel desce pelas escadas, brotando do corpo, da casa. É a partir daí que o trabalho vai ficando cada vez mais ligado à fábula, entrando no mundo das metamorfoses. *Maria Farinha Ghost Crab* é sobre a personificação do caranguejo fantasma. Convidei a atriz Lorena da Silva para ser esse personagem, o caranguejo de areia. Filmamos na Ilha Grande em 16mm. Ela corria, se escondia, cavava, enterrava a cabeça, em ritmo veloz. A *Maria Farinha* tem essa agitação, e ela usava fones de ouvido em formato de conchas. Mais tarde percebi que, na verdade, eu também estava trabalhando o conceito *casa*, porque o caranguejo está sempre indo para a toca. O nome, caranguejo fantasma, eu não inventei, ele é conhecido como caranguejo fantasma, porque se confunde com a areia, pela cor, e está sempre escapando (QUEIROZ e ROCHA, 2012, p. 23).<sup>112</sup>

Serres (2004) experimenta devires parecidos escalando montanhas, quando, durante a atividade, o filósofo percebe que o próprio corpo assume posturas incomuns no dia-a-dia, uma vez que para chegar ao cume é preciso dobrar-se, esticar-se, pendurar-se. Segundo ele, quando é preciso inclinar-se e usar as mãos para locomover-se montanha acima, lembramos de “quem fomos”.

Baltar refere-se a esse grupo de obras elaboradas a partir de seres extraordinários como fábulas, pois recorre à humanização de animais, gesto que, para Castro (2019) e para Viveiros de Castro (2006), nos equipara e aproxima dos outros animais.

Histórias nas quais todos os seres vivos se comunicam, as fábulas ensinam coisas profundas. La Fontaine começa seu último livro com “Os companheiros de Ulisses”; metamorfoseados em animais, eles não querem mais voltar a ser humanos, admitindo com isto que encontraram, finalmente, seu ponto de equilíbrio definitivo, seu verdadeiro caráter, sua paixão fundamental. Eis como e por que os homens podem transformar-se em animais, porque seu próprio corpo imita uma espécie e as fábulas escrevem sobre eles. Os contos de fadas fascinam as crianças porque, munidos da mesma liberdade que os bailarinos e os ginastas, seus corpos se prestam a todas as transformações possíveis; por meio de uma deliciosa cinestesia, essa adaptabilidade quase infinita os faz compreender interiormente as operações da varinha mágica, menos ilusórias do que virtuais, menos inspiradas pela magia do que por uma pedagogia do possível. Os marinheiros de Ulisses a perderam (SERRES, 2004, p. 53).

De acordo com o Bachelard (1988), para fabular é preciso deixar de lado a percepção e dar lugar à admiração do mundo, da lembrança, do devaneio e – como também destaca Serres (2004) – conectar-se à “*criança permanente*”, ou seja, ao lado lúdico frequentemente presente na obra da artista (BACHELARD, 1988, p. 113).

---

<sup>112</sup> Palavras de Brígida Baltar na entrevista.

A psicologia tem mais a perder do que a ganhar quando forma suas noções de base sob a inspiração das derivações etimológicas. É assim que a etimologia amortece as diferenças mais nítidas que separam o sonho do devaneio. Por outro lado, como os psicólogos correm ao mais característico, estudam primeiro o sonho, o espantoso sonho noturno, e dão pouca atenção aos devaneios, a devaneios que para eles não passam de sonhos confusos, sem estrutura, sem história, sem enigmas. O devaneio é então um pouco de matéria noturna esquecida na claridade do dia. Se a matéria onírica se condensa um pouco na alma do sonhador, o devaneio cai no sonho; os "acessos de devaneio", observados pelos psiquiatras, asfixiam o psiquismo, o devaneio torna-se sonolência, o sonhador adormece (BACHELARD, 1988, p. 10-11).

*Transcinemas*, segundo Maciel (2006), são obras de arte situadas na fronteira entre arte contemporânea e o cinema, peças que apresentam imagens ou situações que nos transportam ao imaginário cinematográfico. Assim podemos pensar nesses trabalhos como transfaunas, pois eles convergem várias fronteiras: entre o cinema e o vídeo, entre o cinema e a arte contemporânea, entre a fábula e o devaneio, entre o humano e o mais que humano.

*Maria Farinha Ghost Crab* e *O canto do pássaro rebelde* são filmes de artista encenados para a câmera, com produções maiores, com figurino elaborado, maquiagem, fotógrafos, película 16 mm e/ou HD, trilha sonora etc., bem diferentes das ações-vídeo desenvolvidas na casa-ateliê, por exemplo.

Talvez o figurino seja o elemento mais determinante na construção dos personagens fabulosos e até das fábulas em si. Ele ganha a cena aos poucos, desde o vestido reto da coletora de neblina até às elaboradas indumentárias da cantora pássaro e de seu séquito, que, pela primeira, vez incluem máscaras.

Adereços e roupas foram feitos artesanalmente pela artista no seu ateliê, desde a mochila-plástico-bolha que armazena os frascos coletores até os sapatos verdes que calçariam os coletores de orvalho convidados, finalizados com um sapateiro das redondezas. A vestimenta previa ainda capas verdes de plástico, que chegaram a ser costuradas, provavelmente com ajuda da mãe e sua Singer. Uma lista em torno de setenta nomes com os possíveis participantes do ato ainda está guardada. A performance com os coletores de orvalho nunca aconteceu, mantendo apenas a ação final com a artista, o que tornou o vídeo mais silencioso e intimista. Para as coletas de maresia, Brígida também criou uniformes especiais para as participantes (BALTAR, 2021, p. 9, no prelo)<sup>113</sup>.

Durante o ciclo das *Coletas*, Baltar começa a elaborar figurinos com toques oníricos para suas personagens coletoras, e, nesse contexto, nasce *Casa de Abelha*, em que a peça de figurino pele-favo, nas fotografias, une o corpo da artista às estruturas de madeira da casa de

---

<sup>113</sup> Uma curiosidade acerca dos referidos sapatos: “[eles] estão guardados no armário. Produzi esses sapatos manualmente e desenhei também as roupas verdes” (BALTAR, 2017, p. 43).

Botafogo. De acordo com Coccia (2010), a roupa transforma-nos. “Nem os animais e nem os deuses possuem roupas. A roupa é um elemento propriamente humano. Biologicamente, uma boa definição do humano seria a de vivente capaz de vestir-se (*zoôn endumata echon*). O homem é o animal que aprendeu a se vestir” (COCCIA, 2010, p. 79). Ele ainda afirma que

uma roupa é, antes de tudo, um corpo. Em qualquer roupa fazemos experiência de um corpo que não coincide com nosso corpo anatômico. Vestir-se significa, assim, completar nosso corpo, acrescentar-lhe uma consistência ulterior feita dos objetos e materiais mais disparatados possíveis cujo único objetivo é o de nos fazer aparecer (COCCIA, 2010, p. 82).

Como vimos anteriormente, em *A vida sensível*, Coccia (2010) afirma que a vida animal depende igualmente do alimento e da imagem, e que, dentre todos os viventes, o humano é o único que pode produzir imagens alternativas de si mesmo. Sendo assim, a roupa, ou no caso o figurino, está sempre carregada de significados. Mesmo o traje preto de cortes retos, escolhido para as ações-vídeo *Abrigo* e *Torre*, por exemplo, busca certa neutralidade. A utilização do figurino transforma o contato do artista com o mundo, gerando novas imagens, tornando possíveis corpos variantes.

Estamos factualmente sujeitos àquela insólita “transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem”, que torna possível uma “identificação, no sentido pleno que a análise atribui a esse termo”, toda vez que imitamos algo ou alguém. A antropologia lacaniana (perfeitamente contemporânea às especulações de Guy Debord sobre a sociedade do espetáculo) faz do indivíduo humano um animal forçado a imitar a si mesmo, a imitar a própria imagem. Se, para a teologia antiga, o homem era a imagem de Deus e, por isso mesmo, devia imitar Deus, para os modernos (ou melhor, para os pós-modernos), o homem deve imitar a si mesmo. É exatamente por isso que tem uma ligação privilegiada com as próprias imagens (COCCIA, 2010, p. 57).

Já analisamos, em capítulos anteriores, *Casa de abelha*, *Sendo lagartixa*, *sendo mariposa*, mais ligados à temática da casa-corpo, e *Coletas*, em que a relação com os ciclos naturais é preponderante. Agora voltamo-nos para obras criadas em torno desses corpos imaginados, sonhados, fabulados. São elas: *Quando fui carpa e quase virei dragão*, *Maria Farinha Ghost Crab*, *O canto do pássaro rebelde* e seu derivado *Eles saem das histórias*.

### 2.5.1 Quando fui carpa e quase virei dragão – uma síntese

**Figura 28** - *Frame* extraído do vídeo *Quando fui carpa e quase virei dragão*



Fonte: Arquivo cedido pela artista.

*Quando fui carpa e quase virei dragão* (2004) consiste em um plano-sequência de 2 minutos de duração, com enquadramento subjetivo, no qual a artista observa os próprios pés sobre um lago cheio de carpas. A partir da imagem, ela devaneia sobre uma dupla metamorfose, que mistura a impressão vivida à mitologia japonesa sobre o peixe.

quando parei pra descansar na beira daquele lago  
 comecei a reparar no desenho das carpas  
 que os reflexos da luz me permitiam ver perfeitamente  
 eu também percebia os peixes entre meus pés  
 surgindo e desaparecendo  
 e isso foi me dando uma sensação particular  
 como se meus pés se movessem lentamente  
 e agora submersos nadassem contra a correnteza  
 eu já sentia a força imensa das águas  
 me puxando para trás  
 fui tentando prosseguir devagar  
 já bem alto, no lugar da fonte  
 passei a me sentir diferente  
 e parecer mesmo outra coisa  
 agora eu deslizava tranquila e veloz  
 em águas tão quentes que logo chegariam a ferver  
 quando fui carpa e quase virei dragão<sup>114</sup>

<sup>114</sup> Poesia de Brígida Baltar. (OLIVEIRA, 2021, p. 318).

No Japão, a carpa é símbolo de força e perseverança, pois ela nada contra a correnteza dos rios para procriar na nascente. Tamanha é a força necessária na realização da tarefa, que acredita-se que os peixes que chegam à nascente transformam-se em dragões.

É tudo mesmo fábula, ficção. E começou, porque naquela tarde, eu usava meias bordadas e juntamente com a sandália, meu pé parecia se confundir com a própria forma e tonalidade dos peixes. O que eu mais gosto neste vídeo, é que eu simplesmente não faço nada. A imagem é minha contemplação continuamente. É o texto que produz a ação (DOCTORS, 2010, p. 40).<sup>115</sup>

A declaração reafirma o olhar permanentemente atento da artista ao seu entorno que lhe permite voltar de uma viagem com três vídeos potentes como *Sem Escuridão*, *O corvejo* e esse, gravados, em mini-DV, em Tóquio, Kyoto e Nara, respectivamente. São trabalhos que revelam a habilidade de Baltar como coletora, seja de vapores, de borboletas, de sons ou de momentos filmicos. A fala evidencia também o papel importantíssimo do texto que ressignifica a imagem. “É o texto que produz a ação”, e, mais do que isso, produz sensação. Os textos criados pela artista estão frequentemente ligados à questão sensorial e física.

No subcapítulo 2.3, tratamos das chamadas impressões sensíveis oriundas da memória, narradas pelo protagonista de *Em busca do tempo perdido*. Aqui gostaríamos de destacar um desses episódios, em que o momento de plenitude que encanta e intriga o personagem Marcel – na obra de Proust -, não é suscitado por uma lembrança, mas sim por uma contemplação. Ele viaja por uma estrada sinuosa e observa os campanários da igreja de Martinville, que ora aparecem de um lado da estrada, ora de outro, causando-lhe a mesma sensação de felicidade plena que experimenta na passagem da *madeleine* com chá, dessa vez em relação ao espaço, e não ao tempo.

Na curva de um caminho, senti, de súbito, aquele prazer peculiar que não se assemelhava a nenhum outro ao avistar as duas torres de Martinville, batidas do sol poente e que no movimento do nosso carro e os ziguezagues do caminho faziam mudar de posição, e depois a torre de Vieuxvicq que, separada das primeiras por uma colina e um vale, e situada ao longe em um planalto mais elevado, parecia no entanto bem próxima delas. [...] Tão afastadas se encontravam as torres e tão pouco me parecia aproximar-nos delas que fiquei atônito quando paramos, instantes depois, diante da igreja de Martinville. Ignorava o motivo do prazer que tivera ao avistá-las no horizonte, e a obrigação de procurar desvendá-lo me parecia muito penosa; tinha vontade de guardar de reserva na cabeça aquelas linhas que se moviam ao sol e não mais pensar nelas por enquanto (PROUST, 2006a, p. 228).

---

<sup>115</sup> Resposta de Baltar em troca de e-mails com o curador.

A aproximação que sugerimos aqui diz respeito a um método de atenção que Baltar chama de “estado de arte”. “Acredito que um artista está vitalmente comprometido com seu trabalho, por isso vive em estado de arte. Esse estado de arte está internalizado, está com o artista o tempo todo, como uma pulsão” (BALTAR, 2017, p. 48). Ela permite ao poeta/artista discernir, entre as impressões do mundo, aquelas impregnadas de potência poética.

Segundo Machado <sup>116</sup>, o narrador proustiano utiliza-se da imaginação para transformar uma impressão (uma imagem) em expressão (texto) através de metáforas. Machado conta uma anedota pedagógica segundo a qual, o autor francês costumava criticar Gustave Flaubert – considerado um dos maiores escritores da língua francesa –, acusando-o de ser incapaz de criar uma boa metáfora. A metáfora é a figura de linguagem dominante na obra de Proust, um recurso que ele utiliza com grande força poética.

Machado conclui afirmando que “a metáfora é metamorfose”. Assim sendo, a partir dessa ideia, podemos pensar nas fábulas de Baltar como metáforas filmicas. E, nesse caso, é também sinédoque, já que a transformação se dá pelos pés e (apenas) no texto. Dessa vez o figurino e a postura são casuais.

A palavra está presente em alguns dos meus trabalhos, poucos. Por exemplo, *Algumas perguntas* e *Quando fui carpa e quase virei dragão*. Gosto especialmente desse segundo, não só por estar mais próximo da minha poética, mas exatamente pelo uso do texto no filme. O filme acontece pela narração; a ação acontece através da palavra. Sem ela, esse filme não existiria. É um desafio tentar usar a palavra em arte sem entrar em redundância com a imagem; é um campo delicado. No caso do vídeo *Quando fui carpa e quase virei dragão*, a imagem é única e não se altera com a narrativa. (REZENDE e MACIEL, 2013, p. 110)<sup>117</sup>

*Quando fui carpa e quase virei dragão* foi editado prontamente pela artista, na chegada ao Brasil. Brígida escolhe o melhor trecho, reduz levemente a velocidade do movimento, sem desnaturalizá-lo, e aplica sua poesia sobre a imagem. Em 2019, trocamos a imagem original pela renovada, reduzimos o tamanho da letra, tornando-a mais discreta, mais sutil. Incluímos, também, a frase-título sobre a imagem no final do vídeo. No original ela aparecia apenas como um título-fechamento na cartela final, junto aos créditos.

No vídeo, experimentamos três dimensões da montagem: a interna, relativa ao enquadramento em *plongé*, no qual os pés flutuando sobre a água ganham a mesma proporção dos peixes; a vertical, que combina imagem e texto no mesmo momento; e a horizontal, que

<sup>116</sup> Informações baseadas em anotações próprias do curso Literatura e Impressão Sensível em Proust, ministrado pelo filósofo no Polo de Pensamento Contemporâneo, no Jardim Botânico, Rio de Janeiro, em agosto de 2010.

<sup>117</sup> Entrevista de Baltar a Maciel e Rezende.

distribui os eventos narrados na duração, ritmados pelo surgimento e desaparecimento dos versos escritos.

Em *Quando fui carpa e quase virei dragão*, tudo é fluxo. Os pés de Brígida, primeiro, “movem-se lentamente”, depois nadam “contra a correnteza”. Ela persiste no movimento até “deslizar tranquila e veloz”. As metamorfoses também não se fixam, pois quando se sente carpa, já está a ponto de virar o dragão, que não chega a ser. O devaneio interrompe-se e ela volta a ser humana.

*Quando fui carpa e quase virei dragão* sintetiza algumas das questões da obra de Baltar, pois, além do devaneio, ele aborda a necessidade de contemplação proposta em outros vídeos, como *Em uma árvore, em uma tarde*, *Coletas*, *Sem escuridão*. Ele, ainda, contém poesia escrita e implica seu próprio corpo, que “agora é fantasia” (BALTAR, 2021, p. 29, no prelo).

### 2.5.2 *Maria Farinha Ghost Crab* – fábula e cinema

**Figura 29-** *Frame* extraído do filme *Maria Farinha Ghost Crab*



Fonte:

A ideia de *Maria Farinha Ghost Crab* (2004) surge em uma viagem com amigos<sup>118</sup> à Ilha Grande, no litoral Fluminense, em que Baltar tem a oportunidade de observar o comportamento do crustáceo branco, quase transparente, abundante na região. Pesquisando

<sup>118</sup> Um dos amigos presentes é Helmut Batista, produtor dos filmes.

mais sobre o assunto, ela encontra esse animal de nome feminino, que se mimetiza na areia, material de onde também tira comida e constrói abrigo, que vive na praia, mas evita o mar.

É verdade que o caranguejo vive na praia, mas definitivamente este tipo, a maria-farinha, é de areia, come areia, cava tocas e faz montes de areia. Ele foge mesmo do mar e isso foi o que para mim, criou a narrativa: uma maria-farinha energética que sonha com o mar e tudo o que ele representa com relação ao movimento, à aventura, ao mistério, à profundidade. E isto é só uma pequena estrutura no filme, porque ele é, afinal, um filme de imagem, com uma linguagem emocional. O que eu realmente adoro é ter descoberto que maria-farinha é o caranguejo-fantasma, por sua personalidade introspectiva – ele foge e se esconde na toca (BALTAR, 2004, p. 45).

A partir do animal, a artista inventa sua mulher-caranguejo com fones-de ouvido em forma de concha, que cava buracos na praia, nos quais enfia a cabeça e sonha. Mas, arisca, logo foge da câmera que a observa, em busca de um novo buraco.

Uma atriz, agora, Lorena da Silva, interpreta e personifica o animal e age com um certo desespero e agitação, cavando tocas, procurando esconderijos e fugindo das marés. Acho que a cata do “ausente” que Lisette se refere no texto<sup>119</sup> é mesmo a força desta narrativa. Maria Farinha procura algo. Sua ação é buscar. E aí, pode ser tudo: algo dentro de si, algo fora de si (DOCORS, 2010, p. 42).<sup>120</sup>

O filme *Maria Farinha Ghost Crab* retoma a questão do “posto de presença” dessa vez. Em vez de abrigar o corpo humano que observa e se veste de casa, ele dá lugar ao devaneio do ser híbrido, que é em si mesmo um devir-devaneio. Além disso a concha, que dá forma aos fones de ouvido da personagem, também é em si um abrigo labiríntico construído e escavado por um corpo animal que, ausente, deixa o espaço apropriado para o vento se fazer ouvir mar.

Que soma de seres animais há no ser do homem! Nossas pesquisas não vão tão longe. Já seria bastante se pudéssemos dar as imagens valorizadas do refúgio, mostrando que, compreendendo suas imagens, nós as vivemos um pouco. Com o ninho, sobretudo com a concha, encontraremos toda uma série de imagens que procuraremos caracterizar como imagens primeiras, como imagens que suscitam em nós uma primitividade. Mostraremos em seguida como, mesmo numa felicidade física, o ser sente prazer em “encolher-se no seu canto” (BACHELARD, s.d., p. 79).

O posto de presença se localiza, mais uma vez, no *entre*: entre o fora e o dentro, seja do buraco na areia, seja da parede da casa; entre o real e o sonho; entre o mar e areia. Isso

---

<sup>119</sup> Ela refere-se ao texto *O processo de fabulação*, de Lisette Lagnado, publicado no catálogo da exposição e no livro *Paisagem secreta*.

<sup>120</sup> Resposta de Baltar em troca de e-mails com o curador.

porque a maria-farinha, também conhecida como maria-da-toca, existe combinada a seu ambiente, como Baltar combina-se à casa de Botafogo em *Abrigo e Casa de Abelha*.

Todo lar é fruto desse movimento. Projetamo-nos no espaço mais próximo de nós e fazemos dessa porção de espaço algo de íntimo, uma porção de mundo que tem uma relação particular com nosso corpo, uma espécie de extensão mundana e material do nosso corpo. A relação com nosso lar é justamente a de uma imersão: não estamos diante dele como diante de um objeto, vivemos nele como um peixe no mar, como as moléculas orgânicas originárias em sua sopa primordial. Na verdade, nunca deixamos de ser peixes (COCCIA, 2018, p. 38).

O conjunto *Maria Farinha Ghost Crab* é composto de cinco filmes em 16mm – *Maria Farinha Ghost Crab* (2004), *Maria Farinha Ghost Crab II e III* (2019), *Fragmentos I e II* (2019) – três esculturas fones-concha e desenhos em nanquim colorido. Dessa vez, participei também da filmagem como assistente e maria-farinha alternativa. A equipe foi reduzida e formada por amigos. Gostaríamos de destacar a fotografia de Seppo Renvall, artista sueco, com uma câmera Bolex<sup>121</sup> antiga, sem motor. Esse tipo de câmera marcou época no cinema experimental e nos filmes de artista, imprimindo, assim, características de sua visualidade nesse campo. Ou seja, o tipo de imagem produzido por aquelas lentes, aquele tipo de empunhadura etc. torna-se uma estética filmica.

No filme, a combinação da granulação da película, com a variação de velocidade da câmera manual, somadas à luz contrastada do sol forte dos trópicos – ainda refletido pela areia – e aos movimentos de câmera conferem uma certa estranheza aos movimentos dos corpos e, ao filme, um clima misterioso e, ao mesmo, tempo lúdico. A câmera persegue o caranguejo com uma curiosidade quase infantil.

O filme<sup>122</sup> tem inspiração no caranguejo da areia (na verdade, um crustáceo), conhecido, aqui como maria-farinha, e universalmente como caranguejo-fantasma. Ele também tem o apelido de aguarauçá, guaruçá, guriçá, vaza-maré e espia-maré, mas a ideia fantasma foi o que eu mais gostei. Trata-se, portanto, de uma fábula (fui ao dicionário rever a definição de fábula e estava lá a característica delas: a personificação de animais). Tem a ver com *Casa de abelha*. Desta vez, convidei a Lorena da Silva para ser a maria-farinha. No filme, ela usa fones de ouvido em formato de concha, e sua ação é uma procura energética, de sons profundos, de sensações - uma busca existencial. Há um vigor na sua ação que eu adoro. A narrativa é emocional e enigmática. A maria-farinha vai ao alto-mar em sonho ou devaneio ampliando a natureza do animal que prefere viver nas partes mais altas da areia, afastadas das marés (talvez por isso *espiaando a maré...*) (BALTAR, 2004, p. 44).

<sup>121</sup> Fabricadas na Suíça entre 1925 e 1981.

<sup>122</sup> A artista refere-se ao filme principal, o único editado na época da exposição Cinema Capacete IV / *loop // not video, nor cinema, neither television*, no Instituto de Audiovisual Escola de Cinema Darcy Ribeiro, no Rio de Janeiro, em 2004.

Editamos o primeiro filme logo que voltamos de viagem, depois de passar pela revelação e telecinagem dos negativos. Em seu 1 minuto e 49 segundos de duração, a *Maria Farinha* de Lorena da Silva cava, corre e ouve sons misteriosos constantemente, até parar para olhar dentro de um buraco, onde vê-se navegando na proa de um barco rumo ao horizonte. Depois ela levanta a cabeça e foge de novo. Na primeira versão o percurso se repetia cinco vezes, mas o que era visto dentro do buraco variava. Brígida expôs uma vez, achou cansativo e simplificou, conservando apenas um percurso com a primeira variação.

O plano do barco tem uma particularidade e, de novo, um problema técnico, um defeito na parte superior do quadro é incorporado ao trabalho acrescentando, com essa visualidade inesperada e turva, um detalhe sutil ao sonho da maria farinha.

O nome, caranguejo fantasma, eu não inventei, ele é conhecido como caranguejo fantasma, porque se confunde com a areia, pela cor, e está sempre escapando. Gostei de fazer um trabalho mais fantasmático e em um lugar muito solar. Fazia sol intenso na Ilha durante as gravações. Eu tinha também, ao mesmo tempo, silêncio e uma música bem fantasmagórica que acompanhava o filme (BALTAR, 2017, p. 24-25).

A trilha sonora dissonante, composta pelo amigo e parceiro de outros trabalhos Felipe Canedo, é fundamental para o suspense buscado por Brígida.

Junto com Felipe Canedo procuramos uma música fantasmática, estranha, a partir da captura de sons metálicos de uma harpa, que foi a base para o som da *Maria Farinha*. Então o filme, que se passa na praia, na Ilha Grande, tem uma sonoridade que destoa da paisagem tropical, ensolarada (BALTAR, 2017, p. 29).

