

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

ANNÁDIA LEITE BRITO

ESTÉTICAS DOS INTERSTÍCIOS: HISTÓRIAS, DISPOSITIVOS E TEMPO ENTRE AS
IMAGENS FIXAS E EM MOVIMENTO

RIO DE JANEIRO
2021

ANNÁDIA LEITE BRITO

ESTÉTICAS DOS INTERSTÍCIOS: HISTÓRIAS, DISPOSITIVOS E TEMPO ENTRE AS
IMAGENS FIXAS E EM MOVIMENTO

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.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Pacca Fatorelli

RIO DE JANEIRO
2021

CIP - Catalogação na Publicação

B862e Brito, Annádia Leite
Estéticas dos interstícios: histórias,
dispositivos e tempo entre as imagens fixas e em
movimento / Annádia Leite Brito. -- Rio de Janeiro,
2021.
189 f.

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

1. Estéticas dos interstícios. 2. Entre-imagens -
fotografia e cinema. 3. Fortaleza. 4. Dispositivo.
5. Movimentos Aberrantes. I. Fatorelli, Antonio,
orient. II. Título.

**ATA DA QUINGENTÉSIMA DÉCIMA SEXTA SESSÃO PÚBLICA DE
EXAME DE TESE DE DOUTORADO DEFENDIDA POR ANNADIA LEITE
BRITO NA ESCOLA DE COMUNICAÇÃO DA UFRJ**

Aos dezesseis dias do mês de dezembro de dois mil e vinte e um, às oito horas e trinta minutos, através de videoconferência, foi realizada a defesa de tese de doutorado de **Annádia Leite Brito**, intitulada: “**Estéticas dos Interstícios: histórias, dispositivos e tempo entre as imagens fixas e em movimento**” perante a banca examinadora composta por: **Antonio Pacca Fatorelli** [orientador(a) e presidente], **Victa de Carvalho Pereira da Silva**, **Osmar Gonçalves dos Reis Filho**, **Fernando do Nascimento Gonçalves** e **Eduardo Antônio de Jesus**. Tendo o(a) candidato(a) respondido a contento todas as perguntas, foi sua tese:

X aprovada reprovada aprovada mediante alterações

A banca destacou o vigor e a qualidade da pesquisa desenvolvida pela doutoranda, indicando a publicação da tese e a exposição das obras analisadas.

E, para constar, eu, Thiago Couto, lavrei a presente, que segue datada e assinada pelos membros da banca examinadora e pelo(a) candidato(a) ao título de Doutor(a) em Comunicação e Cultura.

Rio de Janeiro, 16 de dezembro de 2021



Antonio Pacca Fatorelli [orientador(a) e presidente]



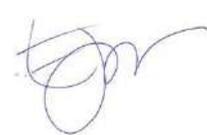
Victa de Carvalho Pereira da Silva [examinador(a)]



Osmar Gonçalves dos Reis Filho [examinador(a)]



Fernando do Nascimento Gonçalves [examinador(a)]



Eduardo Antônio de Jesus [examinador(a)]



UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO
UFRJ



ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em Comunicação

Annádia Leite Brito

Annádia Leite Brito [candidato(a)]

* As atas de defesa de tese/apresentação de dissertação dos Programas de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro somente geram efeitos após sua homologação pelo CEPG.

Para Pedrina, minha tia, segunda mãe, avó e amiga.

Para Pedro Eugênio, meu primo-irmão Pepeu.

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pela bolsa concedida em apoio à pesquisa.

Ao PPGCOM-ECO/UFRJ, por ser exatamente o espaço de pensamento e troca que meus sonhos ansiavam. Eu desejava estudar nessa instituição e hoje, ao sair, sou muito grata e feliz por ter feito parte do quadro de alunos do Programa.

Ao Prof. Dr. Antonio Fatorelli, pela orientação preciosa, leveza no prumo e confiança em mim. Obrigada por me mostrar que era possível estudar na ECO e por compartilhar comigo seu brilhantismo generoso.

À Profa. Dra. Victa de Carvalho, ao Prof. Dr. Eduardo de Jesus, ao Prof. Dr. Fernando Gonçalves e ao Prof. Dr. Osmar Gonçalves, pela atenção ao trabalho, por todas as observações feitas e pelos instigantes questionamentos colocados. Minha admiração profunda a cada um de vocês como pesquisadores e seres humanos.

Ao Grupo de Pesquisa Fotografia, Imagem e Pensamento - FIP, espaço querido de ideias, produção e companheirismo.

Ao Thiago Couto, pela ajuda e pela calma em todos os momentos de burocracia.

Ao campus da Praia Vermelha, por sua história e pelo prazer que propiciou ao meu olhar.

Aos meus pais, Ana Maria Leite e Aníbal Brito, sem vocês essa jornada não seria possível.

À Sara Pontes, por toda ajuda essencial nesse processo de doutoramento, da compreensão pela minha ausência às conversas sobre a escrita, e pela vida que estamos construindo juntas.

À Pituca, presença sempre amorosa.

À Carla Brito, ao Neto Mota e à Fernanda Mota, por me acolherem na família.

Aos amigos Adriana Assumpção, Peter Illiciev e Malu, anjos que levo comigo para sempre e parceiros no amor pelas imagens, pela diversidade, pelos cachorros e pela vida.

Às amigas Fátima Tomaz e Lis Araya, presentes que o período de doutoramento me deu e pesquisadoras que tenho muito orgulho de acompanhar.

Aos queridos colegas de pesquisa Camila Medina, Carla Serqueira, Clarice Saliby, Daniel Gonçalves, Daniela Rosa, Diego Franco, Elisa Maia, Fernanda Bastos, Leno Veras, Luana Bonone e Pablo Santana.

Aos amigos Byron Prujansky e Rodrigo Moraes, duas pérolas cariocas, fotografia como poesia e cinema marginal.

Ao pessoal do apartamento 802, Byron Prujansky (mais uma vez), Felipe Careli e Henrique Raasch, pelo respeito, pela amizade e pelos melhores dias em Copacabana.

À Paula Luna e à Edylene Severiano, minha gratidão pela revisão atenta.

À Cristina, ao Eugênio e ao Pepeu, pelos dias que passaram em Fortaleza comigo e pela torcida, também compartilhada por Angélica e Benigna. Obrigada por tudo, minhas três primãs. Inclusive, obrigada pelo climatizador, sem ele escrever seria quase insalubre.

Aos meus primos-amigos Susy Guerra e Maurício Castro, pelas conversas e pelas risadas frequentes mesmo à distância.

Aos amigos queridos Andrei Bessa, Andressa Back, Danilo Maia, Débora Parente, Glaucia Barbosa, Marina Mapurunga, Osivan Júnior, Patrícia Oliveira, Rafael Ferreira, Rodrigo Faria, Sheila Uchôa, Smyrna Jamaru, Talita Miranda e Yan Jamaru, pelas palavras e pelos silêncios necessários.

À vida, por termos sobrevivido à pandemia de COVID-19 e a tudo que ela intensificou, como as disparidades sociais, a insegurança política, as perdas e o medo. Gostaria de escrever mais sobre isso, mas é algo tão forte que me faltam palavras. Também agradeço profundamente por termos vencido tantas outras atribulações de saúde além dessa nesses últimos quatro anos.

Ainda à vida, pelo encanto de perceber que boa parte do que há nas próximas páginas foi fruto de minhas experiências, do que acompanhei, das obras as quais pude ver e ler, das aulas que assisti e das exposições que testemunhei. Daqui em diante me cabe a terceira pessoa: a mudança de perspectiva que a análise me pede, que eu me peço. Mas que fique registrado nessas breves palavras que tudo que vem adiante me atravessou.

Cinema and photography refer to one another – they are implicit – in their specific effects. For me, cinema and photography go together, like brother and sister who are rivals... after the incest (VARDA, 2011, p.73).

RESUMO

BRITO, Annádia Leite. **Estéticas dos interstícios:** histórias, dispositivos e tempo entre as imagens fixas e em movimento. 2021. 189 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

As passagens entre as imagens fixas e em movimento são a linha central dessa pesquisa, que tem como objetivos apresentar as histórias de seus acontecimentos no Brasil e na cidade de Fortaleza; analisar obras que se encontram nesse campo e investigar as relações temporais implicadas nessas alterações profundas das construções hegemônicas da forma cinema (PARENTE, 2011) – configuração da imagem em movimento como narrativa representativa de tecnologia de projeção em sala escura – e da forma fotografia (FATORELLI, 2013a) – imagem fixa como direta e instantânea. Esses dois termos foram criados pelos teóricos para ressaltar todas as outras possibilidades de experimentação imagética que sofreram tentativa de apagamento. Os objetos são os trabalhos artísticos *A festa e os cães* (2015), de Leonardo Mouramateus; *A namorada do meu pai* (2011), de Lara Vasconcelos e Luciana Vieira; *Casa da fotografia* (2010), de Themis Memória; *Casa da Vovó* (2008), de Victor de Melo; *Eu posso ver o que você sente* (2007), de Hugo Pierot; *Flash Happy Society* (2009), de Guto Parente; *Fort Acquário* (2016), de Pedro Diógenes; *Monstro* (2015), de Breno Baptista; *proibido pular*. (2012), de Lucas Coelho; *Viventes* (2014), de Frederico Benevides e *4000 disparos* (2010), de Jonathas de Andrade. A metodologia é composta por investigação histórica a partir dos conceitos de híbridos em Latour (2013) e de paralaxe e efeito *a posteriori* em Foster (2014); pelo estudo dos objetos através do conceito de dispositivo em Deleuze (2016a); e pela análise das questões temporais, passando pelo conceito de entre-imagens (BELLOUR, 1997), pela taxonomia do cinema em Deleuze (2005; 2018) e pela formulação deleuzeana dos movimentos aberrantes (LAPOUJADE, 2015). Chega-se ao conceito de estéticas dos interstícios como composições variáveis entre o fixo e o movimento articuladas através de tecnologias mistas. A estéticas dos interstícios buscam não serem aprisionadas em temporalidades definidas e se esquivam de formas rígidas por meio dos desvios presentes nos dispositivos.

Palavras-chave: Estéticas dos Interstícios. Histórias. Dispositivos. Tempo. Movimentos Aberrantes.

ABSTRACT

BRITO, Annádia Leite. **Aesthetics of interstices:** histories, dispositives and time between still and moving images. 2021. 189 p. Dissertation (Doctorate in Communication and Culture) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

The passages between still and moving images are the central line of this research, which aims to present the histories of its events in Brazil and in the city of Fortaleza; to analyze works of art in this field in order to investigate the temporal relations involved in these profound changes in the hegemonic constructions of the cinema form (PARENTE, 2011) – configuration of the moving image as a representative narrative of projection technology in a darkroom – and the photography form (FATORELLI, 2013a) – straight and instant still image. Both terms were created by the authors to stand out all the other possibilities of imagetic experimentation that suffered an attempt of erasure. The objects are the artworks *A festa e os cães* (2015), by Leonardo Mouramateus; *A namorada do meu pai* (2011), by Lara Vasconcelos and Luciana Vieira; *Casa da fotografia* (2010), by Themis Memória; *Casa da Vovó* (2008), by Victor de Melo; *Eu posso ver o que você sente* (2007), by Hugo Pierot; *Flash Happy Society* (2009), by Guto Parente; *Fort Acquário* (2016), by Pedro Diógenes; *Monstro* (2015), by Breno Baptista; *proibido pular.* (2012), by Lucas Coelho; *Viventes* (2014), by Frederico Benevides; and *4000 disparos* (2010), by Jonathas de Andrade. The methodology is composed of historical investigation based on the concepts of hybrids in Latour (2013) and of parallax and *a posteriori* effect in Foster (2014); the study of objects through the concept of dispositive (dispositif) in Deleuze (2016a); and the analysis of temporal issues, passing through the concept of between-images (BELLOUR, 1997), the cinema taxonomy in Deleuze (2005; 2018) and the deleuzian formulation of aberrant movements (LAPOUJADE, 2015). The concept of aesthetics of interstices is made as variable compositions between static and moving images articulated through mixed technologies. Aesthetics of interstices are not to be imprisoned in defined temporalities and they avoid rigid forms as they reinvent themselves through the detours existent in the dispositives.

Keywords: Aesthetics of Interstices. Histories. Dispositives (Dispositifs). Time. Aberrant Movements.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 - Sequência de frames de <i>Rien que les heures</i>	27
Ilustração 2 - Sequência do segundo, terceiro e quarto planos iniciais de <i>Limite</i>	29
Ilustração 3 - Sequência de planos fixos de detalhe em <i>Limite</i>	30
Ilustração 4 - <i>Fotoforma</i> (1949) e negativo da série <i>Sobras</i> (1996-1998), de Geraldo de Barros	32
Ilustração 5 - [<i>Cesar Derivações</i>] – <i>B</i> (1958) e <i>Recriação 14-1</i> (1958).....	33
Ilustração 6 - Duas observações de <i>Indivíduo s/ massa</i>	34
Ilustração 7 - Vista diagonal de <i>Auto retrato probabilístico</i>	35
Ilustração 8 - Dois momentos de <i>O beijo</i>	35
Ilustração 9 - <i>CC3</i> e <i>CC5</i> em suas múltiplas disposições dos corpos	36
Ilustração 10 - <i>Eu armário de mim</i> , de Letícia Parente	38
Ilustração 11 - <i>Television Sets</i> em planta baixa e em exposição na Cooperativa de Artistas Plásticos de São Paulo em 1980	39
Ilustração 12 – Imagens das séries <i>Antropologia solúvel</i> e <i>Limbo</i>	41
Ilustração 13 - Acima, parte da galeria de Rio Branco em Inhotim. Abaixo, parede da exposição <i>Nada levarei quando morrer</i> no MASP	42
Ilustração 14 - Fragmento de <i>Kinetoscópio Mané Côco</i>	45
Ilustração 15 - Chico Albuquerque criança junto a câmera cinematográfica no evento de inauguração da estátua de José de Alencar em Fortaleza, em 1929. Fragmento da capa do livro <i>Do sertão a Saturno: O Ceará no cinema (1900-1940)</i> , de Holanda (2017).....	47
Ilustração 16 - Benjamin Abrahão com estojo da Aba Film à tiracolo cumprimenta Lampião e seu bando em 1936. Foto do acervo do Instituto Moreira Salles	48
Ilustração 17 - Passagem de <i>Retrato pintado</i>	50
Ilustração 18 – Em <i>A balada do Sr. Watson</i> , fotografia do gasômetro inglês sobre o espaço onde ele existira.....	51
Ilustração 19 - Fragmento da série <i>Diante dos olhos</i> , capturado do <i>site</i> de Gentil Barreira	52
Ilustração 20 - Hélio Oiticica fotografado por Solon Ribeiro em 1978	56
Ilustração 21 – <i>Frames</i> da sequência dos retratos posados em <i>Nada é</i>	57
Ilustração 22 - Parte da exposição <i>deVERcidade</i> de 2010.....	58
Ilustração 23 - Vista da exposição <i>O fazer cinema das artes visuais</i> , com curadoria de Beatriz Furtado.....	63
Ilustração 24 - Instalação de <i>O regresso de Ulisses</i>	64

Ilustração 25 - Fragmento de <i>A festa e os cães</i> : “Então, este sou eu, chegando quase de madrugada a caminho de casa”	72
Ilustração 26 - Fragmentos de <i>A festa e os cães</i> : “Ou um grupo de cães, né?”, “Mas durante esses 6 minutos e 39 segundos, Júnior, você tem a consciência de que talvez as coisas façam sentido...”	74
Ilustração 27 - Plano de detalhe da fotografia do rapaz correndo em direção ao trem. Gesto final de despedida do realizador	74
Ilustração 28 - Primeiro plano de <i>A namorada do meu pai</i>	77
Ilustração 29 - Os três fotogramas congelados em <i>A namorada do meu pai</i>	78
Ilustração 30 - <i>Frames</i> de <i>Casa da Fotografia</i> com monitor e tela no chão.....	81
Ilustração 31 – Alguns dos planos com as personagens mascaradas	83
Ilustração 32 - Todas as personagens e plano final com Jesus, Maria e José sobre o prédio...83	
Ilustração 33 - Plano fixo da descida da bicicleta	84
Ilustração 34 - Dona Zelita em único plano feito de fora da casa e fotografia do Senhor Walmir sobreposta à parede.....	86
Ilustração 35 – Parte da sequência dos aniversários.....	87
Ilustração 36 - Imagem fixa sem sobreposição e em cores se torna monocromática após o movimento do vídeo	88
Ilustração 37 - Figura fixa da mulher na televisão	90
Ilustração 38 - Oscilação dos pontos de cores aditivas da televisão	91
Ilustração 39 - Último frame de <i>Eu posso ver o que você sente</i>	91
Ilustração 40 - Fragmento de <i>Flash Happy Society</i>	93
Ilustração 41 - <i>Flashes</i> na escuridão.....	94
Ilustração 42 - Início da grande luz	95
Ilustração 43 - <i>Flash Happy Society</i> instalado na Galeria ECARTA.....	97
Ilustração 44 - Imagem fixa inicial.....	98
Ilustração 45 - Primeira interferência da maquete digital na imagem da Praia de Iracema	99
Ilustração 46 - Maquete digital filmada da tela	100
Ilustração 47 - Gabriel Rett sorri para Breno Baptista	102
Ilustração 48 - Fragmento de <i>Monstro</i>	103
Ilustração 49 - Fotografias de <i>Monstro</i> na exposição <i>Transborda</i>	105
Ilustração 50 - <i>Frame</i> de <i>proibido pular</i>	106
Ilustração 51 - Fragmento de <i>proibido pular</i>	107
Ilustração 52 – Grávida aguardando entre trens abandonados	110

Ilustração 53 - Homem enrolado na bandeira do Brasil em meio a banda militar	110
Ilustração 54 – Mulher entre dois homens, um deles é portador de nanismo.....	111
Ilustração 55 - Homem bebendo <i>whisky</i> é banhado por crianças com mangueira	111
Ilustração 56 – Personagem doente entre homem e mulher	112
Ilustração 57 - Homem enjaulado enquanto dois senhores jogam damas	112
Ilustração 58 – Mulher ao lado de janela que flutua e banco de assento com pregos	113
Ilustração 59 - Moça pinta as unhas e rapaz folheia livro	113
Ilustração 60 – Homens e coruja	114
Ilustração 61 - Casal de idosos observa moça e cobra	114
Ilustração 62 - Fotogramas do Super-8 de <i>4000 disparos</i>	116
Ilustração 63 - <i>Frame</i> de <i>4000 disparos</i>	117
Ilustração 64 - <i>4000 disparos</i> em <i>flip book</i>	118
Ilustração 65 - Exibição de <i>4000 disparos</i> em projeção no Museo Nacional de Bellas Artes, em Buenos Aires, e em TV de tubo na galeria Midway Contemporary Art, em Minneapolis	120

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ANCINE	Agência Nacional do Cinema
CC	Cosmococa
CCBB	Centro Cultural Banco do Brasil
CCBNB	Centro Cultural Banco do Nordeste
CDMAC	Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura
DSLR	<i>Digital Single Lens Reflex</i>
EAV	Escola de Audiovisual da Vila das Artes
ECO	Escola de Comunicação
EnsAD	<i>École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs</i>
FCCB	Foto Cine Clube Bandeirante
FiFo	<i>Film und Foto</i>
FUNCET	Fundação de Cultura, Esporte e Turismo de Fortaleza
IACC	Instituto de Arte e Cultura do Ceará
IDM	Instituto Dragão do Mar de Arte e Indústria Audiovisual
IFOTO	Instituto da Fotografia
JOF	José Oiticica Filho
MAC-CE	Museu de Arte Contemporânea do Ceará
MAM	Museu de Arte Moderna
MASP	Museu de Arte de São Paulo
MAUC	Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará
MIS	Museu da Imagem e do Som
MoMA	<i>Museum of Modern Art</i>
NPD	Núcleo de Produção Digital
P2P	<i>Peer to peer</i>
PI	Praia de Iracema
PUC	Pontifícia Universidade Católica
SECULT	Secretaria de Cultura
SLR	<i>Single Lens Reflex</i>
SOCINE	Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
UFC	Universidade Federal do Ceará
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UNIFOR	Universidade de Fortaleza

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1 CAMINHOS HISTÓRICOS ENTRE O FIXO E O MOVIMENTO	23
1.1 AS PASSAGENS E O CAMPO DAS IMAGENS NO BRASIL	26
1.2 AS PASSAGENS E O CAMPO DAS IMAGENS EM FORTALEZA	43
1.2.1 O início da fotografia e do cinema em Fortaleza	43
1.2.2 Dos anos 1960 aos 1990	49
1.2.3 Primeiras duas décadas do século XXI	55
2 OBRAS E SEUS DISPOSITIVOS	67
2.1 <i>A FESTA E OS CÃES</i> (2015).....	71
2.2 <i>A NAMORADA DO MEU PAI</i> (2011).....	77
2.3 <i>CASA DA FOTOGRAFIA</i> (2010)	79
2.4 <i>CASA DA VOVÓ</i> (2008).....	85
2.5 <i>EU POSSO VER O QUE VOCÊ SENTE</i> (2007)	89
2.6 <i>FLASH HAPPY SOCIETY</i> (2009)	92
2.7 <i>FORT ACQUÁRIO</i> (2016).....	97
2.8 <i>MONSTRO</i> (2015)	101
2.9 <i>PROIBIDO PULAR.</i> (2012)	106
2.10 <i>VIVENTES</i> (2014).....	109
2.11 <i>4000 DISPAROS</i> (2010)	116
3 ESTÉTICAS DOS INTERSTÍCIOS	123
3.1 TEMPO NOS INTERSTÍCIOS.....	126
3.1.1 Movimentos aberrantes	138
3.1.2 Tecnologias nos interstícios	145
CONSIDERAÇÕES FINAIS	153
REFERÊNCIAS	157
REFERÊNCIAS DOS OBJETOS	168
APÊNDICE A – ESTUDO SOBRE O CAMPO DAS IMAGENS NO MUNDO E ALGUMAS PASSAGENS	169
Trânsitos entre imagens	172
APÊNDICE B – TABELA ANALÍTICA DAS OBRAS	182
APÊNDICE C – OUTRAS OBRAS MAPEADAS DURANTE A PESQUISA	184

INTRODUÇÃO

Até a década de 1980, muito do que era produzido nas práticas artísticas em imagens técnicas e nas teorias acadêmicas que as analisavam se voltava para os campos da fotografia e do cinema especificamente. Por mais que já existissem obras de arte desviantes que transitassem entre o fixo e o movimento, elas eram restritas a espaços experimentais.

A partir da apropriação da cultura de massa pela *pop art*; da aproximação entre arte e vida; da incursão da imagem eletrônica do vídeo na seara da arte, com sua possibilidade mista de parada no fluxo e captura contínua do fixo; e da rápida chegada do digital, o paradigma da especificidade se desloca para o da convergência das imagens, alterando o cenário das artes principalmente ao longo dos anos 1990 e 2000, quando os meios digitais, por seu processamento indistinto de imagem, som e texto como informação, alcançam grande difusão. A mudança nos rumos da produção artística passa a ser acompanhada pelas instituições de arte e pelos teóricos, alguns deles também curadores, como Raymond Bellour e Philippe Dubois.

Essa pesquisa surgiu do desejo de acompanhar os desvios daquilo que parecia consolidado: as figuras normatizadas do cinema e da fotografia. A ideia não é contestar suas formas hegemônicas, mas apontar outros caminhos, principalmente aqueles do meio, trilhados entre essas duas formas aparentemente estáveis, e compreender as bases de pensamento sobre as quais esses desvios se apoiam, o que desestabilizam, o que propõem e para onde apontam.

Imagens instáveis pressupõem alguns desafios para a pesquisa. O primeiro é uma bibliografia esparsa sobre o tema, constituída, em sua maioria, de livros com reunião de artigos de um só teórico produzidos ao longo de um percurso ou de diversos autores sob diferentes perspectivas. Quanto a este ponto, resta a dúvida se isso de daria devido à dificuldade de constituir uma formulação conceitual mais extensa ao lidar com questões mutáveis ou se seria uma adequação metodológica às transitoriedades próprias ao tema. O segundo desafio é a necessidade da análise de obras muito diversas. Esses dois obstáculos podem se transformar em potência, pois abrem a possibilidade de contribuir cientificamente para um campo em construção, desenvolvendo outras concepções para a observação dos objetos e, assim, produzindo outros conhecimentos.

A princípio, o projeto de pesquisa, nomeado *Imagens terceiras: a montagem como operadora de passagens e imbricações entre o movimento e o estático*, trazia a montagem como elemento propiciador da formação dos híbridos entre o que se tem entendido como o tempo do cinema e o tempo da fotografia – o movimento e o fixo, respectivamente. No entanto, tal conceito, por mais que possa ser operador de passagens, principalmente quanto ao choque de

imagens em um mesmo plano espacial ou seguidas temporalmente, não respondia a outros tipos de questão, como o ralentamento, a parada, o *looping* infindável e a inscrição do *flou*¹. De certa maneira, a montagem como prática de manipulação – como ação de intervir através de uma moviola, de um laboratório ou de um computador – pode ser, e muitas vezes é, responsável pelo posterior efeito na imagem. Mas, como constructo intelectual referente à elasticidade espaço-temporal, ela não parece conseguir abarcar a pluralidade de obras que transitam entre o estático e o fluxo.

Outro ponto relevante é que o projeto também apresentava um *corpus* difuso e ainda em construção. Como é comum na elaboração de um objeto, a proposta inicial era abrangente demais, objetivando o mapeamento de obras nacionais e internacionais que tensionassem a relação entre a imagem fixa e em movimento nos últimos vinte anos. Por um lado, essa maneira de trabalhar derivava da vontade de deixar que as obras apontassem os caminhos a serem percorridos e, assim, possibilitassem perceber os desvios a partir da análise e dos traços conceituais que norteavam os objetos. Por outro lado, o caráter aberto da proposta também guardava riscos que se tornaram claros com o desenvolvimento da pesquisa: sua infinitude, a demanda de meios diversos para levá-la adiante e o risco de, ao fim, se tornar uma grande exposição enumeratória de trabalhos, sem chegar a discussões teóricas relevantes. Restringir o *corpus* da pesquisa às obras feitas no Brasil foi uma das alternativas aventadas, uma vez que a produção de conhecimento a partir das singularidades locais reitera a sua importância. Contudo, dada a diversidade da produção brasileira, esse recorte não resolveria todos os problemas citados acima, principalmente quanto aos meios materiais de consecução e à possibilidade de uma finalização de processo unicamente panorâmica.

A pedido do orientador desta pesquisa, Prof. Dr. Antonio Fatorelli, uma apresentação sobre obras cearenses foi montada para ser exposta em sua disciplina *Pós-fotografia, Pós-cinema* em 2017. A atividade de reunir estas obras combinada ao interesse intelectual pelas interseções entre imagem fixa e em movimento chamou atenção para os trabalhos elaborados por artistas fortalezenses sobre o tema. Foi a partir daí que se deu, então, a linha geral sobre os

¹ Segundo Vasquez (2018), o *flou*

assinala uma imprecisão no rendimento da imagem fotográfica, uma indefinição semelhante àquela provocada pelo desfoque, porém, para diferenciar deste último, seria possível dizer que o *flou* é a indefinição causada pelo movimento registrado numa velocidade insuficiente para congelar o movimento de maneira nítida.

Interessante notar como o autor caracteriza esse elemento fotográfico como uma “imprecisão no rendimento da imagem” e parece tomar o congelamento do movimento e a nitidez como aspectos de excelência para uma boa fotografia. Ainda assim, ele cita Duane Michals e sua “extrema sabedoria” no uso do *flou*.

objetos desta pesquisa. No entanto, pelas ligações do contexto artístico de Fortaleza com outras cidades do Brasil, como Recife, Belo Horizonte e Curitiba, e pela necessidade deste trabalho investigativo de, ao se voltar para imagens incertas, que não se deixam aprisionar por formas, também traçar desvios, foi incluído o trabalho *4000 disparos* (2010), do artista alagoano radicado na capital pernambucana Jonathas de Andrade.

Destacaram-se as obras “pequenas” que se apresentam como curtas-metragens, exposições alternativas, instalações em *single channel* ou fotolivros independentes. Em sua maioria, elas são produzidas por artistas mais jovens que buscam experimentar com as formas na tentativa de fazer arranjos espaço-temporais inéditos com as imagens. Houve uma valorização local dessas obras em eventos como *Pequenos Trabalhos não são Trabalhos Pequenos*², realizado pelo Grupo Teatro Máquina de 2012 a 2019. O uso do adjetivo “pequeno” está alinhado ao conceito de menor em Gilles Deleuze e Félix Guattari (2003). Para os autores, ao usar a língua alemã, Franz Kafka a subverteu, realizando desvios a partir de sua condição judaica e natural de Praga e constituindo potência em uma literatura menor. Os objetos de análise dobram as formas hegemônicas do cinema e da fotografia, produzindo diferença motivadora de outros rumos artísticos.

Partindo também da discussão sobre o *corpus* da pesquisa, em consonância com a necessidade de observar as obras como propositoras de caminhos ao invés de objetos inertes e exemplificadores, também havia o desejo de desenvolver uma discussão consistente a respeito dos aspectos teóricos que envolvem essas passagens espaço-temporais entre imagens e o que elas apontam.

Na trajetória como pesquisadora, isso implica a continuidade de interesses desenvolvidos na dissertação de mestrado, intitulada *Dos fotogramas ao cinema menor: dispositivos, montagem e movimentos na obra de Solon Ribeiro* (2015)³, na qual as obras de Solon Ribeiro com os fotogramas herdados de seu pai nortearam a estrutura desenvolvida. A pesquisa de doutoramento expande e complexifica esses interesses, compreendendo que abrir o leque às obras de mais artistas e ampliar a discussão para pensar em suas proposições imagéticas são medidas fundamentais.

Assim, uma delimitação temporal se fez necessária. Nela, 2005 foi o ano estabelecido como marco inicial, por uma junção entre o momento em que a pesquisadora começou a acompanhar os movimentos da arte local; a realização da exposição *O golpe do Corte*, de Solon

² <https://pt-br.facebook.com/PequenosTrabalhosNaoSaoTrabalhosPequenos/>

³ Disponível em: <<http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/14629>>. Acesso em: 14 ago. 2019.

Ribeiro, primeira a apresentar seus trabalhos com os fotogramas⁴; o período em que se intensificou novamente a implantação de formações em audiovisual na cidade e o início das atividades do Instituto da Fotografia (IFOTO), fundado no ano anterior. Como ponto final, toma-se 2019, ano no qual se encerrou a coleta de material empírico para a tese e período de desinvestimento estatal maciço na produção cultural brasileira, exemplificado na extinção do Ministério da Cultura⁵; na intervenção do Tribunal de Contas da União na Agência Nacional do Cinema (ANCINE), paralisando os investimentos em obras audiovisuais; no cancelamento de boa parte da programação do Centro Cultural Banco do Nordeste (CCBNB) em suas unidades de Fortaleza e Juazeiro do Norte, no Ceará, e em Sousa, na Paraíba, apontando para a possibilidade de demissões e fechamento.

Averiguou-se qual seria o ponto principal, a chave teórica indicada pelos trabalhos artísticos em geral. Ao invés de olhar de fora para dentro (ainda da imposição da montagem para a escolha dos trabalhos) era o momento de observar de dentro para fora (das obras para o que elas apontavam). Assim, destacou-se que o que há na passagem do fixo para o movimento e vice e versa são os interstícios.

Quando ocorre um ralentamento ou uma parada numa imagem em fluxo, se estabelece um momento lacunar que desmonta o movimento contínuo por suspensão. Também quando há uma fotomontagem, uma montagem interna com imagens em movimento ou sua mistura com imagens fixas, ou mesmo numa série fotográfica, dá-se um intervalo entre as imagens. A inserção de movimento em uma imagem fixa ou a duração de uma foto em um filme evidenciam a temporalidade de um interstício na imagem.

Os interstícios, sejam eles internos ou externos às unidades de imagem, evidenciam suas temporalidades, trazendo-as para fora das relações já consolidadas e apontando para outras formas de agir com as imagens.

Foram mapeadas mais de cinquenta obras, resultando em um panorama bastante amplo. Na classificação inicial do material, notou-se que a maior parte dos trabalhos eram vídeos, e que, dentro desse mesmo formato, as articulações espaço-temporais das imagens se inscreviam sob diferentes estratégias: *slow motion*; parada no movimento; uso de imagens estáticas encadeadas; personagens que posam, fazendo movimentos mínimos; planos fixos de espaços vazios; *rewind* e versões instalativas.

⁴ Esse conjunto de obra pertence ao recorte temático, espacial e temporal proposto, porém não faz parte dos objetos elencados para esta pesquisa por já ter sido extensamente analisado na dissertação de mestrado supracitada.

⁵ Rebaixado à Secretaria Especial no dia 1º de janeiro de 2019.

Foram selecionadas onze obras em vídeo que se detêm mais fortemente na questão da manipulação da imagem no tempo e no espaço, excluindo outras, que poderão ser analisadas em pesquisas posteriores, e que incorrem em um dos três pontos seguintes: não são vídeos; trazem as questões entre as imagens fixas e em movimento de maneira pontual ou não tão significativa em sua totalidade; ou estão atreladas à manipulação da imagem mais pelo viés da performance – registro da ação poética – do que pela plasticidade da imagem propriamente dita.

Compõem o *corpus* da pesquisa os trabalhos artísticos: *A festa e os cães* (2015), de Leonardo Mouramateus; *A namorada do meu pai* (2011), de Lara Vasconcelos e Luciana Vieira; *Casa da fotografia* (2010), de Themis Memória; *Casa da Vovó* (2008), de Victor de Melo; *Eu posso ver o que você sente* (2007), de Hugo Pierot; *Flash Happy Society* (2009), de Guto Parente; *Fort Acquário* (2016), de Pedro Diógenes; *Monstro* (2015), de Breno Baptista; *proibido pular.* (2012), de Lucas Coelho; *Viventes* (2014), de Frederico Benevides e *4000 disparos* (2010), de Jonathas de Andrade.

Até esse ponto da introdução, muito foi dito a respeito do processo de eleição dos objetos devido à importância das obras na observação da relevância dos interstícios e, posteriormente, colocando-os como norteadores do complexo teórico a ser desenvolvido. Passa-se então para este próximo ponto.

Partindo novamente dos desafios apontados no início – bibliografia esparsa e obras diversas –, colocam-se as questões: é possível fazer uma construção histórica das passagens entre as imagens fixas e em movimento? Como essa história aconteceu especificamente no Brasil e em Fortaleza? Qual método dá conta de analisar obras plurais e ativas sem cerceá-las, padronizá-las ou encaixá-las em conceitos prévios? Como os interstícios acontecem? Como construir conceitos a partir de uma multiplicidade de interstícios?

Objetiva-se constituir histórias das passagens entre as imagens técnicas fixas e em movimento em meio ao contexto brasileiro e fortalezense. Também se quer analisar as obras através de uma metodologia fluida, que seja capaz de identificar suas particularidades e seus traços díspares e em comum para, por meio dessa ação, investigar a formação das estéticas dos interstícios como conceito aberto o suficiente para não aprisionar as obras e coeso o bastante para que possua efetividade teórica.

A relevância dessa tese se encontra na formulação de uma construção teórica mais extensa sobre as passagens entre o estático e o fluxo nas imagens técnicas, sem incorrer na taxatividade rígida para um campo em si incerto e mutável; na necessidade de haver uma constituição das linhas históricas de como se deram, no Brasil e em Fortaleza, as imbricações desde a chegada da imagem técnica; na análise de obras como norteadoras de questões teóricas,

ao invés do uso comum dos objetos como meros exemplos; e, finalmente, na importância de articular um conceito para essas imagens que advenha delas.

A hipótese é que os trabalhos contemporâneos entre o fixo e o movimento dão seguimento às passagens que já eram realizadas desde o início dos meios da fotografia e do cinema, porém, exponenciando o número de trabalhos e abordagens através de obras mutáveis; da convergência operada pelo digital de maneira impura, mesclado a formas do analógico; e da compreensão do tempo como múltiplo em si ao promover movimentos aberrantes que demandam que as imagens constantemente se tornem outras. Denomina-se essa formulação como estéticas dos interstícios, pois é nas lacunas internas ou externas às imagens, na variação das obras, nos intervalos entre o fixo e o movimento e nos hiatos entre as formas visuais do analógico apropriadas pelo digital que as figuras temporais se renovam.

No capítulo *Caminhos históricos entre o fixo e o movimento*, um trajeto é traçado pelos contextos brasileiro e fortalezense com os momentos de maior força das imagens técnicas entre a estase e o fluxo, descrevendo os cenários artísticos, tecnológicos e políticos nos quais as obras citadas se deram e analisando como as passagens das imagens se modificaram ao longo do tempo. Para tanto, inicia-se com a conceituação dos híbridos e de seus apagamentos na modernidade em Bruno Latour (2013) e de paralaxe e efeito *a posteriori* em Hal Foster (2014) ao pensar as retomadas de questões artísticas ao longo da história, como as das vanguardas históricas pelas neovanguardas.

Em *Obras e seus dispositivos*, há a investigação dos trabalhos artísticos que são objeto da pesquisa. Pela multiplicidade de configurações, eles são analisados utilizando o conceito de dispositivo, inicialmente veiculado no campo do cinema por Jean-Louis Baudry (2018). Parte-se para a acepção filosófica do termo, retomando a via foucaultiana, a partir de Gilles Deleuze (2016a) e também pela formulação desenvolvida por Victa de Carvalho (2020) no uso do dispositivo como método de análise na arte contemporânea.

Esse formato de tese busca contemplar metodologicamente a necessidade de conciliação entre as singularidades dos objetos e o aprofundamento das questões gerais suscitadas. A partir daí, é possível seguir para as questões internas às *Estéticas dos interstícios*, que são temporais, analisando os interstícios em si, os movimentos aberrantes e as tecnologias empregadas.

A princípio, discute-se sobre o contexto de convergência a partir de Arlindo Machado (2007b), passando pelo entre-imagens de Raymond Bellour (1997) e reconhecendo a relação do conceito de estéticas dos interstícios com ele. Também são abordados o fotográfico (BELLOUR, 2008) e o cinematográfico (CAMPANY, 2007) em suas ligações.

Segue-se pela taxonomia do cinema elaborada por Deleuze, estabelecendo aproximações e distâncias entre as obras objeto da tese e os conceitos de imagem-movimento (2018) e de imagem-tempo (2005). São diferenciadas as concepções de intervalo e de interstício. Segue-se nas questões temporais através da filosofia deleuzeana e de sua leitura por Jorge Vasconcellos (2006) e Peter Pál Pelbart (2010). Do tempo, passa-se aos movimentos aberrantes através da abordagem de David Lapoujade (2015) a partir desse conceito em toda extensão filosófica formulada por Deleuze, voltada, aqui, ao campo das imagens, do atravessar de limites e do encontro com os avessos.

Quanto às tecnologias, são tomadas duas dimensões interligadas: as alterações de temporalidade das obras entre o fixo e o movimento mediante a reflexividade sobre a fotografia e o cinema, e as assimilações de características visuais anteriores ligadas a tecnologias analógicas pelo processamento digital, o que evidencia mais uma questão estético-temporal. Nesta seção, tem-se como interlocutores Antonio Fatorelli (2013b), Cesar Baio (2016), Jay David Bolter e Richard Grusin (2000). Por fim, passa-se brevemente pela necessária triangulação entre imagem, tempo e pensamento, retomando a formulação das estéticas dos interstícios.

Mais uma vez, é preciso ressaltar que as operações temporais realizadas pelas obras do *corpus* da pesquisa dialogam constantemente com esses conceitos ao longo de todo seguimento do capítulo.

A metodologia empregada no decorrer do texto se dá a partir dos conceitos já citados de híbridos em Latour e de paralaxe e efeito *a posteriori* em Foster no primeiro capítulo; pelo uso do conceito de dispositivo no segundo capítulo, investigando obra a obra em seus elementos; e através do tensionamento entre a análise comparativa dos trabalhos artísticos e os conceitos tomados e criados.

As considerações finais encerram esse trajeto teórico. Posteriormente, se encontram as referências bibliográficas utilizadas e as referências de obras com *links*, para que os trabalhos abordados sejam amplamente acessados.

Finalmente, há três apêndices. O primeiro contém um *Estudo sobre o campo das imagens no mundo e suas passagens*, que, inicialmente, investiga de maneira breve a consolidação das formas hegemônicas da fotografia e do cinema para, em uma segunda parte, se ater aos trânsitos entre as imagens, pontuando alguns momentos históricos. Neste apêndice não se empregam imagens por três motivos: para não tornar ainda maior essa parte, por essas obras já serem bem mais disseminadas e conhecidas que as do Brasil e de Fortaleza, e porque

o foco da pesquisa, em relação aos contextos históricos, se apresenta nos âmbitos nacional e fortalezense.

O apêndice B traz uma *Tabela analítica das obras* – sistematização visual fruto das análises empreendidas no capítulo de *Obras e seus dispositivos* e ferramenta de extrema importância para prosseguir na formação conceitual desenvolvida em *Estéticas dos interstícios*. O terceiro apêndice apresenta a listagem de *Outras obras mapeadas durante a pesquisa* acompanhadas de autoria, ano, suporte e *links* para acesso, permitindo o contato com os trabalhos que terminaram por não figurar como objetos desta pesquisa.

1 CAMINHOS HISTÓRICOS ENTRE O FIXO E O MOVIMENTO

Estabelecer as relações entre as imagens em movimento e fixas em determinado recorte temporal contemporâneo se faz mais potente ao analisar os eventos históricos que possuíram ligação com a produção das passagens entre os diferentes modos de trabalhar as imagens. Isso se faz importante e necessário por duas questões. A primeira delas é compreender que as contaminações e misturas não são fruto apenas da contemporaneidade, mas já existiam e sofreram um processo de apagamento durante o que se denomina como modernidade em prol da sustentação de um discurso de pureza. A segunda questão é que a observação do passado a partir de um ponto presente modifica o momento anterior, ao mesmo tempo em que também é perceptível que o próprio passado visto altera os rumos da posição presente. Passa-se a pormenorizar esses dois pontos a seguir.

Para Bruno Latour (2013, p. 51), durante a modernidade a produção de híbridos se deu em larga escala, porém, havia, conjuntamente, “um trabalho de eliminação desses mesmos híbridos”. Portanto, é fundamental trazer à tona os processos de mediação entre polos ontológicos, desvelando seus resultados ao longo do tempo e buscando entrever quais maneiras de articulação foram predominantemente utilizadas em cada época.

Se estamos tentando desdobrar o Império do Meio em si, somos obrigados a inverter a forma geral das explicações. O ponto de clivagem e encontro torna-se o ponto de partida. As explicações não partem mais das formas puras em direção aos fenômenos, mas sim do centro em direção aos extremos. Esses últimos não são mais o ponto de apoio da realidade, mas sim resultados provisórios e parciais (LATOURE, 2013, p. 77).

Ao longo dessa pesquisa, é fundamental partir das obras híbridas ao invés de fazer o movimento contrário. São utilizadas majoritariamente as terminologias “imagem fixa” e “imagem em movimento” ao invés de fotografia e cinema, tanto para reconhecer conceitualmente o protagonismo das hibridações analisadas, quanto para priorizar as passagens entre os polos hegemônicos.

No entanto, é preciso observar que a própria constituição da forma fotografia e da forma cinema se deu em uma construção histórica que privilegiou uma narrativa de pureza, estabelecendo critérios que colocaram tais formas em pontas opostas.

O conceito da forma cinema foi definido por André Parente (2011, p. 38) como uma configuração particular tornada hegemônica, composta por eixos técnico, arquitetônico e narrativo-representativo de produção industrial. Já o da forma fotografia foi criado por Fattorelli (2013a, p. 10) como “um modelo hegemônico caracterizado pelo estatuto da imagem direta e

instantânea”. Ambos os teóricos tiveram a preocupação de forjar tais termos para caracterizar esses tipos de produção como duas específicas dentre várias outras possibilidades de experimentação no campo da imagem em movimento e fixa.

A segunda questão é a percepção das mudanças de perspectiva ao observar o passado a partir do presente. Hal Foster (2014, p. 10) desenvolve esse ponto por meio de dois conceitos: a paralaxe, na qual o deslocamento do observador resulta em uma mudança aparente no objeto – como se tem em câmeras fotográficas que não são SLR, nas quais o fotógrafo deve considerar a diferença do seu ponto de vista para a perspectiva da lente, alterando a imagem final –; e o efeito a *posteriori* (*Nachträglichkeit*), advindo do pensamento freudiano na leitura de Lacan, na qual a constituição de um trauma só se dá por eventos posteriores a sua ocorrência. Em analogia, Foster (2014, p. 46) aproxima essas construções dos estudos da neovanguarda⁶ na arte, compreendendo que, ao se voltar para as vanguardas europeias históricas, ela “[é constituída] de maneira semelhante, como um processo contínuo de protensão e retenção, uma complexa alternância de futuros antecipados e passados reconstruídos”.

A retomada de certos pontos fundamentais da vanguarda pela neovanguarda e a teoria desenvolvida por Foster deixam evidente que não há uma repetição direta das questões, mas uma releitura a partir do ponto de vista presente das investigações que compõem cada época.

Não se quer defender uma ideia científica de evolução, de imagens que são cada vez mais válidas, ricas e complexas que as anteriores. Muito menos fazer uma construção teleológica definindo as obras contemporâneas como efeito dos trabalhos passados. Esses são alguns dos perigos de empreender um olhar panorâmico para as relações entre imagens fixas e em movimento na história. O que se quer aqui é rever momentos anteriores sob ponto de vista diferente e atual e, assim, compreender as questões pertinentes a esse campo. Portanto, a linha temporal desenvolvida a seguir não é cronológica por evolucionismo ou teleologia, mas apenas por uma questão de organização metodológica.

Também é necessário observar que obras anteriores podem ser, muitas vezes, mais contemporâneas das recentes do que outras pertencentes ao mesmo período. Para Giorgio Agamben (2009, p. 72),

⁶ Foster (2014, p. 8) denomina como neovanguarda “a arte a partir de 1960, que remodela procedimentos da vanguarda para fins contemporâneos”, entre eles o construtivismo, a fotomontagem e o *ready-made*. Ao tomá-la como objeto, o crítico norte-americano reposiciona as discussões no campo da arte, saindo do eixo corrente da pós-modernidade e se voltando para a retomada de certos aspectos reprimidos das vanguardas históricas por meio de uma leitura psicanalítica. Assim, a ruptura estética proposta no primeiro momento é pautada novamente pelas neovanguardas, colocando em questão dessa vez a arte como instituição.

[...] o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro de presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode não responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse fecho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora.

Toma-se essa colocação em múltiplas facetas no contexto desta pesquisa. Tanto há a questão dos trabalhos de épocas diferentes que se encontram no mesmo campo de investigação – ainda que se utilizando de aspectos tecnológicos, formais e temáticos diversos –, quanto há também outros pontos em comum: a problematização de formas hegemônicas e a exploração de outras possibilidades de relações temporais.