Em 2019, retomamos o material bruto, limpo, escaneado<sup>123</sup> e redigitalizado, e editamos mais quatro peças. Duas delas com Lorena da Silva: *Fragmentos I e II*, com 32 e 27 segundos, respectivamente. No primeiro, a mulher-caranguejo, de costas para a câmera, espera, na beira da água, o barco que se aproxima<sup>124</sup>; no segundo, enterrada até a altura do peito, ela cobre, freneticamente, o corpo que resta exposto.

Editamos outras duas peças filmadas com o negativo e no tempo que sobrou do filme principal, que ficaram arquivadas por quinze anos. Em cena, agora, duas marias-farinhas – Daniela Amorim e eu. Em *Maria Farinha Ghost Crab II* – de 1 minuto e 49 segundos –, as mulheres-caranguejo descansam nas margens de um rio vermelho; no *III* – de 5 minutos e 15

<sup>123</sup> O processo de telecinagem, que transferia a imagem da película para a fita de vídeo por meio de um software, foi substituído pelo escaneamento digital da película, que atualmente alcança 4K de definição.

<sup>124</sup> Essa cena era uma das variações vistas no buraco na versão descartada.

segundos –, elas cavam, fogem, olham no buraco e ouvem sons misteriosos, mas o espectador não participa do mundo delas, não compartilha do que ouvem, nem da visão do interior do buraco.

**Figura 30** - *Frames* extraídos dos filmes *Maria Farinha Ghost Crab II* e *III* respectivamente



Fonte: Arquivo cedido pela artista.

A edição de todos os filmes se baseia em cortes secos. No filme principal, eles trabalham para gerar continuidade, simulando um plano-sequência maior do que o filmado. Quando Maria Farinha olha para dentro do buraco, cortamos para a vinheta redonda em que localizamos seu devaneio: o mar. Vale lembrar que Baltar exhibe o filme projetado e, com isso, a margem preta praticamente desaparece, deixando em evidência a imagem-redonda, na qual utilizamos o recurso de inverter a velocidade para criar um falso *looping*, que repete, alternadamente, o mesmo trecho, ora normal, ora em *reverse*.

Nos filmes *I* e *II*, constrói-se, na edição, uma narrativa mínima, a partir do comportamento das personagens, apresentando situações de seu cotidiano: a escavação de buracos dentro dos quais pode sonhar e/ou a pausa para descansar na beira do rio. Já no filme *III*, Baltar propôs que usássemos todo o material filmado, deixando-o quase bruto, com os planos repetindo-se em diferentes tomadas. Aparamos pequenas sobras, como saídas falsas, e, com isso, o filme ganhou um ar documental, como se cada espectador fosse o primeiro a ver aquele material de observação da transfauna, como um editor. A ausência de som nesses filmes contribui para esse tom sutilmente documental, porque seca o clima de mistério, deixando a observação pura.

Em todos os filmes, conservamos as imagens de luz produzidas pelo disparo da câmera – os *flash frames* –, o que, contraditoriamente, acrescenta tanto ao tom onírico do filme *I*, como ao documental mais cru do filme *III*. Isso revela uma potencialidade da edição,

pois, conforme o contexto, um detalhe pequeno, como esses *frames* luminosos, pode trazer sensações diferentes para o espectador.

Conheci um “ela” que humanizava bicho conversando com ele e emprestando-lhe as próprias características. Não humanizo bicho porque é ofensa – há que respeitar-lhe a natureza – eu que me animalizo. Não é difícil e vem simplesmente. É só não lutar contra e é só entregar-se (LISPECTOR, 1994, p. 54).

O figurino é sutil, mas crucial na caracterização das mulheres-caranguejo, assim como em *Casa de abelha* e nas coletoras de neblina. Elas usam vestidos fantasmáticos, em tons pastéis de amarelo para Lorena e de rosa para Daniela e Fernanda. Usam também os fones de concha, que, como a pele-favo, são, ao mesmo tempo, esculturas e objetos de cena.

Na roupa, o indivíduo se torna capaz de habitar momentaneamente o mundo, de constituir-se nele, fazendo com que as coisas se tornem veículos de subjetividade. Em toda cosmética há um curioso deslocamento pelo qual nossa alma se torna quase totemicamente unida a certos objetos, substâncias, formas, certas cores que são completamente alheias a nós. Do mesmo modo, em toda veste, nos identificamos com um traço de mundo, fazemos dela portadora de nosso próprio espírito, pretendendo que destes mesmos traços emane nossa personalidade. É como se a roupa – que, uma vez assumida, de repente parece transformar-se de corpo inanimado em corpo animado – mostrasse que a vida transita em corpos alheios e inanimados, que pode repousar em objetos, costumes ou usos (COCCIA, 2010, p. 81).

No conjunto das óperas, o figurino e a maquiagem tornam-se ainda mais elaborados.

### 2.5.3 O canto do pássaro rebelde – outra mulher, outra casa

**Figura 31** - Frame extraído do vídeo *O canto do pássaro rebelde - floresta*



Fonte: Arquivo cedido pela artista.

A videoinstalação *O canto do pássaro rebelde* (2012) faz parte da exposição *O amor do pássaro rebelde* (2012), que abordaremos também no capítulo 4. Por ora, nos concentraremos nos seres que habitam a fábula de Baltar que, com forte caráter onírico, mistura ou sintetiza personagens e características, hibridizando a cantora real, a inventada, o canto, o amor, a flora e a fauna vizinhas.

Baltar apresenta simultaneamente três versões de *Habanera*, do primeiro ato da ópera *Carmen* (1873-74), de Georges Bizet. Ela traz uma ária que descreve o amor como um animal arisco e caprichoso, como vemos na tradução a seguir.

O amor é um pássaro rebelde  
 que ninguém pode aprisionar  
 e que não adianta chamar  
 se a ele convém recusar.  
 De nada valem ameaças e pedidos,  
 dizer coisas bonitas ou se calar,  
 Se eu preferir um outo  
 ele nada me diz, e é dele que eu gosto.  
 O amor... o amor...  
 O amor... o amor...  
 O amor é um menino cigano  
 Que nunca conheceu qualquer lei;  
 Se você não me ama, eu te amo;  
 E se eu te amo, toma cuidado!  
 Se você não me ama  
 Se você não me ama, eu te amo;

mas, se eu te amo,  
se eu te amo, toma cuidado!<sup>125</sup>

A primeira inspiração da personagem é Gabriela Besanzoni, a cantora lírica para quem o Conde Henrique Lage construiu o palacete onde, atualmente, funciona a Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Besanzoni se retirou dos palcos após se casar com o Conde, mas seguiu apresentando-se em casa para seus convidados em grandes saraus, sendo *Habanera* uma de suas árias preferidas. Dela parte a cantora-pássaro de Brígida. Outra mulher, em outra casa, na qual ela cria e exerce sua arte. Uma casa no meio da mata Atlântica, cercada de flora e fauna pujantes.

Nessas condições, se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz. Somente os pensamentos e as experiências sancionam os valores humanos. Ao devaneio pertencem os valores que marcam o homem em sua profundidade. O devaneio tem mesmo um privilégio de autovalorização. Ele desfruta diretamente seu ser. Então, os lugares onde se viveu o devaneio se reconstituem por si mesmos num novo devaneio. É justamente porque as lembranças das antigas moradias são revividas como devaneios que as moradias do passado são em nós imperecíveis (BACHELARD, s.d., p. 23).

Assim sendo, com uma interpretação poética da ópera de Bizet, Baltar sintetiza em um personagem cantora e canto. Carla Odorizzi, *mezzo-soprano* do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, encarna a cantora-pássaro-amor, que canta em meio às árvores, tendo seres híbridos como espectadores que não se limitam ao território determinado à plateia e que ocupam o palco em uma das versões da obra. Na primeira versão, de 3 minutos e 06 segundos de duração, a câmera passeia pela floresta, revelando a presença dos seres híbridos: a mulher-árvore, o homem-cavalo e o homem-pássaro-amor, depois o rei da mata, a mulher-mico-leão, até chegar à cantora-pássaro-amor. Cortinas vermelhas de veludo recortam o quadro, o palco e a paisagem. Na segunda versão, com 2 minutos e 46 segundos, a câmera recua em uma trilha até à boca de cena, passando pelo cavalo-cavaleiro, pela mulher-árvore, pelo homem-pássaro e pelo rei, até enquadrar a cantora e o violoncelista que a acompanha, e a mulher-mico meio escondida atrás da cortina. Dessa vez, além da cortina, um tablado de madeira delimita a cena teatral. O movimento da câmera, que anda para trás, acrescenta estranheza à

---

<sup>125</sup> Tradução do trecho: "*L'amour est un oiseau rebelle / Que nul ne peut apprivoiser / Et c'est bien en vain qu'on l'appelle / S'il lui convient de refuser / Rien n'y fait, menaces ou prières / L'un parle bien, l'autre se tait / Et c'est l'autre que je préfère / Il n'a rien dit, mais il me plaît / L'amour / L'amour / L'amour / L'amour / L'amour est enfant de bohème / Il n'a jamais, jamais connu de loi / Si tu ne m'aimes pas, je t'aime / Si je t'aime, prends garde à toi / Si tu ne m'aimes pas... / Si tu ne m'aimes pas, je t'aime / Mais, si je t'aime / Si je t'aime, prends garde à toi / Si tu ne m'aimes pas... / Si tu ne m'aimes pas, je t'aime / Mais, si je t'aime / Si je t'aime, prends garde à toi*".

fabula. Por último, na versão mais curta e com câmera fixa, de 1 minuto e 49 segundos, a Gabriella da ficção canta, *a cappella*, sozinha no palco.

A apresentação conjunta das três versões deixa, no espectador, a dúvida se os seres estão realmente ao redor da cantora ou se ela os inventa enquanto canta solitária em meio às árvores, tornando-se ela mesma o amor-pássaro. *O canto do pássaro rebelde*, em relação aos outros vídeos de Baltar, pode ser considerado uma grande produção, tendo sido captado em *full-HD*, com participação de atores e um figurino determinante

Tem outros personagens, não atores profissionais necessariamente. Convidei amigos, pessoas de outras áreas, para este trabalho. No filme, eles atuam nesse lugar da fábula. São personagens que não têm história – são como fantasmas que saíram dessas óperas, dessas histórias, de uma memória talvez, e que vivem nesse lugar da metamorfose – então, ao mesmo tempo, ele é um cavaleiro e um cavalo. São metade personagem de ópera, metade natureza. Tem a personagem com cabelos vermelhos e gola rufo, ela é quase um mico-leão-dourado, a roupa tem pelos (QUEIROZ e ROCHA, 2012, p. 36).<sup>126</sup>

Os figurinos desenhados por Baltar e executados pelo amigo e parceiro Rui Cortez são ricos de elementos e significados. Os seres híbridos são personificados por Domingos de Alcântara, como cavalo-cavaleiro, habitante da Cavalariças, espaço em que se deu a exposição, com máscara, capa e crina pretas; por Ellen Miranda, como a mulher-árvore, mimetizada à mata com seu vestido de veludo verde e cabelos que se embaralham às outras folhagens; por Marcus Wagner, o homem-pássaro-amor, que tem rabo de renda e máscara de baile; por Glaucy Fragoso como a mulher mico-leão-dourado, com armação de saia e gola teatral; e por Carla Odorizzi, como a cantora-amor-pássaro, cujas penas trasbordam pelas mangas e pela gola, e que usa um penteado-ninho. Bernardo Zabalaga, o rei da mata e o violoncelista não são híbridos, mas fantasmáticos e misteriosos.

Aquilo que chamamos de fetichismo é o aspecto mais evidente dessa capacidade da vida de ser veiculada por outro que não o simples vivente. Simmel já havia definido o ornamento exatamente como “uma esfera na qual elementos corpóreos e psíquicos se misturam inextricavelmente” e na qual todo elemento sensível “é de algum modo portador de uma fulguração espiritual, operando praticamente como um símbolo desta”. Ora, esse inextricável entrecruzamento de físico e psíquico, de corpo e alma, de espiritual e empírico parece aproximar o costume à estrutura fundamental de toda subjetividade. É comum definir o movimento espiritual específico do eu como a força de reconhecer-se em algo estranho que, através desse movimento, torna-se algo próprio. É essa mesma fisiologia que age em toda forma de ornamento e, no fundo, em toda roupa. Se a roupa revela a fisiologia originária do Eu, ela também desmascara as superstições mais tenazes do mito da subjetividade: na roupa, demonstra-se o quão ilusório é imaginar a existência tanto de um ego separado do

---

<sup>126</sup> Palavras de Brígida Baltar na entrevista.

mundo (ao qual se desejaria estar ligado apenas arbitrariamente), quanto a de um mundo que pode existir sem que um sujeito o habite. A natureza do eu é aquela de um capricho cujo objeto é sempre o mundo. Ou, pelo contrário, o mundo é sempre e tão somente kosmos, ornamento, maquiagem de um eu (seja ele coletivo ou individual). Somente quem sabe maquiarse pode dizer eu (COCCIA, 2010, p. 80-81).

Os vídeos são gravados em planos-sequência, em que a montagem se dá pela distribuição dos personagens no espaço-tempo do plano. Então, à edição, resta o gesto primordial de seleção, além de aparar a “pontas” das tomadas, cuja duração, pressão e/ou pulso são determinados pela extensão da ária.

### 2.5.3.1 *Eles saem das histórias* – não se deve desperdiçar imagens

**Figura 32** - *Frames* extraídos do vídeo *Eles saem das histórias*



Fonte: Arquivos cedidos pela artista.

Durante as gravações de *O canto do pássaro rebelde* foram feitas, além da cena principal, várias tomadas extras dos seres híbridos sem a protagonista, que não foram utilizadas por ocasião da exposição. Mas, durante a revisitação do acervo da artista, não poderíamos ignorar imagens tão potentes. Havia, ainda, fotografias na mesma situação.

Mas existem outros devaneios que não pertencem a esse estado crepuscular onde se mesclam vida diurna e vida noturna. E o devaneio diurno merece, em muitos aspectos, um estudo direto. O devaneio é um fenômeno espiritual demasiado natural — demasiado útil também para o equilíbrio psíquico — para que o tratemos como uma derivação do sonho, para que o incluamos, sem discussão, na ordem dos fenômenos oníricos. Em suma, é conveniente, para determinar a essência do devaneio, voltar ao próprio devaneio. E é precisamente pela fenomenologia que a distinção entre o sonho e o devaneio pode ser esclarecida, porque a intervenção possível da consciência no devaneio traz um sinal decisivo (BACHELARD, 1988, p. 11).

A ideia inicial era criar dois filmes, um com o vídeo e outro com as fotografias. Começamos pelas fotos. Tentamos colar uma na outra, borrando as divisões, de modo a criar um espaço contínuo, e movê-las para a esquerda criando um *travelling* eletrônico, mas, por

um desses mistérios da tecnologia – ou, talvez, apenas por causa das muitas linhas verticais dos troncos das árvores – o movimento não se sustentava e a imagem batia. Baltar resolveu, então, manter imagens fixas e combiná-las com as em movimento.

O resultado é uma peça, de 3 minutos e 58 segundos, com tons oníricos ainda mais fortes, engendrados pelas transições em *fades in* e *out*. Primeiro vemos 13 fotografias dos seres fantasmáticos da floresta, que acendem e apagam, como numa projeção de *slides* – padrão que seguimos em outros vídeos, como *Abrindo a janela* e *Os 16 tijolos que moldei*. Depois de 52 segundos, passamos às imagens em movimento. A mudança do fixo para o fluxo causa um estranhamento, como se as imagens começassem a se mexer de forma inesperada, o que acrescenta uma camada ao clima de sonho. Além disso, os *fades* tornam-se mais lentos, como o piscar de olhos de quem adormece tentando manter-se acordado

A sequência não segue lógica narrativa, nem regra cinematográfica, então os personagens ocupam posições inverossímeis e impossíveis. Tomemos como exemplo a articulação dos dois últimos planos do filme: a mulher-árvore está sentada em um balanço no fundo do quadro, à direita, e, na frente dela, está a mulher-mico-leão, escondendo-se atrás de uma árvore. Ambas encaram a câmera e, portanto, o espectador. Temos um *fade out* e, quando a imagem reacende, ela aparece parada, sozinha, à esquerda do quadro em primeiro plano, alheia à nossa presença e à da câmera. Ainda que a edição indique um intervalo entre as imagens, a mudança no posicionamento da mulher-árvore, o desaparecimento da mulher-mico-leão e a mudança de clima entre as cenas que se sucedem reforçam essa sensação de adormecer e acordar dentro do mesmo sonho.

Mais uma vez, a montagem volta-se mais ao encadeamento sensorial do que ao racional. E o que abre esse caminho para a montagem é justamente a inverossimilhança dos corpos em cena. De minha parte, tive dificuldade de realizar o filme e de aceitar tanta liberdade, contrariando o encadeamento esperado ou habitual. Só cheguei a compreendê-lo melhor recentemente, sob o ponto de vista de pesquisadora. “O poderoso charme da fábula, dos contos de fadas, da dança e dos fetiches emana dessas múltiplas simulações. Não acreditamos mais nessas lendas porque esquecemos o corpo encantador e a extraordinária florescência de suas formas” (SERRES, 2004, p. 53).

Em *Eles saem das histórias*, o hibridismo extrapola os personagens, alcançando a forma que mescla imagens fixas e em movimento. Mas ele está também na tecnologia digital, que é híbrida, uma vez que funde, tecnicamente, imagem estática e a que se move – cinema, vídeo e fotografia –, agora registradas no mesmo suporte, permitindo que a decisão entre

fotografar ou gravar/filmar seja tomada pelo operador da máquina, no ato da captação ou da edição, sem que haja diferença qualitativa ou visual.

O devaneio é, para Bachelard (1988, p. 70), um grande motor da poesia, sendo, assim, “uma das funções do devaneio é libertar-nos dos fardos da vida. Um verdadeiro instinto de devaneio é ativo na nossa *anima*; é esse instinto de devaneio que dá à psique a continuidade do seu repouso”.

Embora haja muitos outros exemplos de corpos híbridos nas artes visuais, gostaríamos de destacar aqui o trabalho de Björk. A artista islandesa – que Baltar admira e acompanha – desenvolve, em seus videoclipes junto a cineastas e artistas da imagem digital, uma sólida obra audiovisual que transborda da TV e da cultura *pop* para o espaço da arte. A exposição *Björk Digital* é um exemplo desse transbordamento, e, nela, sete obras em realidade aumentada são apresentadas, além de 38 dos clipes da artista. A exposição fez uma longa turnê pelo mundo e, no Brasil, aconteceu no Museu da Imagem e do Som de São Paulo, em 2019. De acordo com Björk, “a realidade virtual não é apenas uma continuidade natural do videoclipe, mas tem um potencial dramático ainda mais íntimo, ideal para esta jornada emocional”<sup>127</sup>.

O videoclipe é um formato que surge e se consolida paralelamente à videoarte, tendo em comum a liberdade de criação e a exploração dos recursos técnicos oferecidos pelos suportes – inicialmente o vídeo, e agora, a imagem digital. No texto *Vídeo e cinema: rupturas, reações e hibridismos*, Ivana Bentes (2007) conta como a crise do cinema nacional no início da década de 1990 levou vários diretores de cinema para os mercados da publicidade e dos videoclipes, que, mesmo filmados em película, começavam a ser editados e finalizados em equipamento eletrônico. Assim, quando houve o que convencionamos chamar de retomada do cinema brasileiro, no início dos anos 2000, constata-se a contra-influência da linguagem dos videoclipes nos longas-metragens. Entre os diretores que transitam entre tais linguagens, Bentes destaca: Paulo Caldas que, em parceria com Lírio Ferreira, dirige o videoclipe *Sangue do Bairro* (1996), de Chico Science e a Nação Zumbi, e *Baile perfumado* (1996), e, em parceria com Marcelo Luna, realiza o documentário *O rap do Pequeno Príncipe contra as almas sebosas* (2000); Laís Bodansky dirigindo o filme *Bicho de sete cabeças* (2000), com canções de Arnaldo Antunes na trilha sonora e, depois, o *Essa mulher* (2002), do artista.

---

<sup>127</sup> Entrevista disponível em: <<https://www.redbull.com/br-pt/5-coisas-que-nao-sabiamos-sobre-a-bjork>>. Acesso em: 05 nov. 2021.

Esse trânsito não aconteceu apenas no Brasil. A própria Björk trabalha com diretores como Michel Gondry, de *O brilho eterno de uma mente sem lembranças* (2004), e Spike Jonze, de *Quero ser John Malckovich* (1999), por exemplo, em videoclipes que são verdadeiras curtas-metragens. Atualmente, a maioria dos músicos mantém canais na internet para exibir seus clipes, sejam feitos em casa com celular ou extremamente elaborados como os da artista<sup>128</sup>.

Ainda acho que o videoclipe é o melhor formato para alguém se expressar. É incrível.  
Quando faço música, é o meu mundo, mas com o visual, é mais uma parceria – eu me sento com os diretores e explico a natureza da música e as cores, e eles tendem a levar consigo a explicação e dar à peça seu próprio tratamento<sup>129</sup> (WELLS, 2017, p. 118).

A obra audiovisual da islandesa é bem extensa e inovadora. Ao contrário de Baltar, Björk investe largamente nos recursos digitais disponíveis, sem se importar com artificialismos. Entretanto, assim como Baltar, ela inventa diferentes devires ligados às formas naturais, mostrando o quanto somos parte inseparável do todo. Gostaríamos de destacar três momentos de confluência entre as ideias das artistas. O primeiro é o videoclipe *Hunter*<sup>130</sup> (1998), em que a cantora aparece em *close*, com ombros nus e sem cabelos, meio difusa ou fora de foco, em um fundo branco. Conforme canta olhando para a câmera, ela faz movimentos bruscos com a cabeça, que “provocam” o surgimento de uma espécie de pele de urso polar furta-cor digital a partir do seu rosto. Essa cobertura vai aumentando a cada aparição até que ela se transforme completamente em um urso polar digital, enquanto canta: “eu vou caçar, eu sou a caçadora”<sup>131</sup>. Como em *Meu tio o Iauaretê*, a caçadora humana identifica-se gradualmente à sua caça até tornar-se a caça, que, por sua vez, também é caçadora, seja urso, seja onça.

Em 2011, Björk lança *Mutual core*<sup>132</sup>, a partir da canção homônima, do álbum *Biophilia*, que é quase todo referido à Terra – elemento e planeta – com títulos como *Moon*, *Thunderbolt*, *Cosmogony*, *Hollow*. No vídeo, ela devém uma espécie de Gaia: terra, areia, lava, rocha, placas tectônicas, estátua e canta:

<sup>128</sup> Canal de Björk no Youtube, disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCFbRdRGijPR4oBjQ0fVCSmw>>. Acesso em: 05 nov. 2021.

<sup>129</sup> Declaração de Björk em livro de Wells.

<sup>130</sup> Dirigido por Paul White, a partir de música homônima, do álbum *Homogenic*. Disponível em: <<https://youtu.be/WxL1rw6cw-E>>. Acesso em: 05 nov. 2021.

<sup>131</sup> Tradução nossa para: *I'm going hunting / I'm a hunter*.

<sup>132</sup> Dirigido por Thomas Huang, a partir de música homônima, do álbum *Biophilia*. Disponível em: <<https://youtu.be/-WnzRqCK6Fs>>. Acesso em: 05 nov. 2021.

Desarrumo as placas tectônicas em meu peito  
 Me entreguei por completo  
 Tentando combinar nossos continentes  
 Para mudar a estação  
 E assim formar um mútuo coração<sup>133</sup>

O desenvolvimento de personagens é um método de trabalho da artista: “percebo que cada álbum tem um personagem e brinco que investigo eles durante o trabalho no disco. Cada personagem tem cores, elementos, símbolos e humores próprios”<sup>134</sup>.

Por último, destacamos *Arisen my senses*<sup>135</sup> (2017), que começa com a artista dentro de um casulo, no qual se abre- uma boca, quando ela canta o verso “pernas entreabertas”. Da boca saem duas línguas que se beijam. O casulo está ligado por um cordão-raiz a uma figura andrógina. Björk brota do casulo, enquanto canta a frase “acordando meus sentidos”<sup>136</sup>, transformada em uma mulher-inseto, com delicadas asas translúcidas e uma máscara branca que remete a um inseto e a uma orquídea ao mesmo tempo.

Os insetos, e mais precisamente as borboletas, segundo Coccia (2020), são o símbolo máximo da metamorfose e nos ajudam a pensar o mundo a partir de formas mais fluidas.

O inseto é, como vimos, uma vida esquizofrênica dividida entre dois corpos, o primeiro constituído por um enorme tubo digestivo assentado em um tipo de tanque com seis patas que não para de comer, e o segundo um dispositivo voador que passa seu tempo Unidos e sexualmente com indivíduos da mesma espécie. A metamorfose é apenas o mecanismo que permite a esses dois corpos incompatíveis pertencerem ao mesmo indivíduo. Esses dois corpos habitam dois mundos completamente diferentes: o primeiro rasteja na terra e o segundo vive no ar. [...] A metamorfose é esse milagre: dois corpos e uma mesma vida. Costumamos pensar que dois corpos de forma diferente não tem nada em comum, mas eles têm a mesma vida, eles são o mesmo eu, eles têm a mesma intimidade que nós temos com o corpo da nossa filha, o que quis mostrar neste livro é que essa relação não se limita a lagarta e a borboleta, mas existe entre todos os corpos do mundo e entre todos os corpos vivos e a terra (COCCIA, 2020, p. 202).

Já os devaneios vegetais são bastante intrigantes, pois experimentam um estar no mundo radicalmente diferente do humano, e, por isso, deixam muito espaço à imaginação do espectador. De acordo com Bachelard (1990), eles têm ritmo próprio, diferente do devir-animal.