O *corpus* dessa pesquisa é composto majoritariamente de obras realizadas em Fortaleza, devido à delimitação da investigação e pela proximidade da pesquisadora com o contexto cultural dessa cidade. No entanto, torna-se necessário pontuar questões históricas que ocorreram no Brasil, visto que a cena local da capital cearense não é e nunca foi isolada, mas dialoga constantemente com as produções e os pensamentos internacionais⁷ e nacionais.

Relembrando rapidamente o princípio da produção de imagens pelo homem, os desenhos pré-históricos feitos nas cavernas de Altamira, na Espanha; Lascaux ou Font-de-Gaume, na França; e em lugares como a Serra da Capivara, no Piauí; o Vale do Catimbau, no Pernambuco; e o Lajedo da Soledade, no Rio Grande do Norte, revelam uma prática que se utilizava dos sulcos das pedras para produzir imagens que transmitem a sensação de movimento quando iluminadas por tochas em um trajeto (MACHADO, 2008, p. 13-14).

A partir desse ponto inaugural, afirma-se o desejo próprio à humanidade de fazer e ver imagens. Algo que não é estanque e muda ao sabor do espírito do tempo, o que é possível observar também através da particularidade de cada aparato imagético. Assim como os muitos aparelhos existentes antes do advento do cinema, denominados como brinquedos ópticos⁸ – que seguem existindo, porém não com o alcance que tinham no século XIX –, há de se considerar um espectro mais amplo de investigação entre o fixo e o movimento, não se atendo apenas às obras realizadas por meios técnicos⁹. Contudo, aqui são tomados como início da investigação

⁷ Um breve estudo a respeito do início da fotografia e do cinema e sobre algumas das muitas passagens entre as imagens no mundo se encontra no apêndice A.

⁸ *O filme antes do filme (Was geschah wirklich zwischen den Bildern?*, 1985), de Werner Nekes, compõe-se como uma rica enciclopédia visual desses aparatos, demonstrando o funcionamento de cada um e refletindo sobre seus usos.

⁹ Meios técnicos são entendidos aqui como aparelhos produtores de imagens. Daí advém o conceito de imagem técnica (FLUSSER, 2009, p. 13).

o advento da fotografia e do cinema, para que seja possível sair do eixo das dicotomias traçadas historicamente entre as duas formas e assinalar brevemente que seus surgimentos e suas consolidações também passaram a influenciar as artes plásticas.

Ainda é preciso pontuar que não há uma busca por fazer um levantamento exaustivo dos casos de interseção entre as imagens no Brasil – se correria o risco de fazer uma abordagem panorâmica e inesgotável –, mas se quer traçar um caminho no qual as paradas sejam comentadas e que apresente a base sobre a qual repousa a cena analisada na última seção deste capítulo. Também é de suma importância afirmar que a análise nacional e local a seguir não está dissociada dos movimentos artísticos internacionais, que são abordados no apêndice *Estudo sobre o campo das imagens no mundo e algumas passagens*.

1.1 AS PASSAGENS E O CAMPO DAS IMAGENS NO BRASIL

As questões inerentes à imbricação do fixo e do movimento no início da fotografia e do cinema serão tratadas no contexto de Fortaleza na próxima seção. Ao voltar o olhar para esse período na capital alencarina, será possível analisar dados e eventos históricos de maneira mais detida, compondo um microcosmo brasileiro.

Adianta-se que, em geral, houve hibridação no fazer das imagens e em sua apresentação: havia lanternistas que se tornaram fotógrafos e fotógrafos que passaram a exhibir cinema, sem abandonar suas práticas iniciais. A instauração dos cinemas comerciais e da narratividade clássica, além do maior acesso ao material fotográfico do que o dispendioso insumo cinematográfico, foram, entre outros fatores, levando à consolidação de um cenário de especificidade dos meios.

Inicia-se a narrativa sobre o trânsito entre imagens no país a partir de uma obra que, mesmo que não tenha sido feita em território nacional, é de autor brasileiro e está situada diretamente no período das vanguardas europeias.

Em 1926, Alberto Cavalcanti exibiu sua primeira obra cinematográfica: *Rien que les heures* (1926), o filme inaugural daqueles denominados como sinfonia das metrópoles. O cineasta, que até então havia trabalhado como cenógrafo e assistente de direção, se contrapunha à forma cinema da indústria americana ao conduzir um filme de observação do cotidiano em Paris. De difícil classificação, se tratava de um documentário, no entanto, trazia também atores e cenas, compondo pequenas narrativas em meio à movimentação da cidade.



Ilustração 1 - Sequência de frames de *Rien que les heures*

Logo no início, Cavalcanti afirma em letreiros que não se trata de um trabalho voltado para o *glamour*, mas para a vida ordinária, e em seguida, transforma suas palavras em ação ao congelar a imagem em movimento de mulheres *chics* se encontrando em uma escadaria, fundi-la com a mesma imagem, agora fixa, e rasgá-la em pedaços. Misturam-se a vontade de proceder uma abordagem documental e a forma surrealista, visto que se quer observar criticamente a vivência urbana de Paris ao mesmo tempo em que se utilizam quebras e encadeamentos inusitados.

Partes de quadros e ilustrações ligados ao imaginário da Cidade Luz contrastam com planos estáticos, como fotografias, de lugares modestos da área urbana. Em diversos pontos, também há uma contraposição entre movimento e estase, como um plano fixo da rua na qual só a cabeça de um gato deitado se mexe ou uma cena na qual várias pessoas entram em uma porta ao lado de homens imóveis em grupo.

Em seus dois últimos letreiros, a obra traz os seguintes dizeres: “Podemos fixar um ponto no espaço, imobilizar um momento no tempo, mas o espaço e o tempo escapam a nossa posse”. Nos filmes realizados pelos surrealistas e dadaístas, o movimento era o ponto essencial, inclusive, mais importante que o tempo. Em *Rien que les heures*, o movimento é também é fundamental – assim como as micronarrativas estabelecidas –, mas a formação de um

pensamento, de um discurso feito a partir do que se vê e das ações de intervenção e encadeamento das imagens é ainda mais relevante.

Cavalcanti estabelece os trânsitos entre fixo e movimento e entre documental e ficção como estratégias para destacar o cinema como um trabalho ativo de composição complexa. A máquina de pensar modula tempos além daquele do fluxo de presente contínuo, por isso é tão importante dá-los a ver, ainda que a infinidade de suas possibilidades seja inapreensível e escape permanentemente.

Do período das vanguardas históricas, passa-se ao território brasileiro a partir do longa-metragem *Limite* (1931), de Mário Peixoto. O cineasta havia retornado da Europa em 1929 sob forte influência da cinematografia francesa e do expressionismo alemão. Em 1930, iniciou a rodagem do filme, que traz em sua estética características próximas ao que era desenvolvido pelas vanguardas históricas, principalmente no tocante à ideia de ritmo e dos fluxos de tempo. Ainda que narrativo, *Limite* tem elementos poéticos e simbólicos que desviam de um filme linear e realista, aproximando-o, em certo grau, de um universo onírico. Importam aqui alguns momentos da obra em que a câmera parece se render à estase, como nos planos iniciais das algemas e do *super close* do olhar de uma mulher. Essas imagens não são rápidas, elas se estendem e estabelecem um mote inaugural de aprisionamento e melancolia.





Ilustração 2 - Sequência do segundo, terceiro e quarto planos iniciais de *Limite*

Outro momento relevante se dá na sequência de detalhes dos materiais da personagem que trabalha como costureira e que se perde em pensamentos. Após o enquadramento duplo estabelecido pelo *take* da janela – assemelhada às grades de um confinamento –, os objetos ocupam toda a tela em imagens monocromáticas.





Ilustração 3 - Sequência de planos fixos de detalhe em *Limite*

São seis planos inegavelmente primorosos de Edgar Brasil, mas a justificativa de sua existência vai além do rigor estético: eles duram e expandem a presença dos elementos mostrados. Os objetos são reconhecidos em sua permanência. Ao contrário da costureira, eles não esperam, apenas estão.

Após *Limite*, quase trinta anos são necessários até o próximo filme experimental brasileiro: *Pátio* (1959), de Glauber Rocha (ROCHA; VELASCO E CRUZ, 2019, p. 91).

Antes de seguir para décadas posteriores, é necessário voltar a atenção para a questão da desmaterialização da arte ocorrida nos anos 1950 e 1960. Nesse período, houve uma gradual transição entre o fim da industrialização pautada na máquina de movimento repetitivo e a passagem para o uso de tecnologias eletrônicas da informatização, surgidas na II Guerra Mundial como inovações de inteligência bélica. A agregação e a valorização da fotografia e do cinema nos contextos artísticos das vanguardas, somadas às rupturas promovidas pelo dadaísmo através da reificação dos processos artísticos e das apropriações dos *ready-mades* de Duchamp, que alteraram o *status* da arte para uma atribuição de função, ensejaram o surgimento de uma diversidade de movimentos voltados para a produção de obras imateriais, como os *happenings*, a performance, a *body art*, a *land art* e a arte conceitual.

Uma recuperação do objeto teria curso posteriormente. Entretanto, as transformações introduzidas naquelas duas décadas, no acercamento primordial entre a vida e a arte, em interações de várias poéticas, na proeminência do mental sobre o visual, em relacionamentos entre arte, ciência e tecnologia, e na coexistência com os tensos fatores sociais e políticos da época, estendendo-se aos anos de 1970, teriam vigor para nutrir desdobramentos que atingiriam a contemporaneidade (ZANINI, 2018, p. 113).

Há de se compreender, entretanto, a peculiaridade do contexto brasileiro de industrialização tardia e da experiência da *Belle Époque* até as vésperas da Semana de Arte Moderna de 1922. Nesse período, o que se pensava na Europa chegava ao Brasil com certo

atraso. Não que os artistas locais devessem assumir para si o que era ditado no exterior, mas o conhecimento e o contato eram e são necessários para dialogar com o cenário internacional da arte a partir das singularidades nacionais. A antropofagia foi um resultado desse choque fomentador de movimentações criativas. Ainda assim, é necessário sublinhar que o modernismo brasileiro desencadeado pela Semana de 1922 se deu nos campos da pintura e da literatura.

Durante e após a Segunda Guerra Mundial – portanto a partir da década de 1940 –, o influxo de cultura estrangeira no Brasil cresceu bastante, o que permitiu a expansão do acesso a outros cenários artísticos; a ampliação do uso de máquinas produtoras de imagens técnicas, não só em sua vertente de registro documental; e a paulatina exibição de obras brasileiras fora do país. Esse contexto finalmente permitiu que a cena artística nacional caminhasse ao lado dos centros mundiais.

Importante pontuar também – e antecipar, nesta construção de metodologia cronológica – que um segundo momento de desmaterialização veio com a chegada do vídeo, que, como imagem eletrônica, afastou ainda a materialidade existente nas películas, não sendo mais possível observar a figura sem seus aparatos de exibição/decodificação.

A fotografia fotoclubista foi desenvolvida fora do eixo documental, principalmente com a criação do Photo Club Brasileiro em 1923 (MELLO, 1998, p. 68) e sua difusão do pictorialismo. Esse movimento foi rico em experimentação ao construir possibilidades compósitas além do que se podia capturar no momento de disparo do obturador, ainda que o pictorialismo nacional estivesse majoritariamente voltado para a consecução de imagens nas quais uma heterogeneidade não fosse notada.

A passagem para a fotografia moderna¹⁰ no Brasil surge no Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB) a partir dos pioneiros (COSTA; SILVA, 2004, p. 37) José Yalenti, Thomaz Farkas, Geraldo de Barros e German Lorca. Na década de 1940, em meio à acelerada urbanização do país, esses fotógrafos deslocaram a questão do apuro técnico dos processos laboratoriais e dos temas bucólicos para uma busca da sensibilidade a ser encontrada próxima ao cotidiano da metrópole. A composição passou a valorizar o contraluz, a geometrização, a abstração e os pontos de vista em angulações inusitadas.

¹⁰ Ao comparar o conceito da forma fotografia como algo instituído na modernidade e o da fotografia definida por Costa e Silva (2004) como moderna no Brasil, percebe-se certa diferença. A imagem fixa realizada no FCCB por seus pioneiros e, principalmente, por Geraldo de Barros e José Oiticica Filho está bem mais próxima daquela das vanguardas históricas, que são analisadas no Apêndice A. Também a denominação de moderno para o cinema do pós-guerra ao invés do cinema clássico faz necessário diferenciar cada um desses modernos na história. Nesta pesquisa, continua-se chamando de modernas a forma fotografia e a forma cinema.

Para esta pesquisa, interessam as experiências de Geraldo de Barros e de José Oiticica Filho (JOF), que manipularam a imagem fixa a tal ponto que ultrapassaram o ideal moderno da fotografia única, em foco e direta, apostando em composições visuais experimentais.



Ilustração 4 - *Fotoforma* (1949) e negativo da série *Sobras* (1996-1998), de Geraldo de Barros

Barros utilizava, em seu trabalho fotográfico, superposições de imagens; desenho sobre negativo com ponta-seca e nanquim; e montagem de negativos e de fotos já reveladas, sendo estes recortados e prensados entre placas de vidro. Sua série *Fotoformas*, mesmo nome de sua exposição no Museu de Arte de São Paulo em 1951, é intensa em ritmação, movimentos e grafismos, que transpassam a imagem em si para a forma de apresentação expográfica. Se nesse momento já há uma série de choques harmônicos entre camadas de uma mesma tomada fotográfica, na série *Sobras*, realizada nos últimos anos de sua vida, há uma evidenciação do gesto do corte na materialidade sensibilizada, seja ela reunida a outra de diferente temporalidade ou confrontada com o espaço negro nos negativos e com os vazios brancos nos sanduíches de vidros a partir de imagens reveladas.

JOF enveredou por um uso plural da fotografia: sua aplicação científica, o sucesso no âmbito fotoclubista e as posteriores formulações mais abstratas e construtivas (HERKENHOFF, 1983, p. 11). Mesmo que o movimento não seja uma preocupação de seu trabalho, sua fase abstrata, com as *Recriações* e *Derivações*, revela composições bastante enérgicas que demandam o passeio do olho pela imagem. No período construtivo, são as formas

em suas variações que dinamizam os quadros visualmente, através de negativos em cartolina que passam por múltiplas exposições.

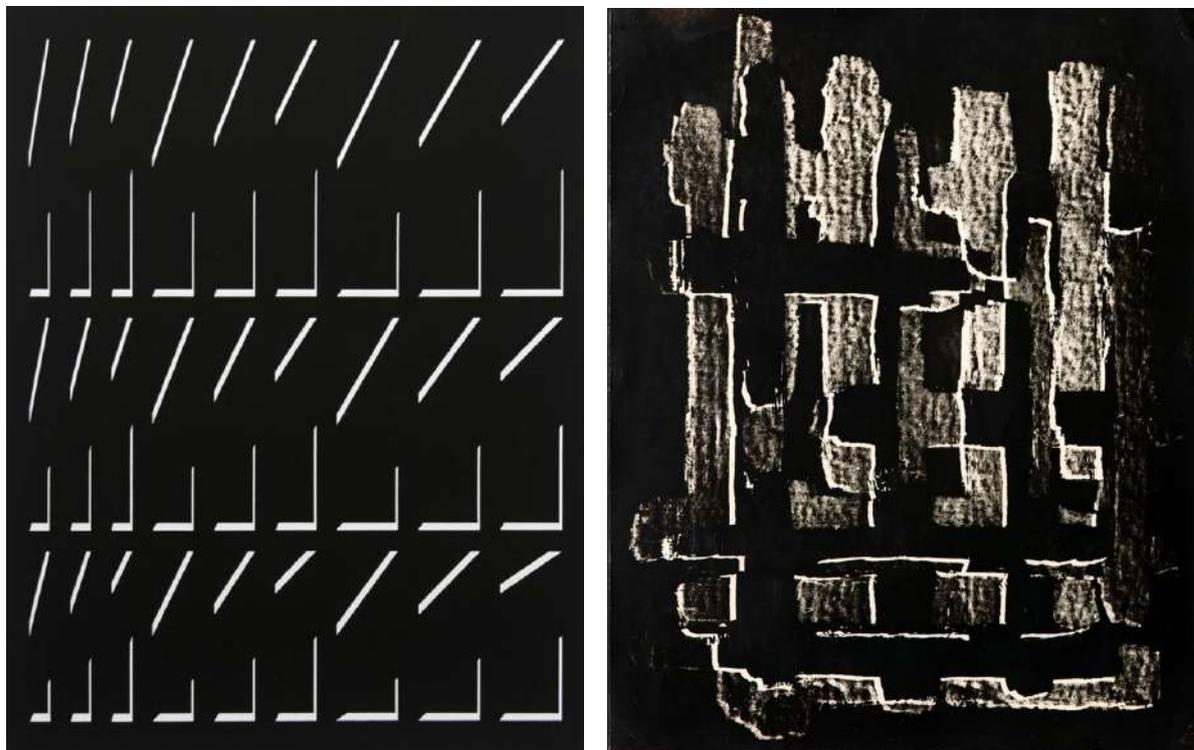


Ilustração 5 - [*Cesar Derivações*] – B (1958) e *Recriação 14-1* (1958)

Em publicação voltada ao campo das artes plásticas a partir de textos no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, publicados entre março de 1959 e outubro de 1960, Ferreira Gullar (1998, p. 232) explicita que

Por volta de 1951, surgiram no Brasil as primeiras manifestações de arte concreta, e essas manifestações não brotavam como resultado natural da evolução da moderna pintura brasileira e sim como reação a ela. Àquela altura, o ambiente artístico do país nesse setor era dominado ainda pela figura de Cândido Portinari, posto pela crítica acima de qualquer discussão. Di Cavalcanti, Segall e Pancetti constituíam o segundo anel do prestígio e a arte brasileira parecia destinada a seguir o rumo que a obra desses artistas – em particular a de Portinari – lhe traçara.

Eis que permanecia o legado da Semana de Arte Moderna de 1922, alterado pelo impacto da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em outubro de 1951, mesmo ano no qual Barros havia exposto suas obras no Museu de Arte de São Paulo (MASP). À exceção de Abraham Palatnik e Mary Vieira, que seguiram um caminho quase que intuitivo para aproximar arte e tecnologia em sua produção, a arte brasileira sofreu grande influência a partir daquela concreta vinda do suíço Max Bill na I Bienal, o que levou à formação do Grupo Ruptura

em 1952, do qual se destacam para os fins desta pesquisa, a participação de Geraldo de Barros e Waldemar Cordeiro.

Em 1953, também houve a criação do Grupo Frente no contexto carioca, do qual se acompanhará adiante Hélio Oiticica, filho de JOF. Em momento emblemático na história das artes visuais brasileiras, houve a cisão entre o núcleo concreto paulista – mais afeito ao rigor matemático, ao formalismo e ao racionalismo –, e os neoconcretos cariocas – próximos à intuição e à criação espontânea junto à vida. É importante destacar que os neoconcretos possuíam em seus trabalhos uma abertura para o espectador, transformando-o em participante com caráter ativo em relação às obras.

Nos anos de 1960, a abstração e o concretismo entraram em declínio. A cena brasileira sofreu influência da situação política de ditadura e dos movimentos artísticos estrangeiros que, por um lado, apresentavam engajamento social, como a nova figuração, e, por outro, aparentavam uma suposta neutralidade, como a *pop art* e o hiper-realismo.

É nesse contexto histórico que Waldemar Cordeiro criou os popcretos, fundindo a *pop art* e o concretismo e passando da representação às próprias coisas. Ele começou a tomar imagens dos meios de comunicação impressos e objetos cotidianos industrializados para suas obras, buscando a participação do observador, ainda que “dentro de certos limites, racionalmente estabelecidos pelo artista, a fim de evitar a dissolução do estatuto da obra” (COSTA, 2002, p. 22).

Em *Indivíduo s/ massa* (1966), o artista situou uma lente de aumento em frente à imagem de uma multidão. Com a movimentação do observador, são alterados o enquadramento e o foco dados à fotografia, tornando-a móvel pela ação do corpo de quem a vê.

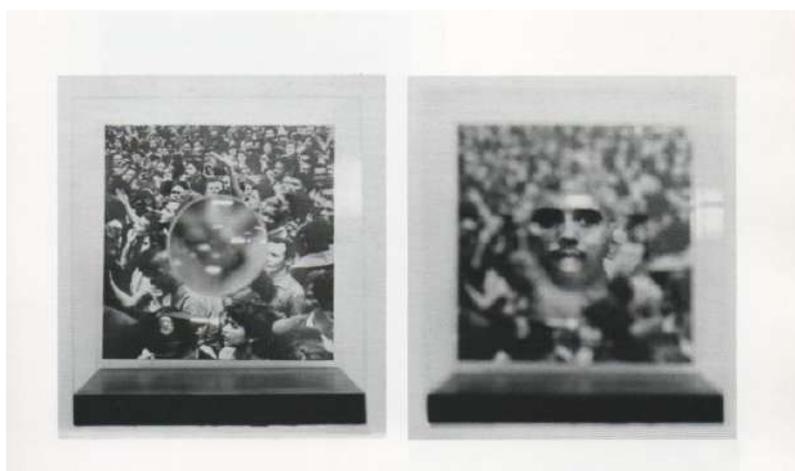


Ilustração 6 - Duas observações de *Indivíduo s/ massa*

Auto retrato probabilístico (1967) também lida com o deslocamento ao requerer do visitante que alinhe as partes da foto do artista dispostas em três sanduíche de acrílico perfilados sobre base para construir opções visuais.



Ilustração 7 - Vista diagonal de *Auto retrato probabilístico*

Já *O beijo* (1967) é um objeto eletro-mecânico constituído pelos fragmentos unidos de uma boca – supostamente de Brigitte Bardot – que, quando movimentada para frente, em direção ao público, se estilhaça e impossibilita a concretude da ação ou mesmo a visualização da imagem anteriormente vista. Cordeiro constituiu, a partir de imagens fixas, objetos que inserem o movimento pela espacialização de seus fragmentos ou pelo deslocamento de quem os vê, constituindo um tempo de experiência variável.

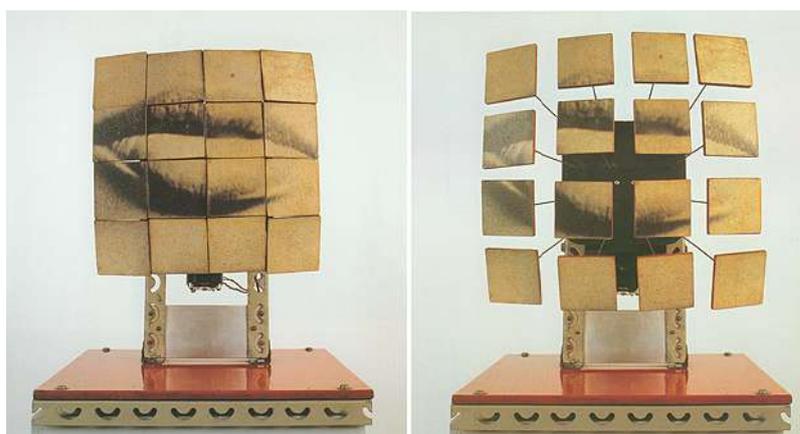


Ilustração 8 - Dois momentos de *O beijo*

Tratando-se de Hélio Oiticica no âmbito dessa pesquisa, é necessário ser pontual diante de seu vasto e importante universo de criação. Após o salto de suas obras para a autonomia no espaço, passando pela importância do participante, Oiticica se voltou para os meios técnicos,

desenvolvendo trabalhos em Super-8, em fotografia e articulando o conceito de quasi-cinema como algo fora do eixo hegemônico de narrativa linear para sala escura. Em Nova York, diante de seu contato com a cena *underground* local e, anteriormente, com o cinema marginal brasileiro, criou, junto ao cineasta Neville D’Almeida, o *Bloco-experiência in Cosmococa - program in progress* (1973-1974), que se situa entre os fazeres de ambos – artes plásticas e cinema. A premissa era de que cada instalação contivesse cerca de trinta *slides* projetados em *loop* e espacializados, uma trilha sonora própria, a proposição de um ambiente específico e instruções direcionadas aos participantes (BUCHMANN; CRUZ, 2014, p. 9). Os dois artistas formularam cinco blocos de experiência aos quais nomearam como *CC1 Trashiscapes*, *CC2 Onobject*, *CC3 Maileryn*, *CC4 Nocagions* e *CC5 Hendrix-War*. Oiticica ainda realizou a *CC6 Coke Head’s Soup* com Thomas Valentin e mais três *Cosmococas* não finalizadas.



Ilustração 9 - CC3 e CC5 em suas múltiplas disposições dos corpos

A insatisfação quanto ao cinema hegemônico de sala escura levou Oiticica a criar o conceito de quasi-cinema para denominar suas obras que propõem rupturas com a forma cinema. Nas *Cosmococas*, isso se dá pela quebra do movimento devido ao uso de imagens estáticas, pela espacialização das imagens em múltiplas telas e pela adoção de uma não narratividade.

[...] levantar cinema-linguagem a um criticismo in progress significa não só prever o seu fim como arte performed mas prever também o uso maior dele cinema como instrumento-linguagem não “aplicada” ou “aproveitada” para fins outros mas incorporada depois de fragmentada a um novo tipo de linguagem q se forma e q permanece como processo (OITICICA, 2009, p. 294).

Assim, o cinema se torna instrumento a ser constantemente rearranjado, incorporado e fragmentado em novas formações. Para tanto, a característica processual se torna essencial. Segundo Katia Maciel (2009, p. 281), nas *Cosmococas* “a ideia de *bloco* se refere à ausência de continuidade entre uma experiência e outra” e “*program in progress* insiste na ideia de

seriação e de incompletude permanente na obra, sempre em desenvolvimento e aberta ao *participador*".

Alguns textos recentes sobre as *Cosmococas* parecem desconhecer ou simplesmente não citam o aparato do audiovisual e sua importância para a história da arte no Brasil (PARENTE, 2015, p. 29). Antes de se tornar uma palavra que compreende todos os meios da imagem em movimento, o audiovisual era um mecanismo maquínico portador de um projetor de *slides* e de uma leitora de fita cassete que tanto emanava sons quanto identificava para uso interno sinais que indicavam como se deveria dar a transição entre as imagens. Bastante usado em contextos educacionais, o audiovisual foi agregado ao âmbito das experimentações entre arte e tecnologia e precedeu a videoarte, sendo gradualmente abandonado ao longo do período em que se facilitou o acesso ao equipamento de vídeo.

No audiovisual, temos o pré-cinema e o pós-cinema, e é por essa razão que concordamos com Frederico Morais quando ele afirma que no audiovisual a imagem tem um tempo virtual estruturado livremente. "A descontinuidade é parte da estrutura do audiovisual, como imagem do mundo moderno." É como se ele estivesse nos dizendo que a fixidez do projetor e a velocidade média de suas imagens matassem a descontinuidade, a fragmentação e a dispersão da imagem contemporânea. E, de fato, todo o cinema experimental, a videoarte e o cinema expandido vão lutar para criar variações e passagens que desestabilizem o fluxo e a continuidade da "imagem-movimento", de modo a explorar as tensões entre os aspectos plásticos e narrativos, a imagem e o som, criando insterstícios que impeçam que a imagem, como acontecimento, se deixe atualizar em um estado de coisas. (PARENTE, 2015, p. 17).

A não fixação imagética é um antídoto contra a necessidade moderna de encontrar a essência dos meios e promover sua estabilidade formal. O audiovisual fez parte de uma etapa fundamental para a consolidação da imagem contemporânea como lacunar, aberta e variável. No catálogo da *Expo-Projeção 73*, realizada São Paulo em 1973, com organização de Aracy Amaral, e destinada a exibir obras em som, audiovisual, Super-8 e 16mm, do total das setenta obras a serem exibidas¹¹, dezenove eram audiovisuais. Na exposição organizada por Daisy Peccinini, denominada *Arte – Novos meios/Multimeios – Brasil 70/80*, em São Paulo em 1985, havia vinte e uma obras audiovisuais.

No caso de Oiticica e D'Almeida, o audiovisual foi o meio escolhido não só pela questão da dificuldade quanto a conseguir equipamentos. Ora, os artistas se encontravam em Nova York nos anos 1970 – ponto nodal da arte contemporânea estadunidense –; D'Almeida era um cineasta brasileiro e Oiticica havia feito curso de produção de cinema na Universidade

¹¹ Nem todas as obras elencadas no catálogo conseguiram chegar a tempo. Um exemplo é o audiovisual *Neyrótika* (1973), de Hélio Oiticica.

de Nova York, além de possuir uma câmera Super-8 com a qual já tinha filmado *Agrippina é Roma-Manhattan* (1972) em 1972. O audiovisual apresentava as características que os artistas buscavam para constituir um quasi-cinema afastado da linearidade e da narratividade, constantemente modificado em outras proposições e especializado, ou seja, um bloco de experiências como um programa em progresso.

O advento do vídeo facilitou a inserção da parada no movimento e o prolongamento da estase indefinidamente, tornando-a suscetível à passagem do tempo. A primeira geração de videastas no Brasil é composta a partir da convocação internacional de artistas para participarem da exposição *Video Art*, organizada por Suzanne Delehanty no *Institute of Contemporary Art* da Universidade da Pennsylvania em 1975. Entre cariocas e paulistas, apenas os primeiros conseguiram enviar trabalhos para o evento pelo acesso à câmera do cineasta Jom Tob Azulay, uma “portapack U-matic de meia polegada da Sony” (ZANINI, 2018, p. 269). Não era possível editar o que fosse gravado, o que vem a fazer sentido com o fato de que os primeiros vídeos eram compostos por planos únicos nos quais uma ação se desenrolava ao longo do tempo.

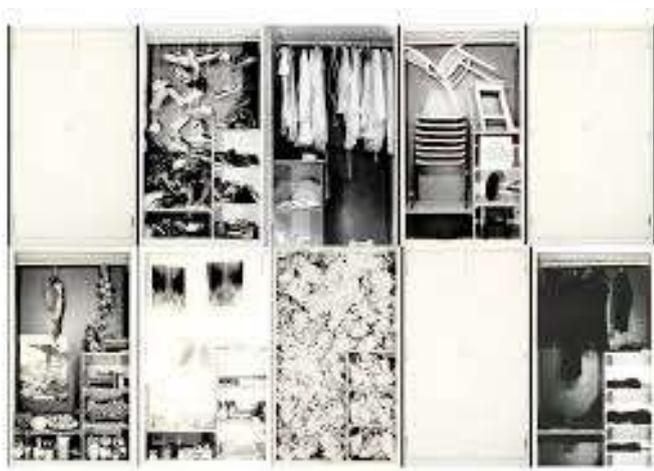


Ilustração 10 - *Eu armário de mim*, de Leticia Parente

Juntando-se ao grupo de pioneiros, Leticia Parente – que era radicada em Fortaleza, onde já havia exposto em individual sua obra em gravura (MAUC, 1973) – produziu *Made in Brasil* (1975) no Rio de Janeiro. Nesse trabalho emblemático do início da videoarte, é gravado um plano de detalhe contínuo do pé da artista, enquanto ela costura na sola com agulha e linha a frase de título do vídeo. Parente tinha uma produção múltipla, passando também pelos audiovisuais – como em *Eu armário de mim* (1975), no qual imagens do guarda-roupas com diversos materiais da vida da artista é acompanhado por um poema seu –, pela fotografia, pela

xerografia e pela instalação. Sua obra explora questões subjetivas ligadas ao corpo, às normas padronizadoras e a tarefas a serem cumpridas. Por mais que seus trabalhos em vídeo lidem com as questões da duração, pelo desenvolvimento da ação em si e pela impossibilidade técnica da edição, como colocado acima, ela teve profundo impacto no desenvolvimento de uma videoarte nacional e, mais especificamente, das questões relacionadas às imagens técnicas experimentais na cidade de Fortaleza, como será visto mais à frente.

Através da atuação de Rafael França – artista gaúcho radicado em São Paulo e, posteriormente, em Chicago – foi possível inserir um desenvolvimento em duas frentes na videoarte brasileira, de forma a implementar uma narratividade própria ao meio nos trabalhos em *single channel* e a explorar a espacialização através de instalações. A partir de seu trabalho, a fragmentação das imagens se tornou mais presente nas obras nacionais, conseguindo enfim a concretização da parada na imagem, como em momentos de *Getting out* (1985) e a duração do estático, como em *Television Sets* (1980).

Nessa instalação, o artista manteve uma câmera de vídeo diante de um quadrado preto e transmitiu essa imagem para seis televisores, que se encontravam em frente a outros seis painéis com figuras geométricas idênticas. O deslocamento das figuras gráficas para o vídeo atesta a segunda fase de desmaterialização da arte. França deslocou seus experimentos objetuais em gravura e impressão gráfica para o sinal eletrônico do vídeo e sua multiplicação espacial, confrontando as imagens físicas sobre os painéis com a imagem temporal do quadrado preto observado pela câmera.

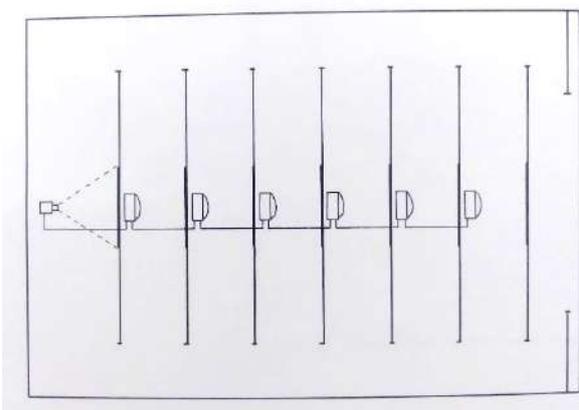


Ilustração 11 - *Television Sets* em planta baixa e em exposição na Cooperativa de Artistas Plásticos de São Paulo em 1980

Após a passagem da primeira geração da videoarte para a segunda – mais voltada para um vídeo independente de cunho político, que buscava alterar o circuito comunicacional desenvolvido pela televisão comercial –, na década de 1990, a terceira geração teve maior

visibilidade e não estabeleceu rupturas com as fases anteriores. Do contrário, as agregou às suas descobertas estéticas e as consolidou e sofisticou em um caminho autoral (MACHADO, 2007a, p. 19).

Dos anos 1990 para a primeira década do novo milênio, tornaram-se mais acessíveis no país, em termos de valor e disponibilidade no mercado, os equipamentos necessários para captação e, principalmente, para projeção de som e imagem. Já havia mais conhecimento técnico requerido para operar tais instrumentos, além da necessária problematização do dispositivo do cinema (PARENTE, 2015, p. 31) e da própria fotografia, que viu surgir nos anos 1980 as câmeras de *still video* ou *electronic still*, avizinando o paradigma da desmaterialização nesse âmbito e a quebra com a compulsoriedade dos processos químicos de revelação. Nesse momento, começava-se a manipular o vídeo de maneira mais corrente dentro do circuito das artes visuais:

A aproximação – tardiamente percebida no Brasil em relação ao contexto internacional – se deve essencialmente a uma miscigenação das práticas criativas, nas quais os artistas passam a transitar por meios e suportes menos ortodoxos, como a computer art, a fotografia digital, as instalações interativas e o próprio vídeo, que se transforma numa ferramenta cada vez mais acessível em função de seu extraordinário desenvolvimento tecnológico (CRUZ, 2007, p. 11).

Enquanto, por um lado, prega-se a lógica da superação da videoarte, por outro, as tecnologias digitais, anunciadas com o *frisson* de grandes mudanças vindouras, passaram a agregar práticas anteriores ao invés de suplantá-las. Hoje é sabido que aconteceram mudanças, mas, ao mesmo tempo, se continua a lidar com as imagens capturadas do mundo e com as máquinas.

Mas se considerarmos *video* a sincronização de imagens e som eletrônicos, sejam eles analógicos ou digitais, se entendermos imagem eletrônica como aquela constituída por unidades elementares discretas (linhas e pontos) que se sucedem em alta velocidade na tela, então podemos concluir que hoje quase tudo é vídeo e que, longe de estar moribunda, essa mídia acabou por ocupar um lugar hegemônico entre os meios expressivos de nosso tempo, O que é o “cinema digital” senão uma forma de vídeo? O que são os formatos digitais de animação na Net senão formas de vídeo? A computação gráfica, o videogame, as animações interativas de toda espécie não se apresentam fundamentalmente ao receptor como imagens e sons eletrônicos e, portanto, como vídeos? O cinema não é hoje fruído majoritariamente em forma de vídeo? *Si la vidéo est mort, vive la vidéo!* (MACHADO, 2007a, p. 16).

Tomam-se as palavras de Machado, junto com a afirmação de um segundo momento de desmaterialização para estabelecer uma hipótese: assim como a arte conceitual se diluiu no contexto geral da arte contemporânea, alterando seu *status*, a videoarte fez passagem

semelhante, camuflada junto a outras proposições e se fazendo ver nitidamente apenas em obras específicas.

Colocam-se em questão os processos de ruptura radical que, de fato, não existem ao pé da letra. O que existe são passagens. São elas que se observam quando se pensa nos conjuntos de obra de Arthur Omar e de Miguel Rio Branco até aqui. Apesar de suas particularidades poéticas, é possível traçar certo paralelo entre os dois ao perceber que seus trabalhos passam por múltiplos meios – cinema, fotografia, vídeo e instalação – e, principalmente, que, têm a recorrência de levar a imagem estática ao movimento – seja ele através de rastros ou de encadeamento sequencial – e a imagem em movimento ao ralentamento extremo.



Ilustração 12 – Imagens das séries *Antropologia solúvel* e *Limbo*

Os trânsitos imagéticos são fundamentais no trabalho de Omar. Em *Ressurreição* (1987), ao retomar imagens de corpos de pessoas assassinadas, a tensão das imagens policiais com o transcorrer dos cinco minutos em película brinca com a possibilidade macabra de trazê-los de volta à vida, mesmo que momentaneamente. A metalinguagem é recorrente em sua obra, questionando os meios: o artista diverge da fixidez e da unicidade da forma fotografia, como em *Antropologia solúvel* e *Limbo*¹², e da transparência e continuidade linear da forma cinema, como em *Ressurreição* ou em *O som, ou Tratado de Harmonia* (1984). O que importa para Omar é transformar as imagens constantemente em outras, ao mesmo tempo em que tenta deixar o espectador ciente de seu próprio olhar.

Miguel Rio Branco já operava passagens desde o início de sua carreira, começando pela pintura e seguindo pela fotografia documental e pelo cinema experimental. A vivência junto aos moradores da região do Maciel, em Salvador, no final dos anos 1970 e início dos

¹² Não foi possível definir com precisão o ano dessas obras. Soma-se a isso a questão de elas serem resultados de processos que podem ainda estar em desenvolvimento.

1980, ensejou a criação de séries fotográficas e do filme *Nada levarei quando morrer, aqueles que me devem, cobrarei no inferno* (1981). Interessa notar que, recorrentemente, as imagens da série são exibidas em conjunto, aglutinadas em paredes e não de maneira seguida. São mosaicos que permitem a ligação das unidades em um conglomerado variável, como se pode ver nas disposições encontradas na galeria permanente do artista em Inhotim e na exposição no MASP em 2017.

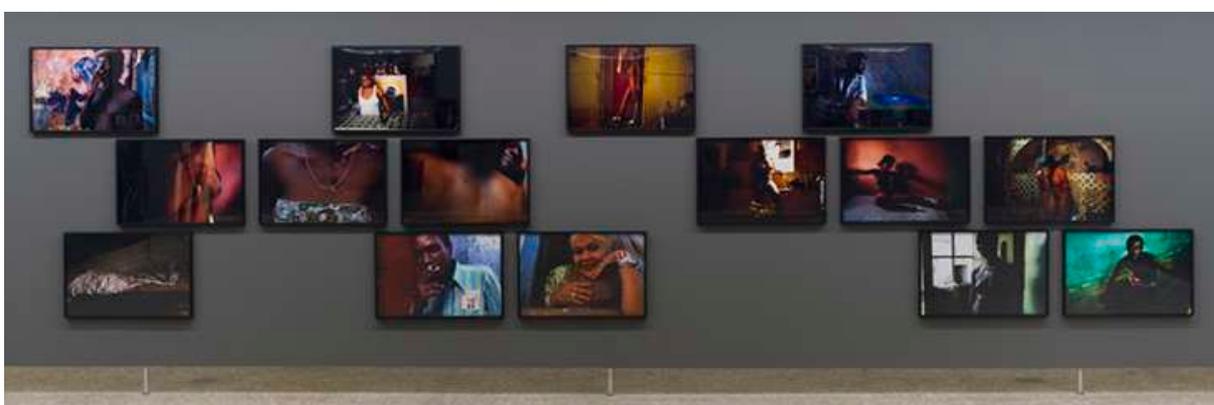


Ilustração 13 - Acima, parte da galeria de Rio Branco em Inhotim. Abaixo, parede da exposição *Nada levarei quando morrer* no MASP

Também no filme estão inseridas as imagens fixas, que muitas vezes são recortadas e movimentadas, desvelando aos poucos a totalidade de cada uma. Rio Branco estendeu essas imbricações para a realização de grandes painéis com imagens sequenciadas de interação entre corpos, como em *Blue tango* (1984); para vídeos que encadeiam fotografias no tempo, como em *Entre os olhos o deserto* (1997) e para instalações que as estendem pelo espaço, como em *Tubarões de seda* (2006).

Seguindo pela questão das passagens, é necessário citar duas exposições fundamentais: *Movimentos improváveis – o efeito cinema na arte contemporânea* (2003), com curadoria de Philippe Dubois e coordenação geral de Ivana Bentes, no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) do Rio de Janeiro; e *Cinema Sim* (2008), no Itaú Cultural, com curadoria de Roberto Moreira S. Cruz para a exposição, de Berta Sichel para o programa de filmes e vídeos e organização de Katia Maciel para o seminário e a publicação de ensaios e reflexões.

Por mais que contassem com grande maioria de artistas estrangeiros, essas exposições são uma bússola para mapear questões caras à imagem técnica também no Brasil. Em ambas, o que se queria atingir eram os limites. *Movimentos improváveis* trazia o efeito cinema na arte, porém, analisando o programa de filmes e vídeos e as obras instaladas, se acredita que Dubois antecipava as questões da elasticidade do tempo ao mirar no movimento. Como será visto mais à frente, o teórico belga tem importância também no cenário das imagens em Fortaleza.

Cinema Sim parecia, por sua denominação, querer afirmar o alargamento de um campo determinado através de sua essência, no entanto, na seção expográfica, muitas das obras apresentadas escapavam, sendo também escultura, pintura, fotografia ou brinquedo óptico. Para Cruz (2008, p. 7), “não é uma exposição sobre o cinema, mas sim sobre a ideia e o conceito do cinema e de como os artistas contemporâneos apresentam em suas obras princípios criativos e estéticos que nos remetem aos da linguagem cinematográfica e aos seus modos de expressão”. Portanto, o título *Cinema sim* compunha uma provocação ao pensamento.

Enfim, os trânsitos entre o fixo e o movimento se tornaram mais frequentes no momento atual da arte brasileira. Passa-se adiante para focar no que foi e é feito e pensado no âmbito das imagens em Fortaleza e suas conexões artísticas.

1.2 AS PASSAGENS E O CAMPO DAS IMAGENS EM FORTALEZA

1.2.1 O início da fotografia e do cinema em Fortaleza

Segundo Ary Bezerra Leite (2019, p. 15-19), a chegada da fotografia em Fortaleza se deu em 1848 através do irlandês Guilherme Frederic Walter. Mágico e ilusionista de fantasmagorias, o artista havia aprendido o ofício da daguerreotipia com o fotógrafo americano Charles DeForest Fredericks em sua passagem pelo Maranhão, parada anterior em seu percurso para o Ceará e subsequente retorno ao Pernambuco. Na capital alencarina, ele desenvolvia o trabalho de retratista pela manhã e à noite produzia seus espetáculos de lanterna mágica, nos quais os desenhos eram feitos por Joaquim José Insley Pacheco, jovem português que, em

permuta, foi seu aprendiz de daguerreotípia. Posteriormente, Pacheco estabeleceu um estúdio com equipamentos americanos, partindo em seguida para os Estados Unidos em missão de estudos e, quando do seu retorno ao Brasil, tornou-se “um dos mais requisitados retratistas da corte imperial” no Rio de Janeiro (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2017).

Desse momento inaugural em diante, percebe-se que os artífices das imagens técnicas fixas em Fortaleza se voltaram para a produção de vistas de paisagens e, em sua maioria, de retratos – gêneros trazidos da fotografia realizada em âmbito internacional, que seguiu os temas sociais mais exercidos pela pintura. Às apresentações de lanterna mágica se somaram as placas de vidro fotográficas, denominadas de vistas fixas, que traziam imagens de vários lugares do mundo e de personalidades famosas, como o Papa da época. Leite (1995, p. 91) deixa claro que mesmo com a chegada da imagem em movimento – que se deu em 1897 – não foram abolidas as apresentações lanternistas. Ao contrário, a elas se uniram às cenas em movimento como vistas animadas. E, ainda com a abertura das primeiras salas permanentes de cinema, em 1908, até próximo ao fim da década de 1920 (LEITE, 2019, p. 141), eram exibidas “reportagens fotográficas” entre filmes, com atualidades do cotidiano nas cidades e da vida política nacional.

Em 1897, de julho a novembro, Fortaleza recebeu três dos mais proeminentes equipamentos de projeção cinematográfica, anunciada nos jornais como “fotografia animada” (LEITE, 2019, p. 342) e trazida por empresários e comerciantes. Foram eles: o Kinetoscópio de visor, de Edison; o Kinetoscópio de projeção, ou Projetoscópio, do mesmo inventor; e o Cinematógrafo, dos irmãos Lumière. Este último equipamento também chegou à capital através da itinerância de Nicola Maria Parente, célebre fotógrafo.

O filme *Kinetoscópio Mané Côco*¹³ (2008), do realizador, historiador e crítico Firmino Holanda, é um documentário que une depoimentos de Ary Bezerra Leite a filmagens da Fortaleza da *Belle Époque* (período compreendido entre 1860 e 1930), a registros de uma solenidade na Câmara dos Vereadores em homenagem à chegada do cinema à capital e a um ultrassom neonatal com imagens cambiantes entre o fixo e o movimento. Não se trata de um documentário de estilo clássico, mas sim de uma obra que se aproxima do experimental ao distorcer sons e manipular as imagens através da montagem em aproximações, paradas, *slow motions* e repetições, entre outros mecanismos.

O título da obra faz referência à figura de Manoel Pereira dos Santos, conhecido popularmente como Mané Côco, proprietário do Café Java, importante cenário cultural e

¹³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=L1DMqY_dwu4&feature=youtu.be>. Acesso em: 18 jan. 2021.

artístico de Fortaleza. O café abrigou as reuniões do grupo literário Padaria Espiritual¹⁴ até seu encerramento, enquanto, na Rua Formosa, 56, Mané Côco instalou um equipamento de exibição, o Kinetoscópio de visor. Coincidentemente, o fim da Padaria Espiritual e a chegada da “fotografia animada” aconteceram ambos em 1897¹⁵. Esta sobreposição é acionada através da narrativa do filme, que estabelece uma ligação silenciosa entre os dois eventos.