<sup>133</sup> Tradução livre. No original: “I shuffle around / The tectonic plates in my chest / You know I gave it all / Trying to match our continents / To change seasonal shift / To form a mutual core”.

<sup>134</sup> Entrevista disponível em: <<https://www.redbull.com/br-pt/5-coisas-que-nao-sabiamos-sobre-a-bjork>>. Acesso em: 05 nov. 2021.

<sup>135</sup> Dirigido por Jesse Kanda, a partir de música homônima, do álbum *Utopia*. Disponível em: [https://youtu.be/6VrqR\\_GfvzE](https://youtu.be/6VrqR_GfvzE)>. Acesso em: 05 nov. 2021.

<sup>136</sup> Tradução livre. No original: “Awaken my senses”.

O devaneio vegetal é o mais lento, o mais repousado, o mais repousante dos devaneios. Deem-nos o jardim e o prado, a ribanceira e a floresta, e reviveremos as nossas primeiras venturas. O vegetal guarda fielmente as lembranças dos devaneios ditosos. A cada primavera ele os faz renascer. E em troca parece que nosso devaneio e de maior crescimento, flores mais formosas, flores humanas. "Árvores das florestas, sabeis que estais protegidas de mim em vosso mistério vegetal, mas sou eu que vos alimento..." (BACHELARD, 1990, p. 207-208).

Devires imagéticos vegetais aparecem na obra de Björk, em *Utopia*, na de Baltar<sup>137</sup>, em *Sou árvore* e com a mulher-árvore d'*O canto do pássaro rebelde* e são analogias recorrentes em *Em busca do tempo perdido*, de Proust, que permitem ao autor desviar da moral dicotômica, como ressalta Beckett (1986).

É significativo que a maioria das suas imagens sejam botânicas. Ele assimila humano ao vegetal. Está consciente da humanidade como flora, nunca como fauna. (em Proust não há gatos pretos ou galgos fiéis). Ele lamenta "o tempo que perdemos decorando nossas vidas com uma vegetação parasitária e humana". A esposa e o filho do adorador de Le Sidaner aparecem a ele na praia de Balbec como dois ranúnculos em flor. A risada de Albertine tem a cor e o perfume de um gerânio. Gilberte e Odette são *syringae*, branca uma e a outra violeta. Ele fala de uma cena de *Pelléas e Mélisande* que exaspera sua febre cor-de-rosa e o faz espirrar. Tal preocupação está naturalmente associada a sua completa indiferença para com valores morais e justiças humanas. Flor e planta não têm vontade consciente. Não tem pudor e expõem sua genitália. E assim o são, em certo sentido, os homens e mulheres de Proust, cuja vontade é firme e cega, mas nunca consciente de si mesma, nunca abolida na pura percepção de um objeto puro. São vítimas de sua volição, ativa em uma predeterminada e grotesca atividade, dentro dos limites estreitos de um mundo impuro. Mas sem pudor. Não há questão de certo e errado. Homossexualismo jamais é chamado de vício: está tão livre de implicações morais quanto o modo de fecundação da *Primula veris* ou *Lythrum salicorio*. E, assim como os membros do mundo vegetal, eles parecem suplicar por um sujeito puro, para que possam passar de um estado de vontade cega a um estado de representação. Proust é esse sujeito puro. Ele é quase isento da impureza da vontade. Ele lamenta sua falta de vontade até que compreende que a vontade, por natureza utilitária, um servo da inteligência e do hábito, não será uma condição da experiência artística. Quando o sujeito é isento de vontade, o objeto é isento de causalidade (o Tempo e o Espaço tomados juntos). E esta vegetação humana é purificada na percepção transcendental que é capaz de capturar o Modelo, a Ideia, a Coisa em si (BECKETT, 1986, p. 72-73).

Além da criação de seres híbridos que protagonizam fábulas, as obras de Baltar e Björk têm em comum o questionamento do feminino e de seu lugar na sociedade e a forte

---

<sup>137</sup> Seres híbridos vegetais aparecem também em uma série de bordados de Brígida intitulada *A quimera das plantas* (2016), nos quais ela engendra corpos vegetais segundo o modelo do ser mítico. São figuras muito fortes – devido ao inusitado da imagem, às cores densas utilizadas e à grande quantidade de linha aplicada ao bordado que encorpa o tecido –, e, ao mesmo tempo, delicadas pelos contornos e detalhes, o que combina com o suporte material escolhido – o tecido e a linha – que podem ter diversas espessuras e resistências, e têm relação íntima com a pele.

influência que recebem da natureza próxima, que, no caso da cantora, podemos constatar em outros videoclipes como *Black lake* (2015), *Wanderlust* (2007), além do já citado *Hunter*.

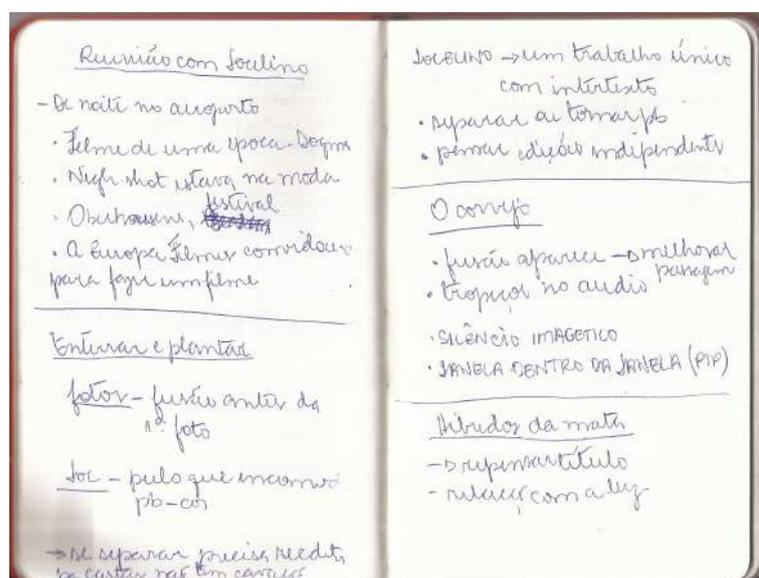
A narradora de *Água-viva*, de Clarice Lispector (1994, p. 26), descreve-se como um ser concomitante: “sou um ser concomitante: reúno em mim o tempo passado, o presente e o futuro, o tempo que lateja no tique-taque dos relógios”. A partir disso, talvez possamos considerar as imagens de Baltar, Björk, Stigger e Rosa como de seres concomitantes com o ambiente, propondo, por meio da arte, outra perspectiva do mundo e outra relação com o todo.

### CAPÍTULO 3 - NARRATIVAS (POÉTICAS, FILOSÓFICAS, MÍNIMAS) VISUAIS

Há alguns aspectos da vida humana  
que só podem ser reproduzidos fielmente pela  
poesia.

(Andrei Tarkovski)

**Figura 33** - Página do caderno de trabalho escaneada



Fonte: Arquivo pessoal

A videoarte nasce com uma bagagem carregada de influências das formas pictóricas, narrativas e dramáticas que a precedem. Todo esse repertório, aliado à plasticidade e às novidades específicas do meio, lhe constituem um corpo poroso, apropriado a atravessamentos e à experimentação. Entre tais influências, a mais próxima é, sem dúvida, o cinema, mais especificamente o chamado experimental. O termo experimental é muito amplo e abraça tudo aquilo que escapa ao formato narrativo clássico<sup>138</sup>. Assim, nele se encaixam também os filmes de artista, o cinema de galeria ou de museu, o cinema de poesia etc.

De acordo com Maciel (2008), se o cinema calcado na estética da transparência herda seu formato narrativo do novo romance, o cinema experimental o traz da poesia, e a videoarte segue por esse caminho.

<sup>138</sup> Chamada de *narrativa-representativa-industrial* (N.R.I), por Claudine Eizykamn, *modelo-representativo-institucional* (M.R.I), por Noël Burch e estética da transparência, por Ismail Xavier. (PARENTE, 2000)

Ao lado do cinema que narra, sempre houve o que não narra. Sempre houve outros cinemas no cinema. O cinema reinventou a narrativa que havia no teatro e no romance e as vanguardas se apropriaram do cinema de outra maneira, pesquisando a forma na luz e no movimento e desde então o cinema e sua máquina foram matéria da arte (MACIEL, 2008, p. 75).

A poesia, de acordo com Cicero (2012), tem sua origem na tradição da cultura oral, transmitida pelos aedos, como Hesíodo, na Grécia, há, pelo menos, 2.800 anos. Se as músicas da *Teogonia*, da *Iliada* e da *Odisseia* se perderam no tempo, ficaram os versos, segundo o autor. Mas a poesia não se limita ao verso, pois há poesia em prosa. Também não se limita ao som ou à escrita, quando transborda em imagens.

Sabe-se que a poesia é algo múltiplo: pois de fato toda causa da passagem do não-ente ao ente é poesia, de modo que os trabalhos de todas as artes são poesia, e todos os seus produtores, poetas. [...] Mesmo assim, sabes que não são chamados poetas, mas têm outros nomes, e de toda a poesia uma parte é separada, a que diz respeito à música e à medida, e chamada com o nome do todo. Pois só essa parte é chamada poesia, e os que possuem essa parte da poesia, poetas (CICERO, 2005, p. 224, apud REZENDE e MACIEL, 2013, p. 25).

Para Aristóteles, um dos primeiros a teorizar sobre o estilo, a poesia está na natureza da humanidade.

Parece, de modo geral, darem origem à poesia duas causas, ambas naturais. Imitar é natural ao homem desde a infância – e nisso difere de outros animais, em ser o mais capaz de imitar e de adquirir os primeiros conhecimentos por meio da imitação – e todos têm prazer em imitar. [...] Por serem naturais em nós a tendência para a imitação, a melodia e o ritmo – que os metros são parte dos ritmos é fato evidente – primitivamente os mais bem dotados para eles, progredindo a pouco e pouco, fizeram nascer de duas improvisações a poesia (ARISTÓTELES, 1996, p. 33-34).

No livro *Poesia e videoarte*, Maciel e Rezende (2013) oferecem um histórico da aproximação entre os campos a partir do pós-guerra, quando as novas vanguardas retomam algumas questões das vanguardas do início do século XX e estreitam o laço com o espectador, levando a arte para fora dos espaços institucionais e/ou buscando formas inéditas de manifestação como “o *action painting* de Pollock, os *happenings* de Allan Kaprow, a música aleatória de John Cage e a coreografia de Merce Cunningham” (REZENDE e MACIEL, 2013, p. 8). Vale lembrar que Cage e Cunningham são ligados ao grupo Fluxus, assim como Nam June Paik, considerado o inventor da videoarte.

No mesmo período, no Brasil, “uma retomada das ideias ‘antropofágicas’ do Modernismo influenciou alguns dos mais importantes movimentos da época, como a Poesia

Concreta (no início da década de 1950), o Neoconcretismo (no final da década de 1950) e o Tropicalismo (a partir da década de 1960)”, ainda segundo Rezende e Maciel (2013, p. 7).

Os Neoconcretos propõem, entre outras coisas, romper com o espaço tradicional da representação, eliminando as molduras dos quadros, de modo a levar a pintura para o mundo<sup>139</sup>. Esse gesto influenciou as primeiras produções dos videoartistas brasileiros, pois a videoarte pode ser vista como um cinema fora da moldura – ou seja, fora de seu espaço tradicionalmente delimitado à sala escura de exibição – e, às vezes, verdadeiramente fora da tela quando projetada diretamente sobre o ambiente da exposição, sem interface, de acordo com Maciel (2009).

Nesses movimentos o poema se materializa em objeto como *Lembra*, de Ferreira Gullar, chamado de poema espacial; vira poema-livro, como *Organismo*, de Décio Pignatari, que extrapola a paginação tradicional e depende do manuseio do leitor; é desenhado, na obra de Edgar Braga; e se transforma em imagem gráfica, na poesia visual. De imagem gráfica, ele experimenta ser imagem em movimento no cinema de poesia e, posteriormente, na vídeo-poesia. O poema também habita o mundo digital, com a *computer poetry* e a poesia holográfica. (REZENDE e MACIEL, 2013)

A poesia visual se infiltrou no trabalho de vários artistas contemporâneos por meio da utilização do vídeo, cuja plasticidade favorece o exercício desse estilo. Boa parte do trabalho videográfico de Baltar pode ser classificado sob esse rótulo. Há os vídeos que combinam imagem e texto escrito, como *Quando fui carpa e quase virei dragão* e *Sem escuridão*, mas há aqueles que quase prescindem das palavras, investindo na força da imagem em movimento e na duração, para alcançar a simplicidade que narra assertivamente o essencial. Poderíamos classificá-lo, talvez, como poesia experimental que, de acordo com Cicero (2012, p. 82), é aquela que “faz experiências com novas linguagens, formas, técnicas, materiais etc.”, sendo o vídeo um suporte muito adequado para esse experimentalismo.

Dentre tantos atravessamentos possíveis entre a imagem em movimento e a poesia, Osmar Gonçalves (2014) identifica uma tendência que define o viés das obras de Baltar do presente capítulo. São vídeos que tocam a narrativa em breves ensaios poético-filosóficos misturando imagem e texto escrito e vídeos sem texto, nos quais situações cinema suscitam narrativas mínimas.

---

<sup>139</sup> Ferreira Gullar afirma que, com o fim da moldura, desaparece a relação entre figura e fundo, porque nas palavras do poeta, “o fundo é o mundo” (MACIEL, 2009, p. 76).

No cenário contemporâneo, é possível perceber que muitas obras parecem interessadas em explorar não exatamente o drama da comunicação – em arquitetar conflitos, tramas, construir discursos e relações de significação. Elas investem em algo de anterior, algo a “incomunicar” talvez (se é possível falarmos nesses termos). Apostando na sobriedade e no rigor descritivo, essas obras nos apresentam pequenos blocos de espaço-tempo, pequenos segmentos de imagens arrancados ao fluxo da vida, algo assim como lampejos ou vislumbres de beleza, celebrações efêmeras de gestos, movimentos e sensação. Aqui, é preciso dizer, estamos diante de outra abordagem do mundo: uma postura que ensaia novos processos de subjetivação, outros modos de ser e de estar que se conectam a experiências cujo intuito não é mais dominar ou interpretar o mundo, mas experimentá-lo. Trata-se, em outras palavras, de afirmar outros modos de entendimento e de apropriação do mundo, modos de saber essencialmente corporais e não-hermenêuticos (GONÇALVES, 2014, p. 14-15).

Observando a construção do poema, identificamos também um paralelo com a atividade de montagem/edição. É próprio do texto poético buscar o encaixe perfeito entre forma e conteúdo, ou seja, é preciso escolher o estilo – soneto, *haiku*, livre, prosa etc. –, combinar as palavras cuja quantidade e tonicidade gerem o ritmo desejado, enquanto descrevem uma emoção ou relatam uma situação. O processo de montagem audiovisual se dá por combinação semelhante entre imagens, sons e palavras, trabalhando também com a tonicidade – intensidade da ação ou da cena – e o ritmo, sem perder de vista um nexo narrativo ou imagético.

Em *Fora de quadro*, um dos textos clássicos da gramática cinematográfica, Sergei Eisenstein (2002a), explica o processo de montagem construtiva utilizando a lógica dos ideogramas japoneses, que se formam pela combinação de dois ou mais hieróglifos como nos exemplos: boca + cachorro = latir; boca + criança = gritar; boca + pássaro = cantar. Em seguida, ele mostra como a mesma lógica se aplica ao *haiku*, forma poética tradicional do Japão, em que cada poema se constrói de três frases independentes, deixando o leitor livre para interpretar e fazer sua própria reflexão, como nos exemplos abaixo. A forma aberta dos *haikus* também se aplica perfeitamente à montagem de videoarte.

Corvo solitário  
Em galho desfolhado  
Amanhecer de outono.  
(Bashô)

Início do alvorecer.  
O castelo está cercado  
Pelos gritos dos patos selvagens.  
(Kyoroku) (EISENSTEIN, 2002a, p. 37-38).

Referindo-se ao texto de Eisenstein, Tarkovski (2010) afirma que a fascinação de Eisenstein pelos *haikus* vem mais do modo puro como observam a vida – “pura, sutil e

inseparável de seu tema” –, o mesmo modo que deve ser ativado ao fazer cinema, pois, para ele, “a imagem cinematográfica é essencialmente a observação de um fenômeno que se desenvolve no tempo” (TARKOVSKI, 2010, p. 76). Ainda para o autor, o cinema pode prescindir do nexa narrativo de texto recorrendo à linguagem imagética para implicar o espectador no filme em articulações poéticas. “O que me agrada extraordinariamente no cinema são as articulações poéticas, a lógica da poesia. Parecem-me perfeitamente adequadas ao potencial do cinema enquanto a mais verdadeira e poética das formas de arte.” (TARKOVSKI, 2010, p. 16) Para ela a força da imagem transcende a narrativa:

A lógica comum da sequência linear assemelha-se de modo desconfortável à demonstração de um teorema. Para a arte, trata-se de um método incomparavelmente mais pobre do que as possibilidades oferecidas pela ligação associativa, que possibilitam uma avaliação não só da sensibilidade, como também do intelecto. E é um erro que o cinema recorra tão pouco a esta última possibilidade, que tem tanto a oferecer. Ela possui uma força interior que se concentra na imagem e chega ao público na forma de sentimentos, gerando tensão numa resposta direta à lógica narrativa do autor (TARKOVSKI, 2010, p. 18).

Outra analogia comum é a feita entre montagem/edição e a música, levando-se em consideração as mesmas características ligadas ao ritmo e à tonalidade. O próprio Eisenstein (2002a, p. 79) usa os termos métrica, rítmica, tonal, atonal e intelectual, para descrever “as categorias formais da montagem que conhecemos”, em *Métodos de montagem*. O autor recorre à imagem da pauta musical como metáfora da montagem vertical, que compreende a relação entre os elementos que ocorrem simultaneamente no filme, como vimos em *Casa cosmos*. Lá temos imagem sobre imagem e, aqui, texto sobre imagem. A montagem vertical é muito importante nos vídeos com texto escrito, pois ele é uma camada sobre a imagem que já não sola, mas toca junto com a palavra, que é, ao mesmo tempo, imagem e sentido.

### 3.1 O texto escrito como protagonista

Baltar, que gosta de escrever trechos de poesia nas paredes de casa, exercita, a um só tempo, a combinação da poética (áudio)visual e da escrita em vídeos bem diversos.

Novalis: tinha uma época que eu escrevia fragmentos, à lápis, nas paredes da casa, qualquer um que eu gostasse, de qualquer pessoa. Havia um Novalis que depois reescrevi sobre uma foto: “O pouso da alma é o lugar em que o mundo exterior e o interior se encontram”. Na imagem eu tomava banho em um lago muito silencioso e

tranquilo. A foto ficou na parede com fita crepe, um tempo, até sair dali (QUEIROZ e ROCHA, 2012, p. 35).<sup>140</sup>

Em sua videografia identificamos dez vídeos com texto escrito na tela, entre os quais já abordamos *Enterrar é plantar*, na parte 2.1; *De noite no aeroporto*, *Lentos frames de maio* e *Sem escuridão*, na parte 2.3; *Em uma árvore, em uma tarde*, na parte 2.4; e *Quando fui carpa e quase virei dragão*, na parte 2.5. Em algumas obras, o texto limita-se ao título, outras trazem poesias mais longas.

Quanto mais caminhamos na espiral de Baltar, mais os vídeos repercutem entre si. *Sem escuridão*, por exemplo, é um vídeo-*souvenir*, com poesia longa e de forte teor filosófico. *Quando fui carpa e quase virei dragão*, também com texto longo, fala sobre seres híbridos e é um vídeo-*souvenir*. Assim sendo, esses dois vídeos e *Lentos frames de maio* – um vídeo-cor ligado à temática da memória – têm os maiores textos, ficaram em outros capítulos, mas têm firmes raízes nesta curva para o lado da poesia em palavras.

De acordo com Maciel e Rezende (2013), a poesia, ao longo de toda sua existência desde as origens na Grécia, onde era considerada arte total, perdeu muito espaço. O território narrativo foi ocupado primeiro pelo romance e, posteriormente, pelo cinema, enquanto o território lírico foi dominado pela canção popular.

A poesia, então, adentrou o século 20 com um trunfo que os poetas julgavam inalienável: o pensamento – justamente por ser o pensamento constituído por palavras (assim como poemas são feitos de palavras, segundo Mallarmé). Não é coincidência que os grandes poetas do século passado foram poetas do pensamento: Eliot, Pound, Pessoa, Valéry... (REZENDE e MACIEL, 2013, p. 32).

Já no terreno das artes visuais, o discurso filosófico ganha espaço na década de 1960, quando a arte *pop* leva o discurso histórico da arte ao esgotamento, segundo a perspectiva de Arthur Danto, apontada por Maciel e Rezende (2013).

Arthur C. Danto afirma que, com o advento da arte pop nos anos 1960, a arte – ou melhor, um tipo de narrativa sobre a arte, que havia se iniciado na Renascença e era pautada pela estética e por noções de estilos e movimentos que progrediam de forma evolutiva – chega ao fim. A pop arte, aproximando definitivamente a arte da filosofia [...] Para o filósofo americano, já não há mais um critério possível que determine o que é e o que não é arte: todas as formas de meios e estilos são legítimas. [...] “O pluralismo do mundo da arte atual define o artista ideal como um pluralista” (MACIEL e REZENDE, 2013, p. 17).

---

<sup>140</sup> Palavras de Brígida Baltar na entrevista.

Se, como vimos, na poesia e nas artes visuais, a filosofia penetrou pelo esgotamento de linguagens. Para Coccia (2018), a filosofia está onde há pensamento, assim como na natureza “tudo está em tudo”. Portanto entende-se que a filosofia esteja também na arte, como afirma Deleuze<sup>141</sup>, e na poesia que é o gênero sob o qual se localiza a espécie arte visual, de acordo com Cicero (2012).

As ideias e os conceitos “filosóficos” não são conhecimentos específicos que se sobrepõem a outras formas de conhecimento ou de ideias, mas uma espécie de movimento que concerne ao elemento próprio da razão e do conhecimento, um certo clima, uma configuração instável e no entanto potente dos conhecimentos atuais, assim como o vento, as nuvens e a chuva não são elementos que se acrescentam aos que existem no mundo, mas simplesmente sua modificação contingente ou a manifestação de sua potência e de sua influência sobre nós (COCCIA, 2018, p. 117).

O autor ainda afirma que

a filosofia praticou, ao longo de sua história, todos os gêneros literários disponíveis, do romance ao poema, do tratado ao aforismo, do conto à fórmula matemática. [...] Nenhum estilo de escrita é mais apropriado à filosofia que outro. [...] É o ideal oposto à atopia socrática: o pensamento filosófico não está em nenhuma parte, mas por tudo quanto é lado. Como uma atmosfera (COCCIA, 2018, p. 119).

A filosofia encanta Baltar tanto quanto a poesia, e faz parte do seu dia-a-dia, porque, como já dissemos, só no grupo de estudos de Nina Saroldi, foram cerca de dez anos de encontros semanais para leitura e debate de textos de pensadores como Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud, Slavoj Žižek, Zygmunt Baumann, entre outros. Dessa vivência, além de *Sem escuridão*, se produzem também: *A pergunta de Simone*, *Algumas perguntas*, *Há um lugar em uma paisagem?*, que são três vídeos fundamentalmente filosóficos, da poeta que interroga a natureza.

### 3.1.1 *Algumas perguntas – o mar e a contemporaneidade líquida*

**Figura 34** - *Frame* extraído do vídeo *Algumas perguntas*

---

<sup>141</sup> Aqui, retomo a ideia da organização do caos de *O que é filosofia?*. Entretanto esse conceito deleuziano é também a base para obras como *Cinema I e II* e *Francis Bacon: a lógica da sensação*.



Fonte: Arquivo cedido pela artista

A paisagem de *Algumas perguntas* (2006/2019) foi captada no mesmo dia em que a imagem das borboletas de *Lentos frames de maio*, em outro ponto da caminhada. O vídeo, com 2 minutos e 16 segundos de duração, em plano único de câmera fixa, se faz a partir do enquadramento de uma paisagem sem marcas culturais como as do terceiro grupo descrito por Rilke (1998), em que o humano ocupa seu devido espaço no recorte, um elemento como os outros.

O dia está nublado. O horizonte, entre mar e céu acinzentados, posicionado um pouco acima do meio do quadro, encontra um morro coberto de vegetação à direita. Na borda inferior da tela, o topo da folhagem revela o pouso do observador. Dois barcos deslizam da esquerda para direita. O maior e mais chamativo é um veleiro e ele está próximo ao morro. O segundo, no quarto inferior esquerdo, é bem pequeno, nem o vemos embaixo dos passageiros que carrega. Decorridos 40 segundos, entra em cena, próximo à linha do horizonte, o terceiro barco. A distância o faz parecer ainda menor que o segundo. Ele cruza veloz o centro da cena em direção ao morro, enquanto as cinco perguntas, anunciadas no título, deslizam lentamente no sentido contrário. A diferença entre os sentidos e as velocidades renova a dinâmica interna na imagem.

os sentidos mudam?  
 qual o seu norte?  
 você vê tudo que percebe?  
 esquecer é distrair-se?  
 qual o rumo da sua deriva?<sup>142</sup>

---

<sup>142</sup> Poesia de Brígida Baltar. (OLIVEIRA, 2021, p. 336).