Ilustração 14 - Fragmento de *Kinetoscópio Mané Côco*

O já estabelecido fotógrafo Joaquim Moura Quineau importou, em 1898, um Cronofotógrafo Demény, da Gaumont, e passou a projetar películas de 60mm, conseguindo imagens com maior tamanho e brilho. Tornando-se um exibidor itinerante, ele voltou a investir em equipamento na virada do século, adquirindo um Aléthorama e partindo do Ceará para caminhos misteriosos aos pesquisadores (LEITE, 2019, p. 348-349).

Das informações acima, depreende-se que os agentes responsáveis por trazer as tecnologias de entretenimento iniciais para a cidade eram comerciantes fixos ou itinerantes ligados ao lazer, ou empresários que diversificavam seus investimentos com novos equipamentos, como os projetores de cinema. Os precursores – lanternistas, fotógrafos e projetoristas –, a princípio, não reconheciam limites entre as apresentações das imagens; estavam abertos às novas tecnologias que vinham sendo desenvolvidas; e as agregavam em suas práticas correntes, criando espetáculos mistos que veiculavam o fixo e o móvel. Como já dito, até a década de 1920, fotografias eram projetadas em sessões nas salas de cinema na forma de reportagens fotográficas entre filmes. Não se davam ainda o pensamento e a prática da

¹⁴ Essa sociedade literária se antecipou em certas características ao acontecimento da Semana de Arte Moderna de 1922, pois tinha linguagem irreverente e lidava com a valorização da cultura nacional.

¹⁵ O curta-metragem cita o ano de 1897 como marco de encerramento da Padaria Espiritual, no entanto, outras fontes se referem ao ano de 1896 ou 1898.

especialização em apenas um meio e apresentações de vistas fotográficas se intercalavam aos pequenos filmes projetados, como é possível observar na passagem da Companhia d'Arte Bioscope Inglês por Fortaleza entre 17 de agosto e 8 de setembro de 1902 (LEITE, 2011b, p. 59), quando foram exibidas vistas fixas feitas na cidade junto a vistas animadas, que em sua maioria eram filmes franceses de Georges Méliès e Ferdinand Zecca. Ainda em 24 de junho de 1903, tem-se mais um exemplo do trânsito na exibição das imagens no início da temporada na qual a Empresa D'Arte e Bioscope Ítalo-Francesa apresentou, junto às películas em movimento, ““vistas fixas” feitas em Fortaleza como as que documentavam a Partida do Batalhão de Segurança para Grossos, atualidade que tratava dos incidentes da região em litígio entre os Estados do Ceará e Rio Grande do Norte” (LEITE, 2011b, p. 62).

Os termos utilizados para denominar as imagens fotográficas e suas práticas – vistas e retratos – foram tomados da pintura, se consolidaram na fotografia e, no caso das “vistas animadas”, se prolongaram ao uso comum nas exibições cinematográficas, apresentando espaços e corpos em seu movimento através da novidade do próprio movimento da câmera em *travellings* improvisados em carros e trens.

Os primeiros exibidores de cinema trouxeram um vocabulário novo para o público. A imprensa utilizou a palavra francesa “écran” antes de falar em “tela”. E as criações cinematográficas eram denominadas “vistas”, “quadros” ou “cenas”, distinguindo-se “vistas fixas” e “vistas animadas”, como identificação para o que se denomina depois “slide” e a nova tecnologia de imagens em movimento: o cinema. É comum em um texto da época dos ambulantes a alternância das expressões “vista animada”, “cena animada” e “fotografia animada” (LEITE, 2011b, p. 82).

A partir desse fragmento de nota de rodapé, o historiador cita algumas novas palavras que passaram a fazer parte do cotidiano popular. No entanto, a terminologia indica – como já apontado acima – a contaminação entre linguagens artísticas e a formação de híbridos nas práticas exibidoras antes dos movimentos de especialização em categorias de imagem diversas. “Quadros” e “cenas” provêm da pintura e do teatro, sendo apropriados pela fotografia e pelo cinema nascentes que, além do vocabulário, tomaram também a forma de organização visual (enquadramento), a narrativa e a espacialidade da sala de exibição. Ou seja, as imbricações existiram antes e depois dos processos modernos de “depuração”. O que determinou e ainda determina o sucesso da modernidade em seu projeto é o grau de apagamento que conseguiu lograr em seu tempo de vigência. Aqui, importa principalmente a expressão “fotografia animada”, veiculada nas propagandas dos espetáculos. Ela já é um híbrido e carrega em si os traços das ligações existentes entre a fotografia e o cinema, seja pela base comum da captura

da luz em filme fotossensível, pela suposta verossimilhança – acrescida de movimento –, ou pelo momento de trânsito na exibição das imagens nesse período.

Seguindo na análise através da história, outra figura essencial para o desenvolvimento do cinema e da fotografia em Fortaleza foi Adhemar Bezerra de Albuquerque. Ele é considerado o primeiro cearense a rodar um filme, intitulado *Temporada maranhense de foot-ball no Ceará* e exibido em 1924 no Cinema Moderno, no centro da cidade. Antes dele, realizadores desconhecidos fizeram os documentários *A procissão dos passos*, de 1910, e *Ceará jornal*, de 1919 (LEITE, 1995, p. 431), no entanto, não se sabe se os autores eram artistas locais ou migrantes passando pela cidade para oferecer seus serviços.

O trabalho de Adhemar Albuquerque se iniciou na geração de registros de acontecimentos sócio-políticos no Ceará. A princípio de maneira independente, cobria eventos na capital e no interior, dentre os quais se destaca o filme *O Juazeiro do Padre Cícero e aspectos do Ceará* (1925). Posteriormente, ligado à Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas, foi responsável por documentar as ações da instituição, registros esses que tiveram como operador de câmera seu filho Chico Albuquerque, célebre fotógrafo brasileiro pertencente ao FCCB e que, ainda jovem, em 1942, fez câmera *still* para Orson Welles em sua passagem por Fortaleza para rodar um episódio do longa *It's all true* (HOLANDA, 2012, p. 38), que nunca chegou a ser finalizado.



Ilustração 15 - Chico Albuquerque criança junto a câmera cinematográfica no evento de inauguração da estátua de José de Alencar em Fortaleza, em 1929. Fragmento da capa do livro *Do sertão a Saturno: O Ceará no cinema (1900-1940)*, de Holanda (2017)¹⁶

¹⁶ O historiador conviveu com essa fotografia, do acervo de seu avô, durante toda a vida, sem entender por que ele a possuía, já que não figurava nela. Adulto e trabalhando com cinema, percebeu a presença da câmera e de Chico Albuquerque ainda menino.

Outro fato relevante foi a criação da empresa Aba Film, em 1934, – produtora pioneira no estado e maior loja de venda de insumos e revelação ao longo do século XX em Fortaleza. Por meio da conjunção de suas atividades empresariais, artísticas e sócio-políticas, em 1936, Adhemar Albuquerque forneceu equipamentos e deu instruções de como operá-los ao libanês Benjamin Abrahão Botto, para que este pudesse registrar imagens fixas e em movimento de Lampião, Maria Bonita e seu bando de cangaceiros.



Ilustração 16 - Benjamin Abrahão com estojo da Aba Film à tiracolo cumprimenta Lampião e seu bando em 1936. Foto do acervo do Instituto Moreira Salles

O filme resultante dessa empreitada foi proibido e teve seu copião apreendido pelo Departamento Nacional de Propaganda do governo de Vargas em abril de 1937 (HOLANDA, 2012, p. 36). Na década de 1940, as atividades da Aba Film na área do cinema terminaram, continuando apenas no ramo fotográfico (HOLANDA, 2009) até o início dos anos 2000, quando a empresa fechou as portas por conta do período de massificação das imagens digitais.

Se foi possível notar coexistência na exibição de imagens fixas e em movimento até a década de 1920, a partir da prática de Albuquerque percebe-se uma realização mista, onde houve pensamento e produção em fotografia e cinema. Infelizmente, não se tem acesso às imagens para investigar se essa maneira de trabalho chegou a ser empregada de forma estética nas obras. No entanto, pontua-se que foto e filme partiam das mesmas necessidades de registro do cotidiano social e político, o que foi reiterado e atinge o auge da importância na história da Aba Film com a excursão de Benjamin Abrahão.

Como um adendo à passagem entre imagens, mesmo que possa não tê-las imbricado, Albuquerque ainda se iniciou na pintura aos 67 anos, expondo no Museu de Arte da

Universidade Federal do Ceará em 1963 (MAUC, 1963) suas obras de característica “primitivo-surrealista”.

A interrupção nas atividades comerciais da Aba Film ligadas ao cinema aponta para a consolidação da fotografia como uma prática de custo financeiro mais acessível – seja para a compra dos insumos ou para a revelação do filme –, de equipamentos mais portáteis, de maior uso vernacular, e de características populares mais fortes no sentido de poder ser adquirida, tocada e guardada. O *status* social da fotografia não será aprofundado aqui, porém é preciso lembrar sua importância, pois, através dela, pessoas menos abastadas começaram a ter a posse de sua própria imagem.

1.2.2 Dos anos 1960 aos 1990

História da produção de filmes no Ceará, de Holanda (2012), indica a consolidação das realizações audiovisuais em documentário ou ficção até a década de 1960, muitas feitas por artistas de fora do estado. A partir de 1969, a captação e a projeção em Super-8 chegaram ao interior e à capital, formando um pequeno polo ao redor do Clube de Cinema de Fortaleza, fundado em 1949, e do Cinema de Arte Universitário, da Universidade Federal do Ceará (UFC), inaugurado em 1971, conhecido popularmente como Casa Amarela e encabeçado pelo professor Eusélio Oliveira¹⁷ (HOLANDA, 2012, p. 44). A bitola de Super-8 possibilitou o aumento no número de realizadores; a descentralização da produção, ocorrendo também na região do Cariri, de onde surgiram cineastas como Rosemberg Cariry; e a realização de filmes experimentais, saindo das bordas das ficções e dos documentários. Holanda é o realizador mais conhecido em Fortaleza a ter dirigido obras experimentais em Super-8, transitando também pela animação com interferência em desenho quadro a quadro diretamente na película velada em seu curta-metragem *Na pele* (1979).

Na dissertação de mestrado intitulada *Filmes de família e construção de lugares de memória: estudo de um material Super-8 rodado em Fortaleza e de sua retomada em Supermemórias*¹⁸, Bosi (2016, p. 48) indica que “[...] a maior parte dos cineastas amadores e de

¹⁷ Após a morte de seu criador, em 1991, a instituição foi renomeada como Casa Amarela Eusélio Oliveira. É coordenada por Wolney Oliveira, filho de Eusélio, e continua atuante, com cursos de cinema, fotografia e animação. Também é responsável pela realização anual do Cine Ceará - Festival Ibero-americano de Cinema.

¹⁸ *Supermemórias* (2010) é um curta-metragem realizado por Danilo Carvalho a partir de uma chamada pública para que pessoas detentoras de rolos de Super-8 em Fortaleza pudessem ceder as imagens ao diretor para que ele as montasse em um filme de memórias da cidade. Em contrapartida, Carvalho lhes daria um DVD com o material capturado.

família que surgiram com o Super-8, de alguma forma, apresentavam interesse e envolvimento prévios com o universo da produção amadora de imagens fotográficas”. Seria necessário ter acesso aos filmes desse período para averiguar se essas passagens ocorriam também na feitura das imagens, porém esse aprofundamento demandaria uma pesquisa bastante minuciosa devido ao fato de muitos desses antigos realizadores não terem seu destino conhecido. É possível afirmar que alguns artistas desse período superoitista, como Nirton Venâncio e Joe Pimentel, continuam ainda como fotógrafos e cineastas.



Ilustração 17 - Passagem de *Retrato pintado*

Em contato com a obra audiovisual de Pimentel e Holanda a partir dos anos 2000, percebe-se que ambos se voltaram para passagens entre o estático e o movimento. Em *Retrato pintado* (2000), Pimentel constrói um curta-metragem de ficção que mostra a presença do retratista popular na documentação das fases da vida de uma família e seu ofício manual de fotopintura. Há o congelamento da imagem dos atores posicionados em frente à câmera do fotógrafo e a fusão desta imagem com aquela já revelada e pintada pelas mãos do mestre Júlio Santos. *Câmara viajante* (2007), também de Pimentel, documenta o trabalho de fotógrafos de festas religiosas em Canindé e Juazeiro do Norte e de fotopintura em Fortaleza. Intercaladas aos depoimentos, são inseridas imagens fotográficas feitas pelos artistas, algumas inclusive são animadas em recortes e passagens, tornando a narrativa leve e lúdica.

Enquanto Pimentel se voltou para a fotografia popular e para as formas que se encontravam a iminência de diminuir de uso ou até de se perder devido à fotografia digital – filme fotográfico, monóculos e fotopintura –, Holanda tomou as imagens estáticas e em movimento como arquivo no desenvolvimento de ensaios. Seus filmes tratam de questões históricas e, principalmente, desenvolvem reflexões sobre o próprio fazer imagético através de uma montagem opaca, que se faz ver, e do discurso em voz *over*. É assim em *Kinetoscópio Mané Côco*, já citado aqui, e no documentário *A balada do Sr. Watson* (2017), no qual, a partir de fotografias de seu avô, um inglês radicado em Fortaleza no início do século XX, Holanda

traça uma arqueologia crítica da cidade, da presença inglesa no Brasil e na constituição de sua família. As imagens em Holanda não são um arquivo morto, mas se chocam constantemente com o presente, dando a ver as camadas de tempo e os constructos sócio-político-afetivos enraizados nelas.



Ilustração 18 – Em *A balada do Sr. Watson*, fotografia do gasômetro inglês sobre o espaço onde ele existira

É preciso sublinhar que a realização desses trabalhos ricos em passagens entre o estático e o movimento se deu a partir dos anos 2000, como já dito, ou seja, com a possibilidade de utilizar equipamentos digitais mais leves, que permitem maior tempo de captação e, principalmente, com o advento das ilhas de edição não lineares em computadores. Não se quer dizer que o audiovisual digital deu início a tais processos, mas, certamente, os facilitou e intensificou o número de trabalhos com essa investigação estética.

Voltando às décadas de 1970 e 1980, segundo Silas de Paula (2013, p. 85), o experimentalismo também foi exercido, ainda que de maneira não tão ampliada, a partir das imagens fixas. São os casos de Paulo Harding e Gentil Barreira. O primeiro atuou na década de 1970 e “desenvolveu pesquisas em que utilizava produtos químicos, calor, interrupções no processo de revelação, entre outras técnicas, para intervir em seus originais analógicos” (VELOSO, 2013, p. 94). Sua obra foi reconhecida após sua morte prematura, em 1980, com a exposição *Pedras que cantam*, realizada em 2004 com curadoria de Dodora Guimarães e José Albano.

Começando a fotografar e revelar aos onze anos, Gentil Barreira saiu jovem de Fortaleza para estudar em São Paulo, onde desenvolveu exercícios fotográficos com amigos ao longo de sua formação escolar, e em São José dos Campos, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Fundação Vale Paraibana de Ensino. Com estudos mistos entre arquitetura, fotografia, cinema, desenho e música nos primeiros dois anos de curso, a formação de Barreira

possibilitou o aprofundamento de suas experimentações fotográficas, fazendo com que o artista abandonasse a faculdade e voltasse para Fortaleza nos anos 1970 para se profissionalizar e continuar seu ofício de cunho experimental na área (VELOSO, 2013, p. 113-114), onde permanece trabalhando.

Em entrevista a Patrícia Veloso (2013, p. 116-117), Barreira organiza pensamentos sobre a sua prática artística:

Eu uso um termo que eu não sei se é adequado, onde eu subverto a técnica fotográfica para gerar imagens que não existem, que são criadas a partir de um uso (que poderia se colocar entre aspas) “errado” da técnica fotográfica. Em alguns momentos uso filtros e o movimento da câmera também. Procuro criar uma sensação de movimento em todo o cenário para gerar imagens que não existem. Depois, numa outra situação, passo a montar e criar imagens que só existiam na minha imaginação, na minha cabeça. Remetia a experiências pessoais, experiências vividas. De certa forma, eu tento realizar essas experiências em imagens. A forma como eu consegui me expressar, como eu disse, poderia ter pintado, poderia usar outra técnica, mas usei a fotografia para materializar essas imagens que me vinham à cabeça a partir dessas experiências pessoais.

Parte importante do trabalho do artista é destinada ao estudo do movimento, como pode ser percebido na série *Diante dos olhos* (2004), presente na exposição *Séries especiais - Fotografias*, de 2009, no Memorial da Cultura Cearense, ou na fotografia *Bosque* (1996), exposta no Museu da Fotografia, em Fortaleza. Na primeira, o movimento tem os corpos como condutores, seja os dos meninos correndo na praia, ou o corpo do fotógrafo que se desloca para enquadrar e clicar. Já em *Bosque* fica mais explícita a busca pelo movimento luminoso, pois o corpo resta sentado num banco, imóvel, enquanto nas copas das árvores e no chão parecem se formar ondas e veios por onde a luz flui.



Ilustração 19 - Fragmento da série *Diante dos olhos*, capturado do *site* de Gentil Barreira¹⁹

¹⁹ <http://www.gentilbarreira.com>

A subversão da prática da imagem fixa e sua aproximação de outras técnicas artísticas apontam para a flexibilização do pensamento de especificidade do meio. Assim, Barreira consegue transitar entre a foto publicitária, de moda, documental e experimental sem se fixar.

Nas décadas de 1980 e 1990, intentou-se estabelecer na capital formas de profissionalização e formação de um polo cinematográfico industrial, mas sem sucesso. Nesse período, a produção de cinema em Fortaleza continuou ocorrendo entre altos e baixos, com alguns longas locais e outros realizados por diretores de fora. Após a criação do Instituto Dragão do Mar de Arte e Indústria Audiovisual (IDM)²⁰, em 1996, a produção local de imagens passou a se vincular em grande parte aos espaços de formação institucionais. Com sua dissolução em 2002/2003, abriu-se uma lacuna nas políticas culturais locais, restando os cursos livres ofertados pela Casa Amarela Eusélio Oliveira, mediante pagamento de taxa, e aqueles gratuitos oferecidos pelas organizações não-governamentais de educação e arte, entre elas o Alpendre – Casa de Arte, Pesquisa e Produção (1999-2012). Foi a existência desta instituição em combinação com o advento do digital que iniciou o movimento de virada que se daria adiante na produção realizada em Fortaleza.

Nesse ponto do texto, é necessário estabelecer um parêntesis e uma linha que liga o cenário artístico em Fortaleza dos anos 2000 aos anos 1970 e 1980, retomando a importância de Letícia Parente. Nascida na Bahia, Parente foi professora de química na Universidade Federal do Ceará e, posteriormente, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), iniciando sua vida artística aos 40 anos e ainda em Fortaleza.

No ano de 1973, a videoarte descobre Letícia Parente, e ela começa a expor suas produções artísticas. Faz uma mostra individual do trabalho chamado “Monotípias”, no Museu de Arte Contemporânea de Fortaleza, vence o Salão de Abril e participa da Mostra Unifor 70 – Universidade de Fortaleza; insere seu trabalho “Monotípia Flor Maior” na mostra do Salão Nacional de Artes Plásticas no Ceará; participa da Exposição Coletiva “17 artistas no Natal”; tem trabalhos expostos no Museu da Universidade Federal do Ceará (MAUC) (ALVES, 2012, p. 36).

Em 1974, vivendo no Rio de Janeiro em razão de seu doutorado, ela seguiu investindo em experimentações artísticas, passando a fazer parte do grupo carioca pioneiro na videoarte, com Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarale, Sonia Andrade, Ivens Machado, Paulo Herkenhoff, Miriam Danowski e Ana Vitória Mussi (PARENTE, 2011, p. 90). Os trabalhos de Letícia Parente em vídeo realizados neste período foram exibidos em Fortaleza, junto a outras

²⁰ O IDM não é o mesmo que o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (CDMAC), que se trata de um complexo cultural inaugurado em abril de 1999 e que continua existindo atualmente. Todavia, ambos atuavam em conjunto.

produções do audiovisual experimental, na primeira década do século XXI, gerando bastante impacto na formação de novos realizadores, principalmente quanto às questões relacionadas ao corpo na imagem e à duração.

Além de sua própria contribuição artística em Fortaleza, Letícia Parente exerceu uma poderosa influência na geração seguinte, sendo três de seus cinco filhos também pessoas importantes no desenvolvimento do cenário da experimentação das imagens técnicas na cidade.

André Parente é professor da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ), pesquisador e artista. Morou em Fortaleza até meados da década de 1970 e tem fluxo constante de visita à cidade, onde já ministrou classes e palestras e expôs em mostras coletivas e individuais, como em *Multimídia* (Galeria de Arte Crédimus, 1978), *Entremargens* (Alpendre, 2008), *O real no virtual* (Museu de Arte Contemporânea, 2011), junto a seu irmão Pedro Parente, e *Ação: 1 Irreal* (Galeria Sem Título, 2017). Em *Alô, é a Letícia?* (2011, p. 89), André Parente dá início ao seu texto crítico sobre a obra de sua mãe com o seguinte posicionamento: “Não sou apenas filho de Letícia, sou também filho de seu trabalho. De fato, muito do que eu faço, seja no plano da criação artística, seja no plano intelectual, me remete de alguma forma ao trabalho dela”.

Cristiana Parente é professora da graduação em Cinema e Audiovisual, da UFC. Como gestora cultural, esteve à frente do Núcleo de Audiovisual e do Departamento de Arte e Cultura da Secretaria de Cultura do Ceará (SECULT), foi diretora do Museu da Imagem e do Som do Ceará (MIS-CE) e diretora-presidente do Cento Dragão do Mar de Arte e Cultura (CDMAC). Desde 1978, é artista multimídia, trabalhando como *videomaker*, fotógrafa, desenvolvedora de projetos em mídia interativa e arte mídia, como o *software* de montagem em tempo real *Corisco*.

E, finalmente, Pedro Parente é um artista que, em conjunto com Fergus Gallas, dirigiu o videodança *Ensaio* – o primeiro feito em Fortaleza, em 1986 (ALVES; LEAL, 2014, p. 7). Em entrevista a Alves (2012, p. 41), Pedro Parente reitera a influência de sua mãe em sua prática:

A influência é total. Pois a arte conceitual fortemente existente no trabalho de Letícia Parente contamina até hoje os trabalhos elaborados, tanto com Dança e Tecnologia, como também nas instalações desenvolvidas.

Em conjunto com Lucia Machado e Roberta Marques, Pedro Parente e Gallas foram importantes realizadores de videoarte na capital alencarina na década de 1980. É importante notar que Alexandre Veras, *videomaker*, e Andréa Bardawil, coreógrafa, – dois dos fundadores do Alpendre – tiveram ligação direta com as realizações do coletivo. Veras, ainda morando em

São Paulo, editou o videodança *Da Vinci* (1992), de Pedro e Fergus (ALVES; LEAL, 2014, p. 7), e Bardawil trabalhou com Parente (ALVES, 2012, p. 44) no grupo Pano de Boca.

1.2.3 Primeiras duas décadas do século XXI

Em 1999, Beatriz Furtado – jornalista e pesquisadora em audiovisual –, Manoel Ricardo de Lima e Carlos Augusto Lima – ambos da área da literatura –, Solon Ribeiro – fotógrafo e professor de artes visuais –, Eduardo Frota – artista plástico – e Luis Carlos Sabadia – gestor cultural – se uniram a Veras e Bardawil. O grupo iniciou estudos e conversas, articulando a ideia do Alpendre: um espaço interdisciplinar que se tornou fundamental na consolidação do pensamento e da prática em artes em Fortaleza. Além disso, o Alpendre formou uma geração de jovens moradores do Poço da Draga que se tornaram técnicos, fotógrafos, montadores e diretores, como Victor de Melo – que possui uma obra como objeto dessa pesquisa –, Marco Rudolf, Eudes Freitas e Carlim Rocco.

Furtado, Ribeiro e Veras foram e são figuras essenciais na formação de um pensamento híbrido em imagens técnicas na cidade, seja através de suas classes, de sua atuação político-pedagógica na construção dos projetos não só do Alpendre, mas da Vila das Artes da Prefeitura Municipal de Fortaleza e da graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará, ou através da influência de suas curadorias e obras. Furtado produz um audiovisual pautado no corpo e nas relações entre cinema e artes visuais; Ribeiro atua na imbricação de fotografia, cinema, instalação e performance; e Veras passa pela videodança, pela instalação, pelo cinema sensorial e de planos longos.

No ano de 2005 se deu a primeira exposição de Solon Ribeiro com os fotogramas do cinema clássico herdados de seu pai²¹ (Centro Cultural Banco do Nordeste-CCBNB, 2005). Ribeiro tomou as imagens do cinema para expô-las de maneira diversa de sua fonte, ressaltando a figura do fotograma, retornando-os para o movimento através de sua ação ao deslocá-los no espaço e engendrando diversos dispositivos para ressignificá-los.

É imprescindível pontuar que, em 1978, ainda como um jovem fotógrafo em São Paulo e antes de ingressar na *École nationale supérieure des Arts Décoratifs* (EnsAD), em Paris, Ribeiro já acompanhava o cenário das artes no Brasil e, na ocasião do evento *Mitos Vadios*,

²¹ Para um aprofundamento sobre esse conjunto de trabalhos, acessar a dissertação *Dos fotogramas ao cinema menor: dispositivos, montagem e movimentos na obra de Solon Ribeiro* (BRITO, 2015).

fotografou a performance *Delirium Ambulatorium*, de Hélio Oiticica, com uma lente de 50mm e bem próximo à figura do artista carioca.

De fato, a obra de Oiticica teve uma forte influência nos caminhos de Ribeiro, sendo possível, inclusive, traçar certas relações entre a produção de Ribeiro e as *Cosmococas*, de D'Almeida e Oiticica. A influência destes pode ser percebida no uso da imagem estática reencadeada em movimento; no engajamento do corpo – ainda que esse não se dê necessariamente com o conceito de participante encontrado em Oiticica –; nas trilhas musicais populares utilizadas; na apropriação e ressignificação de imagens da cultura e, finalmente, na ação de desmontar os dispositivos cinematográficos e fotográficos e remontá-los de outra maneira.

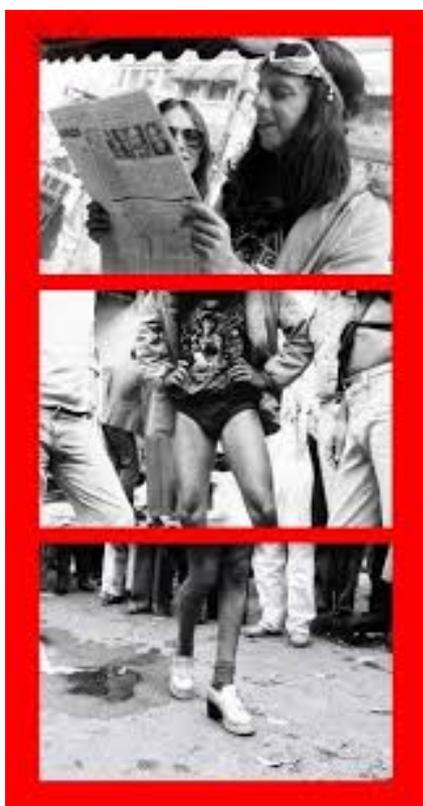


Ilustração 20 - Hélio Oiticica fotografado por Solon Ribeiro em 1978

O cruzamento entre cinema, fotografia e artes visuais realizado por Ribeiro está presente tanto em suas obras quanto em seu trabalho como professor. No início da década de 2000, como coordenador da graduação em Artes Visuais na Faculdade Integrada da Grande Fortaleza, Ribeiro formou uma geração de artistas que lançou como curador, dentre os quais se destaca Yuri Firmeza, que, atualmente, também exerce atividades de magistério, sendo professor no curso de Cinema e Audiovisual da UFC, onde ministra classes na interseção entre a área dessa graduação e as Artes Visuais.

Firmeza estabelece suas obras sobre as bases do corpo e nos entremeios das imagens fixas e em movimento. Em *Ações* (2003), foram tomadas fotografias em sequência de seus gestos a partir de performance realizadas em locais determinados. *A gravitacional* (2008) traz imagens fixas ao acaso da ação do artista de tomar uma câmera digital, acionar seu *timer* e jogá-la para cima. Já *A Fortaleza* (2010-2014) traz o confronto entre uma fotografia de Firmeza na infância e outra dele, no mesmo espaço e com roupa semelhante, mas já adulto. Aqui são essenciais a passagem do tempo e as diferenças e permanências na cidade e no artista.



Ilustração 21 – *Frames* da sequência dos retratos posados em *Nada é*

Em outros trabalhos, como *Nada é* (2014), o que importa não são mais as imagens resultantes das performances de Firmeza, mas a observação dos espaços e de suas peculiaridades sob uma câmera e uma montagem propositivas de intervenções. Há choques temporais, sobreposições e ralentamento das imagens de vídeo, assemelhando-se a retratos posados, em relação direta com os *tableaux vivants*.

Retomando certo seguimento temporal, em 2004 foi fundado o Instituto de Fotografia de Fortaleza (IFOTO), que iniciou uma série de encontros com debates e articulou as mostras *deVERcidade* em 2005, 2006, 2007 e 2010. Esse evento contava com ampla chamada para a inscrição de fotógrafos e coletivos, expondo trabalhos em um grande prédio em ruínas e a céu aberto, um antigo supermercado abandonado nas imediações do Mercado dos Pinhões – local de inúmeros passeios fotográficos e vizinho à antiga sede do IFOTO.



Ilustração 22 - Parte da exposição *deVERcidade* de 2010

A mostra de 2010 trouxe todas as séries fotográficas expostas em projeção, junto a vídeos, instalações e performances. O prédio abandonado, escuro e habitado por imagens luminosas continha a passagem de diversos ensaios fotográficos, fazendo com que as imagens dialogassem entre si, formando uma infinidade de combinações a depender dos trajetos traçados e dos pensamentos formados pelos visitantes na escolha do percurso, tal como no conceito de *transcinemas*²² formulado por Kátia Maciel (2009, p. 17-18). Pela efervescência cultural que provocou na cidade e pela forma de exibição adotada nessa edição, o *deVERcidade* de 2010 foi a exposição fotográfica que de fato mais se lançou em uma perspectiva instalativa entre as imagens estáticas e em movimento. Uma das obras dos objetos dessa pesquisa, *Casa da Fotografia* (2010), de Themis Memória, foi desenvolvida para exibição nesse espaço e, como será analisado a diante, possui forte ligação com os *tableaux vivants* através da fixidez dos corpos dos atores filmados.

²² Para Maciel (2009, p. 17), “transcinemas são formas híbridas entre a experiência das artes visuais e do cinema na criação de um espaço para o envolvimento sensorial do espectador”. Nessas obras, o participante é o agente responsável por ativar ligações entre as imagens e construir um sentido ou uma narrativa através de sua experiência.

Em 2006, foi lançado o primeiro edital para a seleção de alunos para a Escola de Audiovisual da Vila das Artes (EAV), os quais iniciaram o período letivo ainda sem estrutura física própria. Enquanto as aulas da primeira turma da EAV ocorriam, uma série de cursos livres foi ofertada pelo Instituto de Arte e Cultura do Ceará (IACC), por meio do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, e em parceria com o Alpendre, tendo como professores Alexandre Veras, Ivo Lopes Araújo, Ruy Vasconcelos, Marcelo Ikeda, os irmãos Luiz e Ricardo Pretti e Frederico Benevides. Dentre os cursos, havia ênfase no primeiro cinema, nas vanguardas históricas, na videoarte, no cinema estrutural e expandido, nas experimentações entre artes e no cinema contemporâneo, pontos esses que também eram investigados nas classes e realizações dos alunos da EAV.

Observando a escolha desse percurso pedagógico pela história da arte, é importante notar que foram pinçados os períodos mais preñes em dissidências à forma cinema e à forma fotografia. Não é à toa que, à exceção de cinco realizadores – Breno Baptista, Leonardo Mouramateus e Luciana Vieira, advindos da graduação em Cinema e Audiovisual da UFC; Lara Vasconcelos, egressa do curso de jornalismo da UFC; e Themis Memória, contemporânea da primeira turma da EAV e parte do coletivo Alumbramento –, todos os demais realizadores das obras elencadas nos objetos dessa pesquisa passaram pela Escola de Audiovisual.

A partir de 2007, com o evento de comemoração de um ano da EAV, Philippe Dubois se torna uma presença frequente nos espaços de formação em imagem da cidade. Nessa primeira ocasião, o teórico trouxe o curso de História e Linguagem do Vídeo a partir de seu livro *Cinema, vídeo, Godard* (2004). Ele retorna em 2011, 2013, 2014, 2017 e 2018 como professor visitante ligado ao Departamento de Comunicação da UFC para ministrar mais cursos abertos sobre as imbricações entre cinema e arte contemporânea e sobre a análise fílmica. Também volta para participar do *Colóquio Internacional Pós-cinema, Pós-fotografia: o devir das imagens contemporâneas da arte*, organizado com Beatriz Furtado em 2014. Todos os realizadores que aqui possuem trabalho analisado passaram por suas classes ou tiveram contato de alguma maneira com sua construção de pensamento sobre a imagem.

O fluxo de passagem de professores de fora e de dentro do Ceará, trazendo suas obras ou seus acervos, junto ao intenso fluxo de *download* P2P²³, desencadeou uma cultura cinéfila e pesquisadora de amplo acesso e de debate de filmografias e obras que não chegaram ou chegariam a ser exibidas na cidade. Foram criados espaços de visualização conjunta, como o

²³ *Peer-to-peer*: tecnologia de compartilhamento de dados via internet na qual cada usuário é cliente e servidor, descentralizando e agilizando os processos de disseminação da informação.

Cine Caolho, e fomentados outros cineclubes por meio da formação de exibidores independentes e agentes culturais nas edições do curso Pontos de Corte²⁴ (EAV).

Em especial, houve a mostra dos trabalhos de Agnès Varda em 2009, acompanhada de sua visita à cidade – também articulada por Beatriz Furtado –, onde realizou palestras e teve encontros com os jovens artistas para analisar suas obras e comentá-las. *Saudações, Cubanos!* (1963), *Os catadores e eu* (2000) e *As praias de Agnès* (2008) ressoaram bastante para os realizadores locais, interessados pelo tom afetivo do fazer artístico de Varda – no filme de 2008 –, que já começara a ser empregado na cidade com o agrupamento de amigos para fazer trabalhos. Outros interesses fundamentais foram o uso de meios técnicos à mão, desde a feitura de um filme com fotografias, na obra de 1963, até o encantamento com as possibilidades dos aparelhos digitais de imagem, do filmar próximo ao corpo, próximo às pessoas e sem o limite da metragem dos rolos de filme, presentes na obra de 2000.

Handycams e *Cybershots* eram utilizadas nas experimentações em fotografia e audiovisual e, paulatinamente, os jovens realizadores puderam adquirir câmeras DSLR, capturando imagens em alta definição. Por volta de 2006, foi implantado o Núcleo de Produção Digital (NPD), que oferecia cursos intensivos com profissionais renomados e também fomentava a produção através do empréstimo de equipamentos de som, imagem e iluminação e do acompanhamento de técnicos para auxiliar no uso e na conservação do material.

Além do alargamento do acesso a obras e ferramentas, havia a ideia da realização de uma arte possível, com os meios disponíveis, sem aguardar por condições materiais melhores e, ainda, explorando os equipamentos ao máximo para que se conseguisse um domínio maior no momento da produção.

Assim, foi se criando um cenário propício na cidade para que uma profusão de curtas-metragens experimentais fosse realizada, inspirados também por três filmes ganhadores do edital DOCTV e exibidos em cadeia nacional: *Vilas Volantes: o verbo contra o vento* (2005), de Alexandre Veras; *Sábado à noite* (2007), de Ivo Lopes Araújo; e *Uma encruzilhada aprazível* (2006), de Ruy Vasconcelos. Todos são documentários que não se contêm dentro de um padrão usual, buscando outras formas de abordar seus conteúdos, ressaltando as características plásticas da imagem e a duração estendida. Além desses aspectos estéticos, todos eles partiram de pequenas equipes, muito bem “afinadas” em pré-produção por meio de trocas de referências e de conversas. Essa ideia está atrelada à valorização de uma arte produzida a

²⁴ Além de estimular a exibição em bairros de pouco acesso a salas de cinema, como subúrbios e periferias de Fortaleza, o Pontos de Corte também incitava a experimentação em busca de outros tipos de suporte a servirem de tela, como meio fio e dunas, entre outros.

partir de grupos afetivos e colaborativos (MIGLIORIN, 2011) – tema de certa forma transposto para as telas em *Estrada para Ythaca* (2010) e *Os monstros* (2011) – e ao câmbio da concepção de funções delimitadas no cinema industrial para a perspectiva da reunião de um conjunto de realizadores, no sentido de todos serem responsáveis por uma atividade essencial de criação para a consecução da obra ao final.

A Mostra de Cinema de Tiradentes de janeiro de 2008 foi o primeiro evento no qual as obras de Fortaleza chegaram em bloco, evidenciando para a crítica nacional o crescimento de seus trabalhos, tanto em número quanto em pesquisa estética. Nessa edição, *Sábado à noite*, de Ivo Lopes Araújo, e *Câmara viajante*, de Joe Pimentel, foram premiados.

A partir daí houve a intensificação dos intercâmbios, principalmente com Recife e Belo Horizonte. Também em 2008, foi criado o Janela Internacional de Cinema do Recife que, ao contrário do consolidado Festival Cine-PE, buscava privilegiar as obras mais com maior caráter experimental e que não tinham necessariamente compromisso em tornar a experiência cinematográfica palatável ao público. Em 2009, *Flash Happy Society* (2009), de Guto Parente, – um dos trabalhos pertencentes aos objetos da pesquisa – ganhou o prêmio de melhor filme do Janela.

Diante do contexto tecnológico em comum no período, dos vínculos criados entre realizadores de diferentes cidades – que são explorados pela pesquisa de Marcelo Ikeda e Dellani Lima –, enfim, da formação de uma geração, a obra *4000 disparos* (2010), de Jonathas de Andrade, também faz parte dos objetos investigados mais a fundo na tese. Por mais que o artista alagoano seja radicado em Recife e não em Fortaleza, suas preocupações formais e políticas nesse trabalho dialogam com as obras realizadas na capital cearense. Outro ponto de convergência é que se encontram nos créditos de outras duas obras audiovisuais de Andrade a presença de artistas cearenses ou que tiveram passagem marcante pelo universo da arte em Fortaleza. Em *O peixe* (2016), Leandro Gomes foi assistente de fotografia e Ricardo Pretti foi um dos montadores. Já em *Jogos dirigidos* (2019), Ivo Lopes Araújo foi diretor de fotografia e Gomes, mais uma vez, assistente. Além da conjugação de todos esses pontos, seria um contrassenso desta pesquisa ser purista quanto ao recorte espacial, cortar fios de conexões possíveis e excluir um elemento que se situa no cerne da questão.

Ainda quanto a esta geração, a reunião de Araújo, Gláucia Soares, Thaís de Campos, Rúbia Mércia, Themis Memória, Luiz e Ricardo Pretti, Frederico Benevides, Danilo Carvalho e Ythallo Rodrigues, formou o coletivo Alumbramento (SILVA, 2012, p. 65), que logo se tornou conhecido por suas produções de baixo-orçamento e de forte investigação da imagem e do som. Seu maior reconhecimento se deu na premiação do longa-metragem *Estrada para*

Ythaca (2010), dos irmãos Pretti e dos primos Parente – Guto e Pedro –, na Mostra de Tiradentes de 2010.

Segundo Camila Vieira da Silva (2012, p. 65), em 2012, seis pessoas compunham a Alumbramento consituído como produtora: Caroline Louise, Guto Parente, Ivo Lopes Araújo, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti. O último filme da produtora foi *Inferninho* (2018), dirigido por Guto Parente e Pedro Diógenes²⁵ em parceria da Alumbramento com o Grupo Bagaceira de Teatro. Dentre os trabalhos dos realizadores que passaram pelo Alumbramento em seus anos de existência, se encontram analisados nessa pesquisa: *Casa da Fotografia*, de Themis Memória, *Casa da Vovó* (2008), de Victor de Melo, *Flash Happy Society*, de Guto Parente; *Fort Acquário* (2016), de Pedro Diógenes, e *Viventes* (2014), de Frederico Benevides.

Os críticos, professores e realizadores, Marcelo Ikeda e Dellani Lima (2011), ao transitarem entre a cena audiovisual de Fortaleza, Belo Horizonte, Recife e do Rio de Janeiro, cunharam o conceito de cinema de garagem na urgência de realizar um mapeamento da produção independente dessa jovem geração, que se compõe em coletivos e utiliza meios digitais e baixo orçamento para fazer filmes inventivos. O foco recaiu principalmente sobre as produções de Fortaleza e de Belo Horizonte, por apresentarem todas as características correspondentes ao conceito. Em 2012, Ikeda e Lima realizaram uma mostra na Caixa Cultural do Rio de Janeiro e lançaram sua segunda publicação a partir do mesmo conceito, tendo mais tempo de reflexão e mais fôlego para aprofundá-lo em conjunto com outros críticos e realizadores. Entre eles se encontra Camila Vieira da Silva, pesquisadora, crítica e realizadora, que empreendeu um mapeamento artístico e institucional com esse recorte no texto *Mosaico em construção: breve panorama da nova produção audiovisual cearense* (2012), compondo um apanhado enquanto a história recente acontecia e contemplando essa produção que não foi objeto direto da análise de Holanda (2012) em seu texto já citado.

A partir de toda essa experiência imagética autoral de sucesso, mesmo com poucos recursos, e do aumento da demanda de mercado para o trabalho com a manipulação de imagens, perceptível no uso massificado das mídias como o Instagram e do YouTube, a Universidade de Fortaleza (UNIFOR) inaugurou em 2008 sua graduação em Audiovisual e Novas Mídias posteriormente renomeada de Cinema e Audiovisual²⁶, mesma denominação da graduação ofertada pela Universidade Federal do Ceará a partir de 2010.

²⁵ Esses dois artistas também possuem trabalhos elencados entre os objetos da pesquisa.

²⁶ A partir de novas diretrizes do Ministério da Educação-MEC para a área, lançadas no Parecer CNE/CES nº44/2006 e na Resolução CNE/CES nº10/2006.

Beatriz Furtado foi uma das professoras efetivas que idealizaram e implantaram o curso na UFC. É importante ressaltar algumas de suas pesquisas que apontam para formas do fazer cinematográfico imbricado com outras áreas da arte, resultando nas exposições *O cinema dos pequenos gestos (des)narrativos* (CCBNB, 2011) e *O fazer cinema das artes visuais: performances filmicas* (CCBNB, 2017). Em conjunto com Dubois, Furtado também organizou o *Colóquio Internacional Pós-cinema, Pós-fotografia: o dever das imagens contemporâneas da arte*, realizado em Fortaleza em 2014. Nele, artistas e vários pesquisadores de universidades brasileiras e internacionais se reuniram para pensar os rumos da imagem técnica na arte ao inventar novas configurações de dispositivos fora do contexto de produção hegemônica²⁷.



Ilustração 23 - Vista da exposição *O fazer cinema das artes visuais*, com curadoria de Beatriz Furtado

Ainda quanto à graduação em Cinema e Audiovisual da UFC, da qual já foram citados como professores Beatriz Furtado, Cristiana Parente e Yuri Firmeza, se percebe uma abertura para processos experimentais além do cinema narrativo, representativo e linear, dialogando com as artes visuais, em particular a fotografia, a performance e as instalações. Dentre os egressos do curso, constam nos objetos da pesquisa as obras *A festa e os cães* (2015), de Leonardo Mouramateus, *A namorada do meu pai* (2011), de Luciana Vieira, e *Monstro* (2015), de Breno Baptista. Lara Vasconcelos é co-diretora de *A namorada do meu pai* junto com Vieira, no entanto, é graduada em Jornalismo, também pela UFC.

Em 2015, por meio do projeto *Criadores em cena* – vinculado ao Porto Iracema das Artes, instituição ligada ao governo estadual e integrada ao complexo do CDMAC –, Alexandre Veras desenvolveu a exposição *A conversa infinita* em colaboração com cerca de quarenta

²⁷ Do colóquio também resultou uma publicação denominada *Pós-fotografia, pós-cinema: novas configurações das imagens*, com organização de Furtado e Dubois (2019) e lançada pelas edições Sesc-SP.

jovens artistas. Esse processo resultou na ocupação do Museu de Arte Contemporânea de Ceará (MAC-CE) entre setembro e outubro com a apresentação de sete obras instalativas²⁸. Dentre elas, duas retomavam imagens de seu média-metragem *O regresso de Ulisses* (2008), que detém planos de viés sensorial por meio de seu trabalho de forte saturação e contraste e pelas suas durações estendidas, muitas vezes utilizando o *slow motion*. A espacialização de uma obra concebida primeiramente como *single channel* permitiu potencializar a dimensão sensorial através do maior engajamento do visitante, diante do labirinto de imagens com projeção de corpos em tamanho pouco maior que a escala de altura média de uma pessoa. Mais uma vez, Veras se voltou para as questões de um audiovisual realizado de maneira expandida e do diálogo direto com outros campos da arte, características presentes desde o início do Alpendre em suas obras de videoarte e, principalmente, de videodança.



Ilustração 24 - Instalação de *O regresso de Ulisses*

É fundamental reconhecer que o pensamento do tempo e do movimento das imagens em Veras não advém apenas de sua base cinematográfica, como seu apreço pelo cinema de Tarkovsky e pela filosofia deleuzeana, mas também de sua parceria com Bardawil e todo seu estudo do corpo e do movimento na dança contemporânea.

Mesmo que rapidamente, é preciso pontuar que, desde a dança moderna, a paragem é um conceito essencial, pois nesse período teve sua oposição com a dança desfeita. Na dança contemporânea, esta concepção segue para ser entendida como uma pausa dinâmica. A estabilidade do sujeito não é estase, mas uma resistência à imposição de movimento externa. A paragem passa a ser um movimento interno (FERNANDES, 2011, p. 89). Assim, vê-se que a

²⁸ Para uma análise mais detalhada, consultar *Do périplo e seus encontros* (BRITO, 2017) nos anais do XX Encontro da SOCINE.

prática artística entre o fixo e o movimento está implicada na dança através de seus corpos-imagem, o que contamina o audiovisual de Veras em seu pensamento plástico.

Além de remeter sua produção para a abordagem da imagem de maneira prática – percebida inclusive em seu longa-metragem *Linz-quando todos os acidentes acontecem* (2013) por meio dos longos planos, do tratamento de cor e do trabalho de corpo na *mise-en-scène* –, Veras a conduz também em teoria em sua atividade como professor, tendo contribuído em todas as turmas da EAV – quatro concluídas e a quinta em atividades – e em diversas formações livres ministradas na capital e no interior do Ceará.