Retomamos aqui a ideia bachelardiana, apresentada no item 2.3.3.3, que afirma a imensidão como imagem poética e categoria filosófica, se considerarmos que o plano aberto da paisagem de *Algumas perguntas* tem seu próprio tom filosófico, ao qual se agregam as perguntas.

A imensidão é, poderíamos dizer, uma categoria filosófica do devaneio. Sem dúvida, o devaneio se alimenta de espetáculos variados, mas por uma espécie de inclinação inata contempla a grandeza. E a contemplação da grandeza determina uma atitude tão especial, um estado de alma tão particular, que o devaneio põe o sonhador fora do mundo mais próximo, diante de um mundo que traz a marca do infinito. (BACHELARD, s.d., p. 138).

O autor ainda afirma que “a imensidão é o movimento do homem imóvel. A imensidão é uma das características dinâmicas do devaneio tranquilo” (BACHELARD, s.d., p. 139). Acrescentamos a isso uma analogia, feita por Marcelo Carvalho (2012), entre as modulações da imagem-movimento, conceito a que Deleuze (1983) dedica o primeiro volume de sua obra sobre cinema, e os três momentos identificados por Rilke como transformadores da representação da paisagem na pintura, em *Da paisagem*.

Tendo o humano como ponto central, a primeira era da paisagem na pintura (para Rilke) tem como ícones de beleza a presença, a ação humana sobre a natureza. Desse ângulo, a pintura teria nascido sob o signo da ação. Ora, trata-se da mesma ação que Deleuze vê agir no cinema, fechando o circuito sensório-motor cinematográfico. Na segunda era da paisagem na pintura para Rilke (que se inicia com o cristianismo) há um duplo afastamento: do ser humano em relação a seu corpo, mas também do cenário natural, que se torna outro céu ou o novo inferno. A paisagem, assim, ganha visibilidade na cisão tripartite entre céu, terra e inferno: período da “imagem-percepção” na nomenclatura deleuziana. De visível, o elemento paisagístico inicia seu caminho de autonomização pela importância que assume como duplo do paraíso, inspirando, então, toda a gama de prazeres imateriais: imagem-afecção. Enfim, a paisagem na pintura torna-se apartada do mundo humano, gigantesca, sublime e indiferente, acabando por libertar o próprio mundo humano, que nela comparece subsumido à natureza, no fundo da imagem. Progressivamente, Rilke demonstra como a paisagem se descolou do humano, ganhando autonomia, tornando-se ela própria um fundo emancipado, indiferente e auto afirmativo, não mais estando sob a égide de um centro perceptivo-visual (CARVALHO, 2012, p. 90).

Embora os conceitos deleuzianos tratem do cinema narrativo, é interessante observar a paisagem de *Algumas perguntas* como uma imagem-afecção, herdeira de uma perspectiva da pintura que, na gramática cinematográfica, tende a ser um plano subjetivo, ao qual Baltar acrescenta uma gama de questionamentos sobre a percepção, o esquecimento e a existência. Questões inspiradas pela filosofia de Bauman (1997, 2000, 2004AUMAN), que estudamos na época da primeira versão, a de 2006.

Em sua extensa obra, o filósofo e sociólogo polonês alerta para a instabilidade das relações humanas – afetivas, familiares, profissionais etc. – na sociedade capitalista contemporânea. De acordo com ele, a sociedade individualizada, a precarização das relações de trabalho, o amor (líquido) banalizado em laços frágeis, a vida desperdiçada no sistema baseado em consumo, entre outros fatores que marcam a virada do século XX para o XXI, são alguns sintomas do mal estar na pós-modernidade<sup>143</sup>, que ele chama de modernidade líquida. São sinais da ruptura de certas categorias e padrões estruturais da sociedade ocidental.

Durante dez anos eu frequentei um grupo de filosofia, por exemplo, em que a gente falava sobre tudo relacionado ao mundo contemporâneo. Isso me ajudou a entender um monte de coisas. Eu acho que existe a ansiedade, mas o tempo vai azeitando nossas procuras, mesmo que elas sejam assumidamente caóticas (BALTAR, 2014, p. 38).

O vídeo contava com um outro plano de paisagem e 21 perguntas:

os sentidos estão mudando?  
 qual é o seu norte?  
 você quer mesmo ser o que quiser?  
 ninguém é inocente?  
 você está se movendo ou é o mundo que se movimenta?  
 onde estão as referências?  
 o quanto de selvagem ainda existe?  
 é remédio ou pode ser veneno?  
 você ainda quer ser feliz o tempo todo?  
 você tolera o tempo de reflexão?  
 quantos pontos de vista é possível suportar?  
 as palavras te consolam?  
 há sempre alguém para proteger?  
 tudo o que você faz serve para alguma coisa?  
 há outra chance?  
 o quanto de experiência você consome?  
 é interessante desfazer o que foi feito?  
 você se sente sempre habitante?  
 de que lado você está?  
 você vê tudo o que percebe?  
 esquecer é favorável? (OLIVEIRA, 2021, p. 374)

Na época, Brígida se incomodava com o pessimismo de Bauman, que não indica saídas possíveis. Para a artista, há sempre uma possibilidade, quando não há saída, já vimos que ela abre a sua a marretadas, se for preciso. Assim, é interessante reconhecer, nas primeiras perguntas, uma busca genuína de escapar do mal-estar em uma pesquisa artística calcada na experiência, na presença e nos afetos. Mais interessante ainda é constatar quais perguntas permanecem e acompanham a evolução da reflexão da artista. As questões que

---

<sup>143</sup> *O mal estar da pós-modernidade* (1997) é o título de um livro de Bauman que dialoga com *Mal estar na civilização* (1930), de Sigmund Freud.

ficam são, ao mesmo tempo, mais simples, mais concentradas e mais profundas. O que mudou nesses 13 anos?

A primeira versão foi editada por Felipe Canedo, parceiro da artista em outros trabalhos, e exibida três vezes entre 2006 e 2008. Na hora de substituir o material antigo pelo remasterizado, começamos a desconstrução. Brinquei com o fato de serem muitas as perguntas, e não apenas algumas como promete o título. Ela, que sempre mira a simplicidade, começou por cortar algumas e reformular outras. Com isso, o tempo necessário à leitura diminuiu, e pudemos eliminar o segundo plano, mais curto e menos potente do que o primeiro. Ele, de certa forma, reduzia a pressão do vídeo como um todo. A ideia de pressão do tempo no plano está descrita em *Esculpir o tempo*, de Tarkovski (2010, p. 139), no capítulo sobre montagem que, de acordo com ele, “pode ser vista como a união de peças feita com base na pressão do tempo existente em seu interior”.

A transformação de *Algumas perguntas* foi um processo da decantação, que durou de do dia 1º de novembro de 2018 até o dia 8 de abril de 2019. Cada vez que voltávamos a ele, tirávamos mais uma frase, trocávamos palavras, enxugávamos em tudo. Reduzimos também o tamanho da letra<sup>144</sup>. Até finalmente chegarmos às cinco perguntas que cruzam o quadro da direita para a esquerda, escritas em letras brancas, em itálico, como velas inclinadas por um vento suave que as impele devagar.

Os vídeos com texto escrito, geralmente, trazem também o título escrito em cartela (preta ou colorida) no início. Nos demais vídeos, a artista prefere deixar os títulos apenas nas cartelas de identificação. No caso de *Algumas perguntas*, ele aparece em letras brancas sobre cartela preta em itálico, assim como o texto.

Passar a limpo um texto é retirar-lhe tudo o que não lhe pertence por direito, modificar o que deve ser modificado, adicionar o que falta, reduzi-lo ao que deve ser e apenas ao que deve ser. No caso de um poema, faz-se isso até o impossível, isto é, até que resplandeça. O que resplandece é o que vale por si: o que merece existir (CICERO, 2010, p. 15).

Tantas alterações não afetaram a originalidade da forma e nem do conceito da obra. O atrito entre uma paisagem, de mar e pedra que pouco se transforma no tempo, e o texto de temática tão atual, levam o espectador a seus próprios questionamentos existenciais<sup>145</sup>. Como

---

<sup>144</sup> Mudamos até de programa de edição, passamos do *After Effects* para o *Adobe Premiere*, em que realizamos todos os outros vídeos.

<sup>145</sup> De novo, empregamos o termo existencial no mesmo sentido em que Baltar o utiliza: referindo-se a uma poética não biográfica, mas, sim, profundamente relacionada à vida (BALTAR, 2017, p. 13).

ressalta Bachelard (s.d., p. 140), perante à imensidão da paisagem, “o poeta aqui não descreve. Bem sabe que sua tarefa é maior”.

*Algumas perguntas*, como a maioria dos vídeos de Baltar, não tem áudio. Portanto o texto não é uma legenda traduzindo uma voz da tela, embora esteja posicionado na base do quadro. A voz que se interroga diante da paisagem é a voz interna do espectador. Para Eisenstein (2002a), o monólogo interior nasce como um método literário que abole a divisão sujeito/objeto fazendo com que o leitor se identifique totalmente com o herói da história. Entretanto esse método atinge seu ápice com o cinema sonoro, uma vez que este possibilita a reconstituição de todas as especificidades do curso do pensamento, e porque a forma da montagem, como estrutura, seria uma reconstrução de leis do processo do pensamento. Parente (2000) amplia o conceito para além do campo artístico.

A linguagem interior é um movimento de pensamento que afeta o espectador quando ele vê as imagens, comparável ao que esboçamos em nós mesmos quando nos defrontamos com uma situação. Mesmo se não dispomos de precisões conceituais e históricas detalhadas, o termo proposto por Einchenbaum corresponde a muitas outras noções desenvolvidas em outros campos: “sentido” (Bergson), “expressão” (Husserl), “exprimível” (Mainong e Deleuze) etc., em filosofia; “matéria” (Hjelmslev) e “significado de potência” (G. Guilame), em linguística; “linguagem interior” ou “protolinguagem” (Vygotsky), em psicolinguística etc. (PARENTE, 2000, p. 58).

Já Faucon, a partir de Eisenstein e Vertov, conclui que “a descontinuidade só se torna continuidade depois de ter penetrado no espectador. Trata-se de um fenômeno puramente interior” (FAUCON, 2014, p. 109)<sup>146</sup>.

Nós, Brígida, eu e Luisa Duarte, temos um apreço especial pela última pergunta, que parece sintetizar a ideia de que é necessário aceitar a realidade líquida e instável – à deriva – e, ainda assim, buscar um rumo

Talvez possamos tomar para nós as indagações postas em “Algumas perguntas” (2005/2019): “os sentidos mudam? / qual o seu norte? / você vê tudo o que percebe? esquecer é distrair-se? / qual o rumo da sua deriva?”. Enquanto um barco a vela navega lentamente, somos instados por estas perguntas que, no limite, questionam o nosso ritmo no mundo. Ainda somos capazes de ver? Sabemos para onde estamos indo ou seguimos inebriados em uma frenética imobilidade? Deveríamos reaprender o caminho da deriva em uma época cujos destinos já estão previamente mapeados por satélites? São estes os ecos que permanecem em nós depois do encontro com a obra de Brígida Baltar. Encontro este capaz de se revelar um delicado, mas poderoso antídoto para os efeitos colaterais da vertigem 24/7 (DUARTE, 2021, 150-151).

---

<sup>146</sup> Tradução de Elianne Ivo Barroso para: “*Le lieu du montage, de la suture*’ est aussi ‘la place do spectateur.’ » e « *La discontinuité ne devient continuité qu’après avoir pénétré dans le spectateur. Il s’agit d’un phénomène purement intérieur*”.

### 3.1.2 Há um lugar em uma paisagem?

**Figura 35** - Frame extraído do vídeo *Há um lugar em uma paisagem?*



Fonte: Arquivo cedido pela artista.

*Há um lugar em uma paisagem?* (2008)<sup>147</sup> também é um vídeo curto em plano-sequência. Reduzimos a velocidade da imagem, de modo a dilatar o tempo real para dar espaço ao texto, criando o intervalo necessário ao questionamento, e alterar a apreciação dos animais em cena. Aqui, como em *Lentos frames de maio*, a diminuição da velocidade desnaturaliza o movimento. Deren (2012), que utiliza amplamente recursos de alteração de velocidade em seus filmes, ressalta, entretanto, que ele só atinge seu resultado quando aplicado a um movimento conhecido. “Ela [a alteração de velocidade] não pode ocorrer num filme abstrato, no qual um triângulo, por exemplo, pode ser rápido ou lento, mas que, por não ter um pulso necessário, não pode passar em câmera lenta” (DEREN, 2012, p. 143).

No começo, por breves 6 segundos, a paisagem é dominada por uma árvore crivada de pássaros brancos, mas logo a cara de um cavalo branco entra e sai à esquerda de quadro. Em seguida, pela direita, aparece a cara de outro cavalo marrom. Até que aos 26 segundos, de um total de 38 segundos, surge, bem no centro do quadro entre os cavalos, como que sublinhando a árvore, a pergunta título: “há um lugar em uma paisagem?”. A frase fica na tela por 6 segundos e some num breve *fade out* – assim como apareceu em *fade in* –

<sup>147</sup> Embora tenha sido revisto em 2019, Baltar apresenta o vídeo apenas com a data da 1ª versão.

combinado a um movimento do cavalo branco. O vídeo termina quando a cara do cavalo marrom toma o quadro.

Nunca se vê as caras inteiras dos animais, porque eles estão próximos demais da câmera, que busca enquadrar a árvore. Porém, eventualmente, um olho entra em cena e se estabelece um jogo temporário sobre quem olha para quem. O olho do cavalo olha dentro da lente, o olho maquínico.

O plano foi gravado durante viagem-residência para a exposição *Sertão Contemporâneo*, de que falamos na divisão 1.8., aquela em que a artista foi ao Ceará atrás de um chão seco e rachado, mas foi surpreendida pela chuva que tornou a paisagem pujante de vegetação e de vida animal como registra a imagem. *Há um lugar em uma paisagem?* também elabora-se a partir da experiência contraditória, de ver seus planos frustrados, e, ao mesmo tempo, estar diante de farto material de pesquisa, tanto da matéria e das variações do tijolo, quanto da relação entre fazer artístico e o mundo em que ele está inserido, principalmente se considerarmos a importância da chuva para aquela área. A prática da arte-vida demanda abertura ao acaso, e esse trabalho mostra uma das maneiras como Baltar lidou com o sertão que ficou “de repente verde”. O curador Marcelo Campos relata a experiência no catálogo:

A viagem a Juazeiro do Norte foi marcada pela grandiosidade e desenhada na minha convivência com Brígida. Aprendi, ainda mais, a admirar seu trabalho, sua persistência em ver beleza por entre as frestas. Pude compartilhar ideias que frutificaram num projeto arrebatador, o primeiro de muitos outros. Além disso, rapidamente estávamos íntimos, animados a pegar o carro e esquecer os pardais de trânsito. Para cada boa ideia uma buzina do ônibus, pedindo passagem. Na estrada, enquanto um observava a câmera no tripé, outro espantava a égua que insistia em participar, antropofagicamente, ou melhor, videofagicamente: comendo a câmera. Como recompensa do esforço dos dias sertanejos: o oásis. Nas estradas, Brígida me ensinava a recusar a *National Geographic*, como o diabo recusa a cruz. Se bobeássemos, a beleza sentava em nosso colo, como dizia Rimbaud (CAMPOS, 2008, p. 37).

Paisagem verdejante não combina com o nosso imaginário de sertão nordestino sempre árido, e o recorte restrito pela presença dos animais não revela índices geográficos, tornando-a inespecífica. E mesmo os animais são comuns em várias regiões do Brasil. Tudo isso contribui para uma desterritorialização, que gera uma estranheza e faz Baltar questionar-se acerca da paisagem possível.

Lá em Juazeiro do Norte, quando planejou a obra a partir da interferência dos cavalos, Baltar fez-se duas perguntas: “de que lugar fala uma paisagem?” e “de que olhar fala uma paisagem?”. E assim começamos a editar o vídeo. Entretanto ela logo percebeu que

bastava uma pergunta, mais concisa para pensar, junto com o espectador, a questão que, dessa vez, é estética: o que é mais determinante na paisagem, o lugar ou olhar?

E se para analisar *Algumas perguntas* recorreremos à analogia entre a paisagem rilkeana e o conceito de imagem-movimento de Deleuze (1983), agora é o conceito de rostidade, descrito pelo filósofo em parceria com Félix Guattari (1996), que nos ajuda com *Há um lugar em uma paisagem?* A dupla afirma o rosto e sua singularidade como um sistema que combina muro-branco e buracos-negros, que intermedia a relação entre o indivíduo e o mundo. “Os rostos concretos nascem de uma *máquina abstrata de rostidade*, que irá produzir os ao mesmo tempo que der ao significante seu muro branco, à subjetividade seu buraco negro” (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 33).

A cabeça está compreendida no corpo, mas não o rosto. O rosto é uma superfície: traços, linhas, rugas do rosto, rosto comprido, quadrado, triangular; o rosto é um mapa, mesmo se aplicado sobre um volume, envolvendo-o, mesmo se cercando e margeando cavidades que não existem mais senão como buracos. Mesmo humana, a cabeça não é forçosamente um rosto. O rosto só se produz quando a cabeça deixa de fazer parte do corpo, quando para de ser codificada pelo corpo, quando ela mesma para de ter um código corporal polívoco multidimensional - quando o corpo, incluindo a cabeça, se encontra descodificado e deve ser *sobre-codificado* por algo que denominaremos Rosto (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 34-35).

Em seguida, a dupla estabelece uma relação entre rosto e paisagem por meio de um enquadramento cinematográfico: o *close*.

Ora, o rosto possui um correlato de grande importância, a paisagem, que não é somente um meio, mas um mundo desterritorializado. Múltiplas são as correlações rosto-paisagem, nesse nível "superior". [...] A pintura retoma o mesmo movimento, mas o inverte também, colocando uma paisagem em função do rosto, tratando de um como do outro: "tratados do rosto e da paisagem". O *close* de cinema trata, antes de tudo, o rosto como uma paisagem, ele se define assim: buraco negro e muro branco, tela e câmera (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 38).

O vídeo (imagem em movimento), com suas câmeras portáteis e fitas reutilizáveis, é, como afirma Duarte, um suporte muito apropriado a ensaios poéticos.

E talvez seja a linguagem do vídeo, entre todas que compõem a sua produção, a que mais se presta para essa apresentação da potência contida no cotidiano. A facilidade com que se apreende o dia a dia através do digital, a possibilidade de realizar com isso, curtos ensaios que sinalizam destinos inauditos para o tecido mais prosaico da vida, tudo isso confere ao vídeo um lugar de extrema importância na obra da artista (DUARTE, 2021, p. 144).

No caso de *Há um lugar em uma paisagem?*, o vídeo produz uma natureza mediada em que os animais se aproximaram demais impedindo o enquadramento completo de seus rostos, tornando o sistema muro-branco-buraco-negro instável, uma vez que os dois polos do sistema se alternam na tela, o que gera breves suspenses, na expectativa pelo olho animal que mira a câmera, atrás da qual está, em última instância, o espectador. Além disso, o plano frontal da árvore cravejada de pássaros de *Há um lugar em uma paisagem?* também pode ser vista como o muro-branco, enquanto as caras dos cavalos, que entram e saem de cena, seriam buracos-negros móveis, por meio dos quais a paisagem exhibe sua inconstância.

### 3.1.3 A pergunta de Simone: deve-se queimar Sade?

**Figura 36** - Frame extraído do vídeo *A pergunta de Simone*



Fonte: Arquivo cedido pela artista.

A pergunta de Simone (2000/2018) se realiza a partir de um material extra de *Em uma árvore, em uma tarde*. São planos em que Baltar lê, deitada no gramado, entre pétalas caídas do ipê-roxo. O livro não é mais Hagakuri, mas *Justine ou os tormentos da virtude* (1791), de Donatien Alphonse François de Sade, o marquês.

Gostávamos das imagens, porém o livro nos parecia inapropriado em tempos de empoderamento feminino. Diferente da época da gravação, em que Sade ainda era o autor libertino que havia fascinado parte da intelectualidade francesa do século XX – Roland Barthes, Georges Bataille, Michel Foucault e Jacques Lacan, por exemplo – e dado nome ao

desvio de comportamento que consiste em ter prazer ao causar e/ou testemunhar o sofrimento alheio.

Marta Jourdan, que operou a câmera, nessa época também frequentava o nosso grupo de filosofia. Por isso, Jourdan carregava o livro na bolsa na hora da gravação. Estudávamos *Entre o desejo e o bem*, a tese de doutorado da professora Nina Saroldi, enquanto ela era escrita. Brígida e Marta inventaram um elo entre os dois enquadramentos com livros diferentes, mas, na edição de *Em uma árvore, em uma tarde*, não couberam planos cuja ação se desenrola fora da árvore.

Passados 18 anos e considerando o momento de ebulição política mundial, no qual determinados posicionamentos são necessários e urgentes, precisaríamos justificar, sem obviedades e com delicadeza, a presença de tal livro em uma obra sempre ligada à essência do feminino. Nessa videografia, *A pergunta de Simone* é, sem dúvida, o vídeo no qual a questão feminista é mais afirmativa.

Sem querer descartar as imagens, começamos a pesquisar, na internet, sobre os personagens, o real e a da ficção. Sade foi um nobre francês do século XVIII atuante na política, na literatura e na filosofia, cujos escritos ficaram famosos principalmente por fetichizar a violência sexual, sendo Justine – o nome da protagonista e título de um de seus principais romances – uma jovem cristã que luta para se manter fiel à sua fé, enquanto sua vida é destruída por uma série de abusos morais e sexuais. E assim descobrimos o ensaio *Deve-se queimar Sade?*<sup>148</sup>, da pensadora francesa e ícone do feminismo Simone de Beauvoir (1955), em que ela aborda a relação entre a ética e o erotismo na obra do marquês, além fazer uma crítica à sua qualidade literária.

O questionamento sucinto e sua origem beauvoiriana associados às imagens de Baltar alcançaram o tom que ela buscava para o trabalho: ao mesmo tempo que esclarece seu posicionamento político totalmente avesso à opressão feminina, convoca o espectador a refletir deixando a pergunta no ar.

Existem o feminismo e o feminino. Fiz trabalhos ligados ao corpo. Plantei temperos em tijolos-vulvas, esculturas como úteros, corpos esculpidos como vênus, tetas de vidro enterradas em tijolos. Coloquei um monte de terra dentro de um armário e chamei de *Feminino* (1992). Essa é a natureza biológica mais primitiva da mulher, mas percebo que o lugar do feminino como construção social, às vezes, está ligado à fragilidade, à passividade, à sensibilidade, entre outras qualificações. Existe a estética da delicadeza em arte. Muitas vezes meu trabalho foi descrito nesse lugar da delicadeza, que sempre me pareceu elogioso; e reconheço a delicadeza nas minhas obras. Apenas acho importante considerar que homens podem também ser

---

<sup>148</sup> Disponível em <<https://docero.com.br/doc/nxxnsc5>>. Acesso em 12 maio. 2021.

delicados, cuidar da casa e bordar. O feminismo em geral, desde os anos 60, quer desconstruir esse território de exclusividade, que vai se organizando em sistemas sociais, estratificando. E a arte está no meio do caldeirão. Há um movimento ativista mais recente e que também é um ciclo. As coisas vêm e voltam. Sempre há crescimento (BALTAR, 2017, p. 65).

*A pergunta de Simone* também é um vídeo-cor, de 1 minuto e 44 segundos de duração, que diferentemente de *Em uma árvore, em um à tarde*, estrutura-se por cortes secos. Além disso, não se mantém o sistema de alternância plano-cartela. A intenção é que os *jump-cuts*<sup>149</sup> imprimam um ritmo mais dinâmico ou ativo, enquanto as fusões longas geram uma sensação contemplativa. O vídeo começa com a cartela vermelha com o título escrito em branco na parte inferior da tela, como uma legenda. Em corte seco, passamos para um plano de detalhe da folha de rosto do livro por sobre o ombro da artista, onde é possível ler o nome do autor e o título *Justine ou les malheurs de la vertu*. Sucedem-se mais de dois planos fechados do livro. Logo em seguida, entra (e sai), em corte seco, a primeira cartela vermelha com a frase “deve-se queimar Sade?”. Mais três planos se sucedem, agora mostrando a leitora em diversas posições, o que nos remete a um progresso na leitura. A tela vermelha retorna e nos pergunta (em branco) “deve-se queimar Sade?”. Depois dela, vem o último plano, bem aberto com o corpo de Baltar no meio do gramado e da tela, que vai sendo invadido lentamente – por meio de um efeito *dip to color*<sup>150</sup> de aproximadamente 30 segundos – pelo vermelho da última cartela sem escritos, que permanece por 5 segundos, até o vídeo recomençar com o surgimento do título. O vermelho forte que domina o vídeo dá uma intensidade dramática, vibrante, ao questionamento, diferente do rosa aconchegante de *Em uma árvore, em uma tarde* e do azul das memórias de *Lentos frames de maio* e de *Os mergulhos de*.

Acerca da paisagem, voltando a Rilke (1988) e a Deleuze (1983), poderíamos afirmar que *A pergunta de Simone* traz a ação da artista como centro da cena, deixando a paisagem como cenário, como na primeira categoria de *Da paisagem*. Já em relação ao texto, os três vídeos desses recorte trazem questionamentos extremamente subjetivos, existenciais ou estéticos, deixando a paisagem como verdadeiro pano de fundo.

### 3.2 Narrativas mínimas

---

<sup>149</sup> Cortes descontínuos.

<sup>150</sup> Efeito em que a imagem se funde a uma cor, em vez de fundir-se à outra imagem ou desaparecer no preto.

Já contextualizamos o surgimento da videoarte no campo das artes visuais e da poesia, mas neste ponto é importante reafirmar a herança do cinema experimental, que se utilizou da tecnologia da imagem em movimento para ir além da narrativa, em direção ao sensível. E, se o cinema narrativo clássico recebe fortes influências do teatro e da literatura – sendo o longa metragem descendente do romance, e o curta metragem, do conto –, o cinema experimental tenderia para a poesia. Nele, bem como na videoarte, “observamos um deslocamento do conteúdo para a forma” (MACIEL, 2008, p. 80).

Algumas instalações contemporâneas operam com narrativas mínimas. Uma imagem e uma situação cinema se instaura. Uma variedade de dispositivos maquínicos, ópticos e sonoros foi pensada por artistas como forma de ativar uma imagem fixa. Ver o movimento entre uma imagem e outra, projetar arquivos em superfícies improváveis, construir ambientes com imagens por todos os lados, são muitas as arquiteturas visuais geradas pela arte para nos deslocar do que vemos (MACIEL, 2008, p. 77).

De acordo com Gonçalves (2014), na videoarte, a narrativa ganha outras lógicas e funcionamentos, com formas mais complexas e abertas, mais sutis e delicadas, centrada em microacontecimentos.

Esses filmes e instalações recusam a ideia da arte como representação e afirmam uma compreensão do audiovisual que vai além do “contar histórias”. De fato, se há narrativa nesses trabalhos, são narrativas mínimas ou incipientes, formas expressivas ligadas a uma lógica do sensível (GONÇALVES, 2014, p. 17).

Ainda de acordo com o autor, muitas obras de videoarte apontam “antes, para algo mais frágil e tênue: como a passagem do vento, um certo tom de azul, uma lágrima, o silêncio” (GONÇALVES, 2014, p. 17), porque são devires, mais do que histórias, imagens que emergem como potências sensoriais e afetivas, aquilo que ele chama de cinema de vidência, uma prática audiovisual baseada em um olhar mais livre, poético, sensorial. Como o próprio termo diz, as narrativas mínimas são narrativas sucintas sobre uma determinada situação e, exatamente, por causa dessa característica, deixam muito lugar à imaginação do observador ou receptor, como os *haikus* de que falamos no início do capítulo.

Na linguagem audiovisual podemos identificar as narrativas mínimas desde os primeiros momentos, como nos filmes dos irmãos Lumière, que são os primeiros registros de imagem em movimento que conhecemos, e também aquilo que primeiramente chamamos de cinema – com *A chegada do trem na estação* e *A saída dos operários da fábrica Lumière*. A videoarte mantém intenso diálogo com esse cinema inicial, às vezes, chamado de pré-cinema. Isso se traduz na vasta produção que segue essa lógica.

Na obra de Baltar, que tem na simplicidade uma constante estrutural, as narrativas mínimas conduzem dez dos cerca de 50 vídeos em que trabalhamos. Em alguns casos, o texto se limita à frase-título como em *Enterrar é plantar* e *Em uma árvore, em uma tarde*. Em *Os mergulhos de*, o texto traz uma informação mínima – nome e horário do mergulho. Em *Teatro de sombras*, que analisaremos também no próximo capítulo, o texto – pouso, voo, vertigem, queda – vem no final, junto aos créditos. E há vídeos em que não há texto algum, portanto a narrativa acontece exclusivamente na imagem. São eles: *Despercebida*, *O corvejo*, *O que é preciso para voar*, *Segredos*, *Um sopro* e *Wind*. Realizam-se na imagem que instala aquilo que Maciel (2008, p. 81) chama de *situação cinema*, a partir de elementos mínimos, fazendo com que o espectador “experimente as imagens como acontecimentos”.

Ora, hoje o cinema-instalação é o cinema fora da tela, um cinema que gera uma situação na qual o espectador participa das imagens como uma experiência no tempo e no espaço. [...] Nos deslimites da arte contemporânea esse cinema fora da tela, como a pintura fora da moldura ou a escultura fora da base, expressa: 1) a ruptura com a condição de representação na diferenciação entre o tempo filmado e o tempo projetado; 2) a continuidade entre o que é projetado e o que não é; 3) a presença de um espectador que é parte da experiência (MACIEL, 2008, p. 76).

A narrativa mínima marca *Despercebida*<sup>151</sup>, o trabalho em que a artista aparece como um vulto atrás da cortina, instalando uma situação-cinema de suspense. O vídeo-cor *Segredos*<sup>152</sup> mostra um casal em situação-cinema de romance. O cochicho dos dois é interrompido e sublinhado pelo efeito pisca-pisca das cartelas coloridas, cuja mudança frenética sugere a emoção dos amantes. *O corvejo*<sup>153</sup> é um vídeo-souvenir cuja narrativa mínima é o som do corvo ao amanhecer no Japão<sup>154</sup>. Assim como *Wind* e *Há um lugar em uma paisagem?*, ele registra uma característica de um lugar estrangeiro que atrai a curiosidade da artista-viajante e transforma-se em obra. Já em *Os mergulhos de* temos uma narrativa mínima repetida seis vezes: a imagem de um artista em pleno salto sobre o mar, mergulhando no azul eletrônico do vídeo. Saber o nome dos mergulhadores e que horas mergulharam nos aproxima dos personagens. A situação cinema se instala justamente pela interrupção do movimento natural em oposição ao fluxo do vídeo.

Há três vídeos de que não tratamos ainda, porque estão ligados à temática do ar e do voo, de que falaremos no próximo capítulo, porém, sua característica fundamental é a narrativa mínima. Por isso, vamos a eles. *Um sopro* (1990) é o primeiro vídeo de Baltar e foi

<sup>151</sup> Abordamos esse trabalho na parte 1.1.

<sup>152</sup> Abordamos esse trabalho na parte 2.4.2.

<sup>153</sup> Abordamos esse trabalho na parte 2.3.2.3.

<sup>154</sup> O que nos leva de volta ao *haiku* de Bashô, citado por Eisenstein (2002a).

gravado em VHS pela artista Amal Saade, que dividia com ela e outros artistas a parte ateliê da casa de Botafogo, antes mesmo de Brígida morar lá. Ele é composto por dois planos de detalhe, tem duração de 25 segundos e se tornou preto e branco por causa da deterioração do suporte. No vídeo, as mãos da artista organizam letras de papel recortado para formar a palavra “contemporânea”. Quando ela termina, passamos em *jump-cut* para a palavra formada. Parte do rosto de Baltar entra em quadro pela esquerda e sopra forte, desfazendo a palavra. “A desconstrução, para Brígida, fala da efemeridade do que é alçado a atual e supostamente definitivo, facilmente demovido pelo intenso e contínuo fluxo de transformação” (OLIVEIRA, 2021, p. 399).

Fui assistente de fotógrafo, fiz cenários para peças, entre outras coisas. Também trabalhei em algumas agências de publicidade. Então, entendi um pouco daquele mecanismo imagem-texto, de criar uma ideia em cima de um *briefing* dado e você responder de maneira criativa a esse *briefing*. Geralmente nesse processo trabalham um redator e um diretor de arte, e este último vai cuidar do visual, escolher tipos de letra, se dedicar à imagem, fotografia, ilustração. Essa parte me interessava mais, e isso tudo foi bom para mim, porque me deu experiência gráfica. Na época não havia computador. Então montavam-se textos no papel, recortados junto com as fotografias e desenhos. Era muito artesanal. Eram quase colagens. Fiz também capas de disco e até hoje faço meus livros (BALTAR, 2017, p. 29).

Essa fala de Baltar sobre *Um sopro* revela o pensamento da montagem na origem do trabalho. Ela faz sua estreia na videoarte apresentando alguns dos atravessamentos narrativos a que nos referimos anteriormente, uma vez que opõe a duração desigual da construção e da desconstrução da palavra “contemporânea”, que, sendo montada ou desmontada, transborda de significados. O mais direto entre eles é o significado de existir simultaneamente, ou seja, respirar o mesmo ar.

Se as coisas formam um mundo, é porque elas se misturam sem perder sua identidade. [...] Misturar-se sem se fundir significa partilhar o mesmo sopro. É preciso prestar atenção à unidade de um corpo vivo: os órgãos não estão simplesmente justapostos, nem materialmente liquefeitos uns nos outros. Se constituem *um corpo* é porque partilham o mesmo *sopro*. O mesmo acontece com o cosmos: estar no mundo significa sempre partilhar não uma identidade, mas um mesmo *sopro* (*pneuma*). [...] O sopro não é apenas ar em movimento: é clarão, desvelamento, meio de revelação. [...] o sopro é o verdadeiro *logos* do mundo, sua linguagem, sua fala, o órgão de sua revelação (COCCIA, 2018, p. 53-54).

A palavra remete, ainda, à própria arte contemporânea e seu desejo de desmaterialização, que torna possível e pertinente uma obra como *Wind* (2004), a qual registra, por 27 segundos, o vento agitando os cabelos de Baltar enquanto ela espera o metrô

em Londres. A situação cinema se apresenta no enquadramento<sup>155</sup>, com a cabeça da artista em *close* alinhada pelo ombro, à esquerda de quadro. Acima, mais à esquerda, há um relógio digital – são 23h16 – e, à direita, vemos o túnel com o nome da estação Earl’s Court, ou seja, uma única imagem apresenta a personagem, o ponto de partida e o horário do seu deslocamento. O vídeo termina com a chegada do trem (na estação) e pode ser considerado uma coleta, pois se centra na visibilidade (em vídeo) do vento, de acordo com Baltar (2021).

São momentos que poderiam ser definidos como de intimidades passageiras. São pontuações, que, ao estancarem o tempo, explicitam a importância de cada instante. A dimensão da grandeza do sentimento contido na simplicidade de pequenos gestos e de pequenas observações indica como o sentir e o perceber foram relegados ao ostracismo pela imposição da urgência do mundo contemporâneo, que atropela o que é importante (DOCTORS, 2021, p. 196).

*O que é preciso para voar* faz parte dos trabalhos desenvolvidos para a exposição homônima. O vídeo gravado com enquadramento vertical mostra Cláudio Baltar, irmão de Brígida, entrando em cena e sentando em uma cadeira presa por cordas a uma roldana. Muitas máquinas de fazer voar foram desenhadas, mas só essa foi construída em tamanho real. Ele começa a subir, puxando a corda para baixo até sair de quadro voando à moda teatral. Cláudio é o profissional do teatro que faz o elenco voar, rolar, deslizar, subir, sumir diante da plateia.

A exposição *O que é preciso para voar*, aconteceu por causa do meu irmão. Ele fez parte do grupo Intrépida Trupe e trabalhou por anos em um circo contemporâneo na Holanda. Sua formação é de engenheiro circense, e é ele quem faz as pessoas “voarem”, mesmo, fisicamente, com roldanas e maquinários. [...] Então projetamos uma máquina para voar, mecânica, que acontece a partir de um sistema de pedaladas de duas bicicletas. Essa força permitiria voos reais de uma pessoa. Não chegamos a construir a máquina, que ficaria talvez em uma praça, mas há os desenhos e fiz maquetes inspiradas nela, que apresentei na exposição, bem como um vídeo no qual sentado em uma cadeira, que ele mesmo construiu, ele sobe até sair do quadro. Sobe por meio de cordas e roldanas (BALTAR, 2017, p. 13).

A narrativa mínima e o vídeo (como suporte) adequam-se muito bem ao estilo fragmentário da obra de Baltar, que se multiplica nos atravessamentos cotidianos.

### 3.3 Texto de um lado, imagem do outro

Os vídeos que compõem o conjunto das óperas *O canto do pássaro Rebelde* e *Presságio ou o ar das cartas* foram gravados em HD, mas Brígida, que ama a visualidade do

---

<sup>155</sup> Mais uma vez, a câmera é operada por um amigo, Giacomo Picca.

filme de 16mm, registrou algumas tomadas alternativas em película. Em 2018, todos os rolos de 16mm foram limpos e escaneados em HD e 4K.

Nesse material alternativo havia uma filmagem do ensaio da ária *Air des cartes: Carreau, pique...la mort!*<sup>156</sup>, nas Cavalariças do Parque Lage, onde, posteriormente, realizou-se a exposição *O amor do pássaro rebelde*. As imagens de Carla Odorizzi aquecendo para filmar *Presságio ou o ar das cartas* a voz ainda com sua própria roupa e sem maquiagem eram apaixonantes. A ópera despida de tudo – figurino, maquiagem, cenário, acompanhamento musical, luz. Apenas a cantora e a música, o corpo e a arte. Uma espécie de imagem síntese da poética de Brígida Baltar.

**Figura 37** - *Frame* extraído do vídeo *Presságio ou o ar das cartas II*



Fonte: Arquivo cedido pela artista.

Corremos a procurar o som daquela imagem, mas não há, não foi gravado. Entre os áudios arquivados da outra ária tínhamos a voz da cantora separada dos instrumentos, mas dessa, não. Usamos, então, o áudio do vídeo em HDV para testar, já sabendo que não encaixaria perfeitamente, mas para medir a energia do filme. Foi feita uma nova gravação, com Odorizzi dublando sua imagem, e o resultado é *Presságio ou o ar das cartas II*, uma ópera mínima, essencial, cuja imagem, paradoxalmente, pode ser projetada em grande escala, em 4K (4096x2160 *pixels*).

---

<sup>156</sup> Outra ária da ópera *Carmen*, de Bizet.

Trabalhando esse material extra das óperas, de onde havia criado dois novos filmes – *Presságio ou o ar das cartas II* e *Eles saem das histórias* – Baltar escreveu uma segunda tela de *Presságio ou o ar das cartas*, mas propomos analisá-lo aqui por ser uma poesia visual mínima, essencial, feita de frases brancas em fundo preto, intercaladas por longos intervalos de telas pretas – o silêncio. O ritmo da leitura da poesia é determinado pelo fluxo do vídeo.

Uma casa feita para ela, foi o que percebi quando entrei. Para abrigar e soar a estridência da dor,  
entre os habituais e divertidos festejos da existência.

Naquela noite ela nem tirou o vestido e dormiu. De manhã, já vejo seus passos no terraço de pedra, arrastando a roupa amarrotada, marcando com a umidade a parte mais comprida da saia.

Seus olhos agora estão fixos e ela quer ficar assim, sem piscar, porque sabe que devaneia. Enquanto poucos e minúsculos mosquitos pousam nas duas partes assimétricas do mamão maduro, na mesa do café.

Nem as plantas nem o sol suave nos ombros a confortam. Destoam da sua tarefa, fragmentada e turbulenta de ser atravessada por sentidos que não são seus.

Na sua voz habitam aqueles que saem das histórias e parecem estar sempre ao seu redor, como uma sombra, na escadaria, entre os mármore e pórticos solenes, no salão nobre, no pátio da piscina, nas frestas, na mata<sup>157</sup>

O devaneio é quase uma estratégia na poética de Baltar, como constatamos com os seres híbridos, e aparece explicitamente nesse poema. Bachelard (1988) dedica um livro inteiro ao tema. “Notemos, aliás, que um devaneio, diferentemente do sonho, não se conta. Para comunicá-lo, é preciso *escrevê-lo*, escrevê-lo com emoção, com gosto, revivendo-o melhor ao *transcrevê-lo*” (BACHELARD, 1988, p. 7-8). O autor ainda afirma que “o sonhador de devaneio, se for um pouco filósofo, pode, no centro do seu eu sonhador, formular um *cogito*. Noutras palavras, o devaneio é uma atividade onírica na qual subsiste uma clareza de consciência. O sonhador de devaneio está presente no seu devaneio” (BACHELARD, 1988, p. 144).

Baltar se inspira nas apresentações que Gabriella Besanzoni fazia em seu palco particular para convidados. No poema, a cantora fictícia “sabe que devaneia” exatamente porque tem os olhos abertos, fixos, assim pode se entregar às sensações remanescentes da festa da véspera. Autora e personagem se encontram no gosto pelo devaneio e no laço com aquela casa e com seus lares.

---

<sup>157</sup> Poesia de Brígida Baltar. (OLIVEIRA, 2021, p. 360).

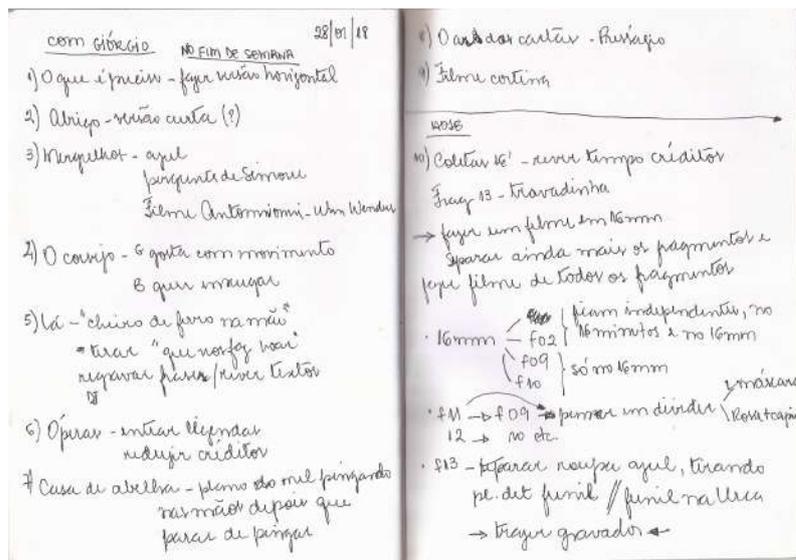
O pitoresco excessivo de uma moradia pode esconder sua intimidade. É verdadeiro na vida. Mais verdadeiro ainda no devaneio. As verdadeiras casas da lembrança, as casas aonde os nossos sonhos nos levam, as casas ricas de um onirismo fiel, são avessas a qualquer descrição. Descrevê-las seria fazê-las visitar (BACHELARD, s.d., p. 27).

No catálogo da exposição *Útero do mundo*, a escritora e curadora Verônica Stigger explica como a atividade poética é, histórica e culturalmente, associada ao feminino e, por isso, ocasionalmente oprimida. De acordo com Stigger (2016), Platão bane os poetas da *República* ideal porque a poesia faz os homens se “*efeminarem*, sentirem *simpatia* pelos personagens, *com-sentir* os afetos destes”, e não por se afastarem da verdade essencial. Para o filósofo, um grande defeito dos poetas seria pouca inclinação para “o princípio racional da arte”, e muita para o princípio irascível e variado, característico das mulheres. Assim, a arte seria a expressão daquilo que foge ao controle, à temperança, ao domínio das paixões. Ainda de acordo com Stigger, os surrealistas franceses Louis Aragon e André Breton lançaram, em 1928, em texto comemorativo aos “cinquenta anos da histeria” que seria, segundo eles, “a maior descoberta poética do século XIX”. A dupla propõe uma nova definição de histeria em que ela deixa de ser considerada “um fenômeno patológico” e passa a “meio supremo de expressão”. A partir de então, no século passado, Barthes cita uma “histeria necessária para escrever”, Antonin Artaud quer “experimentar um feminino terrível”, Pasolini refere-se a uma “espécie de impulso histérico”, que o teria inspirado no poema “II PCI ai giovani!”. A autora aponta que no Brasil, Oswald de Andrade revela seu “coração menstruado” e descreve uma “ternura nervosa, materna e feminina”, que se despregava dele “como um jorro lento de sangue”. Tudo isso afirma a força do princípio feminino na arte, poderosa e transformadora que pouco importa se o artista nasceu homem ou mulher: seja como for, ele se impõe e expõe.

## CAPÍTULO 4 – VOO – DEPOIS DA TERRA E DA ÁGUA, O AR

O mundo só pode ser respirado.  
(Emanuele Coccia)

**Figura 38** – Página do caderno de trabalho escaneada



Fonte: Arquivo pessoal.

Depois dos longos ciclos de pesquisa da terra, por meio do tijolo, e da água, com a coleta dos vapores, que ocorreram paralelas durante alguns anos, Baltar se lança na exploração do meio aéreo – já familiar por causa da neblina que é, a um só tempo, água e ar –, essencial para a nossa vida e intimamente ligado ao coração, literal e metaforicamente.

À primeira vista, o elo entre o coração e a respiração é óbvio, direto e natural, pois como observa Coccia (2018, p. 68), “é a reciprocidade da inerência que faz do sopro uma condição sem saída: impossível se liberar do meio no qual se está imerso, impossível purificar esse mesmo meio de nossa presença”.

Em um segundo estágio de observação, Serres (2004), coloca o cérebro no jogo ao afirmar que a nossa crença na imagem de habitantes da Terra, firmes e presos a ela, nos faz reconhecer o meio aéreo como inseguro e perigoso, o que, em situações como a turbulência de um avião, nos leva a uma angústia que causa aceleração do órgão cardíaco.

Na obra de Brígida, o ar ganha protagonismo, também associado ao coração, não por medo ou angústia, mas pelo afeto, quando ela busca no amor fraterno uma nova inspiração

para a exposição *O que é preciso para voar*, realizada no Oi Futuro, no Rio de Janeiro, em 2011, na qual ela investiga, junto com Cláudio Baltar, as possibilidades do voo *ex-machina*.

No ano seguinte, ela redireciona sua pesquisa para a elaboração da exposição *O amor do pássaro rebelde*, inspirada nas histórias da cantora lírica Gabriella Besanzoni e da ópera *Carmem*, de Bizet, que se misturam à história da própria Escola de Artes Visuais do Parque Lage, onde aconteceu a exposição.

Nos vídeos, a artista personifica o voo, aborda seu lado trágico, aproximando-o assim do amor e do feminino.

Já faz algum tempo que eu queria trabalhar com a memória da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, porque é um lugar que frequentei como aluna e agora sou professora. [...] Mas eu havia acabado de fazer uma exposição no Oi Futuro chamada *O que é preciso para voar*, em que comecei a trabalhar com a ideia de voos de uma forma ampla, onde fiz, por exemplo, um filme em que uma maestrina rege um coro invisível com 16 vozes. O nome do filme é *Voar* e as vozes trazem sensações de voos e vertigens. Ainda estava muito ligada espiritualmente a este trabalho anterior e isso acabou me levando à memória da Gabriella Besanzoni, cantora lírica que viveu naquela casa, que hoje é a escola, construída por seu marido Henrique Lage em 1920. Quando cheguei a ela, percebi que havia uma ponte com os voos, que ainda me interessavam porque, claro, ela era como um pássaro, com seu canto, sua voz, suas vertigens e quedas, mas, afinal, a inspiração na Besanzoni ficou tênue, porque na verdade eu não queria reconstruir sua história, nada tão documental. E resolvi então mergulhar em duas árias da Carmen de Bizet – Carmen foi a ópera em que Gabriella Besanzoni se consagrou. As árias falam sobre presságios, aprisionamento, liberdade e amor, sentidos a que me sinto atraída, mesmo em outros projetos<sup>158</sup> (REZENDE e MACIEL, 2013, p. 105-106).

No Livro *O ar e os sonhos*, Bachelard (1990) dedica-se à investigação das, praticamente inseparáveis, imagens poéticas do ar e do voo. “O ar natural é o ar livre”. (BACHELARD, 1990, p. 8). Ainda para o autor “assim, o pássaro é o ar livre personificado. Lembremos que a língua alemã restitui ao pássaro sua máxima liberdade. Ela não diz de maneira explícita: livre como o ar, mas ‘livre como o pássaro no ar’, *frei wie der Vogel in der Luft*” (BACHELARD, 1990, p. 78).

O autor ainda afirma que, para a psicanálise, “o sonho do voo...ele simboliza, dizemos, os desejos voluptuosos”, mas os devaneios poéticos do ar e do voo desdobram-se em significados como mobilidade, liberdade, leveza, vertigem e queda. (BACHELARD, 1990, p. 4).

---

<sup>158</sup> O aprisionamento aparece em *Torre e Lentos frames de maio*; a liberdade em *Algumas perguntas, Voar, Coletas e Maria Farinha Ghost Crab*; o amor, em *O refúgio de Giorgio, Os mergulhos de e Abrindo a janela*.

Antes, em *Poética do devaneio*, o filósofo alerta para a diferença entre o sonho noturno do devaneio<sup>159</sup>, que acontece enquanto estamos acordados e pode inspirar imagens poéticas.

Notemos, aliás, que um devaneio, diferentemente do sonho, não se conta. Para comunicá-lo, é preciso *escrevê-lo*, escrevê-lo com emoção, com gosto, revivendo-o melhor ao transcreve-lo. Tocamos aqui no domínio do *amor escrito*. Essa moda está acabando. Mas o benefício permanece. Ainda existem almas para as quais o amor é o contato de duas poesias, a fusão de dois devaneios (BACHELARD, 1988, p. 7-8).

Porém, no caso do voo, como só podemos experimentá-lo fisicamente nos sonhos, é a partir deles que se estruturam os devaneios poéticos. Por isso, “no devaneio acordado, o sonho do voo aparece sob a dependência absoluta das imagens visuais. Todas as imagens dos seres voantes vêm então recobrir o simbolismo uniforme retido pela psicanálise” (BACHELARD, 1990, p. 23). Além disso, a imagem poética do voo, a simples utilização da palavra na poesia, fala aos sentidos do leitor/espectador. Sendo assim, o poeta do ar é aquele que transmite mais inspiração se comparado aos poetas do fogo, da terra e do ar, ainda de acordo com o autor.