Em geral, a produção em Fortaleza dispõe de editais municipais e estaduais, que fomentam determinado volume da prática artística, mas não conseguem contemplar toda demanda existente na cidade, que ainda não possui um mercado estabelecido para que seus artistas possam obter sustento de sua produção fora da fotografia ou do vídeo publicitários e do conteúdo para veículos de comunicação. Há, então, certa vinculação entre as atividades de realização e apresentação das obras e as instituições governamentais e educacionais. Por isso, importa pontuar a criação e a (r)existência de espaços de formação que se constituem nos contextos híbridos ensinados e praticados, principalmente na Vila das Artes e na UFC – cursos de Cinema e Audiovisual, Jornalismo e Publicidade –, por onde passaram de alguma forma todos os realizadores das obras pertencentes aos objetos dessa pesquisa.

Ao longo dessa seção, foram observados três momentos de maneira mais nítida. No primeiro, do advento da fotografia e do cinema junto ao cenário de lanternismo já existente e até os anos 1920, com a consolidação das salas de cinema e da linguagem narrativa, representativa e industrial dos longa-metragens, havia uma apresentação híbrida das imagens, exibindo vistas fixas e móveis nos mesmos espetáculos.

Dos anos 1930 aos 1940, se encontrou na figura artística e empresarial de Adhemar Bezerra de Albuquerque um realizador misto, que fotografava e filmava as situações sócias e políticas da capital e do interior, estendendo suas atividades como produtor ao auxiliar Benjamin Abrahão na captura amistosa de imagens de Lampião e seu bando.

Salta-se para o fim dos anos 1970 e anos 1980, com o ciclo de Super-8. Os artistas amadores produziam imagens em fotografia e, através do equipamento audiovisual mais barato e portátil, puderam também fazer registros documentais, articular ficções e experimentar outras possibilidades estéticas. Parte dos fotógrafos locais também estava desafiando as convenções da fotografia documental em trabalho laboratorial ou pesquisando como tornar a imagem estática sensível ao movimento.

As cenas de videoarte e videodança se intensificaram em Fortaleza entre os anos 1980 e 2000, estimuladas pela imbricação entre linguagens travada pela arte contemporânea em contexto nacional e mundial. A composição múltipla do Alpendre, refletida em formação plural para os estudantes e em espaço para trocas e apresentações diversas foi um marco na consolidação do pensamento híbrido em artes em Fortaleza. Daí em diante, os espaços de educação surgidos não mais se alinhavam com uma visão produtivista e industrial, mas ao fazer poético pautado na construção de um pensamento estético voltado para a cidade na qual se vive e para as possibilidades de realização que se tem em um *locus* nordestino em um país de terceiro mundo.

A essas mudanças se soma outro contexto tecnológico a partir do final dos anos 1990, com a difusão²⁹ de câmeras digitais e computadores que permitem o processamento numérico de sons, palavras, imagens estáticas e em movimento indistintamente. Desde o vídeo, foi possível parar uma ação em movimento, com o digital se pode mais rapidamente congelar, suspender, acelerar e até reanimar, simulando oscilações ou mudanças. Por isso, foi possível perceber que, mesmo os artistas que se iniciaram na fotografia e no Super-8, puderam concretizar a fusão entre fotografia e cinema a partir da primeira década do século XXI.

Portanto, para aqueles artistas que se formaram sob essas outras perspectivas residentes na arte contemporânea e nos meios digitais, há uma contemporaneidade maior com obras divergentes da fotografia e do cinema hegemônicos ao longo da história. Por mais que se possa optar por seguir o caminho da especificidade dos meios, o híbrido está mais próximo e visível do que antes. Parte-se então para a análise das obras pertencentes aos objetos da pesquisa, momento essencial para seguir investigando o presente das imagens.

²⁹ Utiliza-se a palavra “difusão” ao invés de “democratização” ou “socialização” porque, por mais que as câmeras, os gravadores, os microfones e os computadores tenham tornado a produção de imagens mais portátil, descentralizada e menos cara, ainda há fortes barreiras econômicas para ter acesso a equipamentos com qualidade suficiente para capturar e processar sons e imagens que usualmente circulam nos meios do cinema, da fotografia e das artes visuais. Alguns trabalhos realizados com outros meios ou que se apoiam na estética da gambiarra por vezes conseguem furar esse bloqueio.

2 OBRAS E SEUS DISPOSITIVOS

A princípio, a delimitação temporal da pesquisa entre o fixo e o fluxo estabeleceu o ano de 2005 como marco inicial, por uma junção entre o momento em que a pesquisadora começou a acompanhar os movimentos da arte fortalezense; o período em que se intensificou novamente a implantação de formações em audiovisual na cidade e o início das atividades do IFOTO, fundado no ano anterior. Como ponto final, tomou-se 2019, ano em que se encerrou a coleta de material para a tese e se iniciou o período de desinvestimento estatal maciço na produção cultural brasileira, exemplificado na extinção do Ministério da Cultura³⁰; na intervenção do Tribunal de Contas da União na Agência Nacional do Cinema (ANCINE), paralisando os investimentos em obras audiovisuais; no cancelamento de boa parte da programação do CCBNB em suas unidades de Fortaleza e Juazeiro do Norte, no Ceará, e em Sousa, na Paraíba.

Mais de cinquenta obras foram mapeadas entre os anos de 2005 e 2019, resultando em um panorama bastante amplo que demandava mais um recorte. Na classificação inicial do material, notou-se que a maior parte dos trabalhos eram vídeos, e que, dentro desse mesmo formato, as articulações espaço-temporais das imagens se inscreviam sob diferentes características formais: ralentamento; parada no movimento; uso de imagens estáticas encadeadas; fusão entre camadas de imagem fixa e em movimento; personagens que posam, fazendo movimentos mínimos; variações sutis de imagem fixa no tempo do vídeo; retorno do fluxo do tempo e versões instalativas. O elencar desses procedimentos não se dá aqui para estabelecer clivagens entre práticas, mas para assinalar que são adotadas diversas maneiras de modular a temporalidade dos trabalhos. Cada um deles estabelece suas estratégias por meio de seus dispositivos.

Como dispositivo, se entende o termo em seu sentido teórico-filosófico estabelecido em Deleuze e Carvalho e discutido nas páginas vindouras. Para denominar as configurações técnicas das obras são empregadas as palavras “aparato” e “aparelho”, não em sentido flusseriano, mas remetendo às questões maquínicas.

Foram selecionadas onze obras que se detêm mais fortemente na questão da manipulação da imagem no tempo e no espaço, excluindo outras, que poderão ser analisadas em pesquisas posteriores, e que incorrem em um dos três pontos seguintes: não são vídeos; trazem as questões entre as imagens fixas e em movimento de maneira pontual ou não tão

³⁰ O antigo Ministério da Cultura foi rebaixado à Secretaria Especial no dia 1º de janeiro de 2019.

significativa em sua totalidade; ou estão atreladas à manipulação da imagem mais pelo viés da performance – registro da ação poética – do que pela plasticidade da imagem propriamente dita.

Percebeu-se, ao fim do processo, que as onze obras datam, quase que ininterruptamente, de 2007 a 2016. Há dois trabalhos tanto no ano de 2010 quanto em 2015 dentre aqueles a serem analisados a seguir, enquanto em 2013 não há nenhum. Outro ponto interessante é que esses anos inicial e final coincidem com o início de produção audiovisual da pesquisadora e com seu último ano em Fortaleza antes de seguir para o Rio de Janeiro em 2017 para cursar o doutoramento do qual esta tese é fruto.

As obras aqui abordadas possuem singularidades quanto a sua apresentação espacial – *single channel* ou instalação; ao seu emprego de diferentes tecnologias produtoras de imagem – fotografias analógicas, Super-8, vídeo, imagem digital captada ou apropriada – e à construção de enredos, ensaios ou apresentação de situações sem narratividade imbuída. Há uma miscelânea de imagens/vivências/formas de mundo, sendo necessária uma metodologia que leve em consideração suas diferenças formais, temáticas, técnicas e espaço-temporais, ao mesmo tempo em que desempenhe uma investigação sobre a mesma base analítica.

A análise fílmica é uma ferramenta importante, tanto por sua abordagem a partir dos “filmes, considerados enquanto obras em si mesmas, independentes, infinitamente singulares” (AUMONT; MARIE, 2011, p. 9) quanto por sua aproximação das minúcias dos aspectos formais dos trabalhos. No entanto, ela não é suficiente. Primeiro, porque é uma abordagem centrada na linguagem cinematográfica, sendo que os trabalhos aqui analisados podem partir dessa premissa, mas a ultrapassam. Segundo, por conta de não levar tanto em consideração os aspectos tidos como exteriores à centralidade da obra, como o contexto histórico e as questões socioeconômicas. E, por fim, devido a sua gama de ramificações³¹ particularizarem os elementos a serem focados.

Aumont e Marie (2011, p. 7) reconhecem a inexistência de um método analítico universal, que possa ser aplicado a qualquer filme, e encerram seu livro *A análise do filme* (2011) pensando brevemente as mudanças vindouras diante da necessária passagem para uma análise audiovisual. Assim, a análise fílmica pode ser tomada enquanto maneira de perscrutar os dados visuais e sonoros das obras, além de verificar a existência de narrativas ou não. No entanto, a abordagem a partir do dispositivo é considerada aqui como mais adequada aos estudos obra-a-obra vindouros.

³¹ Análise textual – ler o filme como um texto –; narratológica – atenta às estruturas narrativas –; icônica – voltada para dados visuais e sonoros de maneira coexistente –; e psicanalítica – fundada em nos estudos freudianos e lacanianos e voltada para a análise dos efeitos sobre o espectador (AUMONT; MARIE, 2011, p. 10).

Sabe-se que o emprego da teoria do dispositivo junto à imagem em movimento se deu com Jean-Louis Baudry (2018) em seu texto *Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base*, publicado originalmente na revista *Cinéthique* nº 7/8 em 1970. Ao se aproximar de uma abordagem marxista e psicanalítica lacaniana, o autor caracterizou o aparato técnico cinematográfico – a captação pela câmera e a projeção das imagens – como uma forma eivada pela ideologia dominante, que produz o lugar de um sujeito espectador que se identifica com o olho móvel que costura o filme, o que é reforçado pela sua condição de repouso, similar ao período da vida do bebê no qual ele não tem domínio de suas capacidades motoras e, ainda em desenvolvimento, se identifica com terceiros. Nesse caso, o espectador se identificaria com o dispositivo que faz ver, mais do que com o que é visto.

Essa abordagem sofreu várias críticas, como a imposição de um lugar passivo ao espectador, desconsiderando sua atividade mental – teoria feminista de Laura Mulvey e cognitivista de David Bordwell e Noel Carroll – e a não junção da camada discursiva aos elementos tecnológicos e arquitetônicos mostrados (PARENTE, 2011, p. 42). Porém, ainda reverbera contemporaneamente por ter trazido uma análise que não se detém apenas na construção interna do filme, expandido sua visão para outros elementos na obtenção da experiência, que, unidos, formam o que se tem como forma cinema, como explicitado no primeiro capítulo, e que, através de suas modificações, engendram outras vivências de imagem em movimento e, já expandindo a questão, também de imagem fixa.

Baudry não reconhece sua formulação como uma hegemônica entre outras possíveis. Também a atrela às características tecnológicas e arquitetônicas, sem incluir a construção interna às obras ou mesmo as subversões do movimento, mostrando a parada, o ralentamento, o aceleração e a não narratividade. Note-se que isso foi em 1970 – após as vanguardas históricas e no período do cinema estrutural e da videoarte, ou seja, há também do ponto de vista teórico um apagamento de formas híbridas e uma exaltação de formas tidas como puras.

Para não tornar essa questão repetitiva³² ou tampouco desviar o foco das obras, passa-se a explicitar a filiação ao conceito de dispositivo advindo da filosofia e as razões de sua adoção. Uma análise mais extensa e detalhada sobre o emprego do termo dispositivo, suas teorias, seus usos e, principalmente, sua importância como chave metodológica para analisar as obras mutáveis da arte contemporânea e para pensar um regime contemporâneo das imagens pode ser encontrada no livro *O dispositivo na arte contemporânea*, de Victa de Carvalho (2020), o qual também é tomado como suporte da escolha feita nesta pesquisa.

³² A pesquisadora que aqui escreve já analisou essas questões em momento anterior de dissertação (BRITO, 2015).

Em seus estudos sobre diversos dispositivos – da loucura, disciplinar, prisional, de saber e poder, da sexualidade, entre outros – Michel Foucault não chegou a definir sua chave conceitual recorrente. Ele o fez em entrevista de 1977, citada por Giorgio Agamben:

Aquilo que procuro individualizar com este nome é, antes de tudo, um conjunto absolutamente heterogêneo que implica discursos, instituições, estruturas arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais e filantrópicas, em resumo: tanto o dito como o não dito, eis os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se estabelece entre esses elementos [...] (FOUCAULT, 1994 *apud* AGAMBEN, 2009, p. 28).

Os dispositivos são, então, formados por três pontos fundamentais: elementos heterogêneos, a rede tecida na relação entre eles, e o discurso decorrente das conexões em rede (CARVALHO, 2020, p. 63). Os elementos, a rede e o discurso são variáveis e se afetam mutuamente. Há uma necessidade de que se explicitem esses pontos para que seja possível tornar o dispositivo visível, do contrário ele pode se camuflar como um dado ou pode ser visto como imutável – um dos problemas em Baudry. Ao citar Frank Kessler, Carvalho (2020, p. 135) traz a crítica do conceito de dispositivo – como apresentado por Baudry e outros teóricos posteriores ao seu gesto primeiro – parecer “uma norma trans-histórica”. Ora, dentro da formulação foucaultiana é inegável que os dispositivos são afetados pelo tempo histórico no qual são empregados e passam por fortes mudanças a partir dos contextos temporais nos quais são analisados.

Partindo de Foucault, há os caminhos traçados por Agamben e Deleuze. Para o primeiro, a profusão de dispositivos alcançou um grau tal que quase não é possível traçar desvios. Existem estados de dessubjetivação que apenas a restituição ao uso comum – profanação – poderá reverter. Enquanto a teoria de Baudry não apresenta horizonte ou escapatória, em Agamben estes são quase exíguos. Seria um contrassenso adotar tal abordagem para oferecer a seguir dez dispositivos-desvio à forma cinema e à forma fotografia. Isso se não se considerar os mais de cinquenta trabalhos mapeados a princípio.

Será então dito que todos os dispositivos se equivalem (niilismo)? Já faz muito tempo que pensadores como Espinosa ou Nietzsche mostraram que os modos de existência deviam ser ponderados segundo critérios imanentes, segundo seu teor em “possibilidades”, em liberdade, em criatividade, sem apelo algum a valores transcendentais (DELEUZE, 2016a, p. 364).

Na profusão de tudo que o autor toma como dispositivos no cotidiano, como a caneta ou o cigarro, Agamben finda igualando-os em um destino invariável. Ele beira a traçar aquilo

que Deleuze nega. Agamben não trabalha com as categorias universais da filosofia, mas, ao mesmo tempo, não estabelece as particularidades dos dispositivos ou vislumbra respiros resistentes à cooptação capitalista.

Em Deleuze, os dispositivos são conjuntos de múltiplas linhas em variação. Por isso, “o Uno, o Todo, o Verdadeiro, o objeto, o sujeito não são universais, mas processos singulares, de unificação, de totalização, de verificação, de objetivação, de subjetivação, imanentes” (DELEUZE, 2016a, p. 363). Enquanto há linhas de sedimentação ou de estratificação – curvas de visibilidade e de enunciação (o que se dá a ver e o que é dito), linhas de força (dimensão do poder) –, existem também linhas de fuga, de atualização ou de criatividade – linhas de subjetivação, que preparam as linhas de fratura, de fissura ou de rachadura, ensejando o surgimento de novos dispositivos.

A potência encontrada nas linhas de subjetivação dá a ver que é possível agir no dispositivo, no intervalo entre o que se é (e que já nem se é mais) e o atual, preenche em devir – “o Outro com o qual já coincidimos” (DELEUZE, 2016a, p. 366). A instabilidade e as variações são inerentes aos dispositivos, não há como não ter saída, pois é na própria construção do sujeito que despontam outras possibilidades.

Por isso o dispositivo sob o viés filosófico deleuzeano é tão rico para as análises de obras híbridas, incertas e instáveis. Além de dar a ver os elementos que o compõem e a rede formada a partir da ligação entre eles, é possível constituir um mapa e, a partir disso, deslocar pontos e promover alterações. Ver nitidamente, perceber as sutilezas e com elas jogar.

Portanto, para trabalhar com as obras a serem analisadas, em seus diferentes aspectos espaciais, temporais, técnicos e temáticos, a filosofia deleuzeana do dispositivo se mostra mais adequada. Ela contempla o contexto histórico, ético e político de cada obra e leva em consideração suas características materiais e formais, permitindo que obras *single channel* e instalativas; documentais, ficcionais, ensaísticas e próximas aos *tableaux vivants* sejam analisadas sob uma mesma abordagem, visto que suas diferenças são levadas em consideração, assim como o que as atravessa em comum passa a ser ressaltado.

2.1 A FESTA E OS CÃES (2015)

Leonardo Mouramateus é formado pelo curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará. Desde a graduação, ele vem realizando trabalhos bastante expressivos e com repercussão internacional, como o documentário *Mauro em Caiena* (2012), vencedor do prêmio de melhor curta no 35º Cinéma du réel. Suas obras investem bastante no

corpo, no som e no espaço dentro da *mise-en-scène*, principalmente através da aproximação com a dança, a música eletrônica e com um olhar sobre sua cidade natal.

*A festa e os cães*³³ é um curta-metragem de vinte e cinco minutos realizado pouco tempo antes de Mouramateus se mudar de Fortaleza para Lisboa. O início do filme vai lentamente revelando sua estratégia: ainda com tela preta, o artista em voz *over* cantarola; a seguir, em planos estáticos, carimbos em papel *kraft* apresentam os créditos enquanto ele fala sobre as fotografias que começam a ser mostradas e empilhadas.

A voz e a imagem de Mouramateus são os primeiros elementos com os quais se tem contato no filme, além do relato sobre a origem das fotografias: uma câmera analógica comprada em dezembro de 2013 e utilizada até quebrar, em abril de 2014, tempo de realização do curta *História de uma pena* (2015).

Logo, surgem algumas dubiedades entre o que se vê e o que se ouve. A primeira é que o autor cita que muitas pessoas confundem as imagens do curta anterior que foram capturadas em um campo de futebol no subúrbio de Fortaleza com o cenário de uma praia. A segunda ocorre após mostrar as festas, quando Mouramateus fala sobre os cães de seu bairro e, ao apresentar um deles em uma foto, diz “Então, este sou eu, chegando quase de madrugada a caminho de casa”. Há a possibilidade que a imagem indique sua chegada por ser ele o autor da fotografia, no entanto, deixa em aberto a identificação com o cão, que vaga pelo mesmo local onde o artista habita, assim “este sou eu que fotografa” se choca com “este sou eu fotografado”, o que ele reforça ao dizer “au-au” seguidamente.



Ilustração 25 - Fragmento de *A festa e os cães*: “Então, este sou eu, chegando quase de madrugada a caminho de casa”

³³ <https://vimeo.com/107410481>

A pilha de foto é retirada por mãos, apresentando o nome do filme carimbado no papel *kraft* e reiniciando o ato de empilhamento com outras imagens. A partir daí, fotografias de festas entre amigos em Fortaleza, Curitiba e Lisboa são conectadas por estarem a uma distância mínima em um mesmo filme analógico e por seus eventos em comum: bebedeiras, choros, machucados e vivências. As vozes de três amigos – Geane, Clara e Kevin – se somam à de Mouramateus, refletindo a partir das imagens sobre ir embora de Fortaleza ou na cidade chegar – características bastante presentes entre os jovens locais – e sobre suas trajetórias de vida, revelando passados e projetando futuros possíveis e não realizados.

O encadeamento de fotografias, as vozes e a reflexão sobre as experiências vivenciadas, assim como em *Se eu tivesse quatro dromedários* (1966), de Chris Marker, reforçam o campo íntimo estabelecido no filme. No entanto, é necessário lembrar que em Marker as personagens são fictícias e encarnam as figuras de um fotógrafo e seus dois amigos a conversar. Entre o real e a ficção, se sabe que a voz é de Mouramateus e que a primeira foto apresentada é de fato sua imagem. Geane Albuquerque, Clara Monteiro e Kevin Balieiro são artistas que fizeram graduação em teatro em Fortaleza. Além disso, as outras pessoas citadas no curta, como Dani, Victor e Tomás, todos pertencem à seara cultural, seja das artes cênicas ou do audiovisual. Porém, não se sabe o que é verdadeiro ou não sobre o que se recorda e, obviamente, sobre o que se imagina para o porvir.

Após as memórias e fabulações junto aos amigos, enquanto são vistos o manusear das fotos através de empilhamento, retirada, nivelamento e os processos de enquadramentos abertos ou em detalhe, surge a voz de Júnior Moraes, primo de Mouramateus que já havia aparecido em dois de seus filmes anteriores – *Europa* (2011) e *Mauro em Caiena*. O menino fala sobre a chegada dos cães, a partida de Leonardo e o bairro da Maraponga, enquanto as fotos lá feitas são retiradas pausadamente da frente da câmera de imagem em movimento. Eles conversam em voz *over* sobre o assassinato de um homem que havia roubado o celular do artista e o primo diz que agora ele poderia voltar a filmar por ali, afinal “tu faz é cinema, não é fotografia”.

Relembrando a partida do primo, Júnior diz que não mais ouvirá as músicas que Mouramateus escuta e cantarola. Nesse momento há uma ruptura com a estratégia já estabelecida na obra, pois os primos se põem em plano e contraplano para que o mais velho possa explicar a sensação da sonoridade eletrônica.

Vê-se Júnior no movimento de sentar em uma cama, ouvindo atentamente e falando com Mouramateus, que então aparece após um corte. Enquanto a música se intensifica, Leonardo descreve o som visualmente e relaciona cada mudança no toque com a corrida de um

bando de cães e com os momentos em que se dança nas festas e se vê os amigos ao redor. Instantes esses nos quais, para o realizador, as coisas são simples e passam a ter sentido. É uma sequência bastante emocionante, que culmina novamente com fotografias de diversos lugares e pessoas, agora encadeadas por cortes secos que se coadunam com a pulsação das batidas.



Ilustração 26 - Fragmentos de *A festa e os cães*: “Ou um grupo de cães, né?”, “Mas durante esses 6 minutos e 39 segundos, Júnior, você tem a consciência de que talvez as coisas façam sentido...”

O artista aproxima verbalmente a figura de um jovem em uma festa à de um animal, enquanto se veem fotos de um cachorro preto – idêntico ao qual Mouramateus parece dubiamente se identificar no início do filme – em um ambiente festivo. Nesse momento, ele diz “É isso aí. Olhe para isso. Au-Au. Consegue ouvir o que eu ouço? Ver o que eu vejo?”, encerrando o filme com a continuação da música descrita poeticamente e com a foto de um rapaz que corre em direção a um trem, que finalmente é retirada por mãos após ser mostrada em plano mais fechado, restando o fundo de papel *kraft*.



Ilustração 27 - Plano de detalhe da fotografia do rapaz correndo em direção ao trem. Gesto final de despedida do realizador

As palavras finais são uma referência direta a Hollis Frampton, que termina (*nostalgia*) (1971) com as frases “*Here it is. Look at it. Do you see what I see?*” ao se remeter verbalmente a um detalhe largamente ampliado, que o espectador não vê, e que deixa o artista fortemente amedrontado, a ponto de achar que não ousaria fazer outra foto novamente. É notável a aproximação com a obra de Frampton, não só pelo que é dito ao narrar acontecimentos, mas pela ação de dispor as fotos e por se posicionar entre o registro e a invenção, o que se diz e o que se vê, e entre a contiguidade dos afetos e o descolamento das ironias. São formas de falar sobre si de maneira oblíqua (MOURÃO, 2015, p. 87), compondo também a imagem de uma geração através do embaralhamento de temporalidades propiciado pela combinação entre o estático e o móvel.

Se Marker e Frampton são referências que se encontram no corpo do filme, há um detalhe que brada outra forte inspiração: o nome de Jean Eustache nos agradecimentos. No último filme do realizador francês, *Les photos d’Alix* (1980), a fotógrafa Alix Cléo Roubaud descreve suas imagens impressas a um jovem – Boris Eustache, filho do diretor. São intercalados dois tipos de planos, um que mostra os dois a olhar as fotografias e conversar e outro no qual são visualizadas as fotos impressas, com os gestos de Alix descrevendo seus processos e os de Boris a passar as imagens, inclusive os créditos de início e final. Em determinado momento, o que se diz e o que se vê destoam, apesar dos movimentos das mãos serem perfeitamente compatíveis com aquilo que é comentado pela fotógrafa. O manipular das imagens e as dúvidas são os elementos de Eustache que importam também para Mouramateus e que são transpostos para *A festa e os cães*. Todavia, as principais questões no curta cearense não são necessariamente quanto à veracidade das informações do passado, mas àquilo que é fabulado para o futuro. O porvir a assombrar e encantar a intensidade da juventude.

A câmera analógica foi um meio fundamental para que o curta fosse feito enquanto possibilidade de realização – visto que seu material barato, o plástico, não chamaria atenção de ladrões, sendo facilmente substituída caso fosse roubada –; enquanto consecução do retrato de um período na vida de um grupo de pessoas – que produziram um corpo de imagens juntas quando a câmera rodava nas festas de mão em mão –; e, finalmente, enquanto viabilizadora das características estéticas existentes nas fotografias e, conseqüentemente, impregnadas no vídeo, como a instantaneidade, a visualização e reflexão posterior ao ato fotográfico a partir da revelação, da materialidade e da temporalidade das imagens.

Em *A festa e os cães*, ao manusear fotografias em vídeo e refletir a partir delas em voz *over*, Mouramateus compõe um tempo multifacetado, que imbrica o passado das experiências,

o presente do encadeamento e das conversas com suas projeções e dúvidas quando ao futuro. Passar as imagens com as mãos é deflagrar a construção do dispositivo filmico como algo organizado pelo realizador, mas, ao mesmo tempo, é também uma forma de se mostrar muito próximo, inclusive fisicamente, de tudo aquilo que passou e que retorna para se fazer potência nos empilhamentos das fotos, dos espaços e dos tempos no presente do vídeo.

Constrói-se, por meio da materialidade, uma intimidade como quando se veem – ou se viam – fotografias recém reveladas, ou há muito não vistas, junto a amigos ou familiares, o que é reforçado pelo já citado tom de conversa entre amigos. Porém, as vozes são acompanhadas de áudios em volume mais baixo de ruídos da cidade e, ao fim, da música descrita, que entra como som diegético. Ambos avolumam a espessura da camada da imagem, adicionando a ambiência da cidade ponto de partida, que também se faz presente como personagem, e um fluxo de emoção fortemente conectado às noites em que Mouramateus e seus amigos festejavam a vida juntos.

Sobre a ruptura no dispositivo ao filmar os primos conversando sobre a música, ela se faz porque traz algo da ordem do presente. Não se reflete sobre o que já passou ou se fabula sobre o futuro, mas é uma experiência feita no momento do encontro entre os primos e entre os corpos e o som. Dessa vez Mouramateus não dança como no final de *Europa*, mas deixa a música mover suas palavras. Ao mesmo tempo, não é um presente vazio de antes ou depois, “puro” – se é que isso é possível –, e sim imbuído de tudo que já foi e que pode ser que se atualizam naquele momento.

Depois da sequência de plano e contraplano, a montagem de empilhamento e de detalhe, que move com as mãos as fotos umas sobre as outras ou as arrasta para direcionar o olhar ao que se deve ver, dá lugar às imagens estáticas encadeadas por cortes secos ao som da música. Nesse ponto, as potências trazidas pelo fotográfico como experiências manuseadas por um grupo que conversa passam a tomar o filmico no sentido de serem transpostas para quem assiste, como se o dispositivo de passagem também pertencesse ao espectador e, dessa forma, se tornasse um compartilhamento reforçado pela fala interrogativa final de Mouramateus. Quando a última fotografia é retirada, não se veem mais as mãos que as passavam, resta apenas o papel *kraft*, superfície do trabalho de olhar, como o tampo da mesa em Eustache sobre o qual pousam os créditos em papel.

A sobreposição de vivências, a constatação do realizador sobre aquilo que perdura depois das festas e o alargamento em direção ao espectador, fazem do filme um autorretrato daquela turma em determinada época, expandindo-o, das fotografias para o fotográfico imbuído

no filme, como uma afirmação daquilo que podem a juventude, os corpos, os encontros e as festas.

2.2 A NAMORADA DO MEU PAI (2011)

Lara Vasconcelos concluiu Jornalismo e possui mestrado em Comunicação, ambos pela Universidade Federal do Ceará. É psicanalista e pesquisadora, crítica e curadora em arte contemporânea e audiovisual.

Luciana Vieira é graduada em Cinema e Audiovisual também pela UFC. É co-diretora do longa-metragem *O animal sonhado* (2015), exibido na 18ª Mostra de Cinema de Tiradentes e em outros eventos nacionais e internacionais. Também é montadora e produtora de finalização de *A festa e os cães*. Suas obras são múltiplas, passando pelas instalações, pela direção de séries, telefilmes e documentários.

*A namorada do meu pai*³⁴ foi realizado enquanto as duas artistas ainda estavam na graduação. Ao vasculhar o arquivo de filmes em Super-8 do pai de Vieira, elas começaram a fabular a partir de uma imagem de mulher que aparecia em um registro na praia. Vasconcelos articulou o texto, enquanto Vieira conduziu a montagem e deu voz às palavras. Com isso, elas construíram um Filme Sachê de trinta e quatro segundos, que ganhou prêmio no Festival do Minuto da UFC e obteve menção honrosa no Festival Universitário Nóia de 2011.



Ilustração 28 - Primeiro plano de *A namorada do meu pai*

³⁴ <https://vimeo.com/28596881>

O curta inicia com um plano geral da praia com pessoas andando. A coloração é sépia e o contraste é alto, com o mar claro e a areia escura. As figuras humanas são apenas silhuetas. Com a transição de uma rápida fusão, o segundo momento traz uma panorâmica em direção ao mar, iniciada por jangadas na areia.

Uma mulher surge em primeiro plano e o movimento oscila em sua imagem por um tempo, ela está de óculos escuros e arruma os cabelos ao vento enquanto conversa. Em voz *off*, Vieira diz “De relance, num filme antigo do meu pai, uma desconhecida”. Há uma parada no movimento da esquerda para a direita. Vê-se apenas parte dos cabelos e do braço da mulher e o mar ao fundo. A montagem retorna para a figura feminina sob os dizeres “Ela poderia ser minha mãe”, empreendendo um movimento reverso no fluxo corriqueiro do Super-8, e para novamente para observar a moça. Continua em retorno, concluindo “Mas não é”, cessando o movimento mais uma vez no fotograma de uma jangada no qual há também uma mancha negra quase ao centro. O nome do filme aparece, seguido pelos créditos. A tela se torna escura e a música em guitarra continua por cerca de oito segundos.



Ilustração 29 - Os três fotogramas congelados em *A namorada do meu pai*

A primeira questão a ser abordada em *A namorada do meu pai* é a sua duração. Apesar de curtíssima, ela inicia estabelecendo o contexto no qual a imagem posterior se dará: uma Fortaleza praiana, provavelmente na década de 1970 ou 1980, quando o Super-8 era utilizado para registros cotidianos em família ou entre amigos. Após isso, no plano panorâmico, se desenvolve toda uma questão atrelada ao tempo da imagem, que vai, para, volta, suspende e completa seu retorno. Essas mesmas estratégias da montagem e do texto atuam diretamente em um tempo futuro construído a partir de um “rebobinamento” do presente filmico, ou seja, o passado do presente se torna um possível futuro, que não se dá, e, por isso, segue em retorno para trás.

Chamá-lo de Filme Sachê é indicar a sua concisão e integralidade de uma só vez. Em vinte e seis segundos de imagem, *A namorada do meu pai* consegue forjar uma fabulação que traça entroncamentos temporais e futuros impossíveis. Seguir, parar e voltar a imagem, enquanto sobre ela pensa alto, é reorganizar o tempo como em uma brincadeira, por isso o filme se reveste de um caráter lúdico e leve.

A primeira parada, já saindo do rosto da moça e parando em seu cotovelo, traz um momento de hesitação, quase como um titubear do pensamento: quem é essa mulher? O que ela faz nas imagens paternas? Voltar à sua face é traçar uma possível relação entre observador primeiro e observada no presente das imagens e entre observadoras secundárias e observada na construção de uma posteri(ori)dade que não se deu, um futuro do pretérito. Parar nas jangadas novamente é retornar a um primeiro estágio do filme, quando nada se sabia ou se havia pensado, mas esse des-saber não é mais possível.

Há uma espiral do tempo na qual, ao voltar para o mesmo ponto, já se foi ao futuro e voltou – o presente do passado não é mais o mesmo. As imagens do passado do pai de Vieira não são apropriadas para falar de um tempo que já foi, mas de um porvir não cumprido. Portanto, os oito segundos de áudio melódico após as imagens são necessários para estabelecer um momento de absorção das rápidas e densas passagens experienciadas.

2.3 CASA DA FOTOGRAFIA (2010)

A autoria dessa obra é mostrada de maneiras diversas em diferentes veículos. Realizada dentro do ciclo do coletivo Alumbramento e pensada como uma videoinstalação para o *deVERcidade* de 2010 do IFoto, o trabalho foi exibido pela primeira vez como de autoria coletiva. A seguir, se encontram informações com direção de Themis Memória e Victor de

Melo – Porta Curtas³⁵ –, a partir da função de ambos como diretores de fotografia, e de Themis Memória como realizadora – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro³⁶ – em compilação de filmografia realizada por Ricardo Pretti para a Cinemateca do MAM.

Nos créditos da obra, não há denominação de autoria. Themis Memória aparece três vezes: na fotografia, na edição e na atuação – é a única pessoa que está envolvida nas três áreas. Ademais, junto à informação de Pretti para o MAM, o site da Alumbramento indica Memória como realizadora. Ela foi a idealizadora do projeto e o levou à frente. No entanto, no primeiro momento de apresentação ao público, pela escolha de não deixar evidente a figura de um(a) diretor(a) e pelo momento histórico no qual o Alumbramento se reconhecia enquanto um coletivo³⁷, com vários artistas parceiros, *Casa da Fotografia* foi exibida como uma obra conjunta do Alumbramento.

Nessa pesquisa, se afirma a autoria de Themis Memória, artista múltipla e designer de moda. Atua como realizadora, diretora de arte, figurinista, cenógrafa e produtora cultural, sendo a idealizadora do espaço cultural Salão das Ilusões.

Com vinte e sete planos fixos em vinte e três minutos e vinte segundos, *Casa da Fotografia*³⁸ se contrapõe a uma promessa vazia: em 2007, a Prefeitura Municipal de Fortaleza havia tombado o prédio da antiga Escola Jesus, Maria e José – inaugurado em 1905 – para recuperá-lo e transformá-lo em um polo cultural voltado para atividades e formação na área da fotografia³⁹. Diante da inoperância do poder público e frente à possibilidade de exibir uma obra na exposição de 2010, surgiu o desejo de fazer o trabalho.

Todos os planos apresentados na obra são fixos, até mesmo os três últimos, que trazem a fachada do prédio ao entardecer. Feitos com câmera na mão, eles tendem à estaticidade, oscilando minimamente apenas por conta da instabilidade natural do corpo que registra. A primeira imagem dá a ver um cômodo com o forro do teto ruindo, um corredor com a parede descascada e uma planta ao fundo, a partir daí já se percebe que o local está em vias de desabar e que a natureza começa a tomar conta da construção. Curiosamente, no fundo da sala, estão aparentemente quatro quadros verticais, com bonecos feitos de traços simples desenhados. A observação é estendida no tempo e é possível acompanhar a mudança de luz, provavelmente pela passagem de nuvens.

³⁵ https://portacurtas.org.br/filme/?name=casa_da_fotografia

³⁶ <https://mam.rio/cinemateca/filmografia-alumbramento/>

³⁷ Posteriormente, passou a ser uma produtora não havia mais uma fluidez de integrantes, mas aqueles já citados no primeiro capítulo.

³⁸ <https://vimeo.com/49523089>

³⁹ O edifício ainda neste ano segue sem obras e em avançado estado de deterioração (COSME; OLIVEIRA, 2021).



Ilustração 30 - *Frames de Casa da Fotografia com monitor e tela no chão*

No segundo plano, há outra grande sala com janelas ao fundo e um monitor antigo de computador no chão em meio aos pedaços de gesso quebrados. Aqui, é o vento que incide como propulsor de movimento, através da dança de dois sacos plásticos próximos ao monitor. O plano seguinte não tem traços de movimento, mas há um carrinho de brinquedo repousado sobre o canto de uma escada. Enquanto nos dois posteriores, sobre as telhas quebradas parece haver uma tela com figuras pretas e vermelhas e, colado numa lousa, se encontra um papel amarelo com uma forma vermelha desenhada.

Na camada sonora, até então se escutam os sons do lugar: passos, chaves, vozes de crianças ao longe, portas se fechando, tosse e vento. A partir do plano da lousa, a voz de um homem atende um telefone e fala com Uirá (dos Reis) – escritor e artista sonoro que trabalhou na trilha junto a Manuel Andrade, que provavelmente é o dono da voz que atende. Entende-se que Uirá chegou e começa a conversar com Manuel, que pergunta por Themis. A conversa cessa, mas os ruídos do entorno perduram.

Um novo plano fixo apresenta uma área aberta entre janelas. Nela, está amarrado a uma árvore um pássaro de papel que gira com o vento. Nesse momento, paira uma desconfiança de que os elementos pontuais vistos até então podem ter sido inseridos pela equipe e atuam como sutis materiais poéticos, mas resta a dúvida se todos seriam isso ou se se tratariam de resquícios da atividade escolar do local ou objetos deixados pelas famílias sem teto que ali ocuparam.

Durante mais três planos abertos e fixos, outra questão surge, a dissociação entre som e imagem. Enquanto várias tomadas já passaram até esse momento, o som permanece contínuo e, pouco depois da conversa entre os artistas, surge a voz do segurança do local dizendo a Manuel Andrade que ele precisa de autorização da Fundação de Cultura, Esporte e Turismo de

Fortaleza (FUNCET)⁴⁰ para estar ali. Andrade tenta explicar que o trabalho é para um evento da própria prefeitura⁴¹ enquanto o segurança reitera a necessidade da autorização. Inicia-se um debate no qual o artista fala que se nada for feito aquele espaço vazio findará sendo demolido e o contrapõe à construção do Acquário⁴². O segurança diz que está fazendo seu trabalho e que sabe que a prefeitura tem ciência da precariedade do local.

Ruídos de instrumentos começam a surgir junto a um plano mais fechado que mostra um capacete, um mapa e várias fitas cassete sobre um pano em um canto de parede. Sons de interferência se intensificam junto a barulhos eletronicamente criados. Aos nove minutos e trinta e sete segundos, a obra se modifica. Ela se desvia da linha documental que aparentava seguir com os planos de observação das ruínas e as vozes trazendo os acontecimentos inesperados no local. Agora, surgem personagens estranhas. Mascarados que fitam a câmera enquanto o som passa a ser uma trilha sonora experimental.



⁴⁰ Nesse período, o município não tinha a Secretaria de Cultura e a FUNCET funcionava como tal.

⁴¹ Não se tratava de evento de realização da prefeitura, mas tinha seu apoio.

⁴² Megaobra do Governador Cid Gomes na região da Praia de Iracema, vizinha à comunidade do Poço da Draga, destinada a atrair mais turistas para a região. Um possível próximo passo para a gentrificação do local. Tal construção não foi à frente. Foi alvo de protesto da comunidade artística e é tema de duas obras a serem analisadas.



Ilustração 31 – Alguns dos planos com as personagens mascaradas

Uma sucessão de oito quadros traz um cômodo com uma personagem mascarada que aparece de corpo inteiro, como uma mulher de vestido e máscara vermelhos; outra mulher de *collant* e grávida, com peruca loira e portando um bambolê; um rapaz de chapéu segurando um balão amarelo e outro de costas com asas pretas. Nos próximos quatro planos eles aparecem aos pares, segurando o monitor do segundo plano da obra, manuseando brinquedos quebrados, segurando uma bicicleta que desce a escada enquanto outro personagem está sobre ela, se entreolhando e fitando a câmera. Ao fim, todos estão no mesmo quadro, espalhados pelo espaço, estáticos como quem estava brincando de estátua e foi parado ao desempenhar alguma ação. A figura de vestido e máscara vermelhos está em primeiro plano e segura a porta. Ela olha para a câmera, lentamente olha para as outras personagens e volta à posição inicial. Os três planos finais da fachada do prédio são mostrados em silêncio. Sob o entardecer, quase em contraluz, estão as estátuas de Jesus, Maria e José sob uma palmeira.



Ilustração 32 - Todas as personagens e plano final com Jesus, Maria e José sobre o prédio

Como já dito, antes da virada desencadeada pela tensão do diálogo e dos ruídos, havia uma linha aparentemente documental no trabalho ao olhar para os espaços vazios e escutar os barulhos local. Essa abordagem tem duas possibilidades: apresentar um sítio histórico em toda sua precariedade e clamar por uma mudança ou dar a imaginar que se espera que, com o tempo da observação detida, surjam emanações do passado. Ambas estão alinhadas com aquilo que

permeia os pensamentos sobre a fotografia desde sua invenção – o documental, o passado, os espíritos e ectoplasmas⁴³ – e é possível dizer que aqui essas linhas são coexistentes.

O aparecimento das personagens – por mais que não sejam os estudantes, padres ou sem teto que passaram por aquele canto da cidade – conjuga uma atuação política de ocupação pela arte com a provocação de um estranhamento pelo surgimento de figuras atemporais, com uma construção próxima ao bizarro das apresentações de *freak shows*. O enquadramento e o tema inclusive lembram fotografias de Diane Arbus. Sem rosto, em planos que mostram o corpo inteiro, veem-se humanos que mais parecem entidades. Quem sabe, seres protetores que, através de sua presença, retomam o poder daquele local.



Ilustração 33 - Plano fixo da descida da bicicleta

Assim como os planos vazios, construídos sob a tensão da fixidez e do movimento da luz ou do vento, nos quadros com as personagens, elas traçam movimentos mínimos, não estando completamente imóveis por muitas vezes. Entre todos os planos, o que chama mais atenção é aquele no qual uma bicicleta é utilizada. Como sinônimo de movimento, ainda mais por estar colocada no sentido descendente de uma escada e com uma pessoa a supostamente pedalar, a bicicleta é segurada pela garupa por um rapaz que se encontra atrás dela. Ao mesmo tempo, ele se posiciona de maneira que aparenta estar a se movimentar também e na iminência de pular para seguir com o amigo.

Casa da Fotografia retoma a tradição dos *tableaux vivants*, que começou na idade média ao representar passagens da Bíblia através de atores que se mantinham em posições determinadas. Esse recurso foi utilizado para gerar modelos visuais para pinturas e esculturas e

⁴³ Não é à toa que a fotografia e a doutrina Espírita são contemporâneas.

teve grande uso na fotografia durante o pictorialismo. Também denominado como “fotografia teatral” (AMAR, 2007, p. 73), Reijlander e Robinson a consagraram nas imagens combinadas desenvolvidas para alcançar uma composição rica em variações tonais e com situações complexas, quase cênicas.

Já no cinema, o *tableau vivant* pode ser encontrado, por exemplo, em *A cor da romã* (*The color of pomegranates*, 1969), de Sergei Parajanov, filme visto em Fortaleza no contexto da curiosidade e busca através da internet por cinematografias internacionais importantes e que não chegaram à cidade por vias comerciais.

Entre o estático e o movimento, o desenrolar da tensão no tempo se desprende dos corpos passando a contaminar o local. O prédio está vivo. Ele olha para a câmera e convida a ocupá-lo. Se seu passado o deu o *status* de bem arquitetônico tombado, seu futuro é algo a inventar. Jesus, Maria e José em contraluz ao entardecer sob a palmeira passam a também fitar a câmera do alto da antiga escola.

Quanto ao aspecto espacial da instalação, não há registros. No entanto, na época de sua exibição no *deVERcidade*, se tratava de trabalho em *single channel* em tela de televisão, o que contrastava com as demais obras exibidas, em sua ampla maioria, projetadas em grande escala. Por um lado, o trabalho tinha menor visibilidade que os demais, que já chamavam atenção de longe, capturando o olhar. Ainda assim, o tamanho pequeno despertava a curiosidade para que o visitante se deslocasse até a obra e lá mantivesse uma relação de proximidade e intimidade, necessária também devido ao importante trabalho na camada sonora, que se tornava um pouco difícil de ouvir devido ao som ambiente da exposição e ao barulho dos passantes.

Tem-se registro de uma exibição em sala de cinema como um curta-metragem em retrospectiva ocorrida no Sesc Palladium em Belo Horizonte no ano de 2012. Tal formato leva a um cuidado maior quanto ao áudio, permitindo que ele consiga ser ouvido pelo espectador, e também gera uma possibilidade maior de imersão por não competir com outras obras no espaço. O tamanho maior da imagem e a atenção à duração dos planos vazios e com as criaturas adicionam densidade a experiência, tornando-a mais sensorial, enquanto a exibição em TV permite a mobilidade de quem assiste.

2.4 CASA DA VOVÓ (2008)

Victor de Melo iniciou sua trajetória trabalhando com fotografia. Seu interesse pela imagem o levou a integrar o Alpendre como aluno. Ingressou na primeira turma da Escola de

Audiovisual e foi consolidando seu trabalho como diretor de fotografia, fotógrafo e realizador. Fez parte do coletivo Alumbramento e hoje é um dos sócios da Marrevolto Filmes.

*Casa da Vovó*⁴⁴ é um documentário de vinte e quatro minutos realizado durante um feriado de carnaval, no período em que Melo era aluno da EAV e residia na comunidade do Poço da Draga, berço de sua família. Ele pegou emprestada a câmera de seu colega de EAV e companheiro de criações, Pedro Diógenes, e um equipamento de som com Danilo Carvalho. Posteriormente, o amigo e também colega de EAV Guto Parente fez a montagem do trabalho.

O filme parte do cotidiano da casa, observando o que ocorre e também intervindo. Começa com uma senhora na porta de casa a olhar para a câmera. É Dona Zelita, a avó de Melo. Este é o único plano capturado de fora de casa.



Ilustração 34 - Dona Zelita em único plano feito de fora da casa e fotografia do Senhor Walmir sobreposta à parede

Uma menina está bem próxima à câmera, apenas seu rosto é enquadrado, ela se movimenta e canta a música *Peixe vivo*. Sua imagem vai sendo ralentada e, ao mesmo tempo, fundida com o *contra-plongée* de uma parede. A figura da criança é congelada e some. Logo em seguida, surgem fotografias encadeadas do Senhor Walmir, avô de Victor, em diversas situações políticas e familiares. Essas fotos são sobrepostas à imagem da parede e acompanhadas da música *A capela* (1968), de Paulo Sérgio. Ambas as músicas utilizadas até aqui falam de saudade. Em contraposição ao monocromatismo das imagens em movimento, as fixas são coloridas, e será assim até o fim da obra.