A observação e problematização do meio aéreo está presente na videografia da artista em outros três vídeos. Curiosamente, são três narrativas mínimas desenvolvidas em menos de um minuto. *Um sopro*, sua primeira videoarte, reflete na forma, aquilo que interroga: a efemeridade dos conceitos, da arte e da própria vida. *Wind*, a coleta de vento do metrô londrino, apreende, na imagem em movimento, o ar em movimento. E *O que é preciso para voar*, em que Claudio voa à moda teatral mostrando uma relação desviante do corpo humano com o meio aéreo, como algumas das ações que a artista desenvolveu a partir do próprio corpo na casa-ateliê.

Vale esclarecer que o aqui citado *O que é preciso para voar* só foi editado em 2019. Na exposição homônima, a obra *O que é preciso para voar* é uma instalação sonora, composta por um balanço para o espectador sentar e ouvir, em um fone, as vozes de Brígida e Claudio Baltar relembrando brincadeiras e sensações da infância. Essas falas, de certa forma, dão origem ao vídeo *Lá*, que tratamos no item 2.3.1.2, cuja imagem é uma “sobra” de outro vídeo, apresentado nessa exposição. Ele é parte da instalação *Teatro* e não possui título independente. A obra consiste em uma maquete de teatro em madeira e o vídeo é projetado no fundo do palco, como nos cinemas antigos, adaptados dos teatros que ainda conservam o

---

<sup>159</sup> *Rêve e rêverie*, respectivamente, em francês.

palco. Na imagem, um balanço vazio vai e vem em *looping* por 3 minutos e 18 segundos, na frente de uma rotunda pintada de céu azul com nuvens brancas, de acordo com Baltar (2011).

A imaginação dinâmica une os polos. Permite-nos compreender que algo em nós se eleva quando alguma ação se aprofunda – e que, inversamente, algo se aprofunda quando alguma coisa se eleva. Somos o traço de união entre a terra e o ar: somos duas matérias num único ato (BACHELARD, 1990, p. 109).

No terceiro capítulo vimos também *Presságio ou o ar das cartas II*, a ópera reduzida à simplicidade máxima; e, no subcapítulo 2.5, *Eles saem das histórias*, realizados ambos durante a reorganização da videografia, a partir de material extra gravado para os vídeos da exposição *O amor do pássaro rebelde*.

Neste quarto e último capítulo gostaríamos de comentar os vídeos *Voar, Teatro de sombras, O canto do pássaro rebelde e Presságio ou o ar das cartas*, que não precisaram de alteração durante o processo de remasterização e organização da videografia, pois são produzidos em HDV – imagem digital com até 1920x1080 *pixels* de definição – e mantêm suas edições originais.

O conjunto de vídeos apresentados nas duas exposições retoma algumas das questões fundamentais na videografia de Baltar, como uma linha espiral, que curva para o mesmo lado, mas passa um pouco acima. São elas: o corpo, a casa, o recorte afetivo da paisagem, o registro ou a coleta do inapreensível, o feminino.

No subcapítulo 2.4 vimos com Coccia (2018, p. 74) que “todo sopro é produção de mundo”<sup>160</sup>. Bachelard (1990) destaca a relação íntima e original entre o sopro e a poesia, ou seja, entre a vida e a arte.

Sob sua forma simples, natural, primitiva, longe de qualquer ambição estética, de qualquer metafísica, a poesia é uma alegria do sopro, a evidente felicidade de respirar. O sopro poético, antes de ser uma metáfora, é uma realidade que poderíamos encontrar na vida do poema se quiséssemos seguir as lições da imaginação material aérea. E, se déssemos mais atenção à exuberância poética, a todas as formas de felicidade de falar, suave, rapidamente, gritando, salmodiando... descobriríamos uma incrível pluralidade de sopros poéticos. Tanto na força como na doçura, tanto na cólera poética como na ternura poética, veríamos em ação uma economia dirigida dos sopros, uma administração feliz do ar falante. Tais são pelo menos as poesias que respiram bem, tais são pelo menos os poemas que constituem belos esquemas dinâmicos de respiração (BACHELARD, 1990, p. 245).

---

<sup>160</sup> “A cosmologia, nesse sentido, é uma pneumatologia, ou melhor, é sua forma suprema. Conhecer o mundo é respirá-lo, já que todo sopro é uma produção do mundo: o que parece estar separado se reúne numa unidade dinâmica”. (COCCIA, 2018, p. 74).

*O canto do pássaro rebelde*, *Presságio ou o ar das cartas* e *Voar* colocam em cena o vigor presente em *Abrigo*, *Torre* e *Abrindo a janela*, por meio da voz e da intensidade do canto, que nasce da respiração e, de acordo com o filósofo, com a alma.

Deixemos, pois, os sábios nos dizerem que a palavra *alma* é uma contração da palavra *anima* dos latinos, em razão desse determinismo da preguiça do articular que é, sob muitos aspectos, o determinismo da evolução fonética. Vivamos a palavra, como vivíamos quando jurávamos "amar com toda a nossa alma", amar "até o nosso último sopro". Vivamo-la "respirando-a" (BACHELARD, 1990, p. 246).

As óperas tratam também da relação entre corpo e casa e entre corpo e paisagem, enquanto *Voar* pode ser considerado uma coleta como as dos vapores ou *O Corvejo*. Além disso, todos os vídeos – os citados e *Teatro de sombras* – têm protagonismo feminino.

#### 4.1 O que é preciso para voar

Fazer projetos sobre voos começou com uma vontade de trabalhar com o meu irmão, que é engenheiro e responsável pela construção de aparelhos circenses, então ele é sempre convidado para espetáculos de teatro ou dança, pois sabe justamente como fazer a pessoa voar, alto, com segurança. E eu comecei todo esse projeto me reunindo com ele, tentando criar umas ideias de máquinas para voar. Mas a ideia de construir uma máquina de verdade, que chegou a ser cogitada, acabou não existindo. E que bom, também, que não existiu, porque logo entendi que o mais importante para mim é o teor simbólico dos voos. Os voos que você pode dar sem sair do lugar. E fiquei satisfeita também com a dimensão das maquetes (QUEIROZ e ROCHA, 2012, p. 26).<sup>161</sup>

A ideia de montagem atravessa a exposição como um todo, primeiro por meio da expografia que remete ao ambiente, e, portanto, à montagem teatral, desviando do tradicional cubo branco. Na série de esculturas aladas, a artista associa materiais e hibridiza corpos zoomórficos, por meio de cortes e colagens, antecipando, de certa forma, a protagonista d'*O canto do pássaro rebelde*. Na aquarela, dá asas a uma harpa, destacando a similaridade das formas que também explora na fotografia *Autorretrato com harpa sob Osíris o inventor da flauta*. E, finalmente, nos vídeos *Voar* e *Teatro de sombras*, essa ideia de montagem se faz presente já que a montagem é a própria estrutura. Como vimos anteriormente, a exposição investiga os bastidores do voo: de que etapas é feito? Qual a mecânica por trás? Máquinas podem sustentá-lo? Que corpos podem voar?

Segundo Bachelard (1990), antigamente, no Peru, “para voar, come-se ‘um grão leve que flutua ao sabor do vento’”, já os sacerdotes egípcios, durante os retiros espirituais,

---

<sup>161</sup> Palavras de Brígida Baltar na entrevista.

mantinham uma dieta à base de carne de ave, por serem “os mais leves de todos os animais”, enquanto um naturalista árabe descreve os pássaros como animais aliviados por deus de dentes, orelhas, vértebras etc. Ele conclui então que “no fundo, para voar, tem-se menos necessidade de asas que de substância alada, de uma alimentação alante. Absorver matéria *leve* ou tomar consciência de uma *leveza* de essência é o mesmo sonho expresso sucessivamente por um materialista e por um idealista” (BACHELARD, 1990, p. 36).

#### 4.1.1 *Voar* – filmando a voz

**Figura 39** - *Frame* extraído do vídeo *Voar*



Fonte: Arquivo cedido pela artista.

“Eu queria fazer um coro de músicas sobre voos e que incorporassem as noções de vertigem e de queda. Eu apresento o filme sem os cantores, a maestrina rege um coro invisível. Trabalhar na Escola de Música da UFRJ foi bom” (QUEIROZ e ROCHA, 2012, p. 26).<sup>162</sup>

Depois de quatro ou cinco tomadas com o coro completo e um incômodo com o resultado, Baltar pede que a maestrina entre sozinha para fazer sua performance. E assim, o filme é feito em tomada única de um plano-sequência, com 7 minutos e 34 segundos, que na edição, ganha o áudio de uma tomada anterior. O recurso utilizado é o da montagem vertical descrita por Eisenstein (2002a), que segue potente.

---

<sup>162</sup> Palavras de Brígida Baltar na entrevista.

No *Oi Futuro*, o vídeo foi exibido em grande escala, bem maior do que o habitual, pois passamos da imagem da mini-DV, vídeo digital, com dimensão de 720x480<sup>163</sup> *pixels*, para o HDV, imagem digital, com 1920x1080 *pixels*<sup>164</sup>. A projeção ficava diante de uma pequena arquibancada de madeira, em um recanto recortado na sala por uma cortina de veludo vermelho, semelhante à do teatro que está na imagem. Assim a cenografia envolve o corpo do espectador combinando outras sensações à visão e à audição dedicadas ao filme.

Estava nesse momento de compartilhar, de trabalhar com outras pessoas. Foi quando convidei Tim Rescala para fazer uma música para um coral. Eu queria fazer um coro pequeno, onde canções falassem sobre voos, ou relacionadas aos pássaros. Quando você chama uma pessoa para trabalhar com você, ela traz também as suas convicções. A obra vira a mistura dessas visões. Ele sugeriu fazer um coral com 16 vozes, toda a escala de timbres, e me desanimou sobre sons de pássaros. Partimos para uma composição, sua, que traduzisse o voo. Insisti no drama, eu queria também a vertigem e a queda. A música traz essas variações que não são explícitas. No dia da filmagem, estavam lá, os 16 cantores, com as roupas e posições adequadas no palco. Mas algo me incomodava, visualmente, talvez a disposição, a quantidade de pessoas. Às vezes prefiro as coisas erradas, desafinadas, frágeis. Afinal, pedi para a maestrina Valeria Matos, por quem eu estava encantada, entrar sozinha e reger sem a presença dos cantores. Então entendi que era aquilo que eu queria, as vozes vinham de um coro invisível. E as mãos da maestrina viraram asas, em um movimento de voo (BALTAR, 2017, p. 56).

O olhar do espectador é guiado pelos gestos da maestrina, uma protagonista feminina – como as coletoras –, que desempenha uma função raramente destinada às mulheres – como reger orquestras e quebrar paredes. Assim, Brígida questiona, de novo, o lugar da mulher na sociedade, demonstrando sua força, vigor e delicadeza.

A descorporificação da voz, de certa forma, a faz crescer no vazio, criando o clima mistério sempre apreciado pela artista. No palco, as palavras “Voar! Voar! Voar!”, pairam repetidas no ar.

A palavra “voar” serve como mote e mantra, repetida, esgarçada, estendida e comprimida para além de toda a aparência reconhecível na composição de Tim Rescala. Essa é a tarefa desse filme, relacionar-se com a aparência, com a figuração, a palavra, os fonemas e, concomitantemente, fazer ecoar o som abstrato, a frase sem sentido, irreconhecível e fantasmática (BALTAR, 2011, p. 43).

Reafirmamos a montagem como lugar em que se dá a poética dessa obra e seu pertencimento ao grupo das coletas, pois só os suportes da imagem em movimento permitem que tais vozes ocupem aquele palco.

---

<sup>163</sup> Podendo variar entre 720x540 ou 720x486 *pixels* de acordo com o sistema de gravação e/ou edição utilizado.

<sup>164</sup> Podendo variar entre 1280x720 ou 1440x1080 *pixels* de acordo com o sistema de gravação e/ou edição utilizado.

Em *O ar e os sonhos*, Bachelard (1990) identifica a imaginação – a ação imaginante – como aquilo que nos diferencia e os outros animais, de forma muito semelhante à ideia defendida por Coccia (2010), em *A vida sensível*, sobre a relação entre os viventes e o mundo ser mediada pela imagem, sendo a relação do ser humano diferenciada porque somos capazes de criar imagens alternativas de nós mesmos.

Pretende-se sempre que a imaginação seja a faculdade de *formar* imagens. Ora, ela é antes a faculdade de *deformar* as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de *mudar* imagens. Se não há mudança de imagens, união inesperada das imagens, não há imaginação, não há *ação imaginante*. [...] Mais que qualquer outro poder, ela especifica o psiquismo humano. (BACHELARD, 1990, p. 1).

#### 4.1.2 Teatro de sombras – estúgios

**Figura 40** - *Frame* extraído do vídeo *Teatro de sombras*



Fonte: Arquivo cedido pela artista.

Um vídeo tão singelo quanto forte, *Teatro de sombras* (2011) traz toda a dramaticidade do voo concentrada em 42 segundos e dez fotografias. E é mais uma obra que surge da observação atenta da artista ao entorno. Primeiro, no dentista, quando lhe “chega” a frase: “a vertigem é a memória da gravidade”.

Eu estava no prédio do meu dentista, em Copacabana, quando olhei para baixo naquele pátio interno, que geralmente é um lugar bem feio, quando este pensamento chegou. Ela parece tão óbvia, mas é especial de alguma forma. Alguns versos são

assim, não é? Parecem certezas que já conhecemos, só não havíamos ainda lido ou percebido em palavras (REZENDE e MACIEL, 2013, p. 107).

E depois, observando o papel de paredes da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde foi gravado *Voar*, a artista realiza, em imagens, o verso, recolocando o próprio corpo em cena para ser fotografado por Wilton Montenegro.

Além das fotografias que compõem *Teatro de sombras*, há outras impressas, em que Baltar contracena com pinturas – *Dançando com As sete notas* – e usa uma harpa, à guisa de asas – no já citado *Autorretrato com harpa sob Osiris o inventor da flauta*. Nas fotografias impressas, Baltar não mostra o rosto, e, no vídeo, vemos apenas sua sombra contornada nitidamente na parede, o que nos remete, inevitavelmente, a *Abrigo*.

“Naturalmente, existe uma viagem para baixo; a queda, antes mesmo da intervenção de qualquer metáfora moral, é uma realidade psíquica de todas as horas. E pode-se estudar essa queda psíquica como um capítulo de física poética e moral” (BACHELARD, 1990, p. 11). Nesse foto-vídeo, as imagens estáticas se sucedem por fusões lentas que deixam duas poses visíveis, simultaneamente, enfatizando a continuidade entre os opostos: alto e baixo, sucesso e fracasso, alegria e medo, diferentemente dos outros foto-vídeos<sup>165</sup>, nos quais há intervalo entre as fotografias. É a montagem que cria as possibilidades de fluxo, deixando mais ou menos espaço para que o espectador complete a narrativa, por mínima que seja. Nesse caso, ela é mais fechada e arrematada pela cartela, que concretiza, em palavras, a sensação contida e representada nas imagens: “*o pouso o voo a vertigem a queda*”.

Se fizermos o duplo balanço das metáforas da queda e das metáforas da ascensão, não deixaria de surpreender-nos o número muito maior das primeiras. [...] O medo de cair é um medo primitivo. Vamos reencontrá-lo como componente dos mais variados medos. É ele que constitui o elemento dinâmico do medo da escuridão; o fugitivo sente as pernas vacilarem. O escuro e a queda, a queda no escuro, preparam dramas fáceis para a imaginação inconsciente. [...] Nossos próprios sonhos, enfim, conhecem quedas vertiginosas em abismos profundos (BACHELARD, 1990, p. 91).

Ainda segundo o autor:

o simbolismo reclama, pois, forças de ligação mais poderosas que as ligações das imagens visuais. Sem dúvida Lúcifer é, em Milton, o símbolo da queda moral, mas quando Milton nos apresenta o Anjo Decaído como um objeto empurrado e precipitado no céu, ele apaga a luz do símbolo. A vertigem quantitativa é por vezes a antítese da vertigem qualitativa. Para imaginar a vertigem, cumpre reintegrá-la à filosofia do instante, surpreendê-la em sua diferencial total, quando todo o nosso ser desfalece. É um devir fulminante. Se é para dar-nos imagens, importa suscitar em

---

<sup>165</sup> *Abrindo a janela, Os 16 tijolos que moldei e Os mergulhos de*.

nós a *psicologia* dos anjos fulminados. A queda deve ter *todos os sentidos* ao mesmo tempo: deve ser simultaneamente metáfora e realidade (BACHELARD, 1990, p. 93).

Incluindo a vertigem e a queda na dinâmica do voo, Baltar descortina a ilusão e revela como é um avesso sensorial e poético do voo, do mesmo modo que mostra, em *O que é preciso para voar*, os bastidores da cena, a maquinaria teatral, o entorno da cena, deixando o palco somente para a maestrina que rege o sopro.

#### **4.2 O amor do pássaro rebelde**

O convite para expor nas antigas Cavalariças do Palacete, que hoje abriga a escola onde foi aluna e professora, provocou na artista uma espécie de desdobramento do voo teatral, que sai dos bastidores para o centro da cena, ganha asas visíveis e pouso na casa encrustada na floresta. Se a personagem mistura Gabriella Besanzoni, *Carmen* de Bizet, o amor-pássaro e o próprio canto, a exposição faz o mesmo com o lugar, pois os vídeos levam para dentro das Cavalariças, a floresta que as cercam, em *O canto do pássaro rebelde*, e para o palacete, em *Presságio ou o ar das cartas*. Outra casa misturada à arte e à vida de outras mulheres.

A cenografia da exposição remete ao teatro e coloca o corpo do espectador no jogo, tanto pela divisão do ambiente, como pelo contraste entre dimensões escolhidas para a apresentação dos vídeos.

Na exposição, coloquei uma cortina bordô bem teatral e flutuante dividindo o espaço quase que tematicamente nestas duas atmosferas – o amor e a morte. Na entrada da exposição, havia um lustre extremamente próximo do chão, fazendo alusão à queda, com as luzes piscando sugerindo um estado de choque. A morte, para mim, se relaciona principalmente com a ideia de renúncia, e isso também tem a ver com a Besanzoni sair dos palcos para morar na casa do Parque Lage, mesmo transformando aquele espaço num local festivo, com saraus, etc. A renúncia, nesse caso, é uma volta para casa, um recolhimento, e lembrei que Clarice Lispector um dia escreveu “voltar para casa é como morrer um pouco todo dia” (REZENDE e MACIEL, 2013, p. 106-107).

A cortina é um elemento fundamental na reverberação entre as exposições. Ela delimita cenas, contornando o palco da cantora-pássaro em *O canto do pássaro rebelde*, e se fazendo presente no placo vazio de *Voar*, ao mesmo tempo em que interliga espaços interiores e exteriores, pois é utilizada nas duas expografias. Na primeira, ela separa o ambiente da

única obra que trata do espetáculo em si e não de seu entorno; e na segunda, o amor solar está solto na mata e a morte, envolta em pedra à noite.

#### 4.2.1 *O canto do pássaro rebelde – outra casa, outra mulher*

A instalação apresenta três vídeos com versões<sup>166</sup> da ária *Habanera*, interpretadas por Carla Odorizzi. Eles são exibidos na tela de miniteatros como o da obra *Teatro* da exposição anterior. A escala reduzida e o áudio oferecido em fones fazem com que o espectador se aproxime, de maneira que sua cabeça ocupe toda a plateia.

São escolhas bem intuitivas, sem regras. Um vídeo em uma instalação tem suas particularidades porque se relaciona com o espaço. Essa é a diferença de uma sala tradicional de cinema. Há um percurso do espectador, maior, mais livre, além de outras obras que podem estar se relacionando com aquele vídeo (REZENDE e MACIEL, 2013, p. 107).

A obra de Baltar é cheia de sutilezas. Ela cria uma videoinstalação com três telas, mas o espectador só pode assistir uma de cada vez, experimentando uma relação intimista com o espetáculo e espreitando a grandiosidade da ópera e da floresta dentro de casinhas de boneca. Com exceção de *Quando fui carpa e quase virei dragão*, os vídeos com seres híbridos tem forte ligação com a casa e à ideia de abrigo: em *Casa de abelha* e *Sendo lagartixa, sendo mariposa*, Brígida fixa seu corpo à parede e às madeiras da casa de Botafogo; e a Maria Farinha mistura-se à casa, sendo chamada também de maria-da-toca. A apresentação d’*O canto do pássaro rebelde* corrobora esse

depois, ao penetrar o ambiente, transforma-se em ouvinte/leitor, acompanhando o enredo por meio de fones de ouvido individuais, em pequenas telas dispersas pelo espaço, acopladas em mini-palcos/pedestais; ou em uma espécie de vidente ou voyeur, mantido à distância, obrigado a acertar o olhar à forma criada pela artista. Esse jogo remete à intimidade solitária da poesia, e ao cinema como dispositivo, cinema da arquitetura dos seus primeiros dias, em que em cada máquina de ver cabia um só olhar. O espectador escolhe, portanto, seu próprio trajeto, e recolhe sua própria experiência, ao lembrar (e a memória é parte essencial de *O amor do pássaro rebelde*) em si mesmo, em seu próprio aparato sensível, aquilo que nenhum de nós consegue decifrar: os caminhos do amor e do desejo, o nascimento e morte da paixão (REZENDE e MACIEL, 2013, p. 103).

---

<sup>166</sup> *Floresta, Estrada e Teatro*, como descritos no subcapítulo 2.5.3.

Essa exposição pode ser considerada *site specific*, pois ainda que fosse montada da mesma maneira<sup>167</sup>, o efeito não seria o mesmo. No Parque Lage, a cantora se apresenta em um palco cenográfico recortado, na mata, pela cortina de cena, gravado no *frame* cênico do vídeo, inserido no fundo do palco da maquete do teatro que também remete ao dispositivo cinema e exposta no mesmo espaço da gravação. Na caixa, dentro da caixa, dentro caixa, dentro caixa, Baltar exhibe o amor e, na sala ao lado, a morte.

#### 4.2.2 Presságio ou o ar das cartas – o palco e o close

**Figura 41** - *Frame* extraído do vídeo *Presságio*



Fonte: Arquivo cedido pela artista.

O espetáculo chega, finalmente, ao palco construído para as apresentações de Besanzoni, no alto do Palacete, voltado para o pátio interno. À noite, Odorizzi interpreta *Carreau, pique...la mort!*, ária do terceiro ato de *Carmen*, em que a protagonista, uma cigana cartomante, lê a própria morte nas cartas.

Vejamos, chegou a minha vez de tentar.  
Ouros, espadas... A morte!  
Li bem, sem dúvida... Eu irei primeiro.  
Depois ele... Para ambos, a morte.  
Em vão, para evitar respostas amargas,  
será em vão embaralhar,  
não serve de nada, as cartas são sinceras

---

<sup>167</sup> Os vídeos da instalação só podem ser visualizados dentro dos teatrinhos, por isso não estão disponíveis no Vimeo.

e não mentem jamais.  
 No livro da vida, se tua página é feliz,  
 embaralha e corta sem receio;  
 a carta nas suas mãos se tornará alegre,  
 anunciando felicidade.  
 Mas se você deve morrer, se a palavra terrível  
 estiver escrita em tau sorte,  
 recomeça vinte vezes... e a carta implacável  
 repetirá: a morte!  
 Outra vez! Outra vez! Sempre a morte!<sup>168</sup> (BIZET, 2011, p. 49).

Para imprimir, na imagem, o drama de sua(s) protagonista(s), Baltar trabalha um longo plano-sequência – de 3 minutos e 47 segundos –, realizado com uma grua que se afasta da mulher, de modo que, inicialmente, podemos constatar a dor estampada em seu rosto. Conforme revela seu triste destino, nos afastamos até que ela se torne uma figura pequena, solitária e frágil, no centro da tela, dentro da construção de pedra envolta pela mata espessa – humano e natureza, corpo e casa, corpo e paisagem.

Eu gosto de pensar nas escalas. No caso do primeiro filme [Presságio] da exposição a que estamos nos referindo – nas Cavalariças, a escala de projeção é média. Não uso grandes escalas geralmente; sempre prefiro as menores. Eu queria o close da cantora, porque pensando como espectadora sentiria prazer em ver o rosto bem de perto, mas também quis trabalhar a escala da cantora em relação à arquitetura da casa do Parque Lage, e precisei usar uma grua para conseguir este resultado. Quando ela fica bem longe, surge, além do espaço arquitetônico, a floresta. É a dimensão também da natureza, na paisagem. Na segunda sala coloquei três filmes, em escala bem reduzida. (REZENDE e MACIEL, 2013, p. 107-108).

O trágico desfecho do amor-pássaro encerra, no palco à noite, o ciclo da ópera ensaiada durante o dia entre os seres da mata.

Não é tão importante que seja a morte da cigana Carmen, ou dos amantes, ou até de Besanzoni. É como se eu passasse por todas as histórias para chegar à essência do amor e da morte. [...] E o espectador percebe que existe uma dor, uma atmosfera de presságio, e essa sensação é o mais forte para mim (REZENDE e MACIEL, 2013, p. 110-111).

Segundo Bachelard (1990, p. 23), o equilíbrio de forças físicas necessário ao voo se traduz poeticamente na “dialética da leveza e do peso”, que marca ambas as exposições, através de divisões, contrastes e dicotomias – bastidor e palco, dia e noite, voo e queda, amor

---

<sup>168</sup> Tradução de: “*Voyons, que j'essaie à mon tour. / Carreau, pique ... la mort ! / J'ai bien lu ... moi d'abord. / Ensuite lui ... pour tous les deux la mort. / En vain pour éviter les réponses amères. / En vain tu mêleras. / Cela ne sert à rien, les cartes sont sincères / Et ne mentiront pas. / Dans le livre d'en haut, / Si ta page est heureuse, / Mêlé et coupe sans peur. / La carte sous tes doigts / Se tournera joyeuse / T'annonçant le bonheur. / Mais si tu dois mourir, si le mot redoutable / Est écrit par le sort. / Recommence vingt fois / La carte impitoyable / Répétera : la mort ! / Oui, si tu dois mourir, / Recommence vingt fois / La carte impitoyable / Répétera : la mort. / Encore ! Encore ! Toujours la mort!*”. (BIZET, 2011, p. 49)

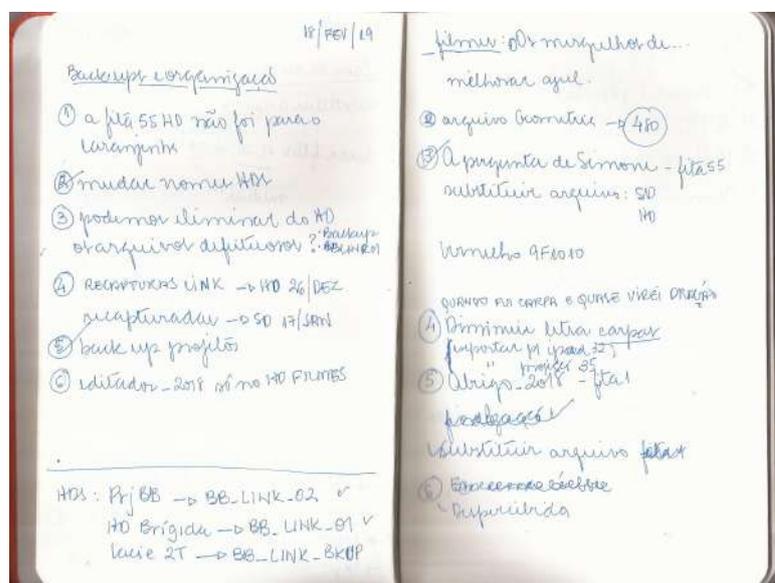
e morte. Com isso, Baltar impede, de novo, que “a beleza nos sente no colo”, como Marcelo Campos (2008) – curador e parceiro nessas exposições irmãs – no texto *Sertão contemporâneo* sobre outra exposição. A morte, para Baltar, é recomeço.

Adorei isso, afinal fiz isso praticamente no meu primeiro trabalho; precisei morrer para começar. Há muito tempo essas questões passam pelo meu trabalho. Embora para mim a morte seja principalmente ciclo, força e nascimento. A situação da morte não atravessa apenas meu trabalho. É algo que está passando por nós sempre (REZENDE e MACIEL, 2013, p. 111).

Em 2019, o filme ganhou um desdobramento, o texto de 3 minutos e 33 segundos, visto no item 3.3. É ele que nos revela os devaneios da cantora na manhã seguinte ao drama. O ciclo recomeça.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS OU ENCERRAMENTO DE UM CICLO

Figura 42 - Página do caderno de trabalho escaneada



Fonte: Arquivo pessoal.

Chegamos ao final de um duplo ciclo de trabalhos: a remasterização e organização da videografia de Brígida Baltar e o nosso, como editora e pesquisadora, seguindo o trajeto espiralado da obra da artista. É raro poder observar a própria prática com distanciamento crítico e temporal suficiente para perceber contornos mais gerais, inalcançáveis no cotidiano da ilha de edição e, ao mesmo tempo, refletir sobre as teorias específicas da montagem e da videoarte com Eisenstein (2002a, 2002b), Faucon (2014), Deren (2012), Peralman (2012), Maciel (2006, 2008, 2009, 2015, 2017, 2018, 2020), Parente (2000, 2007, 2008, 2009, 2013, 2014), Machado (2007a, 2007b), Dubois (2004, 2014), entre outros. Chegando ao plano de detalhe, que é a montagem/edição desse “gênero” audiovisual, a videoarte, encontramos o lugar onde há liberdade para criar os próprios limites, inventar as próprias regras.

Foi um grande exercício, por exemplo, acostumar o ouvido e aceitar a ausência do áudio nas obras de Brígida. Nas primeiras semanas, eu sugeria “pelo menos” um leve som ambiente para preencher o que, para mim, era um vazio. Mas ao fim do processo, considerando o conjunto dos filmes, constato tanto a importância do vazio como espaço a não ser preenchido mesmo, quanto o valor do elemento sonoro sempre que este se faz presente. Ele mostra incontestável força em *Maria Farinha Ghost Crab*, *Presságio ou o ar das cartas II* e *Voar*.

Rara também é a oportunidade de pensar, do privilegiado lugar de primeira espectadora, um conjunto tão completo da obra de uma artista, considerando seus diversos aspectos estéticos, sua contextualização conceitual na contemporaneidade.

Ao longo da pesquisa, identificamos as aproximações e ecos entre o pensamento de Baltar com o de filósofos como Bachelard (s.d., 1988, 1990), cujos escritos são anteriores à sua obra, e ela não leu; ou como Crary, no caso de *Sem escuridão*, que expressa, em videopoesia, o que o filósofo descobre em suas pesquisas para 24/7 - o capitalismo tardio e os fins do sono (2014); ou ainda como Castro (2019), com quem a proximidade se dá pelo olhar para o incontornável “viver junto”, uma vez que não há fora. Mas o eco mais forte entre todos que mapeamos é com o pensamento de Coccia (2010, 2018, 2020). Primeiro, pelo mesmo reconhecimento e proposta de diluição das fronteiras que supostamente nos afastam do mundo natural e dos outros viventes, que ele trata no livro *A vida sensível*; depois, pela forte valorização da vida vegetal como criadora do mundo habitável, que aparece nos vídeos *Enterrar é plantar*, *Coletas*, *A geometria das rosas*, *Em uma árvore, em uma tarde* dela e no livro dele, *A vida das plantas*. E, por último, em seu livro mais recente, o italiano propõe olhar para a evolução das espécies como metamorfose, atitude que a artista já experimenta desde os anos 2000, em devaneios de seres híbridos. Essas consonâncias ratificam a ideia defendida por Deleuze (1992) em *O que é filosofia?* e por Beckett (1986) em *Proust*, de que um mesmo pensamento – e qualquer pensamento lógico, que nos acostumamos a chamar de conceito – pode ser elaborado e discutido sob diferentes formas, como a arte e a filosofia.

Nessa tese, pudemos seguir também o enraizamento dos vídeos em questões fundamentais da poesia, da teoria da arte e da filosofia por trilhas que levam a Aristóteles (1996), Marcel Proust (2006a, 2006b), Antonio Cícero (2012, 2015, 2017), Rainer Maria Rilke (1988), Gilles Deleuze (1983, 1987, 1992, 1996, 2013), Roberto Machado (1990) e a outras tantas ramificações.

Assim, criamos uma classificação que nos parece orgânica, balizada pela ordem cronológica, pela linha de pensamento a que se adequa cada vídeo, mas sem ignorar outros pertencimentos, de modo que pudéssemos pensar com a artista, mapear a derivação de ideias, seguir seu fio. Daí emergiram os temas principais – corpo, paisagem, memória – e os diálogos estéticos com a poesia e a videoarte.

A questão do corpo atravessa a obra de Baltar para além dos vídeos, em esculturas, pinturas, desenhos e bordados. A imagem em movimento e, sobretudo, a acessibilidade do vídeo analógico e digital permitem o registro dos processos. O vídeo *Abrigo*, por exemplo, fortalece o conjunto homônimo de fotografias, na medida em que elas não guardam rastro de

ação, apresentam alguns estágios da escavação e o resultado de um processo que, segundo Basbaum (2010a) e Doctors (2010), é fundamental para a poética da artista. Assim como a imagem fixa não faria jus à viscosidade do mel que desce as escadas de *Casa de abelha*, ela se valoriza no movimento e compõe o mundo da mulher de corpo-favo. O corpo se dilui ainda mais no ambiente sendo lagartixa, mariposa, carpa ou apenas respirando os vapores que brinca de guardar em vidrinhos. Às vezes permanece quieto *Em uma árvore, em uma tarde* ou cava freneticamente na praia. Ele também pauta a memória, que lhe convoca outros sentidos para além da visão.

Começamos, então, pelas obras que associam vários inícios: alguns dos primeiros vídeos produzidos pela artista, ainda em VHS, que registram seu encontro com o tijolo, um material mais que fundamental em seu trabalho. O protagonismo do corpo, sua relação com a casa e as ações desviantes dialogam com o começo da videoarte e, mais especificamente, com a tradição brasileira no campo.

No segundo capítulo, passamos à relação do corpo com a natureza, por meio da experimentação dos ciclos do dia, da transformação que plasma luz em matéria, do passado que retorna em cores, cheiros e sons, e, por fim, metaforizando-se em flora e fauna. Priorizamos por focar a indicação da artista de que há uma inexistência do limite entre humano e natureza.

Os vídeos dessa relação corpo-natureza nos apontam a necessidade de uma atenção mais demorada ao presente, como uma ética do cuidado com o outro - seja ele humano, não-humano, mais que humano - e menos voltada para o funcional. Nadando contra a corrente da sociedade capitalista, que, desde o século XIX aborda a atenção pelo viés econômico e ultimamente, nos tempos de 24/7, contabiliza-a em *clicks* e visualizações, Baltar pratica aquilo que Castro (2019, 2020) indica: ela apela à imaginação criadora para se maravilhar com – a natureza, a cidade, a própria casa – e não diante das coisas do mundo. Ela altera temporariamente a relação observador-objeto por meio de uma observação ativa a cada posto de presença construído, a cada devaneio poético.

Suas paisagens são recortes afetivos, que mostram um Rio de Janeiro íntimo, diferente do que abunda em clichês turísticos pelo mundo. *Coletas, Em uma árvore, em uma tarde, Algumas perguntas* enquadram a cidade da vivência da artista. Assim como a Zurique que experimenta ao lado do amigo Giorgio, e a Tóquio que, de vista do rio, remete às matas de Rudá.

No capítulo 2 estão os dois trabalhos filmados em 16mm, cuja visualidade é muito cara à artista. São eles: *A coleta da neblina* e *Maria Farinha Ghost Crab*. A película feita para

consumo amador influenciou o início da videoarte, por ter sido recorrente na realização dos chamados filmes de artista e do cinema experimental e/ou independente, como alternativa mais acessível do que a película de 35mm, dominante na indústria do cinema. É curioso constatar como nos trabalhos gravados em HDV (1920x1080 *pixels*), tais quais *Voar*, *O canto do pássaro rebelde* e *Presságio*, o filme em 16mm chegou a ocupar um lugar secundário, sendo feito quase como um *making of*, mas, na remasterização não só rendeu um novo e belo filme, como foi escaneado em 4K (4096x2160 *pixels*), ou seja, 4 vezes mais nítido do que o HDV.

O terceiro capítulo reúne as obras motivadas pela poesia escrita na tela e por aquelas em que identificamos um fiapo de narrativa audiovisual, com uma situação cinema, em geral, resumida no enquadramento fixo de um plano-sequência curto.

Os vídeos do capítulo 4 são os mais difíceis de classificar. Grandiloquentes, à primeira vista destoam do universo temático de Baltar. São os últimos filmes captados e ficaram para o final da pesquisa também porque, de certa forma, não fazem parte do processo de remasterização. E assim, parece que eles pousaram, naturalmente, nos seus lugares depois de sobrevoarem a videografia completa, amarrando algumas pontas soltas como o protagonismo do som nas vozes do coro e da cantora de ópera, também retornando ao espaço da casa através da arte de outra mulher e completando o ciclo do ar respirado nas coletas pelas árvores que brotam de memórias.

O movimento espiralado das ideias da artista se refletiu nessa pesquisa em duas ocorrências curiosas. A primeira é a presença de Rilke (1988), que motiva o subcapítulo *A árvore* a partir de um trecho de poema citado por Bachelard (s.d) e retorna com o texto *Da Paisagem*, sugerido como um atalho para pensar uma questão da arte tão densa como a paisagem dentro do escopo de um trabalho tão específico: a videografia de um artista. Já a segunda ocorrência é o retorno de Beckett (1986), autor da peça para a qual Brígida preparava o cenário quando gravou *De noite no aeroporto*, no subcapítulo 2.3, com sua leitura apurada sobre a questão em Proust, cuja obra é um tratado sobre o tema.

Para essa tese chegamos a imaginar uma organização das obras correspondendo aos quatro elementos da natureza. Ela não se concretiza, pois faltam as obras “do fogo”. Atualmente, consideramos que o fogo está ligado tanto ao calor do afeto, sempre presente em sua tessitura poética, e ao próprio fazer artístico que utiliza o dia-a-dia como combustível renovável.

De humano, em nós, só resta o calor; pois já não vemos a chama que o comunica. Somos nós mesmos esse fogo familiar que queima rente ao chão desde a aurora das idades, mas do qual sempre uma ponta viva se eleva acima da lareira onde vela a amizade dos homens (BACHELARD, 1988, p.184).

Nesse recorte de inspiração bachelardiana, os vídeos da terra seriam os “do tijolo” e *Enterrar é plantar*; os do ar reuniriam todas as coletas e voos, além de *Um sopro* e *Wind*, e com a água ficariam todas as Marias Farinhas, *Os mergulhos de*, *Quando fui carpa e quase virei dragão* e *Sem escuridão*.

Nossa classificação seguiu as linhas mais fortes, as costuras mais firmes, mas não podemos deixar de perceber a organicidade da obra de Baltar que aparece em bordados transversais, como a presença do elemento árvore, que se ramificou em capítulo, a imagem do feminino questionada e encarnada em diferentes nuances. Tais nuances perpassam pelo forte em *Abrigo*, pelo materno em *Abrindo a janela*, pelo sensual em *Casa de abelha*, pelo familiar em *Enterrar é plantar*, pelo gracioso em *Em uma árvore, em uma tarde*, pelo sazonal em *A geometria das rosas*, pelo romântico em *O canto do pássaro rebelde*, pelo intuitivo como em *Presságio*, pelo misterioso em *Despercebida*, pelo selvagem em *Maria Farinha Ghost Crab*, e pelo político em *A pergunta de Simone*.

Outra transversalidade que nos salta aos olhos é a voz, que aparece como protagonista em *Voar* e *Presságio ou o ar das cartas II*, motiva *O canto do pássaro rebelde* e *Presságio ou o ar das cartas*, é citada como elemento misterioso do fundo da caverna em *Lentos frames de maio* e traz uma nova dimensão da artista em *Lá*. Seu destaque fica ainda maior numa videografia tão silenciosa.

A recorrência do “posto de presença” apresenta-se desde o poema de Novalis escrito na parede de casa até os buracos de *Maria Faria Ghost Crab*, como uma linha que costura a obra – para além da videografia – e extrapola a nossa divisão em capítulos. Se a própria artista caracteriza sua obra como existencial, no sentido primeiro da palavra, e não com os contornos filosóficos que adquiriu, constatamos que a expressão da existência, da experiência, da impressão lhe demanda um posto preciso de observação, de onde se possa abrir os sentidos e se conectar ao mundo. Para seu exercício de atenção, ela constrói aquilo que Basbaum (2010a) conceituou como posto de presença, no texto sobre *Abrigo*: um lugar para experimentar a si própria, entre o dentro e o fora da casa. Vemos esse posto de presença se repetir na neblina das *Coletas*, quando o corpo da artista fica envolto na parede de vapor, ao mesmo tempo que o respira; também na árvore em que ela se instala à tarde; e nos buracos cavados pela mulher-caranguejo-fantasma para mergulhar nos próprios devaneios.

Outra linha transversal na videografia da artista é a dos foto-vídeos – cujo formato remete aos fotofilmes e aos audiovisuais – construídos na edição, a partir de imagens fotográficas. *Abrindo a janela, Os 16 tijolos que moldei, Os mergulhos de e Teatro de sombras* estabelecem um duplo diálogo, com o pré e o pós cinema – o fotográfico e o vídeo –, pela fricção entre o instante e o fluxo contínuo, o congelado e o fugidio, o suspenso e o inapreensível. Tais operações nos fazem comprovar a afirmação de Faucon (2014, p. 113): “para a montagem, nada é *impossível*”<sup>169</sup>.

A abordagem de Baltar, em relação ao audiovisual, se afasta do modelo cinematográfico, embora ela ame cinema e ame produzir imagens em 16mm. Esse afastamento se dá, principalmente, se considerarmos o aspecto narrativo, do qual ela escapa na grande maioria dos casos na direção da sensorialidade. Sua poética está intensamente ligada à abertura do vídeo em termos de linguagem e estética. E, apesar de não ser seu meio de expressão mais frequente, o vídeo lhe é muito apropriado, na medida em que corresponde, como meio, à essência ou à característica fundamental de sua obra que é estar em processo, fluxo, devir.

O caráter fragmentário da videografia de Baltar reflete a miríade dos acontecimentos cotidianos que alimentam sua imaginação, pois, como vimos, a sua obra brota da relação com “tudo na vida” - casa, comida, local de trabalho, livros, conversa com amigos, meios de transporte, viagens, o ar da manhã, os animais que cruzam o caminho da vida urbana etc. Como não é possível dar conta do todo de uma vez, a artista lida com pequenos detalhes individualmente, partes do todo em que está inserida. Sua videografia nos revela os processos de invenção do cotidiano, seus modos de depurar o mundo ao redor, colhendo a graça em coisas simples que a nossa sociedade 24/7 vem deixando de lado, como, por exemplo, mergulhar no mar ou ouvir os pássaros.

A fragmentação de ideias e interesses marcam também a forma da montagem dos vídeos, em sua maioria de curtíssima duração. Eles são breves recortes de espaço-tempo, de situações-cinema com narrativas mínimas. Eles são também situações que se resolvem em si mesmas, mesmo quando fazem parte de uma família forte como a das *Coletas* – de matéria rarefeita – que encontra, no vídeo, o “frasco” perfeito.

Paradoxalmente à fragmentação, a maioria dos vídeos da artista conserva um ritmo interno lento, distendido, apaziguado, quase sempre contido em um plano-sequência único,

---

<sup>169</sup> Tradução de Elianne Ivo Barroso para: “*Au montage, rien n’est impossible*”.

cuja extensão é determinada pela pressão da própria cena. As cenas, em geral, são norteadas por questões processuais de ação ou contemplação.

O plano-sequência reforça o caráter fragmentário, por ser a unidade mínima de pensamento cinematográfico e, portanto, audiovisual, como um filme que se resolve completamente entre o ligar e o desligar da câmera. Mas, tecnicamente, ele nem sempre acontece dessa forma, como vimos em *O corvejo* e *Sem escuridão*. É possível falsear um plano-sequência por meio de cortes. Apressadamente visto como uma ferramenta de ruptura, o corte trabalha com muito mais frequência pela continuidade.

A videoarte, de maneira geral, e mais destacadamente na obra de Baltar, é um território com mais espaço para a sensorialidade, em que a montagem é bem livre – de narrativa, de verossimilhança, duração e formato – e nos ajuda a compreender, com mais clareza, os ensinamentos e reflexões de Deren (2012), sobre o cinema vertical, de Godard (1956) sobre o corte do coração, de Tarkovski (2010) sobre a pressão do plano, de Murch (2004) sobre o corte tão orgânico quanto invisível, sobre o pulso de Pearlman (2012), até a abstração da energia de Faucon (2014).

Muito da teoria da montagem se construiu a partir da prática, primeiro, dos inventores, do cinema, como Chub, Eisenstein, Griffith, Kuleshev, Pelechian, Pudovkin, Vertov, sendo os nomes de maior destaque. Depois, os vanguardistas seguiram teorizando suas práticas renovadoras dos modelos estéticos e narrativos, como vimos nos exemplos de Deren (2012) e de Godard (1956). Atualmente, questiona-se até mesmo a pertinência do termo “teoria”. François Albera (2010) defende “epistemologia” como termo mais apropriado<sup>170</sup>. E vemos Aumont (1995), que, em *A estética do filme*, afirma a montagem como importante criadora da narrativa cinematográfica, lamentar sua rarefação e desresponsabilização, observadas a partir dos anos 2000, em dois gestos principais: o de cortes frenéticos e o dos planos longos demais. Ou seja, dois casos em que não se respeita o ritmo interno das imagens. De acordo com o francês, há uma tendência de associação de imagens e não mais de planos, o que nos levaria ao fim da ética da montagem e à decadência da visualidade” (AUMONT, 2015).

Desde o início de sua utilização, a imagem em movimento conquistou muitos territórios. Se um dia esteve limitada à sala de exibição, hoje, livre de projetores e cabos, move-se por aí em telinhas do tamanho de um palmo. As possibilidades se abrem, os formatos se atualizam, portanto não há como uma teoria elaborada para e a partir de um tipo de obra

---

<sup>170</sup> O autor defende o termo nos textos *Para uma epistemologia da montagem: premissas* e *The case for an epistemography of montage: the Marey moment*.

dar conta de todas as derivações que dela brotaram em mais de cem anos. É preciso renovar o olhar diante das novas possibilidades e realidades. Talvez recorrer a teorias mais abrangentes, como as de Faucon (2014) e Pearlman (2012).

Mesmo porque, na prática, as estratégias não se excluem, ao contrário, combinam-se em prol daquilo que se busca construir estética e narrativamente. A montagem vertical de Eisenstein (2002a, 2002b) está presente no cinema vertical de Deren (2012). O *raccord* grifithiano segue presente nas edições automáticas do *Tik-tok*, lado a lado com a montagem dialética eisensteiniana.

A videografia de Baltar nos oferece excelentes exemplos de como as operações, gestos e recursos de montagem/edição podem contribuir para a criação conceitual e estética das obras. Nas ações-vídeo (ou videoperformances) ligadas à casa, ao sítio – *Enterrar é plantar* – e gravadas majoritariamente em VHS, recorreremos mais ao gesto de seleção e justaposição, retirando trechos de modo a concentrar a força da ação, sempre buscando cortes com *raccords* e continuidades possíveis para dar fluidez à cena. Os efeitos visuais não combinam com o caráter documental das obras.

Já os vídeos mais ligados à paisagem, com e sem texto, são mais fragmentários, realizados em curtos e, ao mesmo tempo, distendidos planos sequência. Cabe então, à edição, escolher o melhor trecho entre o material gravado. No caso das coletas, como já ressaltamos, essa dispersão de imagens em diversas peças chamadas mesmo de *Fragmentos*, encaixam perfeitamente com o material em questão, contribuindo para a construção do conceito. Captados em sua maioria em vídeo digital – mini-DV – os vídeos já podiam ser editados em equipamentos amadores, os efeitos tornaram-se também mais acessíveis. Nesse sentido, vemos uma abertura na poética da artista para recursos digitais que permitem melhorar o filme, tornar a imagem mais colorida ou mais nítida, mas sempre sendo fiel à experiência, sem falseá-la.

As óperas, como já mencionamos, reforçam o movimento espiralado da obra pois retornam ao corpo, pela respiração, em longos planos-sequência que contêm em si a montagem. Ela acontece antes da filmagem, no posicionamento e encenação dos personagens combinados ao movimento de câmera, restando à montagem, em pós-produção, aparar pequenas sobras do início e final do movimento.

Porém, quando se trata de invocar e inventar memórias, todos os elementos, como texto, cartelas coloridas e trilha sonora, assim como recursos como fusões longas e alterações de velocidade são bem-vindos na construção poética da sensação, como vimos nos vídeos-*souvenir*.

É preciso considerar também a mudança do espectador, de sua maneira de ver. Não se pode comparar a experiência de uma peça audiovisual assistida de pé em uma galeria ou museu, com a da tela do celular no meio do mundo, ou com a de um filme visto no cinema à moda tradicional. Nas exposições, desde os anos 1960, o espectador se habituou a participar das obras e, a partir do final dos 1970, a interagir com as videoinstalações. Já o espectador digital, que utiliza e consome a imagem digital de modo cada vez mais corriqueiro, assiste filmes e séries em velocidade duplicada, o que a professora Elianne Ivo Barroso identifica como um gesto de montador. Atualmente, todos somos produtores, emissores e utilizamos de todas as linguagens do audiovisual criadas até agora, entre elas a montagem.

Assim como vimos no capítulo 3, a poesia perdeu muito espaço, ao longo de sua existência, sem perder sua importância estética, histórica ou cultural. Ela apenas reconfigurou seu lugar. Nos parece que a montagem segue na mesma direção. A montagem responsável e ética que Aumont (2015) diz estar decadente, na nossa percepção, segue necessária e até mesmo obrigatória em todas as peças audiovisuais de caráter documental, comprometidas com a verdade, seja no cinema, nas plataformas de *streaming* ou na videoarte. Paralelamente à montagens eticamente comprometidas com a verdade, são produzidas incontáveis outras peças audiovisuais – para *internet*, cinema e galeria/museu – em que questões éticas ou políticas nem estão em cena, onde se buscam outros afetos, menos lógica e mais sensorialidade, numa sociedade que se comunica cada vez mais por imagens.