Observam-se outros espaços da casa: outra menina chora sentada na cama e, com o tempo, passa a sorrir para a câmera; as panelas no fogão; o quadro da santa ceia ao som de um programa policial da hora do almoço; a mesa vazia com os utensílios ainda dispostos lá e uma

⁴⁴ <https://vimeo.com/10674070>

parte do quintal emoldurada pela porta. À noite, ainda a mesa, vazia e limpa, ao som do Jornal Nacional, que é substituído pelo áudio das duas meninas cantando *Parabéns da Xuxa* (1986) enquanto imagens fixas e coloridas de aniversários são sobrepostas ao vídeo.



Ilustração 35 – Parte da sequência dos aniversários

Segue-se sendo testemunha das movimentações, vendo a rua através do portão, uma mulher que varre o corredor da casa, as roupas no varal, o som da novela, a foto do casal, a porta sanfonada do banheiro fechada e o som do chuveiro. Uma das meninas abre a porta e fecha novamente. Aquela porta se torna tela para as imagens sobrepostas da família na Praia de Iracema. Mais uma vez, as fotos são coloridas e suas transições se dão suavemente por fusão.

Crianças brincam lá fora, atrás do portão, no mela-mela⁴⁵ do carnaval. Imagens de santos espalhadas pela casa são gravadas em planos fixos, seguidas do tremor da luz de uma vela e de uma mulher ajoelhada no banheiro acompanhando a oração de um padre no rádio, que, quando termina, a deixa retornar para a limpeza. Mais uma vez, aparece o reflexo da porta

⁴⁵ Denominação popular dessa brincadeira carnavalesca de sujar as outras pessoas com farinha ou espuma. Muito comum nos carnavais do litoral cearense.

que dá para o quintal na tela da televisão, agora acompanhado pela passagem dos caracteres do *chat* do canal jovem da cidade, que veicula o clipe de *All you need is love* (1967), dos Beatles.

É mostrada uma imagem fixa colorida de duas crianças, uma menina e um menino fantasiados de pirata de cada lado de um aparelho de televisão. O som de TV ecoa no plano, que, na abertura de um *zoom-out*, mostra ser de uma foto de outro carnaval, localizada ao lado da atual televisão da casa. Com isso, esta figura também se torna monocromática como os demais elementos do vídeo.

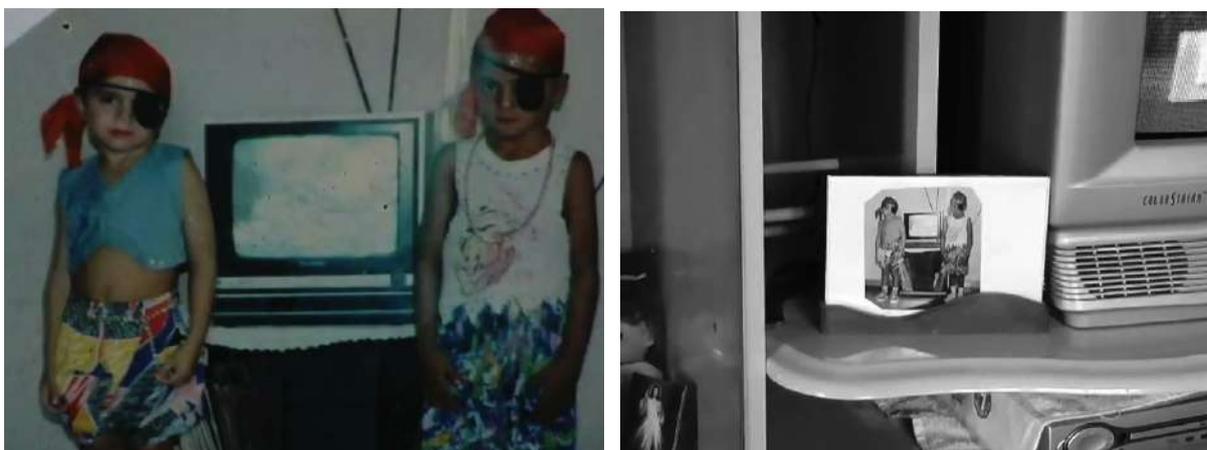


Ilustração 36 - Imagem fixa sem sobreposição e em cores se torna monocromática após o movimento do vídeo

Um movimento panorâmico circular gira aos poucos a câmera para que seja possível ver as gaiolas de todos os pássaros que se ouviam até então dispostas sobre os sofás e as cadeiras de frente à televisão, terminando ao mostrar a metade inferior do corpo de Melo, com o controle remoto na mão e uma réstia de luz sobre seus pés. O realizador também é parte daquela casa e, por isso, além de observar, também intervém e se captura como imagem. O último plano é de Dona Zelita na sala, sozinha, assistindo TV.

Melo intervém na casa de maneira dupla. No já citado momento no qual tira os pássaros das paredes para acomodá-los na sala de estar e nos momentos de pós-produção nos quais volta a dar cor à casa por meio das fotografias. São escolhidos objetos-tela: uma parede com cobogós próximos ao teto, a mesa da cozinha e a porta sanfonada do banheiro. Todos os cômodos em momentos de calma, deixando surgir, quase que se desprendendo de cada material a imagem fixa como memória – uso mais corrente da fotografia vernacular. Ainda assim, há um choque de tempos: o presente monocromático com o passado em cores. Mas, já que é emanção, não estaria o passado ali, incrustado, por todo esse tempo, sendo ele presente também?

Na sequência da foto carnavalesca – única na qual não há fusão de camadas espaço-temporais – a operação é conduzida a princípio pelo som. O áudio da televisão da casa faz as vezes de som *off* para aquela TV fixada, ainda que não se saiba disso a princípio. Quando o movimento de *zoom-out* começa a acontecer, deixando o extracampo temporal da foto invadir o quadro, há uma passagem suave para o monocromatismo. A imagem fixa como plano se torna imagem-objeto, assim como outros quadros mostrados pela casa. É um outro carnaval em meio a esse.

Com o passar dos anos, rever essa obra reveste o vídeo de passado: não é carnaval, Melo não mais reside no Poço da Draga, a voz de Fátima Bernardes há tempos não ecoa no Jornal Nacional e a textura da imagem em *standard definition* de uma *handycam* é diferente da *high definition* dos celulares cotidianos. Mesmo que em preto e branco, as imagens em vídeo, por sua textura e suas marcas históricas, são passado, e, curiosamente, as fotografias em cores são mais vivas, resistem e permanecem.

Influenciado pelo cinema direto em sua observação e pelo *cinema vérité* quanto às intervenções, *Casa da Vovó* foi realizado para sala de cinema. Exige entrega do espectador em atenção aos detalhes e ao tempo que permeia aquele lar.

2.5 EU POSSO VER O QUE VOCÊ SENTE (2007)

Hugo Pierot foi aluno dos cursos livres do CDMAC em parceria com o Alpendre. Ganhou o primeiro edital das artes da Prefeitura Municipal de Fortaleza para, junto a Glaucia Barbosa e Márcio Araújo, dirigir *O homem bifurcado* (2009), documentário sobre o universo fantástico do escritor cearense José Alcides Pinto. Foi no contexto de realização desse curta que, em viagem para Santana do Acaraú, capturou as imagens de *Eu posso ver o que você sente*. Posteriormente, também foi aluno da Escola de Audiovisual em sua segunda turma.

A equipe de filmagem andava pela cidade do interior do Ceará em momento de descanso, quando avistaram uma cena congelada na televisão de um bar. Portando uma câmera miniDV, Pierot gravou a conversa com o dono do estabelecimento e a imagem na TV, mexendo nos botões de ajuste da imagem para causar alterações no que era visto.

*Eu posso ver o que você sente*⁴⁶ é um vídeo de oito minutos. Seu início traz a voz do dono do bar, em tela preta, dizendo que a velha televisão sempre pegou tudo, mas que desde as quinze pras sete da manhã, quando abriu o estabelecimento, só via aquela cara. Há um corte

⁴⁶ <https://vimeo.com/53772199>

para uma imagem não identificada a princípio, junto ao som de chiado de televisor oscilando. É só a partir do próximo plano, no qual se vê a imagem fixa e eletrônica de um rosto de mulher que se percebe que o que era anteriormente mostrado era um detalhe da tela, apresentando as linhas do vídeo e o reflexo da luz do teto do local.

A face da mulher se encontra contraída, boca e olhos estão fechados. Parece se tratar de um momento de forte angústia, ou seria então uma expressão que antecede um sorriso? Há linhas horizontais que separam uma área mais estourada, referente aos olhos e ao queixo, e outra seção mais sombreada, escurecida – nariz e boca. O rosto é visto em silêncio por três minutos e dezoito segundos, nos quais a luz oscila, pulsa, a imagem some e o reflexo da lâmpada sobre a tela é ressaltado. A imagem ressurgiu, torna a desaparecer, volta a ser vista. Pontos de chuviscos salpicam a imagem.



Ilustração 37 - Figura fixa da mulher na televisão

A observação prolongada leva a figura que segue oscilando, pulsando, escurecendo totalmente e ressurgindo a uma gradual abstração. Um rosto se transforma em uma figura disforme, sem reconhecimento cognitivo possível, como uma palavra dita muitas vezes e que perde seu sentido. Por volta dos quatro minutos e vinte e dois segundos, um ruído eletrônico soa quase que como um alarme. A boca quase some sob a faixa negra. A região dos olhos segue oscilando, agora são manchas estouradas que variam em tonalidades de vermelho, verde e azul. A câmera na mão é suavizada pelo *slow motion*, mas, ainda assim, é o movimento que também faz o rosto oscilar e se perder de si mesmo.

Retorna o silêncio, a imagem pula na tela, aparecendo acima e abaixo. Não se sabe se cortes na edição causaram esse efeito ou se é algo da própria transmissão ou da manipulação

dos botões de ajuste da TV. Volta o som, agora misturando áudio das vozes das pessoas presentes no bar ao longe, de maneira que não se pode reconhecer o que é conversado, e o ruído de chuviscos da televisão. A abstração se expande: em detalhe se veem pontos sobre o fundo escuro. Agora não são mais linhas. O rosto se torna uma série de pequenos traços de cores aditivas, variando na intensidade do vermelho, do verde e do azul que o compõem.

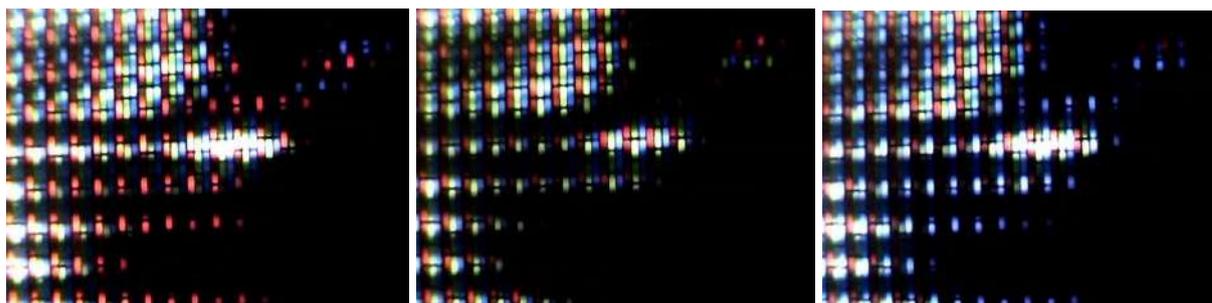


Ilustração 38 - Oscilação dos pontos de cores aditivas da televisão

Subitamente, a câmera se afasta da imagem, dando a ver muito rapidamente uma televisão de tubo antiga desfocada sobre fundo verde. É um movimento muito rápido e logo seguido de corte seco para cartela preta. Surgem seguidamente as frases “Dedicado a Arthur Omar” e “vídeo de Hugo Pierot”. A última indica um posicionamento: ainda que a obra tivesse sua primeira exibição na mostra competitiva de curtas do 18º Cine Ceará, se afirmava como uma videoarte – gênero dito por muitos como morto. O vídeo segue vivo, como disse Machado no primeiro capítulo.

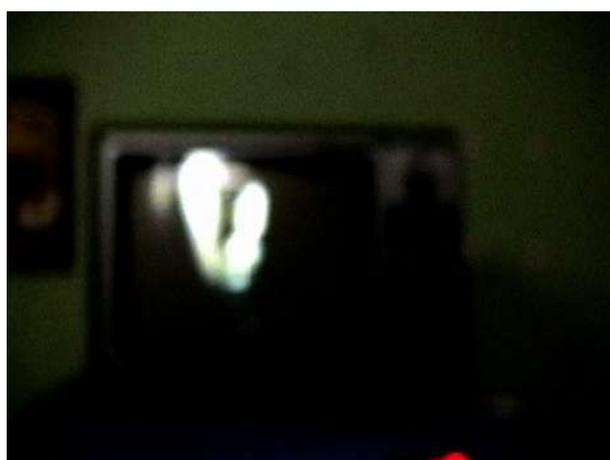


Ilustração 39 - Último frame de *Eu posso ver o que você sente*

Arthur Omar é invocado e homenageado por ser um artista que investiga os meios a fundo, jogando com suas características. Se por um lado há o encontro de Omar com o rosto em *Antropologia da face gloriosa* (1997), no qual o frenesi das expressões exacerba o contorno

das imagens, em *O som, ou Tratado de Harmonia* (1984) o elemento central passa por uma análise poética múltipla que por vezes beira o lúdico. Seu trabalho híbrido foi referência para os realizadores da geração de Pierot.

Eu posso ver o que você sente bebe da fonte omariana e toma o rosto e a investigação para si. Além de ser um exercício formal sofisticado, a obra também pode ser interpretada como um pensamento feito em imagens. Ao tomar o vídeo em seu ponto mais característico e inicial – a televisão – busca chegar perto de sua imagem, talvez perscrutando a sua essência, no entanto, nesse momento a imagem se torna fugidia e não se vê nada além de abstrações: a alternância de cores, linhas e pontos a pulsar. Não é possível saber o que a mulher sente, apenas ver, e até determinada distância, pois quando se chega perto demais só existem sinais eletrônicos.

Exibir esse trabalho no Cine São Luiz, o mais célebre de Fortaleza, em meio a um festival de cinema, foi um gesto arriscado bancado pela curadoria⁴⁷, mas revela, junto à ação de Pierot ao fazer o vídeo e inscrevê-lo, a resistência da experimentação e sua necessidade em espaços institucionais. Além disso, também desafia as separações entre áreas da arte, principalmente no tocante à discussão entre o vídeo e o cinema e suas diferenças de valoração, que até então teriam sido aparentemente superadas nos festivais ao longo da primeira década dos anos 2000.

Tal material em uma galeria, instalado em televisão, atenderia ao público da arte e deixaria os visitantes livres para observar pelo tempo que quisessem, emulando inclusive a experiência da TV registrada no aparelho de exibição. Ter como local de apresentação a sala de cinema é uma forma de transpor uma temporalidade outra, que não é a da narrativa, para um público que não a espera.

2.6 *FLASH HAPPY SOCIETY* (2009)

Guto Parente foi um dos fundadores do coletivo e produtora Alumbramento, dirigindo, junto com Pedro Diógenes, Luiz e Ricardo Pretti, o longa-metragem *Estrada para Ythaca* (2010) e, em co-direção com Uirá dos Reis, o longa *Doce Amianto* (2013), entre outros filmes. Sua obra se situa no cinema contemporâneo não só por uma questão geracional, mas por

⁴⁷ Houve repercussão quanto a exibição deste curta e de *Ficamos felizes com sua marcante presença nesse momento tão essencial de nossas vidas* (2007), de Pedro Diógenes. Ambos são ricos em questionamento da linguagem, tocando o experimental, e foram questionados enquanto obras exibidas naquele espaço. Para maiores detalhes sobre o episódio, consultar Camurça (2018, p. 121).

desenvolver uma investigação formal e plástica muitas vezes aliada a narrativas singulares, próximas a uma atmosfera do fantástico.

*Flash Happy Society*⁴⁸ é um curta-metragem de oito minutos que acompanha os momentos anteriores ao início de uma apresentação musical do cantor Roberto Carlos em Fortaleza. Foi realizado entre 2008 e 2009, quando as câmeras digitais amadoras e compactas eram bastante populares e ainda não haviam sido substituídas pelas pequenas câmeras existentes nos telefones celulares. O olhar de Parente (diretor, fotógrafo e montador deste filme assinado por um só) espreita de cima as pessoas que se fotografam enquanto aguardam o começo do evento. No entanto, a velocidade das imagens não permanece fluida em sua duração como seria comum em um registro documental. A cada vez que um *flash* dispara, o tempo contínuo do vídeo – também de uma câmera fotográfica, a Nikon D90 – é ralentado até a parada, voltando posteriormente ao movimento. Mesmo na impossibilidade de ver as imagens feitas por aquelas pessoas, a ação de fotografar incide sobre o tempo do filme e afeta diretamente seu espectador, permitindo que ele veja uma outra imagem estática.



Ilustração 40 - Fragmento de *Flash Happy Society*

A estratégia de operação da obra é apresentada desde o plano geral e os planos de conjunto do início. A cada disparo de luz, a música e o alto burburinho da mistura de vozes se interrompem enquanto a imagem passa por uma suspensão. Veem-se os corpos parados, como em um congelamento do tempo, mas, como a luz é mais veloz, sua curva de atuação – desde o aparecimento até o ápice do brilho e sua extinção – marca a duração da suposta parada na imagem. Essa suspensão poderia ser tomada como uma falsa interrupção, posto que a gradação

⁴⁸ <https://vimeo.com/224267615>

da luz dá a ver a passagem do tempo ainda acontecendo no vídeo, porém, tomando como referência os corpos em quadro, é como se o decurso do tempo para o ser humano cessasse por um breve período – momento este distendido pelo vídeo através do efeito de *slow motion*.

Ao mesmo tempo, é necessário notar que Parente filma de uma posição privilegiada ao olhar do alto de um camarote para o público da pista. Se, por um lado, há uma crítica à massificação do espetáculo e à produção desenfreada e não reflexiva de imagens – apesar dessas mesmas imagens serem um reflexo que se volta para essas pessoas e suas subjetividades –, o uso do *plongée* é simbolicamente revestido de uma superioridade do olhar em conjunto com a diminuição ou enfraquecimento de quem se vê. Além de não estar no mesmo nível dos observados, vê-los de costas também é algo dúbio, pois, enquanto não os expõe por não mostrar seus rostos, aumenta a sensação de controle por parte do realizador, que parece criticá-los sem lhes dar o benefício da dúvida e sem individualizá-los como seres humanos que podem estar ali realizando um grande desejo ou travando boas relações em sociedade.

Aos 4 minutos, apagam-se as luzes da casa de *shows*, ocultando as pessoas antes observadas. Contudo, é ainda o *flash* que lhes dá visibilidade e que, mesmo sem que elas saibam, as torna presentes e notadas pelo espectador. Enquanto o momento anterior continha as dubiedades discutidas acima, a nova situação se reveste de encanto.



Ilustração 41 - *Flashes* na escuridão

As luzes das pequenas telas parecem estrelas em meio à escuridão e, a cada *flash*, são desveladas novas pessoas, visibilizadas como constelações até onde a luz alcança. Nesse momento, o som ambiente continua, assim como a imagem, passando por rupturas devido às paradas causadas pelos *flashes*, mas agora esses momentos são acompanhados por um ruído de fundo grave, uma ambiência que, junto à atuação da montagem, desloca a sensação do

documental para o fantástico. A intensidade do número de *flashes* aumenta até que venha do palco a luz final, que engolfa a todos lentamente enquanto os vemos paralisados.

Flash Happy Society, como citado, foi capturado com uma câmera DSLR capaz de filmar vídeos em alta definição. É interessante notar como toda a reflexão sobre o ato fotográfico e a espetacularização das experiências cotidianas surgiu através de imagens produzidas por um equipamento tão próximo ao universo técnico das máquinas que ele observava em uso. A textura que a câmera observadora confere às imagens termina por potencializar a experiência do espectador que as vê na sala escura. Quando os *flashes* menores são disparados e também quando do *flash* maior ao fim, a imagem do vídeo é afetada porque os espectadores também – assim como aqueles sentados nas cadeiras de plástico ansiando pelo *show* – são engolfados pela experiência de luz. É produzido certo espelhamento que torna a tela cinematográfica uma membrana osmótica entre as situações.

A tela branca permanece por cerca de quarenta e cinco segundos, o que é uma duração relativamente prolongada em um curta de oito minutos. Pode-se pensar que essa luz final é um resultado potencial da soma de todas as pequenas luzes se voltando para o espectador do curta, porém, sua relação oblíqua com a série *Theaters*, de Sugimoto, também dá ensejo à reflexão que se quer que quem assiste se volte para o local iluminado no qual está – a arquitetura do teatro italiano da forma cinema – e se desligue de uma possível postura de passividade contumaz.



Ilustração 42 - Início da grande luz

Além disso, por meio de acontecimentos aparentemente tão corriqueiros e despercebidos cotidianamente, foi possível gerar um outro universo. Não é à toa que a sinopse de *Flash Happy Society* seja “ficção científica baseada em fatos reais”. Por meio do processo de ralentação e parada feito na montagem, a observação passa à ambiência de uma ficção

fantástica na qual pessoas fascinadas e dominadas pela luz em dose homeopática de seus pequenos aparelhos móveis atingem o êxtase da grande luz com seu total engolfamento.

É a montagem que opera as passagens entre o movimento e a pausa – ponto central do trabalho e onde se insere a dobra temporal que o caracteriza. No curta de Guto Parente há o próprio “estar entre” do fotográfico (BELLOUR, 2008, p. 251, tradução nossa). Reconhece-se o tempo da fotografia no movimento cinematográfico e o tempo que existe, ainda que em menor tamanho, dentro da própria tomada fotográfica, marcado pela gradação do *flash* e ampliado pelo efeito do vídeo. Ainda que em *Flash Happy Society* a estrutura de encadeamento dos planos não fuja do que se pode qualificar como parte da forma usual do cinema, seus momentos de frenagem do movimento, congelamento dos corpos e suspensão do som se evidenciam como fragmentos destacados de um evento cotidiano, como instantes nos quais se dão experiências sensoriais.

Flash Happy Society trabalha com modulações do tempo a partir do fotográfico no ato de sua tomada, ao mesmo tempo que observa as circunstâncias afetivo-tecnológicas que geraram as fotografias de terceiros. Veem-se as tecnologias, quem as opera e os instantes de disparo, ligados às técnicas analógicas de imagem em sua forma, ainda que seu processamento filmico tenha sido realizado através de tecnologias digitais – vídeo de câmera DSLR e ilha de edição em computador. Resta a constatação de que o trabalho investigado utiliza o fotográfico multidimensionalmente como potencializador diegético e estético-formal, adensando essa obra ao inserir nela reflexões sobre sua estratégia visual e sonora e sobre a mesma como portadora de parte da história das tecnologias produtoras de imagem.

Sua exibição se deu majoritariamente em salas de cinema, como no Cine Esquema Novo de 2009, onde ganhou o prêmio por melhor argumento experimental. Porém, durante a realização da versão expandida do festival, em 2013, Guto Parente foi convidado para expor o filme na Galeria ECARTA, mudando a relação espaço-temporal de quem assiste a obra, pois ela passa a ser projetada em uma sala sem cadeiras e próxima a outras obras. O espelhamento anteriormente existente não mais ocorre. Os corpos estão em passagem, podem chegar e sair quando bem entenderem, não há um paralelo com os espectadores do *show*. Ao fazerem seu percurso, podem acompanhar as paradas dadas pelos *flashes*, estabelecendo uma relação de diferença com as pessoas mostradas sentadas – relação esta que pode corroborar com a visão de superioridade dada pelo *plongée* – e podem até ser banhados pela grande luz final, mas, se não acompanharam o que vinha antes, com toda gradação das pequenas luzes, isso se dará de uma maneira mais solar do que opressiva.



Ilustração 43 - *Flash Happy Society* instalado na Galeria ECARTA

2.7 FORT ACQUÁRIO (2016)

Pedro Diógenes foi aluno da Escola de Audiovisual, integrou o Alumbramento enquanto coletivo e em sua formação como produtora. Atualmente é um dos sócios e realizadores da Marrevolto Filmes. Trabalha também como técnico de som. Seus filmes se voltam para o contexto urbano e para a tessitura de resistências nesse ambiente.

*Fort Acquário*⁴⁹ surgiu de uma tarde de domingo que Diógenes passava na Praia de Iracema (PI) com Victor de Melo, que cresceu no do Poço da Draga – comunidade centenária constantemente ameaçada pelas supostas obras de revitalização da PI. Suas conversas sobre o quão viva e pulsante é aquela região e o quanto a implantação do Acquário do Ceará poderia cercar todo aquele movimento genuíno fortalezense fizeram com que Melo, que como já dito, também é fotógrafo *still*, iniciasse a tomada de imagens.

A obra de sete minutos começa com tela escura enquanto se ouve o barulho do mar e vozes de pessoas conversando ao longe. Segue-se um texto atribuído a Henri Lefebvre, mas sem indicação de qual seria a publicação de fonte: “A cidade é mistério. Atrás da aparência, e sob e transparência, empreendimentos são tramados e potências ocultas atuam junto com o poder ostensivo da riqueza. O urbano tem um lado repressivo”.

⁴⁹ <https://vimeo.com/269163243>



Ilustração 44 - Imagem fixa inicial

Cessam os sons das vozes e do mar. Surge áudio expositivo do arquiteto da obra do Acquário, que inicia falando sobre a revitalização da área e do empreendimento como uma solução já aplicada em Lisboa e Los Angeles para atrair o público familiar. Nesse exato momento surge a primeira de uma sequência de imagens fixas encadeadas, e ela traz justamente pessoas em grupos sentados na areia da Praia de Iracema sob o sol da tarde.

A voz do arquiteto segue explicando sobre os detalhes do equipamento. Fala no domo do mar, em um globo de holograma e em cinema 4D, enquanto se veem as pessoas na beira da praia, em frente à Ponte Velha, passeando, observando o movimento do oceano e o pôr do sol. Surfistas e ciclistas em grupos descansam de suas atividades. Têm um enorme horizonte à frente, mas atrás estão os tapumes de uma obra parada.

O arquiteto exalta o centro oceânico como expressão da relação entre a humanidade e os mares, mas, na imagem fixa, os humanos estão na beira do mar: um casal namora sentado sobre uma pedra, amigos se encontram e uma placa sinaliza que não se deve jogar lixo e sim manter a praia limpa e respeitar a natureza.

O calçadão em frente ao Pirata Bar está cheio de pessoas passeando; muita gente ocupa a Ponte Velha; meninos brincam na quadra esportiva do Poço da Draga; banhistas nadam e mergulham próximo à Ponte dos Ingleses, no entanto a verticalidade da obra de engenharia e o embarreamento dos tapumes delimitam o espaço, tomam a faixa de areia das pessoas da cidade – um prenúncio do que acontecerá com a obra entregue aos turistas.

A fala do arquiteto segue elucubrando sobre a obra, definindo os problemas que o governador quis evitar ao contratar uma empresa para realizar todo conjunto. Todavia, a interposição de uma nova imagem fixa da praia cheia indica que o que se quer repelir e impedir são o fluxo livre e a vivência de pessoas locais.

Todos os planos são abertos, com imagens gerais que não identificam as pessoas, mas também não as massificam. São imagens cálidas de um fim de tarde sob o sol dourado de Fortaleza, que tomam a tela inteira e que, a partir desse momento, por volta dos quatro minutos da obra, começam a sofrer interferência de uma imagem fria e estranha, que aparece em *flashes* muito rápidos, mas que se tornam mais frequentes e ameaçam a estabilidade e permanência das imagens fixas.

O arquiteto tem sua fala de resgate da Praia de Iracema e de retorno das famílias repetida. A interferência vai se repetindo, fazendo a imagem fixa oscilar, ser invisibilizada e posteriormente apagada, enquanto o som de rufar de tambores aumenta gradualmente junto aos seguintes dizeres do responsável da obra: “É uma luta longa. Existem grandes pessoas que lutam há muito tempo para que aquilo seja e tenha o devido valor. Eu acho que agora vai”.



Ilustração 45 - Primeira interferência da maquete digital na imagem da Praia de Iracema

Surge a maquete digital do Acquário, uma imagem pequena, que não ocupa o quadro inteiro, que é precarizada ao se adotar a estratégia de capturar as imagens registrando a tela do computador, dando a ver linhas diagonais e curvadas de *pixels* distorcidos, cores saturadas e alto contraste com tons claros estourados. Como trilha é utilizada a música *Aquarius (Nova Era)* (2000), da apresentadora infantil Xuxa, que canta um novo período de igualdade social idealizada e infantilizada, o que confere às imagens uma característica *kitsch* somada à plasticidade artificial e dura da maquete digital.



Ilustração 46 - Maquete digital filmada da tela

O uso das imagens fixas pode ter se dado devido à maior facilidade de sua feitura com equipamentos menores e disponíveis no momento de lazer dos amigos realizadores na praia. No entanto, essa é uma resposta fácil e insuficiente, pois eles poderiam, caso desejassem, voltar em outro domingo – com toda certeza com a praia cheia da mesma maneira – e capturar imagens em movimento com outra câmera que desejassem.

A escolha pelos quadros estáticos ocorreu tanto por uma urgência da criação atrelada a uma urgência política quanto pela escolha de, através da inserção dessas imagens no fluxo temporal alcançar um gesto que conjuga uma sensação de presente que permanece a cada exibição, uma resistência advinda de outra temporalidade, que diverge das imagens efêmeras e artificiais apresentadas ao fim do vídeo. O fixo no fluxo, a cada exibição, atualiza o ato de resistência dos artistas e da vivência das pessoas na Praia de Iracema.

Quanto à seção da maquete digital, a fluidez do simulacro vazio é intensificada pelos movimentos dos planos explorando os espaços idealizados a serem construídos e pelas passagens entre eles com *fades* ou transições de efeito, gerando imagens espetacularizadas e instáveis, não confiáveis, figuras de plástico barato. É a isso também que as imagens fixas encadeadas por cortes secos se contrapõem.

As “grandes pessoas” citadas pelo arquiteto correspondem aos grandes interesses econômicos e o “devido valor” perpassa igualmente pela valia financeira e pelo atributo simbólico, pois sob o verniz da requalificação cultural existem a gentrificação, a elitização e o apagamento. Nada em uma obra – e aí se entenda aquela da construção civil e aquela da arte – é por acaso, até o que parece ter sido pensado como tal. Todos os elementos se coadunam para a composição de um sentido, que, no caso de *Fort Acquário*, é de posicionamento político expresso e premente.

2.8 *MONSTRO* (2015)

Breno Baptista é graduado pelo curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará. Ele também co-dirigiu o longa-metragem *O animal sonhado*, junto a Luciana Vieira e outros realizadores. Seus filmes abordam questões de relacionamento e sexualidade de maneira visceral, aproximando o prazer à dor e, por vezes, à violência.

*Monstro*⁵⁰, seu trabalho de conclusão de curso, foi apresentado em diversos festivais, sendo premiado na Mostra do Filme Livre de 2016. O curta de vinte minutos reúne imagens fixas analógicas digitalizadas por *scanner* e alguns registros em vídeo de momentos de extrema intimidade entre o realizador e Gabriel Rett, seu ex-namorado.

O filme começa com fotografias de Rett dormindo. A princípio, parecem imagens sequenciadas, tiradas com pequeno intervalo. A trilha sonora é de uma música melancólica. Logo, a voz *off* de Baptista começa a guiar o filme, contando do primeiro encontro entre os dois e evidenciando processos dolorosos, como quando diz “Quando eu me destruo por você, eu não me sinto só, eu me sinto perto”.

Seguem as imagens de Rett em situações de intimidade – tomando banho e deitado na cama. Em algumas dessas fotos, ele olha diretamente para a lente, o que evidencia a presença de quem o observa. Após um corte acompanhado por um barulho seco de golpe, a música cessa e a voz de Breno – sempre sob o mesmo tom intimista no fluxo enunciativo, dirigido a Gabriel, como se a ele contasse a história de ambos – discorre sobre uma lembrança. Nela, Rett parecia querer se desvencilhar do relacionamento com Baptista.

O realizador passa a lembrar um pesadelo no qual eles estão novamente no local onde passaram a primeira noite juntos, Rett tem o rosto estático e o tempo permanece congelado, Breno sabe que terá que partir, então o namorado lhe pergunta “E se você soubesse que a gente não viveria isso nunca mais?”. Esse questionamento já havia sido feito quando Baptista contava de seu primeiro encontro, antes de Gabriel ter que ir embora. Nesse momento, o espectador passa a se questionar sutilmente se se trata de um engano, uma memória ou uma invenção onírica. Quem partiu de fato na primeira noite? Ele continua “Estamos completamente imóveis, a sua voz ecoando na minha cabeça. Tudo que eu consigo fazer é perceber no seu rosto coisas que eu nunca percebi antes”. Mais questões a partir da ênfase ao fixo dada pela narração

⁵⁰ <https://vimeo.com/133614720>

e à visualização do rosto. Ora, vê-se uma obra na qual se lida diretamente com a imagem estática e na qual a face de Rett é constantemente observada.

A música melancólica retorna em outra imagem escura. Em vídeo, Gabriel é observado dormindo. Ele acorda e se assusta, virando o rosto para conseguir voltar ao sono. Em outro vídeo diurno, ele está em frente à câmera. Seu olhar vacila, mas acaba repousando em Breno atrás da câmera. Ele sorri. Os sorrisos acontecem apenas nos vídeos, enquanto todas as fotografias guardam um semblante sério. Agora ambos estão no vídeo, um *super close* em seus rostos. Eles conversam e se beijam. Baptista fala repetidamente de “Um medo absurdo de te esquecer”.

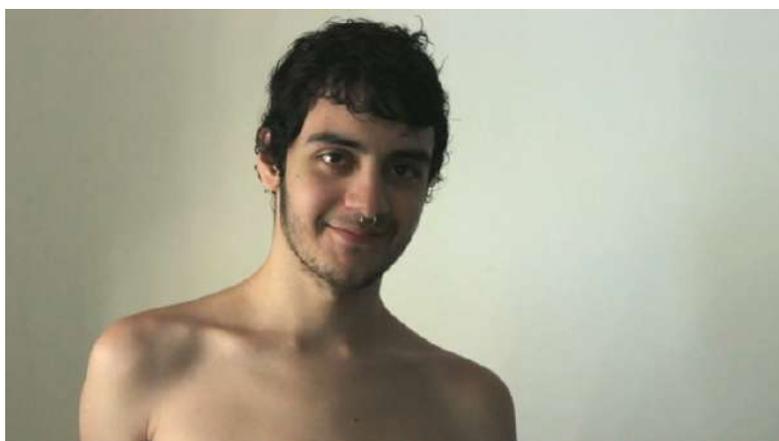


Ilustração 47 - Gabriel Rett sorri para Breno Baptista

Segue-se outro momento de escuridão acompanhado da trilha, mas em crescente é possível escutar aos poucos um som de respiração ofegante. A imagem começa a ficar mais nítida lentamente. Gabriel é visto apenas em sua expressão, ele se masturba para a câmera do namorado.

A voz de Baptista narra um encontro em um quarto escuro com luz negra. Ele despe Rett e percebe em seu corpo vestígios de outros amantes, passa a espancá-lo até a morte e acorda sem ar. Ele diz entrar numa sala escura e esperar que esbarrem nele, desejando que o devorem como zumbis. Antes dessas duas enunciações contínuas, não foi anunciado um pesadelo ou uma lembrança. Começa-se a duvidar o que seria real ou ficção, invenção ou memória.

A trilha se torna diferente. É insólita, com tilintares e reverberações de cordas. Insere uma atmosfera de estranheza. Mesmo com as fotografias seguindo o curso do filme com cenas cotidianas dos encontros entre os namorados: um sofá com estampa de palmeiras, duas toalhas num *box* de banheiro, um bilhete carinhoso, um banho de bica. Breno cita um novo reencontro.

A voz e a foto mostram Rett com cabelos longos. Baptista fala de fotos que ele imaginava, mas nunca conseguiria fazer.

Mais um plano negro aparece, junto à informação de uma nova ruptura do casal. Enquanto Baptista fala de seu desejo de esquecer Rett e que ele o lembre em cada amante, um vídeo de Gabriel conversando casualmente é exibido. Novo plano escuro, novas fotos de Rett. O realizador fala que sempre o fotografaria, até nas situações mais extremas e impensáveis, tudo para que o amado o reconhecesse – ligação direta com todas as imagens de Rett olhando para a câmera, reconhecendo Breno através do ato de fotografar.

O filme se encaminha para o fim, com Baptista dizendo que sente saudade do monstro que eles são e que nunca conseguem deixar de ser, “a aberração mais bonita do mundo”. Várias fotos são encadeadas, em três delas Breno aparece com parte de seu rosto ou atrás da câmera analógica. A música começa a descompassar. Há um *fade* de uma das fotos do rosto de Gabriel para um vídeo dele deitado na cama. Breno se junta ao namorado enquanto se dá um *fade out*. O nome do filme aparece.

A fisicalidade do corpo mostrado, muitas vezes nu, ganha maior dimensão ao ser somada à materialidade pressuposta por essas fotos analógicas em seu aparato inicial e aos resíduos de poeira ou pelos sobrepostos à camada imagética durante a digitalização. Baptista aparece como imagem em poucos momentos, mas sua presença é constante na voz e como operador de câmera – aquela para qual Rett olha, sorri e se masturba. Enquanto narra fatos, sonhos, sentimentos e delírios, estabelece sobre as imagens tomadas durante o relacionamento e convencionalmente remetidas ao real fotográfico uma camada ficcionalizante. Não é à toa que o filme é classificado pelo realizador como uma ficção.



Ilustração 48 - Fragmento de *Monstro*

De fato, há uma dubiedade entre documentário e ficção no âmago de *Monstro*, já que existe um jogo de espelhamento que coloca o que normalmente é dado como real e como construído em questão. Reforçam essa tensão as imagens estáticas – em sua maioria em cores frias – em contraposição à fluidez dos vídeos em cores quentes e que dão certo respiro à angústia predominante; a trilha musical que ora se faz por um som melancólico de guitarra e ora por um tom grave com sons de tilintares, como numa estranha ambiência; e o paradoxo de as imagens materiais, junto aos pelos e poeiras, serem tornadas imateriais pelo processo de digitalização em *scanner*.

A farta realização de imagens durante o relacionamento se dava a cada encontro, visto que ambos moravam em cidades diferentes. Baptista pensava em fazer um filme a partir do relacionamento do casal, mas uma ficção com atores. Com o crescimento do acervo coletado por três anos nos encontros e a escrita de um diário pelo realizador, o processo acabou seguindo seu curso para que aquelas imagens e a própria voz de Breno fossem o material do filme, ainda que uma ficção.

É pela soma de todas essas ambiguidades que *Monstro* oscila entre a ternura e a violência, entre a solidez do passado e o que não mais se pode tocar no presente, entre o registro e a ficção científica, como quando se passa por um processo traumático que pertence à própria vida, mas ao mesmo tempo parece absolutamente estranho ou no *unheimlich* freudiano⁵¹.

Para Bellour (1997, p. 151-152), através do “congelamento da imagem e na imagem”, é possível trazer aos filmes a capacidade da imobilidade de ressaltar “atos ou momentos excepcionais, ou fundamentais” de maneira muito forte, como “a morte, o beijo, o gozo” encontrados em *La Jetée*, de Marker, e *Salve-se quem puder (a vida)* (*Sauve qui peut (a vie)*, 1980), de Jean-Luc Godard. Assim, o fotográfico encontrado em *Monstro* se aproxima dessa qualidade – também evidente na *Balada da dependência sexual* (*The Ballad of Sexual Dependency*, 1985), de Nan Goldin – por utilizar *snapshots* para tratar da existência humana, dos corpos, do beijo, do gozo e da morte do relacionamento de maneira íntima e visceral e por bifurcar constantemente o tempo ao imbuir o presente da experiência fílmica de um passado que sempre está lá. Mais uma evidência dessa proximidade com Goldin é a sinopse de *Monstro*: “balada de amor e destruição”.

Há um embaralhamento do tempo realizado pela montagem, ora apresentando sequências nas quais não é possível saber se todas as imagens são de um mesmo encontro do casal, ora encadeando fotografias de tempos assumidamente diferentes, como no final do filme.

⁵¹ O estranhamente familiar que provoca angústia.

A feição e o corte de cabelo de Rett são os maiores indícios da passagem do tempo em *Monstro*. A construção do curta aponta para o choque das temporalidades em modulações entre as supostas continuidades e os anacronismos aparentes, pois o que de fato importa e resta ao fim é a experiência subjetiva de amor e perda, entregue ao espectador para que a acolha.

Fotografar é aqui um ato de amor extremo, mesmo que nocivo, e de reconhecimento por parte do outro, que constantemente nota e fita o olhar do realizador através das objetivas da câmera. Curiosamente, quando Breno está em quadro, Gabriel se volta para ele ou fecha os olhos. “O monstro que nós somos e não conseguimos deixar de ser” se faz pouco a pouco em cada fotografia e vídeo e, ao fim, é o próprio filme – assim nomeado apenas antes dos créditos finais –, que se situa como membrana entre os olhares e as presenças de Breno e Gabriel. O curta é o momento síntese, que oscila entre o prazer e o carinho vistos nas imagens em movimento e a distância e a frieza crescentes na textura das fotografias ao longo do filme.

Baptista percebeu, após vários testes, que mesmo possuindo um farto material em vídeo, este não era capaz de sustentar a narrativa do filme, sendo bastante fugaz. As fotos analógicas na duração eram capazes de manter tanto uma temporalidade presente quanto de construir uma permanência prolongada da sensação do filme em quem o assiste. É o paradoxo da imagem fixa na duração, que sai do *status* de memória para se tornar presente e duradoura. Mais potentes que os momentos passageiros dos vídeo-retratos.

Além de sua exibição em sala de cinema, *Monstro* ganhou uma versão fotográfica na exposição *Transborda* (2015, Galeria Triângulo, São Paulo), com curadoria de Yuri Firmeza.



Ilustração 49 - Fotografias de *Monstro* na exposição *Transborda*

Dessa vez, as fotografias analógicas seguiram seu curso usual, sendo impressas e afixadas na parede. Ainda que a escolha dessas imagens siga apontando para o desejo e tenha Rett como personagem, a experiência de quem observa muda fortemente de uma estrutura fabulatória e quase labiríntica para outra de lacunas mais extensas e presenças duradouras, onde o corpo, e não a voz, se torna o elemento chave que alinhava o conjunto de imagens.

2.9 PROIBIDO PULAR. (2012)

*Proibido pular.*⁵² (2012) é um curta-metragem de três minutos e dez segundos dirigido por Lucas Coelho durante sua formação em cursos livres. Em 2011, Coelho era aluno da segunda turma do Curso de Realização em Audiovisual da Vila das Artes (EAV) e encabeçou o projeto *O dia em que levei Eisenstein para passear na praia* – documentário de deriva pela Praia de Iracema e posterior trabalho de montagem baseado nos preceitos eisensteineanos. Esse material foi retomado em 2012, no curso Documentário - Ensaio como forma, ministrado por Alexandre Veras, Beatriz Furtado e Felipe Ribeiro, e, de sua edição, resultou *proibido pular.*, determinante para o ingresso do autor na Escuela Internacional de Cine y Televisión - EICTV em Cuba, onde se formou como técnico de som.

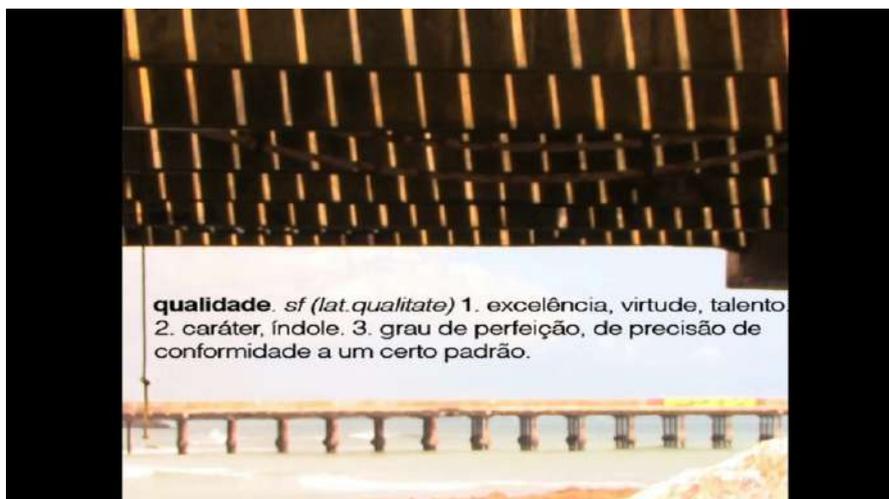


Ilustração 50 - Frame de *proibido pular*.

Em tela escura, o nome do filme aparece em letras minúsculas e seguido de ponto final. É o prenúncio de uma ordem e da importância da palavra nessa obra. Sob a Ponte dos Ingleses – fechada para reforma desde 2018 e ainda em processo em 2021 –, no bairro da Praia de Iracema, passam as sombras dos visitantes. Ouve-se o barulho do mar enquanto, emoldurado pelo plano e sobre a Ponte Velha, surgem o verbete “qualidade” e seus sentidos atribuídos pelo dicionário. Em seguida, veem-se os jovens que frequentam a ponte posicionando uma grande madeira sobre uma plataforma.

A voz de Coelho começa a falar sobre o projeto do Governo do Ceará de “requalificar” a região por meio da construção de um aquário destinado ao turismo. A partir do verbete, o

⁵² <https://vimeo.com/41692166>

realizador argumenta que, para o Estado, aqueles meninos não possuem qualidade, excelência, virtude ou talento, caráter ou índole, com baixo grau de perfeição e precisão e sem conformidade com o padrão turístico. Enquanto isso, as imagens mostram os rapazes em atividades lúdicas pela ponte, a pular sobre o parapeito da plataforma para o mar.

Eles sorriem, brincam, dançam, conversam e fazem acrobacias. O diretor segue elencando as características que desagradam o poder público: o suposto afastamento dos turistas ao ver suas moradias pobres, suas figuras jovens sem camisas e descalços, gritando, falando palavrões e gargalhando alto, escutando rap, dançando funk em suas caixinhas de .mp3 e, principalmente, porque eles pulam.

Nesse momento, no último de uma sequência de pulos, o corpo de um rapaz é congelado no ápice do movimento. Um breve silêncio toma conta do filme, não se ouve mais o mar. A voz de Coelho logo segue, partindo do verbete da palavra “pular” que aparece junto ao rapaz suspenso, afirmando a potência de vida da manifestação dos meninos que pulam e que, dessa maneira, provocam a diferença, indesejada pelo interesse do Governo do Estado em transformar aquele lugar em outro qualquer.



Ilustração 51 - Fragmento de *proibido pular*.

Não é possível ouvir suas vozes ou as músicas que poderiam estar escutando, citadas por Coelho como ações que seriam alguns dos supostos pontos de desqualificação, porém, a movimentação de seus corpos rumo ao abismo da ponte em explosões de alegria carrega as imagens de toda potência necessária para contrapor um discurso de poder hegemônico.

A parada na imagem não corrobora com a proibição do pulo, dada desde o título, e com a tentativa da extinção daquele lugar de pertencimento. Do contrário, ela adensa o gesto, dando a ver o que a continuidade do movimento não deixaria: a força daquele momento em sua

profunda significação. Ela faz perdurar o auge da expressão do jovem naquele momento, compondo a perfeita simbiose entre espaço e corpo, como se aquela ponte tivesse sido criada para esse momento, observado ou ignorado pelos passantes que ali também se encontram. Essa intervenção do realizador no fluxo da imagem permite seu posicionamento mais claro, ressaltando a partir daí a qualidade dos meninos ao provocar diferença na ponte e na praia, que só são o que são devido às vivências ali empreendidas, e não à homogeneização almejada para que aquele local possa parecer com qualquer outro no mundo e seja passível de comercialização.

O corpo parado no ar se soma à voz na transformação poética daquilo que teria um sentido inicialmente denotativo: os verbetes do dicionário e as imagens documentais da tarde na ponte. É na suspensão que a obra cresce em sua construção estética e em seu posicionamento político, entre o movimento e a parada. A retomada do fluxo se dá em silêncio, com a continuação da trajetória do rapaz em seu encontro com o mar. Segue-se tela escura. O que mais haveria a ser dito após tão forte momento? Os pulos dos meninos a partir da ponte são vistos como atos de resistência. A afirmação de pertença a um lugar que, segundo o poder público, deveria servir ao turismo.

Volta-se, então, para o que há após o pulo: os corpos no mar que tornam a subir na ponte por sua estrutura antiga e que teima em durar contra as ondas incessantes. O retorno dos meninos integra a resistência vivenciada por eles. É o momento que precede um novo pulo. Entremeando o plano geral, há cortes que trazem *takes* mais próximos, onde se vê quase uma continuidade entre as longarinas e as pernas dos jovens dada pelo tom dourado do sol. Um deles olha para a câmera após subir na parte plana da estrutura. É o último gesto que antecede o corte final e traz a desconfiança de quem se vê percebido, mas não cede a pressão qualquer.

Faz muito tempo que eu não vejo
O verde daquele mar quebrar
Nas longarinas da ponte velha
Que ainda não caiu

Faz muito tempo que eu não vejo
O branco da espuma espirrar
Naquelas pedras com a sua eterna
Briga com o mar

Uma a uma, coisas vão sumindo
Uma a uma, se desmilinguindo
Só eu e a ponte velha teimam resistindo.

Parte da música *Longarinas* (1976), de Ednardo, acompanha esses planos finais, agregando à banda sonora mais uma camada de reflexão a respeito das resistências daquela ponte – atualmente fechada para uma reforma que demorou três anos para começar – e daqueles garotos, que seguem pulando.

No aspecto da exibição, o filme foi apresentado em sessões de sala, o que destaca o impacto daquele corpo vibrante parado no ar, contudo, sua maior forma de visualização foi através da internet, por meio de compartilhamento de *link* e das redes de articulação que estavam engajadas em contraposição à implantação do Acquário, como o movimento Quem dera ser um peixe. Considerando que se trata de um filme curto de três minutos e dez segundos; que se afirma como um ensaio, sendo a palavra falada o pilar mais importante da estrutura; que as imagens não apresentam a necessidade de atenção a detalhes, utilizando mais planos abertos, e que quando há um evento ao qual se deve olhar atentamente – o pulo –, ele é pontuado pela extensa parada, pelo fim do som ambiente e pela pausa na voz, *proibido pular*. É uma obra que se encaixa perfeitamente como um produto audiovisual a ser disseminado em pequenas telas que caibam nas mãos.

2.10 *VIVENTES* (2014)

Frederico Benevides finalizou o curso de Comunicação Social na UFC com monografia a respeito do filme *Vilas Volantes*, de Alexandre Veras, do qual foi um dos montadores. Durante a graduação, se aproximou do Alpendre e, posteriormente, foi aluno da EAV. Um dos fundadores do coletivo Alumbramento, Benevides partiu para o Rio de Janeiro para fazer Mestrado em Cinema na Universidade Federal Fluminense. Atualmente, atua como montador, realizador audiovisual e professor. Também cursa doutorado no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Seus trabalhos exploram a pós-produção a fundo, com uma montagem inventiva e um apuro plástico na colorização das imagens.

*Viventes*⁵³ é uma instalação idealizada e produzida a partir de dois trabalhos anteriores do realizador: *As corujas* (2009) e *Visita ao filho* (2013). Ambos são curtas-metragens adaptados de contos do cearense Moreira Campos. Sintéticos, visuais e fortes em suas aproximações das figuras humanas, os textos do escritor são de um universo original e com grandes possibilidades de serem transpostos para o audiovisual.

⁵³ <https://vimeo.com/119301621>

As filmagens de *Visita ao filho* permitiram que Benevides condensasse cada conto escolhido em um cenário com suas personagens, construindo uma série de planos fixos nos quais os movimentos são mínimos e o tempo de duração é ralentado por *slow motion*. Cada plano-conto foi instalado em grande escala, fazendo com que as figuras se tornassem próximas da estatura média humana.

As descrições feitas a seguir não indicam uma ordem seguida pela instalação, apenas seguem o percurso da cópia em *single channel* obtida.



Ilustração 52 – Grávida aguardando entre trens abandonados

Uma mulher grávida de vestido branco olha para o extracampo em frente a trens abandonados. Ela espera algo. Acaricia e abraça sua barriga, olha para ela. O mato toma conta do local. Todo entorno do ambiente tem tons avermelhados.



Ilustração 53 - Homem enrolado na bandeira do Brasil em meio a banda militar

Um homem descalço vestido em branco, com óculos de esqui sobre a cabeça e enrolado na bandeira do Brasil está perfilado junto a adolescentes de uma banda militar. Eles seguram seus instrumentos. Todos olham para a câmera. Atrás deles há uma pequena montanha

de livros jogados. Nas laterais há livros empilhados. Lentamente, eles se posicionam para começar a tocar. O vermelho também é o tom predominante.



Ilustração 54 – Mulher entre dois homens, um deles é portador de nanismo

Um homem de camisa aberta está posicionado à esquerda do quadro em frente uma grade encostada na parede. Do lado direito, há uma escada preta de madeira com três altos degraus. No de cima, está sentado um homem com nanismo. No segundo, uma moça. Os dois vestem roupas vermelhas. Todos olham para a câmera. Duas plantas de folhas estranhamente avermelhadas estão ao centro. Elas se movem ao vento. O homem da escada descruza e volta a cruzar os braços.



Ilustração 55 - Homem bebendo *whisky* é banhado por crianças com mangueira

Outro homem está deitado em uma cadeira de praia, vestido com um *short* laranja e segurando um copo de *whisky*. Duas crianças estão em uma piscina plástica azul ao lado do homem e o molham com uma mangueira de cor vermelha. Dois cachorros *rottweilers* estão amarrados a uma árvore atrás da piscininha. Em posição de brinde, o homem olha para a câmera e passa a olhar para as crianças. Elas olham para ele. Com o tempo, o braço da criança maior

vai descendo lentamente pelo cansaço de segurar a mangueira e a criança menor olha para a câmara e para o fundo da piscina. Os cachorros também se movem. Há uma luz oblíqua de fim de tarde e o tom das folhas é alaranjado.



Ilustração 56 – Personagem doente entre homem e mulher

Sob a sombra de uma árvore, há uma carroça puxada por um burro. Em sua frente, um homem está deitado em uma rede laranja. Abaixo de um dos punhos da rede, há um homem com camisa branca encostado na parede. Sob o outro, está uma mulher de blusa branca e *short* amarelo sentada num banco de madeira. Ela segura um cachorro vira-lata preto com uma corda e tem uma trouxa branca de pano aos seus pés. Diante deles, há uma pequena fogueira. O homem da rede veste blusa amarela e calça vermelha. Todos olham para a câmara. Apenas o cachorro e o fogo se movimentam.



Ilustração 57 - Homem enjaulado enquanto dois senhores jogam damas

Dois senhores jogam damas em primeiro plano à esquerda. Eles estão sob uma sombra. Um homem adulto está dentro de uma jaula exposta ao sol, atrás dos senhores e mais à esquerda.

Ele olha para baixo. Parece desolado. Os velhos jogam como se o homem preso não existisse. Ao fundo um burro pasta.



Ilustração 58 – Mulher ao lado de janela que flutua e banco de assento de pregos

Sobre o chão de folhas secas, uma mulher de cabelos longos e vestido vinho solto está de pé à esquerda da composição. No centro, uma moldura azul de janela oscila sem estar fixada a nada. À direita, há um assento de cadeira com grandes pregos voltados para cima. A mulher olha alternadamente para a câmera e para a janela vacilante.



Ilustração 59 - Moça pinta as unhas e rapaz folheia livro

Uma moça em primeiro plano do lado esquerdo do quadro está vestida em uma camisola rosada com rendas, sentada em um banco, com uma das pernas flexionada em posição de pintar as unhas do pé. Um rapaz, mais para a direita e atrás, veste camiseta de personagem de história em quadrinhos, está sentado em um vaso sanitário azul e segura um livro. Ele olha para a moça e para a câmera. Entre eles, uma porta de madeira encostada na parede ao fundo. A moça, lentamente, olha para o esmalte e pinta a unha do dedão. O rapaz passa a ler o livro.

Esses dois planos possuem uma tonalidade azul mais acentuada. Ainda assim, há os tons quentes, próximos ao vermelho, nas roupas, nas madeiras, nas folhas e no esmalte. Por mais que essa observação seja circunscrita aos dois excertos acima, é possível perceber que aquilo que tem vida e que se toma em um viés quase que naturalista – as pessoas, as plantas e os animais – e os objetos veículos de suas expressões diretas são apresentados em cores quentes em todas as sequências da instalação.



Ilustração 60 – Homens e coruja

Dois homens olham para a câmera. Eles vestem roupas marrons, estão em frente a um barranco coberto por vegetação. Entre eles, há uma haste de metal vermelha. O homem da direita tem um chapéu em uma de suas mãos e, no outro braço, semiflexionado, porta uma luva de adestramento de aves. Em seu ombro, uma coruja olha ao redor.



Ilustração 61 - Casal de idosos observa moça e cobra

Em frente a um muro vivo de folhas avermelhadas, uma moça negra usando vestido está sentada no chão. Ao seu redor uma cobra amarela rasteja. Um casal branco, por volta de seus sessenta anos, olha para ela de cima para baixo. O homem segura um cavalo. A mulher

traz uma mão na cintura, onde estão joias douradas. A moça olha para a cobra sobre seus pés. Os três passam a olhar para a câmera simultaneamente.

O som que permeia todo trabalho é grave, etéreo e reverbera. Ele se destina a criar uma atmosfera, se somando ao *slow motion* para aumentar a sensorialidade das imagens e a percepção da dilatação temporal. É quase tátil, como um vento constante que passa pela pele. Cada um dos dez planos fixos tem entre dois e quatro minutos e quinze segundos de duração, a depender do tempo determinado por Benevides para o passeio do olhar do visitante, o desenrolar dos movimentos mínimos dos corpos ou do cenário e do estabelecimento de uma relação entre as figuras nos quadros e o público.

As personagens, com seu olhar firme para a câmera, demandam algo de quem está do outro lado e as vê. Nos planos nos quais elas não se voltam para a quebra da quarta parede – apenas dois –, há uma relação de frontalidade que pressupõe o observador.

O nome da instalação como denominação geral daqueles sujeitos indica que eles apenas estão ali, sem uma narratividade desenvolvida em torno de suas trajetórias. O que se tem são as situações, os cenários, as cores e os figurinos, daí a importância fundamental da direção de arte, da fotografia e da correção de cor. São esses elementos que dão ambiência ao que se vê e com os quais se pode começar a fabular. A palavra viventes traz em si a qualidade daquele ou daquilo que existe em vida, sejam os humanos ou os animais – tão importantes nos escritos de Moreira Campos e na instalação de Benevides. Seja pelo bem ou pelo mal, eles permanecem na duração e em seus contextos. Se colocam em relação a quem os olha de maneira direta, interrogando-os se também são viventes, sem juízo de valor.

Aqueles que leram os contos podem evocar as personagens da literatura e seu enredo, o que não diminui a força das imagens, mas relembram suas circunstâncias e os posicionam em um acontecimento. Já os que não conhecem os contos, os curtas, ou mesmo não tem a informação da adaptação têm a característica relacional expandida através das presenças e dos olhares na duração. Quem leu há muito tempo e não guarda a precisão dos fatos, coaduna a atmosfera da instalação com a sensação deixada pela literatura de Moreira Campos – em ambos há um respeito pelas personagens, ainda que suas trajetórias sejam marcadas por fortes situações ou desfechos, construindo uma suspensão para o público, como quando, em um rompante, se esquece de respirar.

2.11 4000 DISPAROS (2010)

Jonathas de Andrade nasceu em Maceió, em 1982, e reside na cidade de Recife. Boa parte de sua produção em arte se dá em instalações que utilizam fotografia, audiovisual e palavra escrita, trabalhando em colaboração com grupos ou retomando questões ou estéticas de décadas anteriores para recolocá-las sob um olhar contemporâneo, provocando assim superposições de camadas e choques de sentidos.

A obra *4000 disparos*⁵⁴ foi realizada pelo artista em 2010 durante o projeto *Documento Latinamerica - Condução à Deriva*, no qual, tendo como mote a sensação ambígua entre a pertença e a distância cultural e geográfica na América Latina, o artista viajou por seis países. O trabalho em questão foi executado em Buenos Aires, onde Andrade tomou uma câmera de Super-8 e capturou a cada fotograma uma imagem do rosto de um homem anônimo distinto que passava pelas ruas.



Ilustração 62 - Fotogramas do Super-8 de *4000 disparos*

Posteriormente, essas imagens foram digitalizadas e montadas no que se tornou um vídeo de 60 minutos exibido em *loop*. Nele, as faces dos homens se sucedem numa velocidade tal que não é possível se deter calmamente sobre um determinado semblante, até o momento em que um rosto é escolhido para que o espectador o observe por mais tempo. A passagem vertiginosa dos fotogramas é intensificada pela construção sonora, na qual cada bloco de imagens aceleradas é acompanhado por um *beep* contínuo (como uma máquina de aferir batimentos cardíacos), um som de batida compassada em madeira (que também parece com

⁵⁴ <https://vimeo.com/262307503>

passos) ou um barulho ritmado de plástico batendo contra um metal, como um áudio de roleta. Todos estes sons possuem uma cadência bastante regular – como que regida por um metrônomo –, porém ao fim se aceleram – dando a sentir inclusive um aligeiramento da montagem dos fotogramas – e culminam com um som de golpe, aludindo a um corte no ritmo para dar lugar ao rosto escolhido para ser visto por um pouco mais de tempo em silêncio.

Em *4000 disparos*, a escolha do Super-8 em preto e branco traz uma textura particular da imagem que remete a um passado situado entre os anos 1960 e 1970 – período no qual estava em curso o regime ditatorial na Argentina e em outros países da América Latina. O uso do substantivo *disparos* no título – que, em inglês, carrega a ambiguidade da palavra *shots* – reforça a alusão aos tiros e à violência, mas também ao próprio ato de captura de cada imagem no acionamento do obturador. Os primeiros planos⁵⁵ remetem a uma dimensão de vigilância e catalogação dos rostos, o que estaria alinhado com a atividade opressora dos regimes militares e seus departamentos de segurança interna.

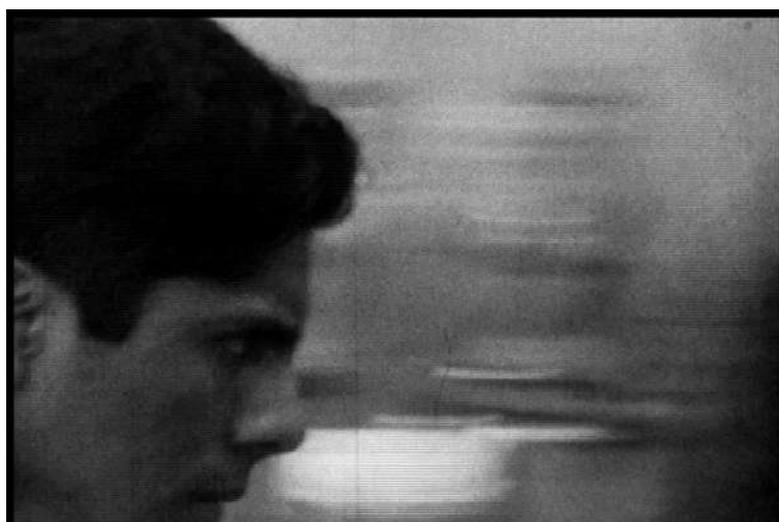


Ilustração 63 - *Frame de 4000 disparos*

De acordo com Hans Belting (2007, p. 35), os meios têm suas formas determinadas pelos ciclos históricos dos quais fazem parte. Por isso, a textura de muitas imagens produzidas ou disseminadas por determinadas tecnologias são ligadas a períodos temporais muito marcados, como o Super-8, bastante disseminado nas décadas indicadas acima e fator essencial para a construção dessa obra, que desemboca na ficcionalização de um imaginário coletivo

⁵⁵ Primeiro plano é a denominação de um enquadramento no qual a figura humana é visualizada do peito para cima.

traumático relativamente recente junto ao documental das ruas de Buenos Aires na primeira década do novo século.

Porém, devido às características da película utilizada, cada fotograma é preto e branco, granulado, e, por conta do movimento dos sujeitos passantes ou do próprio artista, muitas dessas imagens contêm certa imprecisão de foco ou apresentam rostos borrados. Soma-se a isso o rápido encadeamento da instalação ao não permitir que o espectador tenha um tempo razoável para olhar cada fotograma e analisá-lo, assim, todos esses aspectos propiciam a formação de uma fluidez que se faz possível justamente pelo monocromatismo e pelas imprecisões das figuras, posto que as imagens parecem se metamorfosear de uma em outra rapidamente. Se o retrato prioriza as ações de identificação de um rosto, o borrado, a imprecisão e a rapidez acabam por ludibriar uma possível fotografia de ordem predatória.

Tais características das imagens também podem ser observadas no segundo desdobramento criado por Jonathas de Andrade a partir do mesmo material em Super-8 capturado na Argentina. A obra *4000 disparos* foi publicada como livro de artista em 2011 pelo selo Edições Tijuana, uma iniciativa da Galeria Vermelho. A brochura dispõe de pequenos textos de Kiki Mazzucchelli e Suely Rolnik em português e inglês, no entanto se configura como um *flip book* que traz os fotogramas impressos para serem manuseados. A materialidade das imagens confere ao trabalho possibilidades diferentes da obra instalada, posto que dá ao sujeito que detém o *flip book* a possibilidade de variar o fluxo da montagem, regendo-o com suas próprias mãos e, inclusive, podendo pará-lo para observar os fotogramas individualmente e de maneira mais detida – momento no qual se tornam mais visíveis os borrões e as imprecisões.

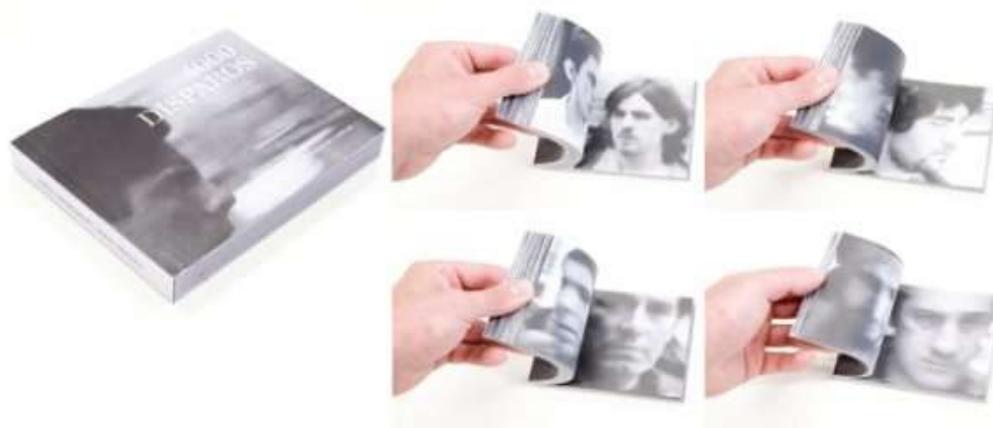


Ilustração 64 - *4000 disparos* em *flip book*

Em seus dois modos de apresentação, a obra se posiciona de forma a capturar o dispositivo utilizado pelo Estado opressor e remetê-lo a uma outra prática, que rechaça a finalidade anterior. Há o enquadramento dos rostos, mas estes são turvos e rapidamente encadeados, de maneira que não haja identificação, ou seja, que não se estabeleçam identidades nítidas. A rápida passagem na instalação, com a escolha de um rosto a cada ciclo para ser visto por mais tempo – mas, ainda assim, não tempo suficiente para reconhecer –, remete ao procedimento da roleta russa, porém a busca entre esses homens contém uma dubiedade, pois pode tanto aludir a um suspeito quanto à possibilidade de encontrar um carrasco da ditadura tornado anônimo pelo tempo, posto que ainda atualmente são realizados julgamentos dos envolvidos naquela época⁵⁶.

Essa dimensão da violência da observação é tensionada também com um “homoerotismo latente” discretamente insinuado, segundo Mazzucchelli (2011, p. 3). Há uma busca apenas por imagens masculinas e, em determinados momentos, uma dessas faces é escolhida para ser observada por mais tempo, retornando logo após para nova procura acelerada e nova escolha. Esses movimentos de visada e seleção não têm consequências nefastas e nem procuram tirar os homens escolhidos de seu anonimato. Há forte ambiguidade entre um olhar que busca em espreita ameaçadora e um olhar voyeur, calcado no prazer da vista. Em duas obras subsequentes na trajetória de Andrade é possível perceber a retomada do olhar sobre os corpos masculinos através de procedimentos similares. Em *Procurando Jesus* (2013), o artista foi às ruas de Amman, na Jordânia, e fotografou vinte homens. Nessa instalação, ele pediu que os visitantes tomassem uma tâmara e, depositando seu caroço em uma urna, votassem em qual imagem corresponderia mais à de um Jesus árabe. Em *Cartazes para o Museu do Homem no Nordeste* (2013), foram lançados anúncios em classificados de jornais populares de Recife para que homens trabalhadores interessados pudessem posar para fotos que viriam a ser novos cartazes do referido museu. O resultado se fez em imagens muitas vezes erotizantes em uma plástica que valoriza o desenho dos corpos no espaço.

Na obra aqui analisada, o ponto de vista do observador também parece retomar a figura do *flâneur* e os homens observados durante o percurso lembram a passante de Baudelaire, amada no momento fugaz do encontro na rua⁵⁷. *Very nice, very nice* (1961), filme experimental

⁵⁶ No final de novembro de 2017, 48 réus foram condenados pela realização dos “voos da morte” e de outros crimes na Escola de Mecânica Armada (ESMA) durante a ditadura argentina. Disponível em: <<https://g1.globo.com/mundo/noticia/argentina-condena-48-ex-militares-por-voos-da-morte-e-outros-crimes-da-ditadura.ghtml>>. Acesso em: 2 ago. 2021.

⁵⁷ Não é à toa que *4000 disparos* foi utilizado no show *Verdade, uma ilusão*, de Marisa Monte, como projeção de fundo durante a música *Não vá embora*, que se inicia com o verso “E no meio de tanta gente eu encontrei você”.

de Arthur Lipsett, traz fotografias de faces de homens e mulheres, porém, é possível observá-las de maneira mais demorada e suas expressões servem narrativamente à obra, que aborda as ansiedades sentidas pelos seres humanos naquele determinado momento histórico, ou seja, não se trata de estar aberto aos encontros fortuitos com os rostos dessas pessoas, mas de uma reflexão sobre a condição humana à época.

Quanto ao aspecto expositivo da instalação, ela tem sido apresentada mais comumente através de projeção na parede dos museus e galerias, porém há casos em que foi exibida em televisão de tubo. É interessante notar como a estética das imagens dialoga tanto com formas de tecnologia de um certo aspecto datado (TV de tubo), quanto com a dimensão de uma escala mais íntima, pois as projeções não são grandes como em salas de cinema ou em alguns trabalhos de outros artistas que demandam telas maiores.



Ilustração 65 - Exibição de *4000 disparos* em projeção no Museo Nacional de Bellas Artes, em Buenos Aires, e em TV de tubo na galeria Midway Contemporary Art, em Minneapolis

As faces dos homens argentinos que passam pelas ruas apresentam ambiguidades contidas numa ética do outro. Elas estão suscetíveis a serem tomadas pela câmera num gesto duplo de captura – o do disparo violento e o da olhada interessada, que ainda assim tenta mantê-las anônimas –, sendo esta ação estendida ao espectador. Ainda que a rapidez da passagem entre um fotograma e outro traga certa impossibilidade para uma mirada detida na apreensão das faces, a questão subjetiva do olhar ao estar diante de alguém torna importante a escala íntima

Nesse caso foi feita uma grande projeção e não se ouve o áudio da instalação. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HzpQe-4wFFo>>. Acesso em: 2 ago. 2021.

da projeção ou o uso da TV de tubo, posto que essas dimensões estão associadas à reiteração da relação de encontro do momento da captura na exibição da obra.

Entre o documental e o ficcional, além de outras ambiguidades presentes em 4000 disparos, o espectador se coloca numa zona cheia de tensões onde é necessário se posicionar diante do que se vê. Por vezes e se houver muita atenção, se vê rapidamente a reincidência de uma imagem na instalação, porém, como um rosto passageiro em uma multidão, resta a sensação de insegurança quanto à certeza de ser de fato aquela mesma pessoa a ter sido vista. Em alguns momentos, tanto na instalação quanto no livro de artista, se nota algum homem que olha em retorno.

Ao mesmo tempo que retoma um ato de vigilância e o tensiona com a aleatoriedade, a desidentificação e o desejo, o olhar lançado a esses homens remete a uma percepção cinética e fragmentada, similar à da modernidade como foi diagnosticada por Benjamin.

Para Benjamin, a percepção era nitidamente temporal e cinética; ele esclarece como a modernidade subverte até mesmo as possibilidades de uma percepção contemplativa. Jamais há acesso puro a um objeto em sua unicidade; a visão é sempre múltipla, contígua e sobreposta aos outros objetos, desejos e vetores (CRARY, 2012, p. 28).

Os estímulos em *4000 disparos* não remetem às novidades e tecnologias nos espaços urbanos, mas ao não ser possível permanecer a observar um rosto por muito tempo frente à quantidade de homens que passam nas ruas. Ainda nos momentos da obra em que um semblante é escolhido, a contemplação de fato não se perfaz, posto que rapidamente já há o retorno para o fluxo vertiginoso de faces.

É na dobra entre a fotografia e o cinema que *4000 disparos* se inscreve, seja em sua versão impressa ou instalativa. A aproximação entre o fotográfico e o fílmico traz um duplo movimento de convergência e disjunção, posto que dando a ver o movimento e o estático e propondo o fluxo e a reflexão, negocia constantemente entre aspectos que parecem conviver e se repelir ao mesmo tempo. No entanto, é dessa negociação – entre estes e outros choques – que surgem as faíscas de potência emanadas de *4000 disparos*.

O choque e os fragmentos fazem parte de outro procedimento bastante característico do período da modernidade, a montagem. A obra como um todo possui modulações de ritmo que se dão pelos desejos do artista e daquele que manuseia a brochura. No livro, é possível comandar o ritmo, passando página por página de maneira rápida ou lentamente, vendo os rostos em seus contornos indefinidos ou os borrões gerados pela movimentação do objeto. Na instalação, as imagens estáticas se desenrolam em um fluxo acelerado que, no auge de uma

urgência visual e sonora, acaba por fixar um rosto em particular, retornando então ao aceleramento. Reitera-se que há em ambas as apresentações da obra uma questão que passa pela montagem como articuladora entre o fluxo e a parada, no entanto é uma montagem que durante a aceleração dá a ver a descontinuidade dos fotogramas e, durante a parada, mostra as indefinições provenientes do movimento dos corpos.

Diante da presença dos elementos e conceitos da modernidade, pergunta-se por que ainda é possível encontrá-los na arte contemporânea. Arrisca-se afirmar que, no caso de *4000 disparos*, ainda o fragmentado é importante, mas dentro de um fluxo – tal como pontos de crista ou vale em uma onda – no qual a passagem entre os momentos se sobrepõe a eles, pois através dos choques se faz a relação modular em variação e o desejo é concretizado em busca. Ademais, utilizar tão evidentemente as categorias modernas de fotografia e cinema para subvertê-las em reinvenção também é uma característica tanto da obra de Andrade quanto da arte contemporânea realizada nos últimos trinta anos.

Suely Rolnik (2011, p. 6) encontra em *Educação para adultos* (2010) – outra obra de Jonathas de Andrade – uma relação entre macro e micropolítica que, em sua tensão, cria faíscas ao invés de mensagens panfletárias e, dessa forma, é prenhe em potência disruptiva. Em *4000 disparos*, o artista se apropria da estética de monitoração de uma determinada época para, ocupando a posição desconfortável de opressão, dar vazão a possibilidades outras também advindas da observação quase obsessiva.

Um corpo que se auto-autoriza a mover-se nessa tensão entre suas próprias forças reativas da opressão e forças ativas da libertação, que em seu atrito riscam a faísca da vida querendo afirmar-se para além de seu constrangimento nas formas vigentes que a impedem de fluir (ROLNIK, 2011, p. 9).

Os meandros da potência disruptiva se fazem na estrutura de *4000 disparos* em suas estratégias contidas no procedimento de articulação de imagens, nos tensionamentos entre as formas moderna e contemporânea da experiência, entre o estático e o movimento através da montagem, nos choques temporais entre o antes e o agora, na negociação entre a regularidade calma do som e sua urgência culminando em silêncio, e entre a ficcionalização de imagens de um período de ditadura e o documental das ruas argentinas na primeira década do século XXI. Não é possível dissociar suas dimensões estética e política. Vê-se em *4000 disparos* uma obra que se constitui ambígua para, paradoxalmente, se posicionar de maneira viva e direta.

3 ESTÉTICAS DOS INTERSTÍCIOS

Até este ponto da pesquisa, foi possível traçar histórias entre o fixo e o movimento no Brasil e em Fortaleza e analisar a variabilidade das linhas que compõem os onze dispositivos do *corpus*. Agora, volta-se para a investigação a partir dos interstícios temporais e tecnológicos.

Por denotação, a palavra “interstício” carrega, em seu sentido, ser aquilo que separa uma coisa e outra e, ainda, o meio que as une. De característica ambígua, o termo se situa na zona do entre e pode se referir tanto ao espaço quanto ao tempo.

Reconhecer a multiplicidade das obras abordadas na pesquisa é imprescindível. Portanto, utiliza-se a palavra “estéticas”, e não “estética”, pois não há um modo unificado do fazer imagem nos interstícios. As estratégias dos artistas e das articulações das imagens são várias e precisam ser “outradas” continuamente.

Fala-se em interstícios devido a essa palavra-chave guardar em si a potencialidade de compreender espaços, tempos, tecnologias e o que há entre eles. A espacialização não tem um protagonismo acentuado nesta tese por boa parte das obras trabalhadas serem apresentadas em *single channel*. Já a temporalidade é um ponto fundamental, pois é o aspecto que guia as variações entre o fixo e o movimento, como será visto a seguir. Imóvel e móvel têm suas modulações existentes em função da apresentação do tempo.

As tecnologias como articuladoras das imagens lidam diretamente com os elementos espaço-temporais, porém, outra questão vai além dessa: o emprego de meios diferentes em uma mesma obra ou a retomada de um meio por outro necessariamente trazem a própria questão temporal, seja pelas plásticas das imagens atreladas a determinadas épocas históricas, seja pelos choques – fortes ou amortecidos – entre analógico e digital.

Desse modo, as estéticas dos interstícios são pensadas como transformações. São composições variáveis entre o fixo e o movimento articuladas através de tecnologias mistas. Buscam não ser aprisionadas e se esquivam de formas rígidas por meio dos desvios presentes nos dispositivos.

Diante dos apagamentos, há também as resistências. Se, por um lado, atualmente, na arte contemporânea as obras híbridas são acessadas, por outro, elas são fruto das histórias que foram tecidas no primeiro capítulo desta tese e da mudança do paradigma da especificidade dos meios para o da convergência desses, através da atuação deslocadora do vídeo, da fagocitose da cultura de massa a partir da *pop art*, da aproximação entre arte e vida e das teorias de expansão – *expanded cinema*, de Gene Youngblood; escultura em campo expandido, de

Rosalind Krauss; fotografia expandida, de Rubens Fernandes Jr.; e mesmo vídeo expandido, de Roberto Cruz (MACHADO, 2007b, p. 66-68).

De toda forma, não se pode ser ingênuo ao imaginar que a convergência veio a se tornar um paradigma a partir da vitória das dissidências poéticas. Em conjunto, houve uma cooptação dessas práticas pelo mercado (as grandes mídias e os conglomerados de informação) que, desde o início da televisão – e também por isso a resistência da vídeoarte ao se colocar como contrainformação – absorvem fontes de poder ao espalhar seus tentáculos pela exploração de possibilidades a cada mudança técnica ou surgimento de novo formato imagético. Já o mercado de arte, que também se move ao sabor dos interesses econômicos, percebeu que podia absorver as novas mídias com o *boom* da *pop art*.

Ao citar Canclini, Machado (2007b, p. 77-78) desloca a atenção da celebração das hibridações para as tensões e assimetrias nelas envolvidas: a digitalização acelerada junto à obsolescência compulsória; a dificuldade de amadurecimento dos artistas diante da contínua mudança dos meios; e a imposição da promoção de misturas, desencadeando certos excessos que passam longe da consecução da consistência de uma obra. Ou seja, um novo discurso seletivo pode atuar por meio do paradigma das convergências, consolidando certas práticas e teorias como hegemônicas e rechaçando aquilo que diverge.

Portanto, é necessário sempre estar atento aos dispositivos, a suas proposições, seus discursos, e, principalmente, aos seus desvios. As estéticas dos interstícios não demandam apagamentos, elas se pautam pelas evidenciações dos espaços, dos tempos e das tecnologias; das proximidades e distâncias entre os elementos de composição de cada obra e das obras entre si.

Pode-se dizer que as estéticas dos interstícios provêm do *entre-imagens* de Bellour (1997, p. 14-15):

Desse modo (virtualmente), o *entre-imagens* é o espaço de todas essas passagens. Um lugar, físico e mental, múltiplo. Ao mesmo tempo muito visível e secretamente imerso nas obras; remodelando nosso corpo interior para prescrever-lhe novas posições, ele opera entre as imagens, no sentido muito geral e sempre particular dessa expressão. Flutuando entre dois fotogramas, assim como entre duas telas, entre duas espessuras de matéria, assim como entre duas velocidades, ele é pouco localizável: é a variação e a própria dispersão.

Esse conceito fundamental foi e é responsável por priorizar os trânsitos e as impermanências entre os meios ao invés de suas especificidades. Bellour conseguiu formulá-lo sem encerrá-lo em definições precisas em tal grau que se tornassem também uma busca por sua essência. É próprio a esse campo de estudos não se engessar, sendo assim, ele demanda

estratégias conceituais que também não o aprisionem. Do contrário, elas serão, ao mesmo tempo, cerceadoras e insuficientes.

Quando o autor cria a concepção do fotográfico (BELLOUR, 2008, p.251, tradução nossa), citando-o como algo mais amplo que a fotografia e que “existe em algum lugar entre; é um estado de “estar entre”: no movimento, é aquilo que interrompe, que paralisa; na imobilidade, talvez sugere sua relativa impossibilidade”, ele se volta para aquilo próprio da fotografia que pode ser encontrado em outros domínios da arte. Dentro do universo do entre-imagens, localiza um devir que se supunha próprio à imagem técnica e que está presente quando se colocam as questões temporais de tensão entre o fixo e o movimento.

Como na coleção de escritos compilados por Campany (2007), que, em seu texto introdutório, se volta muito mais para a fotografia em tensão com o cinema do que este de maneira autônoma, por extensão, pode-se falar no cinemático como um devir cinema que se volta também para os problemas do tempo entre o fixo e o movimento. A principal diferença entre o fotográfico e o cinemático, devir fotografia e devir cinema, são seus vetores: o primeiro aponta mais na direção da parada e o segundo, no sentido do fluxo. Ainda assim, ambos contêm em si seu revés, como quando Bellour se refere ao fotográfico em uma ação de talvez sugerir a relativa impossibilidade da imobilidade ou quando se pensa no cinemático em sua composição de imagens fixas para que o movimento possa ocorrer. Enfim, há um problema comum: o universo de possibilidades espaço-temporais entre a estase e o fluir.

Nos dois volumes do entre-imagens, Bellour realiza uma compilação de textos escritos de 1981 a 1990 e de 1988 a 1999 com subtítulos que localizam o foco em “foto, cinema, vídeo” e, posteriormente, em “palavras, imagens”, cambiando a perspectiva tomada ao encarar as passagens. O autor se volta para a formulação de uma experiência a respeito da mudança na temporalidade das imagens (Bellour, 1997, p. 15), como dito na introdução do primeiro volume, “não se trata aqui de traçar sua história (como todas as misturas, seria difícil concebê-la), tampouco de formular sua teoria com base em conceitos específicos exigidos pelo entre-imagens, que seriam a condição para que se pudesse falar a seu respeito”.

Nesta pesquisa, empreendeu-se o risco de traçar histórias. Agora, se tenta criar um conceito que, por mais que compreenda parte bem menor do universo que Bellour traz originalmente, de certa forma, recortando-o e localizando-o, ainda se quer reconhecer como um conceito plural e que contém o múltiplo em si. Ademais, também buscou-se observar as obras para que essas experiências guiem as formulações teóricas. Passa-se, então, às questões dos interstícios quanto ao tempo e às tecnologias.

3.1 TEMPO NOS INTERSTÍCIOS

O conceito de tempo para Deleuze, a partir da interlocução com a obra de Henri Bergson, traz em si o tempo como uma multiplicidade, que, ainda assim, é una, por isso o uso da palavra no singular.

Em *O jardim dos caminhos que se bifurcam*, de Jorge Luis Borges, a personagem Ts'ui Pen tem sua obra misteriosa relembrada e debatida por seu bisneto e um sinólogo inglês. Não se tratava separadamente de um livro não compreendido e um labirinto nunca encontrado, mas de um romance constituído enquanto enigma temporal infundável, que continha a experiência de acessar outros mundos.

Há uma proximidade acentuada entre as formulações de Borges e de Deleuze, cada um em seu campo, mas, ao mesmo tempo, produzindo pensamento que se vale do fazer do outro – filosófico ou artístico – como intercessor. Universos impossíveis coabitam no tempo e não se excluem mutuamente, ao contrário de uma lógica temporal que encadeia passado, presente e futuro linearmente.

Sendo o tempo duração plural em si mesmo, variam as suas imagens. É por isso que o cinema atua também como um interlocutor importante do pensamento para o filósofo. A partir das formas cinematográficas de pensar o tempo por meio de seus blocos de movimentos/duração (DELEUZE, 2016c, p. 333), um de-fora, ou seja, um elemento complexo exterior ao fazer filosófico conceitual, força sua atividade criadora. Cinema e filosofia se comunicam e se provocam mutuamente por conterem um limite comum: a articulação do espaço-tempo.

Na taxonomia deleuzeana, a imagem-movimento é composta como uma imagem indireta do tempo, encadeada pelo elemento central da montagem, formando um todo orgânico e construindo um esquema sensório-motor de percepção e ação. O tempo é manipulado tendo em vista a efetivação do movimento.

A imagem-tempo inverte a relação anterior entre movimento e tempo, sendo este último privilegiado. Aqui, o tempo não mais é representado, mas apresentado em si, desmantelando as sucessões do esquema sensório motor ao desfazer as cadeias de ação e reação. A montagem dos cortes racionais dá lugar aos cortes irracionais.

A imagem-tempo não implica a ausência de movimento (embora comporte, com frequência sua rarefação), mas implica a reversão da subordinação; já que não é o tempo que está subordinado ao movimento, é o movimento que se subordina ao tempo. Já não é o tempo que resulta do movimento, de sua norma e de suas aberrações corrigidas, é o movimento como movimento em falso, como movimento aberrante,

que depende agora do tempo. A imagem-tempo tornou-se direta, tanto quanto o tempo descobriu novos aspectos, quanto o movimento tornou-se aberrante por essência e não por acidente, quanto a montagem ganhou novo sentido, e um cinema dito moderno constituiu-se depois da guerra (DELEUZE, 2005, p. 322-323).

É preciso notar, para a análise dos trabalhos aqui abordados, que o movimento rarefeito não indica uma ausência de movimento. Do contrário, apresenta o tempo como soberano da imagem, que se faz mais presente por sair do esquema sensório-motor automatizado e passar a transitar nos interstícios através dos movimentos aberrantes. Essas questões serão exploradas mais à frente, no entanto, é necessário adiantar que em Dubois há um deslocamento de certa forma paralelo ao deleuzeano. Se na definição dos movimentos improváveis, a instabilidade da clivagem entre móvel e imóvel era o cerne da investigação, essa conceituação migrou para os aspectos temporais dentro da teoria do autor, passando àquilo que Dubois (2016, p. 20) denomina como elasticização dos regimes temporais da imagem, que rechaça as polaridades modernistas e passa a habitar uma zona de modulações espaço-temporais.

Não há um julgamento de valor a respeito da primazia da imagem-tempo sobre a imagem-movimento, apenas o reconhecimento de que são maneiras diferentes de articulação do espaço-tempo – principalmente do último – quanto às formas de experiência das imagens e dos sons. Essa questão está diretamente ligada ao momento histórico vivido. As duas Guerras Mundiais, mais ainda a Segunda, produziram uma humanidade desnordeada com o horror do qual ela mesma foi capaz. Daí em diante, o regime representativo não parecia mais dar conta do mundo como antes queria. Foi necessário abandonar a idealização do todo para permitir lidar com os vazios, as ambiguidades e as disjunções.

É na passagem da imagem-movimento para a imagem-tempo e em sua diferenciação que incide a questão da eleição, na proposição conceitual feita nesta pesquisa, do uso da palavra interstícios ao invés de intervalos.

Por mais que sejam substantivos sinônimos, o intervalo surge na imagem-movimento, a princípio, como o “presente variável acelerado” (DELEUZE, 2018, p. 59). É a menor unidade numérica de tempo na composição do movimento e se articula com o todo de um presente infinitamente dilatado, como uma espiral que se abre em suas pontas para o passado e o futuro. O presente do todo infinitamente contraído se constitui como intervalo na montagem narrativa do cinema americano. D. W. Griffith instituiu seu modelo ao estabelecer intervalos cada vez menores entre as ações.

No cinema soviético, o intervalo é modificado através da dialética eisensteineana, ainda que o movimento permaneça como questão central e dite as relações temporais. Ao invés

de formar uma realidade empírica vista de fora, há uma realidade dialética que se articula internamente e depende dos intervalos e de suas relações entre si para formar o todo. Essas partes de presente atingem a “potência elevada do instante” (DELEUZE, 2018, p. 66), constituindo-se mutuamente entre si. O choque é um elemento essencial ao cinema soviético para a consecução de sua capacidade dialética de pensamento, no entanto, a articulação das partes com o todo necessariamente envolve a relação do intervalo com a espiral do presente, afirmando a primazia do movimento sobre o tempo e a vigência do esquema sensório-motor. “Desse modo, a ideia de choque no pensamento pressupõe a imagem-ação, o ápice da imagem-movimento” (VASCONCELLOS, 2006, p. 164). Perduram o modelo representativo e sua imagem do pensamento, e não propriamente uma imagem-pensamento.

O cinema francês, a partir de René Clair, traz o intervalo fundamentalmente em contato com outros fatores determináveis da imagem – enquadramento, articulação do espaço interno a ele, características da luz, entre outros –, produzindo, em relação a eles, quantidades de movimento variáveis. Há a formação do ritmo como “relações métricas” (DELEUZE, 2018, p. 76), enquanto o todo passa ao simultaneísmo, especialmente em Abel Gance. Inicia-se aqui uma ruptura com o orgânico, o que se intensifica no cinema expressionista alemão.

Em suma, a montagem da imagem-movimento produz diferentes relações entre as partes e o todo. Os intervalos e seu conjunto são responsáveis por uma imagem indireta do tempo e absolutamente voltada à constituição do movimento em suas variações, que não é o que se percebe nas obras aqui analisadas. Contudo, as características das imagens-movimento também são importantes para traçar pontes com os trabalhos artísticos, investigando certos aspectos em particular para perceber proximidades ou distâncias.

Outra acepção da palavra intervalo é seu uso no que se refere ao corpo como anteparo. Essa matéria corpo (também uma imagem) se relaciona com a totalidade das imagens, que anteriormente estavam constantemente intervindo umas sobre as outras. Ela ocupa um centro de indeterminação que passa a regular a medida das variações das imagens, estabelecendo um intervalo ao indicar por onde percebe o movimento e o íterim de sua reação.

Nesse ponto, o intervalo se aproxima da ideia de um elemento que pode promover quebras no automatismo das cadeias sensório-motoras. Seja, inicialmente, na imagem-afecção – pertencente às imagens-movimento –, ou já na imagem-tempo.

Na cadeia sensório-motora se encontram percepção, afecção e ação – o primeiro e o último como entrada e saída de um circuito que é iniciado com um estímulo ao qual se reage. A afecção está situada em um importante ponto intermediário. Nela, o corpo-tela absorve parte da ação tomada e, numa relação de imbricação entre parte do que se vê/ouve e aquele que

vê/ouve, há um hiato no qual a importância do processo de subjetivação ultrapassa a resposta rápida que se esperava em ação.

A imagem-afecção tem como paradigma imagético o primeiro plano, que estabelece o rosto como cenário de expressão, um momento do porvir ainda não seguramente delineado. O sentido do movimento se altera, sendo definido aqui como a expressão e os micromovimentos que a compõem. Além disso, o privilégio do rosto no primeiro plano pode tanto rostificar objetos filmados como tal, que passam a ter uma existência autônoma fora de suas relações de finalidade – assim como nos planos de detalhe na sequência da costureira em *Limite* –, quanto tornar faces em paisagens não independentes das relações temporais com aquilo que vem antes e depois desse ponto, desatreladas do entorno espacial.