A montagem precede o cinema – em colagens, *assemblages*, totens etc. – e o ultrapassa, chegando aos espaços da arte, aos estudos de História e Antropologia e à comunicação. Se a montagem repete, imita, simula o fluxo do nosso pensamento, ela tende mesmo a se transformar com a experimentação das linguagens e a inovação tecnológica, que traz, para o cotidiano, diversas possibilidades antes restritas à produção cinematográfica.

Na videografia de Baltar estão impressas algumas mudanças visuais resultantes da renovação e obsolescência das tecnologias – do VHS ao HD – e, podemos observar, também, como já foi dito, sua trajetória poética. Ela inicia seu caminho na videoarte dialogando com a questão seminal do gênero, que é a relação ou confronto entre o corpo e a câmera, em vídeos mais calcados na performance.

No início dos anos 2000, a utilização da *handycam* se reflete na realização de imagens externas, paisagens. Nessa época, ela experimenta também a “tradicionalmente alternativa” película de 16mm. Os últimos vídeos (até agora) já são realizados em HDV e, em *Eles saem das histórias*, misturam-se imagens digitais fixas e em movimento com a mesma definição. As marcas visuais dos suportes ultrapassados, que ficam impressas na imagem

artística, não obsolescem o material, mas, ao contrário, agregam-lhe espessura temporal – afetiva e histórica, que permanecem na transferência para suportes atualizados.

## REFERÊNCIAS

ALBERA, François. The case for an epistemography of montage: the Marey moment. In: ALBERA, François; TORTAJADA, Maria. *Cinema beyond film: media epistemology in the modern era*. Montreal: Amsterdam University Press, 2010, p. 59-77. Disponível em: <<https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/21422>>. Acesso em: 11 set. 2021.

ASSIS BRASIL, Gilberto. Montagem e metáforas. In: RANDOLPH, Eva; AKERMAN, Karen; LOPES, Miguel S. (Org.). *Cinema de montagem*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2013, p. 38-43. (Catálogo).

AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Campinas: Papyrus. 1995.

\_\_\_\_\_. *Montage “la seule invention du cinéma”*. Paris: Vrin, 2015.

\_\_\_\_\_. *As teorias dos cineastas*. Campinas, SP: Papyrus, 2004. (Coleção Campo Imagético)

ARISTÓTELES. Poética, In: ARISTÓTELES. São Paulo: Nova Cultural, 1996. P. 27-60 (Coleção Os Pensadores)

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

\_\_\_\_\_. *A Poética do espaço*. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca, sem data.

\_\_\_\_\_. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1990.

BALTAR, Brígida. *Maria Farinha Ghost Crab*. Rio de Janeiro: 2004. (Catálogo)

\_\_\_\_\_. Alguns vídeos - entrevistas, depoimentos e catálogo. Florianópolis, *Um ponto e outro*, n. 7, 2010. Disponível em <<https://museuvictormeirelles.museus.gov.br/wp-content/uploads/2017/07/revista-numero-07-brigida-baltar-2.pdf>>. Acesso em: 14 set. 2021.

\_\_\_\_\_. *O que é preciso para voar*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2011. (Catálogo)

\_\_\_\_\_. Acredito que um artista está vitalmente comprometido com seu trabalho, por isso vive em estado da arte. [Entrevista]. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 33, dez. 2017.

BATCHELOR, David. *Minimalismo*, Cosac & Naify Edições, São Paulo, 1999.

BASBAUM, Ricardo. Em casa. In: DOCTORS, Márcio. *Passagem secreta*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010a. p. 74-76.

\_\_\_\_\_. Novos afetos. In: DOCTORS, Márcio. *Passagem secreta*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010b. p. 118.

BAUDRY, Jean-Louis. *L'Effet cinéma*. Paris: Éditions Albatros, 1978.

BAUMAN, Zygmunt, *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

\_\_\_\_\_, *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

\_\_\_\_\_, *Vidas desperdiçadas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

BEAUVOIR, Simone. *Deve-se queimar Sade?* Portal Passei Direto, 1955. Disponível em: <<https://www.passeidireto.com/arquivo/19820789/beauvoir-deve-se-queimar-sade>>. Acesso em: 22 mai. 2021.

BAZIN, André. *Que'est-ce que c'est le cinema?*. Les Éditions du Cerf: Paris, 1997.

BECKETT, Samuel. *Proust*. L&PM Editores: São Paulo, 1986.

BENTES, Ivana. Vídeo e cinema: rupturas, reações e hibridismos. In: MACHADO, Arlindo (Org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras / Itaú Cultural, 2007. p. 111-128.

BRETT, Guy. Topophilia. In: BALTAR, Brígida. *Passagem secreta*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010.

BIZET, Georges. *Carmen*. São Paulo: Editora Moderna, 2011. (Coleção Folha grandes óperas; v.1).

CAMPOS, Marcelo. Materialidade em transformação. In: BALTAR, Brígida. *Passagem secreta*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010. p. 105-107

\_\_\_\_\_. *Sertão Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2008. (Catálogo).

\_\_\_\_\_. O que é preciso para voar. In: BALTAR, Brígida. *O que é preciso para voar*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2011. p. 97-102 (Catálogo).

CAMPUS, Peter. *Peter Campus: closed circuit vídeo*. Paris: Anarchive/Jeu de Pomme, 2017. (Catálogo).

CASTRO, Teresa. A árvore que respira. In: MACIEL, Katia. *Katia Maciel*. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018. p. 183-187.

\_\_\_\_\_. *Segredos da natureza* (microsite). Disponível em: <<https://www.culturgest.pt/pt/media/cinema-razao-ecologia/>>. Acesso em: 30 set. 2021.

\_\_\_\_\_. The mediated plant. *E-flux Journal*, Nova York, n. 102, 2019. Disponível em: <<https://www.e-flux.com/journal/102/283819/the-mediated-plant/>>. Acesso em: 30 set. 2021.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. Curadoria de Jon Hendricks. Brasília/Rio de Janeiro: 2002. (Catálogo).

CICERO, Antonio. *A poesia e a crítica: ensaios*. São Paulo: Cia. das Letras, 2017.

\_\_\_\_\_. *Poesia e filosofia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

\_\_\_\_\_. Sobre poesia contemporânea. In: SARAIVA, Alberto (Org.). *Poesia visual 2*. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2015, p. 14-16.

CLARK, Lygia. Breviário sobre o corpo. *Arte & Ensaios*, ano XV, n. 16, p. 115-125, jul. 2008.

COCCHIARALE, Fernando. Sobre filmes de artista, In: OI FUTURO. *Filmes de Artista – 1965-1980*. Curadoria de Fernando Cocchiarale. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2007. p. 9-22

\_\_\_\_\_. Filmes de Artista: Brasil – 1965-80, In: OI FUTURO. *Filmes de Artista – 1965-1980*. Curadoria de Fernando Cocchiarale. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2007. p. 45-47

\_\_\_\_\_. Primórdios da videoarte no Brasil. In: MACHADO, Arlindo (Org.). *Made in Brasil – três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2007, p. 61-68.

COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

\_\_\_\_\_. *A vida sensível*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

\_\_\_\_\_. *Metamorfoses*. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2020.

CORTÁZAR, Julio. *Histórias de cronópios e de famas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

\_\_\_\_\_. *Suspensões da percepção*, São Paulo: Cosac Naify, 2013.

\_\_\_\_\_. *24/7: o capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

CHUB, Esfir. Cinema documentário. In: LABAKI, Amir (Org.). *A verdade de cada um*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 52-64.

DANEY, Serge. Montage Obligé, In: *Devant la recrudescence des vols de sacs à main: cinéma, télévision, information*. Paris: Edit. Aléas, 1999.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O que é filosofia?*. São Paulo: Editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_. *Mil platôs: volume 3*. São Paulo: Editora 34, 1996.

DELEUZE, Gilles. *Cinema: A Imagem Movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

\_\_\_\_\_. *Cinema II: A Imagem Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2013.

\_\_\_\_\_. *Proust e os signos*. São Paulo: Forense Universitária, 1987.

DEREN, Maya. Cinema: o uso criativo da realidade, In: *Revista Devires*, Belo Horizonte, v. 9, n.1, jan-jun /2012, p. 128-149.

DOCTORS, Márcio (Org.). *Brígida Baltar: passagem secreta*. Rio de Janeiro: Circuito, 2010.

\_\_\_\_\_. Até aqui ou o rigor da delicadeza como método, In: OLIVEIRA, Jocelino. (Org.). *Brígida Baltar: filmes*. Rio de Janeiro: V Arte, 2021, p. 175-240.

DUARTE, Luísa. Utopias possíveis. In: DOCTORS, Márcio (Org.). *Brígida Baltar: passagem secreta*. Rio de Janeiro: Circuito, 2010. p. 109-112.

\_\_\_\_\_. Qual o rumo da nossa deriva?, In: OLIVEIRA, Jocelino. (Org.). *Brígida Baltar: filmes*. Rio de Janeiro: V Arte, 2021, p. 129-174.

DUBOIS, Philippe. A questão da “forma-tela”: espaço, luz, narração, espectador. In: GONÇALVES, Osmar (Org.). *Narrativas sensoriais*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014, p. 123-157.

\_\_\_\_\_. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DUGUET, Anne-Marie. Dispositivos. In: MACIEL, Katia (Org.). *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009. p. 49-70.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002a.

\_\_\_\_\_. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002b.

ESPAÇO AGORA/CAPACETE. *Brígida Baltar: neblina orvalho e maresia coletas*. Rio de Janeiro, 2001. (Catálogo).

- ESPAÇO CULTURAL BNDES. *Brígida Baltar: filmes*. Curadoria de Márcio Doctors. Rio de Janeiro: 2019. (Catálogo). Disponível em: <[https://issuu.com/fase\\_10/docs/catalogo\\_brigidabaltar\\_filmes/12?ff](https://issuu.com/fase_10/docs/catalogo_brigidabaltar_filmes/12?ff)>. Acesso em: 14 fev. 2021.
- FATORELLI, Antônio; CARVALHO, Victa; PIMENTEL, Leandro (Orgs.). *Fotografia contemporânea: desafios e tendências*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016.
- FATORELLI, Antonio. *Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2013.
- FAUCON, Térésa. Énergie de l'intervalle. In: DEGENÈVE, Jonathan; SANTI, Sylvain (Org.) *Le montage comme articulation. Unité, séparation, mouvement*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2014, p. 105-110.
- GODARD, Jean-Luc. Montage, mon beau souci. *Cahiers du cinéma*, n. 65, 1956. Disponível em: <<https://f-origin.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/2002/files/2019/09/Godard-Montage-mon-beau-souci.pdf>>. Acesso em: 14 jun. 2021.
- GONÇALVES, Osmar (Org.). *Narrativas sensoriais*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2010.
- HOINEFF, Nelson (Org.). *Nam June Paik – vídeos 1961-2000*. Rio de Janeiro: Instituto de Estudos da Televisão; Instituto Telemar, 2006. (Catálogo).
- KRAUSS, Rosalind. Vídeo: a estética do narcisismo. *Arte & Ensaios*, ano XV, n. 16, p. 145-157, jul. 2008.
- LAGNADO, Lisette. Fabular é preciso. In: BALTAR, Brígida. *Passagem secreta*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010. p. 119-120.
- LATOURETTE, Bruno. *Jamais fomos modernos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.
- LISPECTOR, Clarice. *Água-viva*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1994.
- MACHADO, Arlindo (Org.). *Made in Brasil – três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2007a.
- \_\_\_\_\_. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2007b.
- MACHADO, Roberto. *Deleuze e a filosofia*. Rio de Janeiro: Graal, 1990.
- MACIEL, Katia. Transcinemas e a estética da interrupção. In: FATORELLI, Antônio; BRUNO, Fernanda (Orgs.). *Limiares da Imagem – tecnologia e estética na cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006. p. 71-76

MACIEL, Katia (Org.). *Cinema Sim: Narrativas e Projeções: Ensaios e Reflexões*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008. (Catálogo).

\_\_\_\_\_. *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

\_\_\_\_\_. A outra fala: a instalação cinema de Luciano Figueiredo. In: SARAIVA, Alberto (Org.). *Poesia visual 2*. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2015, p. 34-40.

\_\_\_\_\_. *Trailer*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

\_\_\_\_\_. *Katia Maciel*. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

\_\_\_\_\_. *A ideia de cinema na arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Circuito; ECO-PÓS; Capes, 2020.

MATESCO, Viviane. *Corpo, imagem e representação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2009.

MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Editora SENAC, 2008.

MURCH, Walter. *Num piscar de olhos: a edição de filmes sob a ótica de um mestre*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM. Björk digital (microsite da exposição). Disponível em: <<https://www.mis-sp.org.br/exposicoes/futura/14b2b0bc-650e-4b08-86b0-b1e2c0a9c2b3/bjork-digital>>. Acesso em: 05 jan. 2020.

O CORPO na Arte Contemporânea Brasileira. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento413014/o-corpo-na-arte-contemporanea-brasileira>>. Acesso em: 27 set. 2019. Verbete da enciclopédia.

OI FUTURO. *Brígida Baltar: o que é preciso para voar*. Curadoria e textos de Marcelo Campos. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2011. (Catálogo).

OI FUTURO. *Filmes de Artista – 1965-1980*. Curadoria de Fernando Cocchiarale. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2007.

OITICICA FILHO, César; COELHO, Frederico. (Org.). *Hélio Oiticica: conglomerado newyorkaises*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

OITICICA, Helio. Devolver a terra à Terra. PHO 0123/78. Disponível em: <<https://legacy-ssl.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=49&tipo=22>>. Acesso em: 13 jan. 2021.

OLIVEIRA, Jocelino. (Org.). *Brígida Baltar: filmes*. Rio de Janeiro: V Arte, 2021.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. São Paulo: Editora 34, 2017.

PARENTE, André. *Narrativa e Modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas: Papirus, 2000.

\_\_\_\_\_. Cinema de vanguarda, cinema experimental e cinema do dispositivo. In: OI FUTURO. *Filmes de Artista – 1965-1980*. Curadoria de Fernando Cocchiarale. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2007. p. 23-46

\_\_\_\_\_. *Cinemáticos*. Rio de Janeiro: Editora +2, 2013.

\_\_\_\_\_. Moving movie – por um cinema do performático e processual. In: GONÇALVES, Osmar (Org.) *Narrativas sensoriais*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.

\_\_\_\_\_. Cinema de exposição: o dispositivo em contra/campo. *Revista Poiesis*, v. 9, n. 12, p. 51-63, nov. 2008.

PARENTE, André; CARVALHO, Victa de. Entre cinema e arte contemporânea. *Revista Galáxia*, São Paulo, v. 27, n. 17, p. 27-40, jun. 2009.

PEARLMAN, Karen. A edição como coreografia. In: CALDAS, Paulo, BRUM, Leonel, BONITO, Eduardo e LEVY, Regina. *Ensaio sobre dança contemporânea*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 2012, p.217-238.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Tradução de Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2006a.

\_\_\_\_\_. *À sombra das raparigas em flor*. Tradução de Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2006b.

QUEIROZ, Tania; ROCHA, Vanessa. (Org.). *Cadernos EAV 2012: encontros com artistas*. Rio de Janeiro: EAV, 2014.

REZENDE, Renato; MACIEL, Katia. *Poesia e videoarte*, Rio de Janeiro: Circuito, 2013.

RIBEIRO, Ana Costa. Corpo, memória, paisagem: o cinema vertical de Maya Deren. In: VII ENCONTRO ANUAL DA AIM. *Atas...* Lisboa: AIM, 2017, p. 297-307.

RONNA, Giorgio. Órgãos de tijolo, mel, maresia, neblina; revestimentos de pele, pelo, escama, quitina, carapaça: ficções e documentações na filmografia de Brígida Baltar, In: OLIVEIRA, Jocelino. (Org.). *Brígida Baltar: filmes*. Rio de Janeiro: V Arte, 2021, p. 109-128.

ROSA, João Guimarães. Meu tio o Iauaretê. In: *Estas estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. p. 191-235.

RUSH, Michael. *Novas mídias na arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SANTOS, Fernando Vidor. *Jogos de montagem em “Viajo porque preciso, volto porque te amo”*. 2015 (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

SENNETT, Richard. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2016.

SER líquen: conversa entre Teresa Castro e Liliana Coutinho. 2021. 1 vídeo (33 min). Transmitido ao vivo pelo Canal Culturgest. Disponível em: <<https://youtu.be/UUJVxvZJzns>>. Acesso em: 30 set. 2021.

SERRES, Michel. *Variações sobre o corpo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

STIGGER, Verônica. *O útero do mundo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2016. (Catálogo).

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Uma figura de humano pode estar ocultando uma afecção-jaguar. *Multitudes*, v. 24, 2006. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/232735957/Uma-Figura-de-Humano-Pode-Estar-Ocultando-Uma-Afeccao-jaguar>>. Acesso em 27 set. 2021.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo; STIGGER, Verônica. *Onde a onça bebe água*. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.

WELLER, Fernando. “Eis o filme”: O formato 16mm e a influência da estética amadora no documentário moderno. *E-compós*, Brasília, v. 17, n. 2, p. 1-16, mai/ago. 2014.

WELLS, Jonathan; WELLS, Meg (Org.). *Björk Digital* - Catálogo. Disponível em: <<https://www.cinnamon.com.br/wp-content/uploads/2020/10/catalogo-bjork-digital.pdf>>. Acesso em: 08 out. 2021.

XAVIER, Ismail. Corpos em rotação, o espírito lúdico-poético e suas reverberações. In: PARENTE, André (Org.). *Circuladô*. Rio de Janeiro: +2, 2014. (Catálogo).

### ANEXO I - Lista de vídeos em ordem cronológica

1990	Um sopro
1994	Enterrar é plantar (quadríptico)
1995	Despercebida
1996	Abrigo
1996	Torre
1996/2019	Abrindo a janela
1996	A coleta da neblina
1998/2005	Coletas e Fragmentos (13 vídeos)
1999/2002	A coleta da neblina
2000	De noite no aeroporto
2000	Em uma árvore em uma tarde
2002	Casa de abelha
2002	Corpo-favo
2002/2019	O refúgio de Giorgio
2002	Segredos
2004	Maria Farinha host Crab
2004	Maria Farinha host Crab - Fragmento I
2004	Maria Farinha host Crab - Fragmento II
2004/2019	Maria Farinha host Crab I
2004/2019	Maria Farinha host Crab III
2004	Quando fui carpa e quase virei dragão
2004	Wind
2004/2019	O corvejo
2005/219	Algumas perguntas
2005/2019	Casa cosmos
2005/2019	Órgão tijolo/ um céu entre paredes/ sendo lagartixa, sendo mariposa
2008	Há um lugar em uma paisagem?
2008	Os 16 tijolos que moldei
2011	O que é preciso para voar
2011	Teatro de sombras

2012	O canto do pássaro rebelde - floresta
2012	O canto do pássaro rebelde - teatro
2012	O canto do pássaro rebelde – estrada
2012	Presságio ou o ar das cartas
2012/2019	Presságio ou o ar das cartas II
2000/2018	A pergunta de Simone
2005/2018	Lentos frames de maio
2018	Sem escuridão
2002/2019	A geometria das rosas
2011/2019	Lá
2012/2019	Eles saem das histórias
2019	Presságio ou o ar das cartas (texto)
2019	O azul profundo e a música que o Matias fez com a Camille

## ANEXO II – Tabela de classificação da videografia

ARV – ÁRVORE

CC – CASA CORPO

CLT – COLETAS

COR – VÍDEOS COR

FV – FOTOVÍDEOS

MEM – MEMÓRIA

NM – NARRATIVAS MÍNIMAS

SH – SERES HIBIRIDOS / FÁBULAS

TXT – COM TEXTO

VO – AR/VOO

VS – VÍDEOS-SOUVENIR

VÍDEO	ANO	DUR.	FORMATO	ITEM	ARV	CC	CLT	COR	FV	MEM	NAT	NM	SH	TXT	VO	VS
Abrigo	1996	17'35"	VHS→ SD	1.2		•										
Abrindo a janela	1996/2019	37"	Slide→ HD	1.4	•	•			•							
Algumas perguntas	2006/2019	2'16"	mdv → HD	3.1.1							•			•		
O azul profundo e a música que o Matias fez com a Camille	2019	10'11"	HD	2.4.2				•								
O canto do pássaro rebelde – floresta	2012	2'58	HDV	2.5.3 4.2.1		•					•		•	•		
VÍDEO	ANO	DUR.	FORMATO	ITEM	ARV	CC	CLT	COR	FV	MEM	NAT	NM	SH	TXT	VO	VS

O canto do pássaro rebelde – teatro	2012	1'34"	HDV	2.5.3 4.2.1	•						•		•	•		
Casa cosmos	2005	3'18"	mdv → HD	1.7	•				•							•
Casa de abelha	2002	52"	mdv → SD	1.5	•						•		•			
A coleta da neblina	1996	3'47"	VHS → SD	2.2.1		•					•					
A coleta da neblina	1999 - 2002/2019	16'	16mm → 4K e HD	2.2.1		•					•					
Coletas	1998 - 2005	15'17"	16mm e mdv → HD	2.2.1		•					•					
Coletas Fragmentos	1998 - 2005	variada	16mm e mdv → HD	2.2.1		•										
Corpo-favo	2002	5'51"	HD	(1.5)										•		
O corvejo	2004	6'	mdv → SD	2.3.3.2	•		•			•	•	•				•
De noite no aeroporto	2000	4'29"	mdv → HD	2.3.2.1	•							•		•		
Despercebida	1995	31"	VHS → SD	1.1		•						•				
Os 16 tijolos que moldei	2008	1'04"	fotografias → HD	1.8		•						•				
Eles saem das histórias	2012/2019	3'58"	fotografias e HDV	2.5.3.1								•		•		
Em uma árvore em uma tarde	2000/2018	51" / 1'12"	DV → SD	2.4.1	•					•		•	•			
<b>VÍDEO</b>	<b>ANO</b>	<b>DUR.</b>	<b>FORMATO</b>	<b>ITEM</b>	<b>ARV</b>	<b>CC</b>	<b>CLT</b>	<b>COR</b>	<b>FV</b>	<b>MEM</b>	<b>NAT</b>	<b>NM</b>	<b>SH</b>	<b>TXT</b>	<b>VO</b>	<b>VS</b>
Enterrar é plantar -	1994	3'20"	VHS → SD	2.1	•					•		•				

fotografias																
Enterrar é plantar - livros	1994	40''	VHS → SD	2.1	•						•	•				
Enterrar é plantar - roupas	1994	1'56''	VHS → SD	2.1	•						•	•				
A geometria das rosas	2002/2019	3'53''	mdv → SD	2.2.2								•				
Há um lugar em uma paisagem?	2008	38''	mdv → HD	3.1.2								•			•	
Lá	2011/2019	2'14''	HDV	2.3.1.2							•				•	•
Lentos frames de maio	2005/2018	2'08''	mdv → HD	2.3.1.1							•	•	•		•	
Maria Farinha Ghost Crab	2004	1'49''	16mm → 4K e HD	2.5.2								•			•	
Maria Farinha Ghost Crab – Fragmento I	2004	32''	16mm → 4K e HD	2.5.2								•			•	
Maria Farinha Ghost Crab – Fragmento II	2004	27''	16mm → 4K e HD	2.5.2								•			•	
Maria Farinha Ghost Crab II	2004/2019	1'49''	16mm → 4K e HD	2.5.2								•			•	
Maria Farinha Ghost Crab III	2004/2019	5'15''	16mm → 4K e HD	2.5.2								•			•	
<b>VÍDEO</b>	<b>ANO</b>	<b>DUR.</b>	<b>FORMATO</b>	<b>ITEM</b>	<b>ARV</b>	<b>CC</b>	<b>CLT</b>	<b>COR</b>	<b>FV</b>	<b>MEM</b>	<b>NAT</b>	<b>NM</b>	<b>SH</b>	<b>TXT</b>	<b>VO</b>	<b>VS</b>
O que é preciso para voar	2011	2'05''	HDV	4								•				•
O refúgio de Giorgio	2002/2019	3'11''	mdv → SD	2.3.2.2							•	•				•

Órgão tijolo/ Um céu entre paredes/Sendo lagartixa, sendo mariposa	2005/2019	3'13"	mdv → SD	1.6		•							•			
A pergunta de Simone	2000/2018	1'41"	DV → HD	2.4.2 3			•		•				•	•		
Presságio ou o ar das cartas I	2012		HDV													•
Presságio ou o ar das cartas I (texto)	2012		HDV	3.3												•
Presságio ou o ar das cartas II	2012/2019	3'40"	16mm → 4K	3.3												•
Quando fui carpa e quase virei dragão	2004	2'	mdv → HD	2.5.1									•	•		•
Segredos	2002	52"	mdv → SD	2.4.2			•						•			
Sem escuridão	2004/2019	10'11"	mdv → HD	2.3.3.3					•						•	•
Um sopro	1990	25"	VHS → SD	3.2 4									•			
<b>VÍDEO</b>	<b>ANO</b>	<b>DUR.</b>	<b>FORMATO</b>	<b>ITEM</b>	<b>ARV</b>	<b>CC</b>	<b>CLT</b>	<b>COR</b>	<b>FV</b>	<b>MEM</b>	<b>NAT</b>	<b>NM</b>	<b>SH</b>	<b>TXT</b>	<b>VO</b>	<b>VS</b>
Torre	1996	3'03"	VHS → SD	1.3		•										
Voar	2011	7'34"	HDV	4		•										•
Wind	2004	27"	mdv → SD	3.2 4		•					•	•				•

Fonte: Autoria própria