Em *Eu posso ver o que você sente*, pouco se sabe sobre aquele rosto: apenas que ele se encontra imóvel por horas e que pertence a uma mulher. A face em primeiro plano revela uma paisagem ambígua, cenário de expressão indefinida entre a angústia, a contenção e o momento que precede a explosão de um riso ou de choro. A imagem é, ao mesmo tempo, insuficiente e totalizante.

Toma-se a imagem-afecção como ponto de partida, mas *Eu posso...* a ultrapassa. A ampliação do rosto extrapola os contornos regulares e põe o espectador a observar a variação dos pontos luminosos. Também o faz desaparecer, evidenciando uma tela que reflete parte do ambiente indefinido. Essas duas questões apontam para a necessidade da obra de revelar seu dispositivo, de se posicionar enquanto imagem autorreflexiva, suscitando pensamento que se dá no tempo de sua experiência.

A disjunção entre imagem e som, através dos ruídos, dos silêncios e da voz inicial que apresenta sem narrar, é outro elemento que se soma aos anteriores na afirmação do trabalho como situado no campo da imagem-tempo.

Também em *4000 disparos*, os rostos correspondem aos traços inicialmente atribuídos à imagem-afecção em seu extremo: eles perderam “a individuação, a socialização e a comunicação, desencadeando, desse modo, processos pré-individuais e não-comunicantes” (VASCONCELLOS, 2006, p. 101). Os homens são anônimos, não identificados pela rapidez da sucessão – que não obedece a nenhuma ordem lógica, mas ao seguimento desenfreado da ambiguidade desejo/morte – e, por vezes, pelo contorno de suas faces ser fugidio devido ao deslocamento de ambos, observador e observado. Eles estão isolados da identificação do espaço e de outras pessoas, e, por fim, eles não estabelecem relações entre si, muito menos suas imagens compõem um todo orgânico.

No entanto, essa obra, como já dito durante a análise do seu dispositivo, é rica em disjunções na constituição de suas ambivalências entre a atração e a perseguição. Som e imagem se relacionam, mas não se correspondem. Além disso, a repetição de sua estratégia e a marcação de seus ruídos ensejam o pensamento através do desvelar de si mesma como construção opaca que se dá a ver.

A imagem-afecção também pode extrapolar os primeiros planos para ser encontrada em constituições espaciais abertas, denominadas como espaços quaisquer. Ao contrário do que se possa imaginar, são espaços singulares, mas que passam por um processo de complexificação que torna suas partes heterogêneas ao tentar unificá-las. Dessa maneira, o espaço perde suas funções e seus usos e se torna uma potencialidade. Não há uma concretude ou uma objetividade, e sim uma composição que necessariamente compreende uma virtualidade.

Esse processo pode ser observado em *Fort Acquário*. As fotos da Praia de Iracema correspondem a “instantes quaisquer” – aqueles necessários ao cinema em suas equidistâncias –, mas sem a conseqüente negação da diferença entre eles na recomposição do movimento, pois foram tornadas extensas em uma imagem fixa que dura, e formam um espaço qualquer, visto que a junção delas cria uma paisagem etérea, instável. Não é a objetividade de um pôr-do-sol no local, é uma pluralidade de visões que, na tentativa de sua junção, faz o espaço escapar de si mesmo, tornando-se mais.

Mais uma vez, a imagem-afecção é ultrapassada em direção à imagem-tempo. Aqui também há ambigüidades que perpassam pela autonomia do som e da imagem separadamente como duas camadas que se relacionam; pelo evidenciar da contraposição à negação da diferença mínima (BAUDRY, 2018, p. 315) e pela tensão criada entre os momentos na Praia de Iracema e a intrusa maquete digital de seu possível futuro. Enquanto a primeira parte traz a virtualidade de um espaço qualquer, a segunda veicula qualquer espaço, ou seja, um local sem singularidade, que poderia ser implantado em qualquer país e ao mesmo tempo não seria pertencente a nenhum.

São três trabalhos, três pontos de partida que tomam as características da imagem-afecção para ir além dela. Segundo Deleuze (2005, p. 33), com o advento da imagem-tempo, não significa que a imagem-movimento suma. Ela subsiste como base, primeiro pavimento a partir do qual ocorrem expansões de dimensões.

Voltando à questão do centro de indeterminação, ele é resultado do surgimento dos viventes como écran, adicionando intervalo nas cadeias de ação e reação entre as imagens. Não apenas pela sugestividade do nome, toma-se *Viventes* com grande pertinência nesse momento. Além de conter, condensadamente no tempo expandido de um plano ralentado, a figura-chave

de um conto, cada segmento dessa obra apresenta cenários mínimos e personagens em não-reações que se prolongam indefinidamente. A grávida espera, a banda não toca, as crianças molham e boa parte dos viventes somente olha. O tempo impera sobre os movimentos mínimos. *Tableaux vivants* de contemplação, sem julgamento moral. Espaço-tempo que se faz sentir nos hiatos internos em cada imagem e externos entre imagens.

Agora é possível passar aos interstícios propriamente ditos:

O que conta é, ao contrário, o *interstício* entre imagens, entre duas imagens: um espaçamento que faz com que cada imagem se arranque ao vazio e nele recaia. [...] Dada uma imagem, trata-se de escolher outra imagem que induzirá um interstício *entre* as duas. Não é uma operação de associação, mas de diferenciação, como dizem os matemáticos, ou de disparação, como dizem os físicos: dado um potencial, é preciso escolher outro, não qualquer outro, mas de tal modo que uma diferença de potencial se estabeleça entre ambos, que venha produzir um terceiro ou algo novo (DELEUZE, 2005, p. 216-217).

Os interstícios são localizados por Deleuze entre as imagens, ponto no qual Bellour dialoga intensamente com o filósofo. No entanto, em Bellour o entre não se dá só nas articulações de montagem no meio de duas imagens, o que permite a esta tese alargar as liberações de interstícios deleuzeanas para aquilo que se denominava como intervalo em sua característica de hiato permanente entre ação e reação, criando um interstício interno à imagem em sua duração; para a sobreposição de imagens na tensão de camadas temporais simultâneas; e para a interseção de tecnologias no embaralhamento das temporalidades das obras – a ser vista na próxima seção.

É na imagem-tempo que os interstícios ocorrem, posto que eles acontecem em um regime no qual o tempo é o senhor do movimento. Não há mais a permanência do presente, antecedida por um passado como presente que passa e seguida por um futuro como presente por vir. Presente, passado e futuro se encontram emaranhados, o virtual coexiste com o atual.

Os presentes passam e os passados se conservam. Nesse ponto é fundamental estar atento para a questão do tempo em uma escalada que se pode observar em três obras dentre os objetos: *Casa da Vovó*, *Casa da Fotografia* e *A namorada do meu pai*.

O primeiro trabalho vai em busca do passado para fazê-lo ser visto através da sobreposição das fotografias de família em cores ao vídeo monocromático e por meio do *take* fixo de uma foto colorida em detalhe que logo se torna em escala de cinza enquanto é adicionado o movimento do *zoom out* e se entende que a imagem faz parte do entorno da casa no presente da tomada. Esses mecanismos demarcam diferenças entre a continuidade do

presente e uma memória que surge como que impregnada nos cômodos da casa quando vazios e olhados atentamente.

Sem a estratégia plástica utilizada no filme, haveria ainda uma observação afetiva do ambiente, mas a relação com a obra seria outra: a do presente contínuo de uma realidade na qual não se quer intervir, mas a qual se altera por sua própria presença, à maneira do cinema direto. Porém, o realizador, por um lado, não a modifica por ser parte da família e, por outro, consciente da inafastável intervenção, a faz deliberadamente quando altera o local dos objetos da casa e utiliza a câmera como meio durante a comunicação com as crianças.

As fotos e os quadros espalhados pela casa aparecem sem coloração porque são parte do presente – objetos da locação, como a porta do banheiro e a cozinha, ou seja, possíveis anteparos – e delineiam um passado anterior numa linha do tempo. Já os momentos fotográficos a cores são a coexistência do passado com o presente. Há a parede da casa e os vários momentos do avô. Na cozinha, estão todos os aniversários. Na porta sanfonada do banheiro onde a menina se banha, vivem todos os dias de praia no Poço da Draga.

Aqui, o passado aparece como lembrança em conjuntos de fragmentos seguidos. A imagem fixa é retomada em seu *status* de memória do que já foi e o uso de várias imagens em bloco desfaz o hiato que apenas uma foto causaria em seu tempo prolongado, provocando uma aglutinação móvel de trânsitos entre passados. As imagens da casa são as imagens-percepção que invocam as passagens fixas gerando imagens-lembrança, o que torna o virtual do passado contemporâneo do atual.

Em *Casa da Fotografia* se inicia um deslocamento da memória à invenção. O espaço também é o provocador das mudanças temporais que ocorrem, no entanto, não se trata mais de retomar explicitamente as lembranças que ali habitam por uma história familiar e social. O que importa é estar ciente do passado, do presente e das possibilidades do porvir para imbricar essas temporalidades sem uma lógica aparente, desviando pelo viés do sonho e da alucinação.

Parte-se dos planos longos – as sequências dos cômodos abandonados – e dos elementos pontuais perdidos nos planos abertos, como resquícios do que ali passou e ainda perdura. Aos poucos se percebe a cisão entre imagem e som. Ela aponta para os vazios, ele para uma tentativa de habitação frustrada pela tensão de uma discussão diante de uma negativa. Essa ambiguidade causa uma ruptura: um plano divergente com um contra-*plongée* mais fechado em fitas cassete espalhadas pelo chão, um capacete e um mapa amassado, somados à migração do som das vozes para ruídos.

Cisão, tensão e ambiguidade desembocam em uma transformação. Surgem seres estranhos, talvez entidades híbridas um pouco loucas, desesperadas e lúdicas. Não há definição

temporal para essas figuras. Ainda é memória? Em que grau? Junto às aparições prossegue a forma de registro em planos sequência abertos, mas agora há um olhar em retorno e o som não se confunde com o espaço, incomodando os ouvidos com seus ruídos.

Aproxima-se das imagens-sonho deleuzeanas em sua polaridade sóbria de produção técnica, no sentido de que não são utilizados efeitos ou manipulações complexas para formá-las. Parte-se de cortes secos que marcam passagens bruscas e os objetos e as pessoas visualizados são concretos. Contudo, não há a separação entre um sonhador diegético e o espectador que tem consciência do sonho e garante certo afastamento. Este é diretamente implicado através dos olhares e da frontalidade dos enquadramentos. Retorna-se às poses dos *tableaux vivants* e, dessa forma, é quebrada parte da negação da diferença mínima necessária à continuidade dos movimentos, pois, ainda que o fluxo ocorra, ele é contraposto pela relativa estase das figuras em pose.

O que se passa no seguimento que se dá de plano em plano no surgimento das personagens é um devir que se estende. Cada imagem se atualiza na próxima. Uma entidade se atualiza na outra e assim sucessivamente até o plano final no qual todas estão juntas. Entretanto, o efeito desse devir prossegue, contaminando o exterior do prédio nas esculturas de Jesus, Maria e José em contraluz. A dubiedade impera entre o espectador, que é fitado como alucinado, e o mundo que emana o delírio a ser experienciado.

A duração de cada plano inicial nos espaços gradualmente constrói uma temporalidade mista ao conter um cenário ao mesmo tempo atemporal e que contém todos os tempos em si. Isso será transmitido aos personagens, que, por sua vez, também engendrarão, ao longo de sua permanência solitária, e em conjunto, virtualidades que retornarão ao lugar, adicionando camadas. Por isso é possível passar aos planos da fachada, em um mundo mais próximo da concretude do real, ainda com toda carga de invenção operada dentro do local.

Dir-se-ia que o passado surge em si mesmo, mas sob forma de personalidades independentes, alienadas, desequilibradas, de certo modo larvárias, fósseis estranhamente ativos, radioativos, inexplicáveis no presente em que surgem, por isso ainda mais nocivos e autônomos. Não mais lembranças, mas alucinações. É a loucura, a personalidade cindida, que agora depõe pelo passado (DELEUZE, 2005, p. 138).

Casa da Fotografia se propõe a ser uma alucinação diante da impossibilidade da lembrança e, porventura, da abertura abissal do futuro – um vazio à espera da efetivação de políticas públicas. Essa também é uma camada relevante na obra e surge claramente em sua banda sonora.

Um passado negligenciado paira sobre o presente, como lençóis “que se comunicam de modo inusitado, contíguos ou misturados, colocam em crise qualquer verdade e liberam apenas presenças alucinatórias” (PELBART, 2010, p. 19).

A namorada do meu pai não depende do espaço para dispor suas relações temporais. Não se sabe que praia é aquela ou em qual cidade fica. Não importa. Por ser curto e por partir de imagem de arquivo familiar, essa obra levanta a suspeita de ser direta, simples. Todavia, sua duração em um minuto é suficiente para instaurar uma complexidade temporal relevante.

A estética do Super-8 somada à descrição em primeira pessoa sobre o filme antigo do pai inicia estabelecendo o passado no presente corrente do vídeo. A seguir, o exame da desconhecida e a constatação de que ela poderia ser mãe daquela que fala jogam a temporalidade no futuro do pretérito, dando a imaginar acontecimentos que não foram. Por último, a constatação em voz *off* de que a mulher em cena não é sua mãe coloca no som a retomada de um presente, mas perdura a virtualidade de um passado que não foi, ao mesmo tempo que a imagem se desvincula dessa temporalidade ao seguir com um retorno-*rewind* para o começo do *take* na imprecisão entre retomar o passado próximo do próprio vídeo e iniciar novamente. Trata-se de um final e de um início que não são mais os mesmos por sua diferença de potencialidade.

Como no *Jardim dos caminhos que se bifurcam*, esse filme sachê traz em si o impossível na reunião de temporalidades que, nesse universo apresentado, não foram, mas existem em outros mundos. Dá-se abertura para inventar o passado: e se ela fosse minha mãe? Eu teria nascido? Eu seria outro? Como seria o mundo? O que aconteceria na minha vida ou na vida de um eu outro, se é que um de nós teria existido?

Do passado visto através de ruínas, mas não dado diretamente, e da virtualidade constantemente atualizada em novas personagens misteriosas de *Casa da Fotografia*, se encaminha para o embaralhamento do tempo de maneira mais densa e não-cronológica, suscetível a idas e vindas de passados que alteram presentes e vice-versa. Não são mais lembranças ou alucinações em seu sentido de aparições e atualizações em mutação, são não-encadeamentos livres que demandam pensamento para lidar com a virtualidade perene e variável do múltiplo. As alucinações são da ordem do tempo. É ele que se faz aparecer ao invés de sua personificação em entidades.

Encaminha-se a uma contração da imagem de maneira tal que o circuito entre ação e reação, que era desejado que se expandisse, entra em curto, espelhando atual e virtual, que trocam de posição constantemente. Aqui, real e imaginário não se confundem. Ainda que se alternem, é possível distingui-los. No entanto, quando cada possibilidade é considerada, aquilo

que se tem como dado do real se esfacela. Ora, se a namorada tivesse sido minha mãe, eu seria eu? Eu existiria? Essa obra em si cessaria de existir. De fato, pequenos trabalhos não são trabalhos pequenos.

Nesses três momentos-obra, o que se percebe é uma escalada do tempo da lembrança à impossibilidade, passando pela alucinação. Mais uma vez, como dito na definição de imagem-movimento e de imagem-tempo, não se quer fazer juízo de valor ou estabelecer um encadeamento teleológico, mas sim se deter em diferentes formas de organizar, ou melhor, de desorganizar o tempo, de tirá-lo de seus eixos.

O próximo passo é verificar a indiferenciação entre real e imaginário, com a articulação temporal bifurcada a ponto de a questão da dicotomia verdadeiro/falso ser superada, restando a plena invenção.

A festa e os cães e Monstro partem de imagens fixas para encadeá-las e, através de estratégias evidentes, misturam suas características espaço-temporais de tomada, quebrando uma cronologia e estabelecendo um tempo crônico em uma obra autônoma.

As imagens de ambos os trabalhos surgem originalmente por meio de vivências registradas/mediadas por câmeras. A dubiedade entre os dois verbos utilizados na frase anterior se dá devido à tecnologia ser empregada para tomar imagens cotidianas ou para provocar situações, o que, no fim das contas, acaba se imbricando devido à presença da câmera necessariamente intervir no que é registrado e capturar o que é provocado para ser visto e revisto como o documento de uma performance. De toda forma, os arquivos formados são a fonte primária para ir além.

Em *A festa e os cães* a retomada das imagens se dá pelo mecanismo de instaurar uma superfície de trabalho sobre a qual a mão pode agir no encadeamento do que é estático. No início, estabelece-se uma localização cronológica do período de captura – dezembro de 2013 a abril de 2014 –, o que vai paulatinamente sendo colocado em xeque por um embaralhamento triplo: aquele geográfico das cidades do Brasil e de Portugal nas quais as fotos foram feitas; o temporal pelo não estabelecimento de um seguimento cronológico; e, por fim, o sonoro, que toma as imagens como trampolim para, a partir delas, deambular entre passados impossíveis: o que foi junto ao que podia ter sido; presentes imaginários: o que poderia ser somado a o que é; e futuros possíveis: o que poderá ser. Enfim, a dificuldade em organizar os tempos verbais que correspondam às várias camadas temporais existentes nas conversas já aponta para o problema de a linguagem por vezes não ser suficiente para descrever tais passagens. Mas ainda é preciso pontuar que o tempo do áudio e o tempo da imagem funcionam

como duas camadas que se inter-relacionam de maneira que seja turvada a compreensão do que realmente se passou/passa/passará e do que é imaginado.

É nesse ponto que emerge a potência do falso: quando há a liberação do tempo da subordinação à verdade. “O artista vem a ser criador se e quando for tomado por um devir que o desvia do ponto de vista histórico, cronológico, centrado no verídico, e põe no ponto de vista de uma potência das metamorfoses” (PELBART, 2010, p. 22). Para dar vazão ao espírito da juventude de uma época, *A festa e os cães* escapa do factual e oferece desvios, digressões. Lida com as partidas e com o porvir, mas entre essas questões compõe mesmo um devir irrefreável, que não seria possível sem a multiplicidade temporal tecida entre o fixo e o movimento sob a camada sonora.

Monstro também surge como uma imagem terceira – uma obra autônoma diante da imbricação de estático, fluxo e áudio. O filme se compõe como uma entidade: o próprio monstro gestado a partir do relacionamento. Mesmo que a voz *off* esteja em primeira pessoa, direcionada ao outro como uma carta, e os dois homens envolvidos existam, há aqui também um ponto no qual o tempo perde a linearidade, onde não há mais referência de cronologia no percurso entre as cidades nas quais se encontram e no tempo de encadeamento das imagens. Abandona-se a noção do factual e se superpõem delírios de gozo e morte. São os passados não necessariamente verdadeiros dos sonhos, das alucinações e das fabulações.

A narração falsificante, ao contrário, escapa a tal sistema, ela quebra o sistema do julgamento, pois a potência do falso (não o erro ou a dúvida) afeta tanto o investigador e a testemunha quanto o presumido culpado. [...] É que os próprios elementos não param de mudar com as relações de tempo nas quais entram, e os termos com as suas conexões. A narração inteira está sempre se modificando, a cada um desses episódios, não conforme variações subjetivas, mas segundo lugares desconectados e momentos descronologizados. Há uma razão profunda para essa nova situação: contrariamente à forma do verdadeiro que é unificante e tende à identificação de uma personagem (sua descoberta ou simplesmente sua coerência), a potência do falso não é separável de uma irreduzível multiplicidade. “Eu é um outro” substituiu Eu = Eu (DELEUZE, 2005, p. 163).

Por mais que nesse momento Deleuze se refira a filmes de ficção de Godard, Robbe-Grillet e Resnais, é possível traçar uma ponte para as duas obras em questão. Ambas partem das experiências dos dois diretores para modificar o vivido por meio das metamorfoses da temporalidade, criando um eu que se outra constantemente. A variação das imagens fora de uma cronologia e a voz *off* desprendida das amarras da coerência tecem narrações falsificantes que, além de criarem um tempo autônomo e múltiplo em cada obra, livram a juventude e o casal homoafetivo das “possibilidades de quaisquer julgamentos, impetrados pelo ‘homem verídico’” (VASCONCELLOS, 2006, p. 158), que sequer existe como sombra.

Afirma-se a vida pela vontade de potência advinda do falso. A invenção do tempo toca as invenções de si e do mundo. Por isso essas obras vão além de se aterem ao contexto de jovens artistas na capital do Ceará ou de dois homens que vivem um relacionamento conturbado à distância. Elas pensam as questões da juventude e do amor por devires e imbricam, através da articulação temporal, o pensamento de suas questões particulares com o da própria forma estética que inventam para si.

Em *proibido pular*, a parada no auge do movimento alonga a existência do pulo pelo viés político da afirmação da vida dos jovens da Praia de Iracema e da presença deles como a própria vida do local. O congelamento não existe para cessar o pulo, mas para transformar o instante em duração expandida, ampliando-o e marcando sua importância. Já *Flash Happy Society* quebra o esquema sensório-motor ao apenas mostrar os momentos de tomada das fotografias, sem antes e depois. O alongamento do disparo insere um interstício que lida com o intolerável da banalidade social cotidiana, tornando-a absurda.

O E, o interstício, a quebra do vínculo sensório-motor, o intervalo ganhando autonomia, por onde uma imagem óptica e sonora pura ganham independência, fazendo emergir de uma paralisia diante do intolerável uma vidência superior. O intolerável, porém, não é apenas um vulcão, uma batalha, a morte, “uma grande injustiça, mas o estado permanente da banalidade cotidiana”, na medida em que a crença na “vinculação do homem e do mundo” é o impensável que só pode ser pensado, e o homem faz parte desse mundo intolerável. O intolerável, o impensável, o cotidiano, mas também aquilo que não pode senão ser pensado, é justamente o Entre, o E, a força do Fora no E. Ou, ainda, a Diferença, “vertigem de espaçamento” (Blanchot) (PELBART, 2010, p. 25).

Todas as obras aqui analisadas são maneiras de lidar com o mundo e com as imagens. Os interstícios surgem para tornar possível os pensamentos por imagens. As lacunas externas e internas aos segmentos sonoro-visuais são geradoras de transformação, elas possibilitam, por meio da duração, a ocorrência de mutações, pois, ao dismantelar o esquema sensório-motor, não há mais automatismos. Tempo e pensamento acionam mudanças de potencial nas imagens, ou seja, engendram diferença.

Nesse regime imagético sob a primazia do tempo, o movimento ainda é um fator extremamente importante, pois se torna livre do encadeamento e da constituição de um todo orgânico, passando a ser variável. Concomitantemente, tempo e movimento se encontram deslocados dos eixos anteriores: o primeiro não mais se subordina ao segundo e este se desassocia da representação da verdade, se colocando como movimento em falso.

Agora o tempo altera o movimento: é a potência do falso que se efetua no movimento em falso (DELEUZE, 2005, p. 174). Sai-se da montagem comprometida com a representação

como verdade e se passa à apresentação, à montagem como “mostragem” (DELEUZE, 2010a, p. 72), que dá a ver em si mesma o transcorrer do tempo e produz movimentos aberrantes.

3.1.1 Movimentos aberrantes

Os movimentos aberrantes são uma potência existente desde a criação do cinema e subjugada através da montagem como ferramenta voltada para a consecução da transparência orgânica e da construção de um todo no presente. Na imagem-movimento, eles são vistos como exceções e são rechaçados, porém, na imagem-tempo eles são valorizados e estabelecem novas articulações espaço-temporais através do plano-sequência e dos cortes irracionais, entre outras formas desviantes.

Segundo Lapoujade (2015), os movimentos aberrantes são fundamentais em toda extensão da filosofia da diferença deleuzeana, mas esta pesquisa ater-se-á a sua atuação no campo da arte em seus blocos de movimento/duração.

Tais movimentos aberrantes não têm nada de arbitrário; são anomalias só de um ponto de vista exterior. Pelo contrário, é preciso estabelecer as condições que os tornam os únicos verdadeiramente constitutivos e os únicos verdadeiramente reais. Isso é visível nos livros sobre o cinema: se aparecem primeiro como uma anomalia ou uma exceção que o regime narrativo da imagem-movimento tenta esconjurar, com a imagem-tempo aparecem por si mesmos, constitutivos de novas sintaxes: falsos *raccords*, profundidade de campo, plano-sequência, desenquadramento, cortes irracionais (LAPOUJADE, 2015, p. 11).

Os movimentos aberrantes surgem com mais força após a Segunda Guerra Mundial devido aos impactos dos genocídios perpetrados pela humanidade e ao questionamento do que havia como consolidado até então em várias searas do pensamento, inclusive, no que cabe ao cinema, na hegemonia dos automatismos sensório-motores. No neorealismo italiano são identificados tanto os planos-sequência quanto as deambulações e letargias das personagens como atributos dos movimentos aberrantes. Porém, antes disso, eles foram por demais explorados no primeiro cinema e nos cinemas experimentais. É possível encarar o percurso feito no primeiro capítulo como uma busca pelos movimentos aberrantes sob a perspectiva da mistura entre as imagens fixas e em fluxo ao longo da história da imagem técnica no mundo, no Brasil e em Fortaleza.

Quanto aos objetos da pesquisa, suas estratégias de articulação dos dispositivos variam bastante, como visto no segundo capítulo. Nesse recorte de onze obras, em específico, são observadas tendências ao ralentamento, culminando na parada, e às imagens fixas encadeadas.

Não é possível estabelecer uma classificação e enquadrá-las em categorias. Seria insuficiente para os trabalhos analisados e cerceador de suas particularidades. Muito menos salutar seria para todo universo imagético entre o fixo e o movimento, além de uma anulação do objetivo de não especificidade, de se manter nos trânsitos, buscado também enquanto método e formulação conceitual nesta pesquisa. Com o apontar dessas inclinações, se quer continuar investigando traços das estéticas dos interstícios em seu aspecto de deslocamento ou não das imagens no tempo.

Seguir em direção ao retardamento do fluxo, chegando inclusive ao seu congelamento, é tornar visível que os movimentos aberrantes são variáveis a tal ponto que podem habitar a paralisia.

Casa da Fotografia parte de seus longos planos fixos para observar a tensão entre os vazios e os movimentos quase imperceptíveis do vento em detalhes dos espaços. Destes, a atenção recai para as personagens misteriosas, também autoras de um misto entre paralisia e micromovimentos, involuntários ou pensados. Ainda que os espaços não sejam dados, mas construídos como cenários, *Viventes* se compõe de uma maneira muito próxima à obra anterior, pois os atores também trazem nos corpos o paradoxo do fixo e do movimento, exponenciado pelo *slow motion* dado à imagem, que, somado ao tratamento de cor, reveste *Viventes* do tom lacunar e etéreo igualmente presente em *Casa da fotografia* através das ruínas e das indumentárias.

Esses dois trabalhos são, como já dito no capítulo anterior, fortemente ligados às tradições de *tableaux vivants*, fazendo-se híbridos como a própria expressão francesa de quadros vivos em sua nomenclatura e em suas práticas, que se iniciaram como um teatro ao vivo em celebrações religiosas e foram capturadas pela pintura, escultura, fotografia, performance e pelo cinema.

Flash Happy Society utiliza a câmera lenta em modulações variáveis. Do alto, cada plano de observação das pessoas tomando fotografias sofre o impacto da onda luminosa dos *flashes* no fluxo temporal da imagem. A intensidade das luzes interfere na gradação do ralentamento e do retorno ao fluxo corrente da obra. Porém, não se trata de um simples desacelerar, há uma disjunção no movimento, pois, sendo a velocidade da luz bem mais rápida que a dos corpos, estes permanecem estáticos, enquanto aquela transita entre o surgimento, o máximo de sua fulguração e seu esmaecimento. A camada sonora aponta para a diferença desses momentos daqueles do fluxo de 24 *frames* por segundo ao quebrar com o som direto da música através de ruídos que intensificam a experiência do *slow motion*, compondo uma atmosfera difusa. Tempo e movimento variam em si mesmos.

Da parada dos corpos junto à modulação da luz, parte-se para a interrupção do movimento aparente da imagem. É uma pausa que ocorre na duração e que se congela e retorna à continuidade de maneira brusca, sem modulações. Em *proibido pular.*, o corpo do rapaz que salta resta suspenso no ar no ápice da trajetória. Não há ralentamento, ele apenas para, permanece na duração junto à voz *off* e prossegue rumo ao mar. Trata-se de um momento de exceção que, ao contrário do estado de exceção e sua contraposição ao estado democrático de direito, afirma a ruptura de uma norma hegemônica estabelecida sociopoliticamente pelas instâncias do poder executivo local, pelas classes média e alta da cidade e ecoada pelo nome da obra.

A experiência de suspensão do movimento, paralisado e em duração, reverbera nos espectadores, que se deparam com a quebra de um seguimento que parecia ser de um documentário observacional. Ao retomar o fluxo, nada é mais como antes. Os meninos nadam e voltam a subir na ponte pelas longarinas. Agora há uma assertividade em seus corpos e seus olhares, como quem volta majestoso de cada pulo. O salto congelado como movimento aberrante introjeta nas imagens uma diferença de potencial que altera o olhar e os corpos vistos.

A namorada do meu pai também oferece, através da parada na imagem somada ao movimento de ida e vinda, uma diferença. As dúvidas sobre aquela mulher desconhecida e as possibilidades de alteração no tempo e na narrativa da família se iniciam a partir do primeiro congelamento. É um momento de hesitação, um movimento que se põe em dúvida e retorna em *rewind* para verificar a si mesmo. Contudo, a verificação não leva a certezas, e sim a mais dúvidas.

A segunda parada é um novo hesitar. Vem durante a fala “ela poderia ser minha mãe” e se detém no rosto da desconhecida. Outra dúvida. Retoma-se o movimento, mas ele segue voltando, às avessas. O avesso do primeiro fluxo é a primeira parada, que tem seu avesso no primeiro *rewind*, que tem seu avesso na segunda pausa, que tem seu avesso no segundo retorno, pois não é mais possível seguir em frente. É preciso colocar tudo em xeque: o movimento, o tempo, a imagem. Aqui há uma diferença de potencial no mesmo ponto que é início e fim.

Por outro lado, seguir em direção ao encadeamento de imagens fixas, inclusive em seu aceleração vertiginosa, é mostrar que nos movimentos aberrantes o estático pode ser fluxo e ter duração estendida no tempo.

No seguimento de fotografias em *Monstro*, cada uma dura o suficiente para ser observada atentamente. Não há pressa. É importante ter tempo com elas para capturar o que delas se depreende e ir, junto à voz *off* e à trilha sonora, compondo um complexo de excertos de vivências e alucinações. Também estão encadeados com as imagens fixas vídeos de

observação que registram ao longo do tempo breves movimentações dos corpos – virar, olhar, sorrir, gozar, beijar e abraçar – sem a intenção de estabelecer uma cadeia de ação-reação ou de montar um todo orgânico. São vários fragmentos embaralhados. Pedacos que formam um mosaico em um tempo quase espacializado. Encadear imagens fixas que duram se assemelha a expandir fotogramas para que sejam vistos em sua estase, portanto, a estratégia de realização em *Monstro* está mais próxima dos *slideshows* ou dos audiovisuais.

Ao sequenciar imagens fixas, *Fort Acquário* tem procedimento semelhante, pois dá tempo de observação ao espectador. No entanto, é uma duração relativamente mais curta que em *Monstro* por apresentar planos abertos da paisagem da Praia de Iracema que demandam maior passeio do olhar, ao contrário da obra anterior, que investe em enquadramentos mais fechados de caráter intimista. As fotografias escapam antes que seja possível apreendê-las na totalidade de seus detalhes. Por ser um espaço vasto, se acentua também o caráter de mosaico lacunar, incompleto, diferentemente das imagens em movimento na segunda parte do trabalho.

São vídeos capturados do YouTube, com baixa qualidade, que trazem a maquete digital do projeto do Acquário a ser implantado pelo Governo do Estado do Ceará em Fortaleza. Neles, há aceleração; *zoom in*; transições entre planos com efeitos; panorâmicas; *zoom out*; tomadas aéreas, simulando o uso de *drones*; e enquadramentos tortos. São contrapostos a sobriedade de seguimentos fixos encadeados – expressões de vivência advindas da fotografia vernacular – e a efusividade de imagens excessivas em cores e movimentos. Existe uma tomada de posição do realizador no sentido político das imagens, dos mundos que elas apresentam, o que é indissociável das estéticas veiculadas. Entretanto, mais do que eleger preferências entre fotografia e cinema – o que não faria sentido, afinal, Diógenes trabalha como diretor e faz som direto em diversos filmes –, quer-se acentuar a disjunção entre momentos diferentes de um mesmo espaço. É por isso que o Acquário chega como imagem ainda fixa e parasitária, sobrepondo-se em transparência, oscilando, até que faz a figura cotidiana vacilar e se perder no vazio de um plano escuro. Daí em diante, apenas artificialidade e dinamismo de uma sequência que busca forçadamente ser orgânica, mas não consegue.

Em *Casa da Vovó*, a Praia de Iracema continua sendo o cenário afetivo, que agora se particulariza no Poço da Draga, especificamente no lar dos Melo. O vídeo monocromático, quando em planos fixos repousados em parede, porta sanfonada e cozinha, tem suas observações estáticas e duradouras confrontadas com a passagem de fotografias familiares em cores. Nesses momentos, fluxo e fixo se confundem, tornando suas características primárias contrapostas e seu resultado indiscernível. Ora, se a fotografia é tida como estática, por que ela está passando? E se o cinema é passagem, por que ele está firmado?

A única foto não sobreposta visualmente é a das crianças fantasiadas de piratas ao lado da televisão em um carnaval. Sua sobreposição é ampliada, posto que seu segundo registro se dá também ao lado da televisão da sala e no período carnavalesco de 2008, ou seja, se estende sobre a obra através do mesmo espaço e tempo de captação, o que resta evidenciado também pelo *zoom out* para a estante com bonecas e filme infantil na TV. A panorâmica que dá continuidade ao plano segue e para por trinta e seis vezes em um movimento incerto, que por vezes hesita, como quem quer se demorar antes de partir.

A festa e os cães traz imagens fixas físicas sendo manuseadas em superfície preparada para a câmera. Há momentos de corte seco entre um plano e outro deixando entrever o papel *kraft*, mas o que prevalece como estratégia de movimento das imagens é a manipulação. Passá-las, empilhá-las, retirá-las, deixá-las tortas, virá-las e ajeitá-las no enquadramento são ações percebidas ao longo da obra, que ainda conta com um momento de plano e contra plano na sequência do diálogo entre primos e finda com a passagem das imagens estáticas tomando toda tela, agora encadeadas pela montagem ao som da música que move igualmente a descrição feita pelo realizador.

Esse trabalho tem suas ambiguidades. Pode-se pensar que veicular fotografias em *takes* e montagem cinematográficos – diferentemente das obras anteriores, nas quais a imagem fixa ocupa toda tela, dura e passa em corte para a próxima – promove uma continuidade de movimento, sem quebras, por conta dos planos mais longos. Todavia, algumas são as contraposições a esse argumento e aí residem as hibridações e os movimentos aberrantes. Primeiro, a técnica do *table top* empregada é mista e utilizada tanto nas práticas em fotografia quanto em cinema. Em segundo lugar, mesmo nos planos da conversa, filmados de maneira clássica, existe a tensão de as tomadas em movimento serem fixas e enquadrarem corpos que pouco se mexem sentados em camas. O terceiro e mais importante ponto é que o que aqui ocorre é uma variação das formas de movimento das imagens fixas ao longo de toda obra. As mãos travam maneiras de mostrar que não são da ordem de um automatismo da representação, mas da experiência da apresentação, próxima do passar as fotografias ao recolhê-las da loja de revelação, com a atualização das imagens, ou da construção de narrativas sempre lacunares e móveis a partir dos fragmentos soltos.

Do retardamento do fluxo em direção à parada e do encadeamento dos fixos rumando ao movimento, é possível pensar nessas obras como operadoras de disjunções inclusivas, que

[...] são sínteses de termos contraditórios ou impossíveis, sínteses disjuntivas inclusivas. Uma figura possível ou real obedece à lei de disjunção exclusiva: ela é ou

um círculo, ou um quadrado. Mas o objeto impossível *inclui nele a disjunção*, é ao mesmo tempo círculo e quadrado (LAPOUJADE, 2015, p. 125).

Apesar de as obras serem objetos possíveis e existentes, pode-se tomar essa figura para perceber em cada trabalho a articulação de formas que visam possibilitar as propriedades ambíguas de transitar entre o fixo e o movimento, notando-a de maneira mais contundente em *Eu posso ver o que você sente* e *4000 disparos*.

Na primeira obra, acontece o duplo paradoxo de ser uma imagem em movimento de televisão que se encontra congelada e, ao mesmo tempo, em variação interna, com a oscilação de luzes e cores, além dos desaparecimentos e das reaparições. Dessa forma, dão-se o fixo do movimento e o fluxo do estático concomitantemente.

Interessa perceber que a instância figural permanece a mesma – a face contraída de uma mulher – para permitir a “mostragem” de seus componentes – também imagem – em infundável inconstância. O movimento se encontra dentro do fixo.

Em *4000 disparos*, ocorre o encadeamento acelerado de imagens fixas tomadas a partir de uma câmera de Super-8 – a princípio, uma máquina de movimento. Na estratégia estética da roleta russa de rostos, a cada ciclo um deles é escolhido, restando em duração por tempo suficiente para que seja apreciado, mas não apreendido.

A velocidade em que se seguem as imagens dos homens criam mutações, sendo mais perceptíveis as formas plásticas volúveis que ocorrem entre os rostos do que os mesmos. Ainda assim, entre os rastros das passagens, existem as faces paralisadas de homens que, às vezes, se pode enxergar de relance. O fixo se encontra dentro do movimento.

A disjunções inclusivas presentes em todos os objetos dessa pesquisa apontam para a presença simultânea do fixo e do movimento na imagem em um grau tal que não é possível mais separá-los, pois eles estão contidos um no outro, principalmente no caso das duas últimas obras citadas.

Nelas, inclusive, se observa essa característica intersticial a partir do uso de aparelhos de imagem analógica. Mais uma vez reforçando que essas operações de passagens não são conseguidas apenas a partir do uso massificado do digital, mas são mais facilmente viabilizadas por meio dele. Os interstícios nas tecnologias serão debatidos mais adiante.

Todos os trabalhos do *corpus* apontam, cada um através de suas estratégias próprias e dos desvios realizados em seus dispositivos, para a necessidade de ultrapassar aquilo que os designaria de início – as categorias da forma fotografia e da forma cinema. É isso que seus movimentos aberrantes indicam. “É isso que eles têm de propriamente aberrante: excedem o exercício empírico de cada faculdade e forçam cada uma delas a se superar rumo a um objeto

que a concerne exclusivamente, mas o qual ela só atinge no limite de si mesma” (LAPOUJADE 2015, p. 19).

Concerne à fotografia o tempo que ela contém e ao cinema os pontos estáticos equidistantes que o compõem, no entanto eles se encontram em seus limites, pois evidenciam aquilo que é negado pelas formas hegemônicas.

Se outrar-se é se fazer diferente a cada vez, a própria diferença deve ser distinta de si mesma, visto que não é possível que mutações ocorram sob um diferencial de potencialidade constante. Por isso, mais uma vez, a importância de reconhecer os dispositivos e as linhas que os compõem. São suas modulações que propiciam a invenção de novos espaços-tempo.

Os movimentos aberrantes aportam com um risco inerente. Eles se voltam contra aquilo que os comporta e demandam experimentações que ameaçam a própria constituição do que os compreende. Porém, não é possível se tornar outro sem que a integridade de si mesmo esteja em risco. Mais ainda, é preciso ir ao encontro do que está fora de si para tornar-se contrário a si mesmo.

Os movimentos aberrantes

[...] introduzem um desequilíbrio ou uma diferença no seio da estrutura, diferença da qual dependem todas as distinções diferenciais que ela é suscetível de gerar posteriormente. Deleuze não busca algo fora da estrutura, busca o fora ou o avesso da estrutura. O estruturalismo se torna transcendental desde que reconduza a estrutura a seu limite – ou sua Ideia: a anarquia como o avesso do social, o monstro como o avesso do organismo, o imemorial como o avesso da memória etc (LAPOUJADE, 2015, p. 129).

É necessário chegar ao limite e transpô-lo. Dessa ultrapassagem, não se têm um deslocamento de fronteira. Seria um procedimento vazio em diferença. Precisa-se chegar ao avesso da estrutura, o que não implica habitar o mundo dos contrários, mas possibilitar uma reversão interna que permita alcançar o que está fora. “Se houver um movimento aberrante que resume todos os outros, talvez seja este: transpor o limite a cada vez, passar pelo avesso da estrutura” (LAPOUJADE, 2015, p. 187).

Do outro lado do limite, não há mais eu. Por meio dos movimentos aberrantes, os interstícios entre a imagem fixa e a imagem em movimento envolvem um ser e não ser mais cada um dos dois. O que há do outro lado do estático? O movimento. E do outro lado do fluxo? O fixo. Somente através do limite, de seu enfrentamento, é possível desenvolver as potências da imagem estática e daquela em movimento além da forma cinema e da forma fotografia. Tal reversão interna realizada pelos movimentos aberrantes é responsável por travar relações com

o que está fora e, conseqüentemente, permitir o desvio ao se encontrar outro em si, reinventando-se sem cessar.

3.1.2 Tecnologias nos interstícios

Referir-se às passagens entre o analógico e o digital nas estéticas dos interstícios envolve duas dimensões interligadas: as alterações de temporalidade das obras entre o fixo e o movimento e as assimilações de características visuais anteriores ligadas a tecnologias analógicas por um processamento digital, o que evidencia mais uma questão estético-temporal.

Partindo da análise dos objetos desta pesquisa, é possível observar a recorrência da finalização em meio digital de imagens tomadas inicialmente por aparelhos analógicos ou a própria realização direta por tecnologias digitais a partir de visualidades atribuídas ao modo analógico.

A festa e os cães, *Casa da Vovó* e *Monstro* se utilizam de imagens fixas de suporte fotossensível; *A namorada do meu pai* e *4000 disparos* foram capturados em Super-8; e *Eu posso ver o que você sente* toma as imagens de uma televisão de tubo. *Casa da fotografia* e *Viventes* estão alicerçados pelos *tableaux vivants*; e *proibido pular* traz verbetes de dicionário como provocadores das imagens e como imagens gráficas em si. Já *Fort Acquário* recorre à fotografia vernacular – como naquelas vistas na Praia de Iracema em *Casa da Vovó* – ao ser mais próximo da observação afetiva do que do apuro idealista de um cartão postal. *Flash Happy Society* se volta para um estudo da ação do retrato em sua visualidade expandida, transpondo o congelamento dos corpos momentaneamente para sua própria duração.

A possibilidade de transitar entre o fixo e o movimento, como visto nas construções históricas do primeiro capítulo desta tese, não é um aspecto advindo do digital. No entanto, é algo por ele potencializado, pois seus meios têm a importante característica de serem compostos por processadores de base numérica que transformam todos os *inputs* em dados. Assim, não há propriamente uma distinção entre o que é imagem, som ou palavra. Apenas quando se dão os *outputs* que tais informações serão vistas, ouvidas ou lidas. Portanto, as imagens se tornaram mais maleáveis à manipulação, permitindo que os eventos de passagem entre o estático e o fluxo fossem mais frequentes e visíveis, ainda mais sob o cenário de acelerada convergência que substituíra o pensamento de especificidade dos meios.

As ferramentas também – câmeras e computadores – ficaram mais acessíveis financeiramente, podendo ser adquiridas por pessoas que dificilmente teriam acesso aos equipamentos analógicos e aos insumos necessários para a continuidade da produção. Mesmo

o vídeo eletrônico em VHS e seus equipamentos de edição, que antecederam a comercialização das tecnologias digitais, não eram tão baratos e não possuíam uma qualidade de imagem que pudesse chegar perto daquela da película.

A mudança das tecnologias analógicas para as digitais foi acompanhada de especulações a respeito do início da criação em massa de imagens sem referentes e oníricas, ou seja, outros universos imagéticos substituiriam as imagens capturadas a partir da luz e do mundo. O que foi construído como ideia compunha discursos utópicos de mudança drástica não só na produção da imagem técnica, mas também nas formas de conceitualizá-las, como é possível perceber em *Youngblood* (1970, p.43, tradução nossa):

Com o aperfeiçoamento do cinema holográfico nas próximas duas décadas, chegaremos a um ponto da evolução da inteligência no qual o conceito de realidade não mais existirá. Além do qual o cinema se unirá com a vida da mente, e as comunicações da humanidade se tornarão cada vez mais metafísicas.

Quase cinquenta anos se passaram desde a publicação dessa afirmação, feita na Califórnia após o verão de 1968, o *Summer of Love*, e ainda sob um ideal *hippie* e holístico. No que se acompanha até então, essa vertente de pensamento não se consolidou na prática. Há espaço para ambos os tipos de produção simbólica.

Outro ponto a ser citado é a interatividade como um dado que necessariamente alteraria o campo das imagens, tornando-se quase que compulsória. Essa questão foi bastante debatida a tal ponto que se percebeu que, por muitas vezes, a interação obrigatória serviria mais a efeitos de pirotecnia nas imagens do que à criação de obras com força estética e característica reflexiva. Também seguem existindo tanto os trabalhos artísticos que se apoiam na contemplação – que tem seu aspecto ativo de pensamento presente no espectador – quanto aqueles que se pautam na interação.

Entre o burburinho das especulações teóricas e as constatações a partir da observação dos cenários artísticos e críticos, o que se fez de mais relevante foi a produção de reflexão. Junto aos contextos de convergência dos meios, de apropriação da cultura de massa pela *pop art* e de aproximação entre arte e vida, se voltar para os meios já consolidados e analisar aquilo que lhes parecia ser central e específico através das possibilidades de indistinção processadora do digital foi fundamental para questioná-los.

A transição da imagem ótica à imagem eletrônica possibilita a revisão crítica das crenças tradicionalmente associadas à representação analógica, ao tempo que cria novas temporalidades, diretamente referidas ao hiato entre o instantâneo fotográfico e o movimento contínuo do cinema (FATORELLI, 2013b, p. 173).

O tempo do instantâneo, do ponto zero, na fotografia e o da continuidade, do fluxo, no cinema são igualmente tão parte da representação analógica quanto sua característica mais evidente de capturar as imagens do mundo a partir de seus elementos físico-químicos. Portanto, esses tempos consolidados passaram também por questionamentos, e seguem passando, pois é próprio ao contemporâneo se voltar para os fragmentos, para as misturas e para a multiplicidade.

Há, então, deslocamentos em direção à expansão da duração da imagem fixa e ao ralentamento e à parada na imagem em movimento. Por vezes, ocorre dessas transposições não se darem de maneira isolada, mas, como dito na seção anterior, passarem por disjunções inclusivas, nas quais se dá a incerteza em seu cerne, quando não se sabe ao certo se se trata de imagem estática ou em fluxo, podendo conter a impossibilidade de ser as duas ao mesmo tempo. Considera-se que as obras deste estudo, em maior ou menor grau, estão compreendidas dentro desse espectro temporal misto.

Quanto às assimilações de características visuais anteriores ligadas a tecnologias analógicas por um processamento digital, tendo mais implicações no tempo, deve-se ressaltar, inicialmente, que as apropriações, inclusive, simulam os aspectos físicos dos equipamentos que lidam com película.

A aparelhagem digital utilizada tende a se conformar à tecnologia analógica que a antecede, vide as câmeras DSLR, as de vídeo digital e a interface dos programas de edição, que emulam os mesmos mecanismos presentes em câmeras analógicas e em ilha de montagem, o que se alinha ao conceito de remediação, criado por Jay David Bolter e Richard Grusin. Ao analisarem que é recorrente na história das mídias a representação de um meio anterior por um meio posterior, os teóricos constataram que a remediação se dá em uma equação que varia a partir de dois componentes: a imediação, que busca “a apresentação transparente do real”; e a hipermediação, que corresponde à “fruição da própria opacidade da mídia” (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 21, tradução nossa).

Em reflexão quanto à tradução para o português da denominação anglófona de tal conceito, compreende-se que, apesar do uso da palavra mídia aqui se dar com a letra “i” e não com a letra “e”, como em seu uso em outras línguas, o mais adequado é a manutenção do termo remediação, por conter na palavra seu sentido de sanar, reparar – que é o intuito das mídias mais recentes em relação às anteriores, de acordo com os autores.

A oscilação entre apagamento e visibilidade é essencial para a realização da remediação, pois, ao agregar as características de uma mídia anterior, a nova mídia busca se

apropriar de sua transparência para se aproximar da representação do mundo já naturalizada – imediação –, ainda que isso chame a atenção para as características do meio mais recente, o que atende à hipermediação através do convite à sua fruição. Os dois componentes da remediação não se sobrepujam de maneira absoluta, eles se conjugam em diferentes graus, tendo em vista a aceitação dos meios mais recentes a partir das características dos anteriores.

Diante disso, é possível uma ampliação desse conceito não só para os aparelhos e programas utilizados na consecução das imagens, mas também para a apropriação estética em si. É recorrente que, quando se imagina determinada época do passado, esta seja atrelada a certas características plásticas de meios que muito se utilizavam no período. Em *A namorada do meu pai* o filme em Super-8 das imagens de arquivo familiar foi feito por volta da década de 1970, o que vemos retomado em *4000 disparos*, agora não mais pela visão de uma juventude livre, mas sob as ameaças dos regimes ditatoriais latino-americanos, ambos coexistentes em um mesmo tempo histórico. As imagens da segunda obra foram capturadas em 2009 com uma câmera analógica intencionalmente utilizada por suas características físicas e estéticas e posteriormente processadas em computador, assim como em *A namorada do meu pai*.

Em *Casa da Vovó*, as imagens fixas de arquivo são retomadas por Melo, mas para suscitar aspectos relacionados à memória familiar. Já em *A festa e os cães* e *Monstro* a escolha pelo meio de captura analógico é deliberada, por sua portabilidade, discricção e por conter em si uma composição visual bastante ligada também à memória. Mesmo que tais imagens sejam reinventadas por meio do trabalho dos realizadores nas obras finais, elas foram inicialmente escolhidas pelo aspecto indicial.

Casa da fotografia e *Viventes* se apropriam da visualidade dos *tableaux vivants* em meio digital, buscando ressaltar a presença dos corpos e o efeito de suspensão da imagem entre o estático e o movimento. Todas as personagens das duas obras têm forte caracterização através do figurino e dos objetos de cena, assim como nos quadros vivos. Além disso, o empossamento dessa forma pelo o vídeo digital potencializa, no primeiro trabalho, a relação com a fotografia como imagem estática e, no segundo, a composição de uma imagem única, síntese dos contos literários de Moreira Campos, que em si já possuem alto grau de tensão, transposta pelos corpos entre o fixo e o movimento e estendida ao espectador pelos olhares em direção à lente.

Em *Eu posso ver o que você sente e proibido pular*. o vídeo analógico da TV de tubo e os verbetes de dicionário aparecem nas obras como elementos visuais importantes. É através da figura congelada na televisão que se pode perscrutar a formação da imagem analógica em RGB. Também há o vidro como membrana que estabelece comunicação do mundo interno com o exterior refletido na tela.

Os vocábulos organizados em ordem alfabética, com sua origem na Idade Média, ganharam maior notoriedade a partir da invenção da prensa por Johannes Gutenberg. Em *proibido pular.*, eles são tomados em sua constituição gráfica junto à imagem em movimento que é paralisada. Um verbete, por possuir em si uma gama de significados, é múltiplo e provocador, afetando diretamente o discurso sobre a imagem em voz *off* e ela mesma.

Dentro do aspecto aqui debatido, *Flash Happy Society* e *Fort Acquário* poderiam ser entendidos como pontos fora da curva por serem totalmente realizados a partir de meios digitais, inclusive quando se debruçam sobre outros fazeres imagéticos, como os *flashes* das câmeras digitais amadoras, as imagens de paisagem da PI ou a maquete digital do projeto do Acquário. Todavia, os retratos e as paisagens são formas existentes desde a pintura. Foram apropriados pela fotografia analógica e seus procedimentos restaram transpostos, mais uma vez, para a fotografia digital, ou seja, são modos de ver e ser visto que possuem constituição anterior atualizada em momentos modernos e contemporâneos.

Capturar a tela do YouTube para remontar imagens da maquete digital totalmente feita em computador é o gesto único entre todas as obras que não se articula com uma anterioridade imagética. Interessante notar que, apesar de o universo simbólico das imagens forjadas digitalmente remeter a mundos alternativos ou renovações de pensamento, aquelas apropriadas por *Fort Acquário* contêm em si uma tentativa fajuta de representação do mundo como algo perfeito e, por isso, são ridicularizadas pelo realizador através do acompanhamento musical e da precariedade dos movimentos e das formas plásticas que tentam simular.

A questão temporal envolvida nas retomadas aqui elencadas reforça a característica de reflexão sobre as imagens e seus meios desencadeada a partir da criação da imagem eletrônica e, com ainda mais força, da instituição do digital. Se o vídeo tem o aspecto coringa de se atrelar a outras expressões como palavra periférica, qualificando formas já existentes (videoarte, videoinstalação), e tem seu conceito de estado pensante (DUBOIS, 2004), o digital prolonga essas características, fagocitando todas os modos de produção e exibição de imagem técnica – assim, não necessita aparecer como sufixo ou complemento – e ensejando pensamento sobre as formas anteriores que introjetou em processos de remediação.

César Baio denomina por estéticas intersticiais um estado de impureza da imagem entre o analógico e o digital:

Segundo a hipótese aqui levantada, a emulação da fotografia pelo digital coloca a imagem em uma condição singular, que não é a da ordem do fotoquímico, tampouco do sintético, mas sim de um estado de existência intersticial entre a fulguração indicial e os processos de sintetização dos algoritmos computacionais (BAIO, 2016, p. 53).

O autor parte de base flusseriana para analisar as intervenções artísticas feitas nos aparatos produtores de imagem, transitando entre o não abandono da captura indicial e as modificações realizadas no aspecto informacional dos dados, o que resulta em uma alteração da imagem.

Às estéticas dos interstícios conceituadas nesta pesquisa importa a ideia de impureza das imagens entre o digital e o analógico. No entanto, diferentemente do que coloca Baio, a questão não se volta para os códigos e as mutações ocorridas internamente aos aparatos, mas para as misturas tecnológicas que propiciam transformações nos aspectos temporais das imagens, levando-a às incertezas entre o fixo e o movimento. Importam os movimentos aberrantes gerados e a modulação de cada trabalho artístico ao promover passagens através de seus dispositivos.

Antes de encerrar o capítulo, passa-se brevemente por uma questão imprescindível: imagem, tempo e pensamento formam uma triangulação necessária, pois é através da liberação do tempo na imagem que se faz pensamento em obras. Não há pensamento na imagem e sobre a imagem sem o tempo. Assim como não há uma apresentação direta do tempo sem que a imagem pense sobre si.

Da mesma forma que o tempo, que é concomitantemente uno e múltiplo, importa um constante outrar-se aos trabalhos que se situam entre o fixo e o movimento. As obras aqui analisadas se desvelam em suas estratégias temporais e tecnológicas, expondo seus dispositivos para se pensarem. Pensam-se como incertas, no sentido de não serem forma cinema ou forma fotografia, mas, ao mesmo tempo, tocam essas duas constituições supostamente sólidas para pensá-las também.

“[...] para Deleuze a essência de cada coisa é, em última análise, a sua diferença. Este é o objeto da arte: a diferença absoluta, a qualidade última, não empírica, que se individualiza e individualiza, encarnando-se nas matérias, nos signos, nos meios” (PELBART, 2010, p.10). A tensão entre o fixo e o movimento atua no cerne daquilo que se tomava como o núcleo duro de tais formas, visto que afasta a negação da diferença mínima no cinema e o tempo zero e único na fotografia, afirmando a diferença como ponto central, ao contrário do primado da especificidade.

Portanto, não se considera que houve mudança drástica quanto ao regime temporal das imagens como se imaginava durante a introdução do digital. Trata-se da apresentação direta do tempo como eixo sem eixo para uma imagem pensante, inclusive com relação à questão da remediação e das imbricações tecnológicas. Essas retomadas e esses englobamentos trazem à tona a constituição das imagens e as marcas estéticas de suas tecnologias produtoras. Na verdade, a modificação necessária ao pensamento da imagem-tempo foi sua extensão para outros meios além do cinematográfico, alargando-se para compreender contexto outro que é o da convergência – das passagens entre analógico e digital – e que compreende também o que antes era um oposto: a suposta imagem fixa do fotográfico.

Ainda assim, em relação à imagem-tempo dentro do paradigma da convergência há de se ter novamente cuidado com o perigo da incursão nos clichês, na repetição de maneiras que seriam emblemáticas desse regime e que, com o automatismo, não estariam mais ligadas ao pensamento.

Os criadores inventam enquadramentos obsedantes, espaços vazios ou desconectados, até mesmo naturezas mortas: de certo modo, eles param o movimento, redescobrem a força do plano fixo, mas não seria, isso, ressuscitar o clichê que queriam combater? Não basta, decerto, para vencer, parodiar o clichê, nem mesmo fazer buracos nele ou esvaziá-lo. Não basta perturbar as ligações sensório-motoras. É preciso *juntar*, à imagem ótico-sonora, forças imensas que não são as de uma consciência simplesmente intelectual, nem mesmo social, mas de uma profunda intuição vital (DELEUZE, 2005, p. 33).

Nesse caso, as forças imensas a serem juntadas são, justamente e mais uma vez, os movimentos aberrantes e sua confrontação dos limites. “O limite não é algo que se pensa, mas que se enfrenta; e que só se pensa se se enfrenta” (LAPOUJADE, 2015, p. 307). Trabalhar nas fronteiras envolve necessariamente colocar o risco de perder a si mesmo e é só assim que se pode atravessar ao avesso e se reinventar. É a partir do contato com o impensável que se faz pensamento. Por isso o tempo – novamente, uno e múltiplo – é tão central aos híbridos: eles estão intrinsecamente ligados por partirem de um princípio emaranhado e que não se esgota, pois se põem em xeque e diferenciam-se de si.

Para estar entre as passagens, é preciso formular uma concepção que possa acompanhar suas flutuações sem exauri-las. Um conceito aberto o suficiente para ser mutável e coeso o bastante para que possua efetividade teórica.

Assim, as estéticas dos interstícios são imagens do tempo em variação através dos movimentos aberrantes e das misturas tecnológicas impuras. Não são contraformas, visto que não dependem das formas para serem definidas e estão em perene mutação. Esta última é mais

uma preciosa disjunção inclusiva, conceito este que também é próprio às estéticas dos interstícios e que contém em si as infindas modulações entre a imagem fixa e em movimento.

Não se quer mais ter as amarras impostas pela forma fotografia e pela forma cinema com suas oposições excludentes modernas entre o estático e o fluxo, mas seria por demais ingênuo – ou seria incorrer em utopia desnecessária semelhante aos sonhos de dissociação total do início do digital – crer que fotografia e cinema foram superados. Não se trata de negá-los, mas transitar entre eles e seus avessos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciando o percurso pelas histórias das imagens técnicas entre o fixo e o movimento, se percebe que, no princípio, a fotografia e o cinema estavam mais ligados à ciência e ao entretenimento, como visto na chegada dessas tecnologias em Fortaleza, não compondo ainda formas consolidadas que necessariamente contivessem uma especificidade em si, mas também não se apresentando homogeneamente. Suas produções eram realizadas por criadores mistos e suas exposições eram feitas em espaços de outras práticas, como as casas de lanternismo, os ateliês ou mesmo os cafés como instâncias de apresentação de variedades ao público em geral.

Ainda assim, o pensamento moderno conduziu as imagens fixas e em movimento a se tornarem opostas e se especificizarem em seus meios, constituindo a forma fotografia e a forma cinema. Desviando dos processos de apagamento, um dos momentos onde se veem as passagens com mais veemência é nas vanguardas históricas, nas quais se destaca *Rien que les heures*, de Alberto Cavalcanti. Já no Brasil, parte dessa estética europeia aparece através de *Limite*, de Mário Peixoto, que, como uma obra singular, inclusive antecipa, em momentos, a fotografia modernista dos anos 1950 no país. Nesta, são imprescindíveis as obras de José Oiticica Filho e Geraldo de Barros, que constituíram trânsitos entre práticas diversas e levaram isso às suas obras fotográficas em si.

Importa ressaltar que a continuidade dessas passagens no contexto brasileiro se dá, em sua maioria, na seara das artes visuais e não com fotógrafos ou cineastas propriamente ditos. Waldemar Cordeiro, Hélio Oiticica, Leticia Parente e Rafael França foram todos artistas visuais que agregaram as tecnologias a suas práticas anteriores de pintura, gravura, serigrafia e intervenção urbana.

Uma exceção é Neville D’Almeida, que, mesmo reconhecido como cineasta, se une a Oiticica para criar as *Cosmococas* nos anos 1970. Ainda assim, as experiências quasi-cinema de HO vão além das CCs, ocorrendo também com *Agrippina é Roma-Manhattan* (1972) e *Neyrótica* (1973), enquanto D’Ameida retoma suas atividades cinematográficas nos anos posteriores incursionando pelo cinema narrativo de grande bilheteria.

Mesmo quanto à exibição das obras híbridas, elas ocorreram e seguem se dando majoritariamente em espaços de galerias e museus, desde a *Expo-Projeção 73* (1973) e *Arte – Novos meios/Multimeios – Brasil 70/80* (1985) às mais recentes *Movimentos improváveis – o efeito cinema na arte contemporânea* (2003) e *Cinema Sim* (2008).

Arthur Omar e Miguel Rio Branco pertencem a uma lógica diferente dos artistas anteriormente citados, pois começaram suas carreiras já no campo das imagens técnicas no fim

dos anos 1960 para a década de 1970. Ambos transitaram entre a imagem fixa e em movimento desde o início, compondo obras mistas e, posteriormente, saltando para o espaço em instalações. Essa característica de estar alocado nas passagens é bastante presente nesse período histórico, como é possível observar em Fortaleza a partir dos artistas amadores que trabalhavam sobre os suportes da fotografia e do Super-8.

Apesar de já terem uma vasta obra em trânsito, Omar e Rio Branco intensificam tais práticas a partir dos meios eletrônicos e digitais. Nota-se que a chegada dessas tecnologias alargou o acesso aos equipamentos necessários para produzir imagens, permitindo que em cidades como Fortaleza – fora do eixo Rio-São Paulo – fossem implantadas mais instituições de educação em arte e mais artistas pudessem produzir suas obras.

Na capital cearense, são reconhecidos Beatriz Furtado, Alexandre Veras e Solon Ribeiro como artistas/pesquisadores/professores/curadores de prática híbrida em todas essas atividades, o que se vê continuado no pensamento que constituiu as instituições nas quais eles participaram – ou ainda participam – como idealizadores e professores, como o Alpendre, a Vila das Artes e a graduação em Cinema e Audiovisual da UFC, das quais são egressos boa parte dos artistas criadores das obras objeto dessa pesquisa.

Do contexto das convergências das tecnologias junto à educação baseada nas interseções da arte contemporânea, tem-se que os trânsitos foram deslocados da condição excepcional para algo mais próximo e aceito, sendo possível trabalhar tanto dentro das especificidades dos meios quanto das passagens entre eles.

Quanto ao capítulo *Caminhos históricos entre o fixo e o movimento*, foi possível constituir algumas histórias críticas das imagens técnicas entre o fixo e o movimento – lacuna teórica que foi colocada por Bellour (1997, p. 15). No entanto, acredita-se que é possível estabelecer recortes mais específicos e se deter de maneira alongada neles, pois há inúmeros detalhes que podem trazer mais dados e novas análises necessários à constituição da historicidade e mesmo da teoria das passagens. Além disso, o aprofundamento da pesquisa documental pode revelar mais eventos, artistas e obras que, por alguma questão, não foram suficientemente reconhecidos ou estudados, trazendo a possibilidade de descobertas e aprofundamentos nesse campo de conhecimento dentro da história da arte brasileira. Que venham mais gestos de pesquisa nesse sentido.

Passando às obras e suas investigações específicas, diante do desafio de um *corpus* plural – também uma necessidade, pois funciona, de certa maneira, como uma amostragem da diversidade de trabalhos entre o estático e o fluxo –, encontrou-se um método de análise que levasse em conta as particularidades de cada objeto. O dispositivo em sua acepção deleuzeana

compreende a instabilidade e as variações como inerentes, dando a ver os elementos que o compõem e a rede formada a partir da ligação entre eles.

Ao examinar as obras sob esse aporte teórico, foram contemplados seus aspectos históricos, éticos, políticos, materiais e formais, permitindo que obras *single channel* e instalativas; documentais, ficcionais, ensaísticas e próximas aos *tableaux vivants* fossem analisadas sob uma mesma abordagem.

As diferenças entre os trabalhos foram levadas em consideração, assim como o que os atravessa em comum passou a ser ressaltado. Seria muito prolongado para estas considerações finais trazer uma análise obra a obra, talvez fosse também um pouco empobrecedor por não conseguir dar conta de todos os detalhes levantados, remete-se, então, à *Tabela analítica das obras* presente como apêndice B. Ao trazer um quadro descritivo de cada obra e relacioná-las entre si, tal ferramenta permite a realização de uma análise comparativa que tapeia o fator empobrecedor de um resumo por extenso, dando evidência às proximidades e aos afastamentos como fatores imprescindíveis para os estudos conceituais do capítulo posterior.

Assim, *Obras e seus dispositivos* apresentou um método mutável que, por aderir aos objetos em suas particularidades, foi capaz de analisá-los sem cerceá-los, padronizá-los ou encaixá-los em conceitos prévios, respeitando a pluralidade do *corpus* e ressaltando suas linhas e seus desvios para que fosse possível perceber as características ativas na articulação das teorias a seguir.

As obras trouxeram maneiras diversas de lidar com o mundo e com as imagens através dos interstícios, que surgem para tornar possíveis os pensamentos através das imagens e sobre as imagens. As lacunas externas e internas aos segmentos sonoro-visuais são geradoras de transformação. Elas possibilitam, por meio da duração, a ocorrência de mutações, pois, ao dismantelar o esquema sensório-motor, não há mais automatismos. Tempo e pensamento acionam mudanças de potencial nas imagens, ou seja, engendram diferença.

O tempo é o eixo sem eixo. Múltiplo e uno, ele coloca às obras a possibilidade de variarem suas constituições imagéticas de modo que elas possam, em si, jogar com as modulações dele através dos movimentos aberrantes. Estes se dão de maneira ambígua, imbricando estase e fluxo para que ambos coexistam como disjunções inclusivas. São transposições duplas e simultâneas dos limites, alcançando os avessos e retornando enquanto diferença. Imóvel e móvel, que se outram e encontram seus aparentes opostos em si mesmos, se dão nas imagens como incertezas, confluências de vetores antes considerados inversos.

Fotografia e cinema restam tensionados entre as construções de especificidade modernas e as convergências contemporâneas, entre si mesmas e seus outros em si. Por meio

dos movimentos aberrantes, os interstícios entre a imagem fixa e a imagem em movimento envolvem um ser e não ser cada um dos dois. O que há do outro lado do estático? O movimento. E do outro lado do fluxo? O fixo. Somente através do limite, de seu enfrentamento, é possível desenvolver as potências da imagem estática e daquela em movimento além da forma cinema e da forma fotografia. Tal reversão interna realizada pelos movimentos aberrantes é responsável por travar relações com o que está fora e, conseqüentemente, permitir o desvio ao se encontrar outro em si, reinventando-se sem cessar.

Para as imagens contemporâneas, outrar-se também passa pelas relações entre o digital e o analógico, a partir do processo reflexivo sobre as formas anteriores e da remediação gerada na assimilação de várias tecnologias por outra. Esses dois fatores desencadeiam mais trânsitos, resultando em formas impuras que, inclusive, imbricam tempos ao retomar estéticas atreladas a determinadas épocas.

No entremeio das tecnologias, dos movimentos aberrantes e do múltiplo temporal se dão as estéticas dos interstícios. Elas buscam herdar do tempo aquilo que ele abre às imagens: a multiplicidade do uno, ou seja, ser um conceito coeso, mas que abarque em si a mutação de possibilidades infindáveis entre o fixo e o movimento na contemporaneidade.

Portanto, verifica-se a hipótese da concepção das estéticas dos interstícios como um conceito plural e prene em transformações, que compreende obras contemporâneas entre o fixo e o movimento operadas por dispositivos mutáveis localizados nos rastros entre o analógico e o digital, constituindo imagens lacunares interna ou externamente – em si ou entre si – que trazem nelas mesmas figuras temporais em constante invenção.

REFERÊNCIAS

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

A IMAGEM restaurada da cultura. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 12 dez. 2005. Disponível em: <<https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/editorias/2.804/a-imagem-restaurada-da-cultura-1.486682>>. Acesso em: 17 set. 2019.

ALVARADO, Daisy Valle Machado Peccinini de (Org.). **Arte novos meios/multimeios: Brasil 70/80**. 2ª ed. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 2010.

ALVES, Liliane Luz. **Videodanças no Ceará: uma análise das tensões políticas entre local e global**. 2012. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2012.

_____; LEAL, Tito Barros. Videoarte e Videodança: Letícia Parente e as Novas Artes na Terra do Sol. **XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte**, Belém, maio, 2014. Disponível em: <<http://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2015/resumos/R47-2903-1.pdf>>. Acesso em: 10 jul. 2019.

AMAR, Jean-Pierre. **História da fotografia**. Lisboa: Edições 70, 2007.

AMARAL, Aracy. **Expo-Projeção 73**. São Paulo: Centro de Artes Novo Mundo, 1973

_____; CRUZ, Roberto Moreira S. **Expoprojeção 1973 – 2013**. São Paulo: Sesc Pinheiros, 2013.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2006. 2ª edição.

_____; _____. **A análise do filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia: Livrarias Saraiva, 2011.

BAIO, Cesar. Estéticas intersticiais entre a fotografia analógica e digital. In: FATORELLI, Antonio; CARVALHO, Victa de; PIMENTEL, Leandro (Org.). **Fotografia contemporânea: desafios e tendências**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

_____. O fotograma. In: _____. **O óbvio e o obtuso**. Lisboa: Edições 70, 1984.

BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. São Paulo: Paz e Terra, 2018.

BAURET, Gabriel. **A fotografia**. Lisboa: Edições 70, 2015.

BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: _____. **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**: Foto, cinema, vídeo. Tradução de Luciana A. Penna. Campinas, SP: Papyrus, 1997.

_____. Concerning “the photographic”. In: BECKMAN, Karen; MA, Jean (Org.). **Still moving**: between cinema and photography. Durham: Duke University Press, 2008.

_____. Pensar, contar: o cinema de Gilles Deleuze. In: PARENTE, André (Org.). **Cinema/Deleuze**. Campinas, SP: Papyrus, 2013.

_____. A dupla-hélice. In: PARENTE, André (Org.). **Imagem-máquina**: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

BELTING, Hans. **Antropologia de la imagen**. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.

BENEDETTI, Raimo. **Entre pássaros e cavalos** – Marey, Muybridge e o pré-cinema. São Paulo: SESI-SP editora, 2018.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. **Remediation**: understanding new media. Cambridge: The MIT Press, 2000.

BOSI, Máira Magalhães. **Filmes de família e construção de lugares de memória**: estudo de um material Super-8 rodado em Fortaleza e de sua retomada em *Supermemórias*. 2016. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

BRITO, Annádia Leite. **Dos fotogramas ao cinema menor**: dispositivos, montagem e movimentos na obra de Solon Ribeiro. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015.

_____. Do périplo e seus encontros. **Anais de textos completos do XX Encontro da SOCINE**. São Paulo: SOCINE, 2017. Disponível em: <[https://www.socine.org/wp-content/uploads/anais/AnaisDeTextosCompleto2016\(XX\).pdf](https://www.socine.org/wp-content/uploads/anais/AnaisDeTextosCompleto2016(XX).pdf)>. Acesso em: 21 set. 2019.

_____. Os rostos e os fluxos. **Revista Beira**, 28 nov. 2018. Disponível em: <<https://medium.com/@revistabeira/os-rostos-e-os-fluxos-48842236f51d>>. Acesso em: 6 set. 2021.

BUCHMAN, Sabeth; CRUZ, Max Jorge Hinderer. **Hélio Oiticica & Neville D’Almeida: cosmococa**. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

CAMPANY, David. **Photography and Cinema**. London: Reaktion Books, 2008.

_____. Modern vision. **Aperture**, New York, 2018, n. 231, jun./ago. 2018. Disponível em: <<https://davidcompany.com/modern-vision/>>. Acesso em: 01 jul 2021.

_____. (Org.). **The Cinematic**. London: Whitechapel: Cambridge, MA: The MIT Press, 2007.

CAMURÇA, Rodrigo Capistrano. **Vivendo a utopia do presente: a cidade de Fortaleza na produção audiovisual do coletivo Alumbramento (2006-2011)**. 2018. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2018.

CANONGIA, Ligia. **Quase cinema: cinema de artista no Brasil, 1970/80**. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

_____. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

CARVALHO, Danielle Crepaldi. A poesia da cidade moderna: uma leitura de “Rien que les heures” (1926), de Alberto Cavalcanti. **Intertexto**, Porto Alegre, UFRGS, n. 26, p. 132-150, jul. 2012.

CARVALHO, Victa de. **O dispositivo na arte contemporânea: relações entre cinema, vídeo e mídias digitais**. Porto Alegre: Sulina, 2020.

CHIARELLI, Tadeu. *Sobras*: Problematizando a obra de Geraldo de Barros. In: ESPADA, Heloisa (Org.). **Geraldo de Barros e a fotografia**. São Paulo: IMS: Edições Sesc São Paulo, 2014.

COCCHIARALE, Fernando (Org.). **Filmes de artista: Brasil 1965-80**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria: Metropolis Produções Culturais, 2007.

COSME, Ítalo; OLIVEIRA, Lais. Escola Jesus, Maria e José: patrimônio histórico abandonado se deteriora no Centro. **O Povo**, Fortaleza, 18 mai. 2021. Disponível em: <<https://www.opovo.com.br/noticias/fortaleza/2021/05/18/escola-jesus--maria-e-jose--patrimonio-historico-abandonado-se-deteriora-no-centro.html>>. Acesso em: 01 jul. 2021.

COSTA, Helouise. **Waldemar Cordeiro: a ruptura como metáfora**. São Paulo: Cosac & Naify: Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002.

_____; SILVA, Renato Rodrigues da. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. (Org.). **Sem medo da vertigem**: Rafael França. São Paulo: Marca d'Água, 1997.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**: visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CRUZ, Roberto Moreira S. **Cinema sim**: narrativas e projeções. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

_____. Cortes e recortes eletrônicos. In: MACHADO, Arlindo (Org.). **Made in Brasil**: três décadas de vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007.

DELEUZE, Gilles. O que é um dispositivo? In: DELEUZE, Gilles. **Dois regimes de loucos**. São Paulo: Editora 34, 2016a.

_____. Prefácio à edição americana de *A imagem-tempo*. In: DELEUZE, Gilles. **Dois regimes de loucos**. São Paulo: Editora 34, 2016b.

_____. O que é o ato de criação? In: DELEUZE, Gilles. **Dois regimes de loucos**. São Paulo: Editora 34, 2016c.

_____. **Cinema 1**: a imagem-movimento. São Paulo: Editora 34, 2018.

_____. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. Sobre *A imagem-movimento*. In: _____. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 2010a. 2ª edição.

_____. Sobre *A imagem-tempo*. In: _____. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 2010b. 2ª edição.

_____. Carta a Serge Daney: otimismo, pessimismo e viagem. In: _____. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 2010c. 2ª edição.

_____. Dúvidas sobre o imaginário. In: _____. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 2010d. 2ª edição.

_____; GUATTARI, Félix. **Kafka para uma literatura menor**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

DUBOIS, Phillipe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. A matéria-tempo e seus paradoxos perceptivos na obra de David Claerbout. In: FATORELLI, Antonio; CARVALHO, Victa de; PIMENTEL, Leandro (Org.). **Fotografia contemporânea: desafios e tendências**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016.

_____. A imagem-memória ou a *mise-en-film* da fotografia no cinema autobiográfico moderno. **Revista Laika**, v. 1, n. 1, jul. 2012. Disponível em: <<http://www2.eca.usp.br/publicacoes/laika/wp-content/uploads/2012/06/A-IMAGEM-MEMORIA31.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2017.

_____. **Movimentos improváveis: o efeito cinema na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

_____. Sobre o “efeito cinema” nas instalações contemporâneas de fotografia e vídeo. In: MACIEL, Katia (Org.). **Transcineamas**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Insley Pacheco**. 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21635/insley-pacheco>>. Acesso em: 13 de set. 2019.

_____. **Neofiguração**. 2021. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3813/neofiguracao>>. Acesso em: 01 jul 2021.

ESPADA, Heloisa. *Fotoformas: luz e artifício*. _____ (Org.). **Geraldo de Barros e a fotografia**. São Paulo: IMS: Edições Sesc São Paulo, 2014.

FABRIS, Annateresa. **O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas, volume 1**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

_____. **O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas, volume 2**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013a.

_____. Por um realismo crítico. John Heartfield e a história da arte. In: MUSEU LASAR SEGALL. **John Heartfield: fotomontagens**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Museu Lasar Segall, 2013b.

FATORELLI, Antonio. **Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2013a.

_____. Sobreposições e atravessamentos entre o analógico e o digital. In: DOBAL, Susana; GONÇALVES, Osmar (Org.). **Fotografia contemporânea** – fronteiras e transgressões. Brasília: Casa das Musas, 2013b.

_____. **Fotografia e viagem**: entre a natureza e o artifício. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.

_____. Modalidades de inscrição temporal nas imagens fotográficas. In: _____; CARVALHO, Victa de; PIMENTEL, Leandro (Org.). **Fotografia contemporânea**: desafios e tendências. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016.

_____. Mutações da imagem. In: BASTOS, Teresa; CARVALHO, Victa de (Org.). **Fotografia e experiência**: os desafios da imagem na contemporaneidade. Rio de Janeiro: Walprint Gráfica e Editora, 2012.

_____. Imagem e afecção nas novas mídias. In: PARENTE, André (Org.). **Cinema/Deleuze**. Campinas, SP: Papirus, 2013c.

FERNANDES, Ciane. Pausa, Presença, Público: da Dança-Teatro à Performance-Oficina. **Revista brasileira de estudos da presença**, Porto Alegre, v.1, n.1, p. 77-106, jan./jun., 2011. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rbep/a/KrWg5yjTTp5xBnwYjQYPZfr/?lang=pt&format=pdf>>. Acesso em: 29 out. 2021.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2009.

_____. **O universo das imagens técnicas**: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**: A vanguarda no final do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FURTADO, Beatriz; DUBOIS, Philippe (Org.). **Pós-fotografia, pós-cinema**: novas configurações das imagens. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019.

GARCIA, Camila Camba. **Filhos do Dragão**: o impacto do Instituto Dragão do Mar no Audiovisual do Ceará. 2012. Trabalho de Conclusão de Curso (Pós-graduação em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea**: do cubismo à arte contemporânea. 2ª ed. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

HERKENHOFF, Paulo. **José Oiticica Filho: a ruptura na fotografia nos anos 50**. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

HOLANDA, Firmino. **Do sertão a Saturno: O Ceará no cinema (1900-1940)**. Fortaleza: Interarte, 2017.

_____. História da produção de filmes no Ceará. In: BIZERRIL, Luiz (Org.). **Cartografia do Audiovisual Cearense**. Fortaleza: Dedo de Moças Editora e Comunicação Ltda., 2012.

_____. Vestígios de um cinema. **Enredo revista da cultura**, Fortaleza, n.2, fev 2009. Disponível em: <<https://www.viladasartesfortaleza.com.br/blog/2015/10/15/escola-publica-de-audiovisual-convida-realizadores-cearenses-para-doar-filmes-para-a-videoteca-da-viladas-artes/>>. Acesso em: 20 set. 2019.

_____. **Na pele**. Fortaleza: Mantra Produções, [2009?].

IKEDA, Marcelo. **Fissuras e fronteiras: o coletivo Alumbramento e o cinema contemporâneo brasileiro**. Porto Alegre: Sulina, 2019.

_____; LIMA, Dellani (Org.). **Cinema de garagem: panorama de produção brasileira independente do novo século**. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2012.

_____. **Cinema de garagem: um inventário afetivo sobre o jovem cinema brasileiro do século XXI**. Fortaleza: SuburbanaCo., 2011.

_____. **Cinema de garagem: filmes, debates**. Fortaleza: Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, 2014.

KRAUSS, Rosalind. Espaços discursivos da fotografia: paisagem/vista. In: TRACHTENBERG, Alan. **Ensaios sobre a fotografia: de Niépce a Krauss**. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.

LAPOUJADE, David. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. São Paulo: n-1 edições, 2015.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**. São Paulo: Editora 34, 2013.

LEITE, Ary Bezerra. **História da fotografia no Ceará do século XIX**. Fortaleza: Ed. do autor, 2019.

_____. **Fortaleza e a era do cinema – pesquisa histórica, volume 1 1891-1931**. Fortaleza: Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, 1995.

_____. **Memória do cinema: os ambulantes no Brasil** (Cinema itinerante no Brasil, 1895-1914). Fortaleza: Premium, 2011a.

_____. **A tela prateada** (Cinema em Fortaleza – 1897-1959). Fortaleza: SECULT/CE, 2011b.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. 5ª Ed. Campinas, SP: Papyrus, 2008.

_____. As linhas de força do vídeo brasileiro. In: _____ (Org.). **Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007a.

_____. A fotografia sob o impacto da eletrônica. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **O fotográfico**. 2ª ed. São Paulo: Editora Hucitec: Editora Senac São Paulo, 2005.

_____. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007b.

MACIEL, Katia. Transcinemas. In: _____ (Org.). **Transcinemas**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009.

_____. “O cinema tem que virar instrumento”. As experiências quase-cinema de Hélio Oiticica e Neville de Almeida. In: _____ (Org.). **Transcinemas**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009.

MANNONI, Laurent. **A grande arte da luz e da sombra: arqueologia do cinema**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: UNESP, 2003.

MARANHÃO, Emerson. **Cinema Falado**. Fortaleza: Dummar, 2018.

MAZZUCHELLI, Kiki. Introdução. In: ANDRADE, Jonathas de. **4000 disparos**. São Paulo: Tijuana, 2011.

MELLO, Maria Teresa Villela Bandeira de. **Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

MUSEU DE ARTE DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ-MAUC. **Exposição 1963.05 – Adhemar Albuquerque – 22/08/1963**. Disponível em: <<https://mauc.ufc.br/pt/exposicoes-realizadas/exposicao-1963-05-adhemar-albuquerque-22-08-1963/>>. Acesso em: 13 de jan. 2021.

_____. **Exposição 1973.03 – Leticia Parente – 09/08/1973**. Disponível em: <<https://mauc.ufc.br/pt/exposicoes-realizadas/exposicao-1973-03-leticia-parente-09-08-1973/>>. Acesso em: 13 de jan. 2021.

MIGLIORIN, Cezar. Por um cinema pós-industrial: notas para um debate. **Cinética**: cinema e crítica, fev. 2011. Disponível em:
<<http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>>. Acesso em: 10 set. 2019.

MOURÃO, Patrícia. Um jogo entre “eu” e “mim” – (*nostalgia*), de Hollis Frampton. In: MOURÃO, Patrícia; Duarte, Theo (Orgs.). **Cinema estrutural**. Rio de Janeiro: Aroeira, 2015.

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. Filmografia (estendida) do Alumbramento. Compilada por Ricardo Pretti. Disponível em:
<<https://mam.rio/cinemateca/filmografia-alumbramento/>>. Acesso em: 02 jul. 2021.

OITICICA, Hélio. **Fragmento de NTBK 2/73**. In: MACIEL, Katia (Org.). *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009.

PARENTE, André. **Cinema em trânsito**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

_____. **Narrativa e modernidade**: os cinemas não-narrativos do pós-guerra. Campinas, SP: Papyrus, 2000.

_____; PARENTE, Lucas. **Passagens entre fotografia e cinema na arte brasileira**. Rio de Janeiro: +2 Editora, 2015.

PAULA, Silas de. A fotografia contemporânea no Ceará. In: **Fotografia contemporânea**: linguagem e pensamento. RIBEIRO, Solon (Org.). Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 2013.

PELBART, Peter Pál. **O tempo não-reconciliado**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

QUEIROZ, Beatriz Morgado de. Hélio Oiticica e o não cinema. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 22., 2013, Belém. Anais do 22º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Belém: ANPAP/PPGARTES/ICA/UFPA, 2013. Disponível em:
<<http://www.anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/comites/htca/Beatriz%20Morgado%20Queiroz.pdf>>. Acesso em: 01 jul. 2021.

ROCHA, Iomana; VELASCO E CRUZ, Nina. Trajetórias femininas no cinema experimental brasileiro. In: LUSVARGHI, Luiza; SILVA, Camila Vieira da (Orgs.). **Mulheres atrás das câmeras**: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018. São Paulo, Estação Liberdade, 2019.

ROLNIK, Suely. Sobre disparos e faíscas: fragmentos de uma conversa com Suely Rolnik. In: ANDRADE, Jonathas de. **4000 disparos**. São Paulo: Edições Tijuana, 2011.

SILVA, Camila Vieira da. Mosaico em construção: breve panorama da nova produção audiovisual cearense. In: IKEDA, Marcelo; LIMA, Dellani (Org.). **Cinema de garagem: panorama de produção brasileira independente do novo século**. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2012.

THÉ, Nílbio. **O dragão devorado** - A educação profissionalizante em cultura como fomento em economia criativa: o caso Instituto Dragão do Mar. 2010. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Políticas Públicas e Sociedades) – Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2016.

TIMBY, Kim. “Cinema in a single photo”: The animated screen portrait of the 1910s. In: GUIDO, Laurent; LUGON, Olivier (Orgs.). **Between still and moving images**. Barnet, UK: John Libbey Publishing; Bloomington, USA: Indiana University Press, 2012.

TRACHTENBERG, Alan. **Ensaaios sobre a fotografia: de Niépce a Krauss**. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.

VALENTIN, Andreas. Os experimentos de José Oiticica Filho. **Zum**, São Paulo, n. 10, p. 70-95, abr. 2016.

VARDA, Agnès. Agnès Varda. From photography to cinema and vice versa. **L’Atalante – International Film Studies Journal**, Valência, n. 12, p. 73, jul./dez. 2011.

VASCONCELLOS, Jorge. **Deleuze e o cinema**. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna Ltda., 2006.

VASQUEZ, Pedro Karp. **Dicionário técnico da fotografia clássica**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2018. Disponível em: <http://sistemas10.dominiotemporario.com/funarte/dicionario_fotografia/>. Acesso em: 9 jul. 2019.

VELOSO, Patrícia Raquel Machado. **O mundo em si: o moderno e o contemporâneo na fotografia de Chico Albuquerque e Gentil Barreira**. 2013. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2013.

VICENTE, Carlos Fadon. Fotografia: a questão eletrônica. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **O fotográfico**. 2ª ed. São Paulo: Editora Hucitec: Editora Senac São Paulo, 2005.

VIGNEAUX, Valérie. The Pathéorama still film (1921): isolated phenomenon or paradigm? In: GUIDO, Laurent; LUGON, Olivier (Orgs.). **Between still and moving images**. Barnet, UK: John Libbey Publishing; Bloomington, USA: Indiana University Press, 2012.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro, São Paulo: Paz e Terra, 2018.

_____. **Sétima arte**: um culto moderno: o idealismo estético e o cinema. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

YOUNGBLOOD, Gene. **Expanded cinema**. New York: P. Dutton & Co. Inc., 1970.

ZANINI, Walter. **Walter Zanini**: vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte. Organização Eduardo de Jesus. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

REFERÊNCIAS DOS OBJETOS

A FESTA e os cães. Direção: Leonardo Mouramateus. Fortaleza: Praia à noite, 2015. Disponível em: <<https://vimeo.com/107410481>>. Acesso em: 08 jan. 2021.

A NAMORADA do meu pai. Direção: Lara Vasconcelos e Luciana Vieira. Fortaleza: Lara Vasconcelos e Luciana Vieira, 2011. Disponível em: <<https://vimeo.com/28596881>>. Acesso em: 01 jul. 2021.

CASA da Fotografia. Direção: Themis Memória. Fortaleza: Alumbramento, 2010. Disponível em: <<https://vimeo.com/49523089>>. Acesso em: 08 dez. 2020.

CASA da Vovó. Direção: Victor de Melo. Fortaleza: Alumbramento, 2008. Disponível em: <<https://vimeo.com/10674070>>. Acesso em: 08 dez. 2020.

EU posso ver o que você sente. Direção: Hugo Pierot. Fortaleza: Opsignos Filmes, 2007. Disponível em: <<https://vimeo.com/53772199>>. Acesso em: 08 dez. 2020.

FLASH Happy Society. Direção: Guto Parente. Fortaleza: Alumbramento, 2009. Disponível em: <<https://vimeo.com/224267615>>. Acesso em: 08 dez. 2020.

FORT Acquário. Direção: Pedro Diógenes. Fortaleza: Alumbramento, 2016. Disponível em: <<https://vimeo.com/269163243>>. Acesso em: 08 dez. 2020.

MONSTRO. Direção: Breno Baptista. Fortaleza: Tardo Filmes, 2015. Disponível em: <<https://vimeo.com/133614720>>. Acesso em: 08 dez. 2020.

PROIBIDO pular. Direção: Lucas Coelho. Fortaleza: Lucas Coelho, 2012. Disponível em: <<https://vimeo.com/41692166>>. Acesso em: 08 dez. 2020.

VIVENTES. Direção: Frederico Benevides. Fortaleza: Mirabilias, Dona Bela, 2014. Disponível em: <<https://vimeo.com/119301621>>. Acesso em: 08 dez. 2020.

4000 DISPAROS. Direção: Jonathas de Andrade. Recife: Jonathas de Andrade, 2010. Disponível em: <<https://vimeo.com/262307503>>. Acesso em: 02 ago. 2021.

APÊNDICE A – ESTUDO SOBRE O CAMPO DAS IMAGENS NO MUNDO E ALGUMAS PASSAGENS

As expressões heliografia – escrita do sol –, utilizada por Joseph Nicéphore Niépce, e mesmo fotografia – escrita da luz –, trazida por Fox Talbot, apontam para algo criado pela natureza e sem a intervenção da mão humana. Por conta dos processos físico-químicos utilizados desde sua invenção em 1826, a fotografia foi afirmada como uma formação imagética próxima ao campo da ciência e da objetividade.

Afastando-se dessa abordagem cientificista, fotógrafos com formação em pintura, como Oscar Gustave Rejlander e, principalmente, Henry Peach Robinson tomaram, na década de 1850, o estilo alegórico da Inglaterra vitoriana para suas fotografias, visando alçá-las à condição de arte através da adição de elementos próximos à construção pictórica. Para a consecução dos temas almejados, utilizaram a técnica da impressão combinada (TRACHTENBERG, 2013, p. 105) – fotomontagens elaboradas de maneira a criar composições complexas em amplitude de intensidades luminosas. Os procedimentos pictorialistas evidenciam uma prática intervencionista e, nesse sentido, propositiva de experimentações espaço-temporais que foram negadas com as normatizações modernas.

Ainda afirmando a fotografia como arte, apesar de se distanciar intencionalmente das práticas e da teoria de Robinson, Peter Henry Emerson, nos anos 1880, defendeu uma estética naturalista, mais próxima da pintura impressionista pela tentativa de reprodução da percepção focal humana – mais nítida no centro do que na visão periférica – e pela necessidade de ir ao encontro do mundo para fotografá-lo como ele é. Suas ideias chegaram aos Estados Unidos através de Alfred Stieglitz, que, ao instituir o grupo Photo-Secession, fundar a galeria 291 e ao editar a revista *Camera Work* entre 1903 e 1917, abriu os caminhos para a fotografia hegemônica.

Paul Strand acompanhou o trabalho de Stieglitz e frequentou as exposições de arte moderna e vanguardista vinda da Europa na galeria 291 – Picasso, Matisse, Cézanne, Picabia, Duchamp, entre outros. Seu trabalho diferia dos secessionistas por buscar o foco em toda imagem, apresentando os detalhes, além de adicionar a abstração como tema e o retrato realista.

Seguiram-se a valorização de aspectos técnicos que consolidavam o fazer fotográfico instantâneo, único, de plano bidimensional e figurativo. A ideia de Charles Caffin da fotografia direta, conceituada em 1901, acentuava a importância da espontaneidade das ruas e dos meios técnicos capazes de capturá-la. Essa percepção foi posteriormente reforçada pelo conceito de

fotografia pura, de Beaumont Newhall (FATORELLI, 2013a, p. 95), seguindo nos trabalhos de Edward Weston, Ansel Adams e do Grupo *f/64* em 1932.

A forma purista e moderna, como definida por Latour, veio com John Szarkowski, que, em 1964, enquanto crítico do departamento de fotografia do *Museum of Modern Art* (MoMA), em Nova York, defendeu cinco características inerentes à essência do meio fotográfico – a coisa em si, o detalhe, o quadro, o tempo e o ponto de tomada (SZARKOWSKI, 2007 *apud* FATORELLI, 2013a, p. 21) –, consolidando esta formulação da fotografia e afastando as demais possibilidades.

A instância de defesa da forma fotografia se firmou na exibição, que tornou essa configuração hegemônica enquanto outras passaram por tentativas de apagamento. Essa questão é pontuada em Rosalind Krauss (2013) quando questiona a retomada de fotografias e fotógrafos do século XIX em exposições no século XX a partir de uma visão já consolidada da fotografia como sendo nítida em detalhes, de construção próxima ao *design* e que afirma a figura do artista como autor, compondo o corpo de uma obra formalmente coerente.

Vê-se exemplo disso quando Szarkowski (1981, *apud* KRAUSS, 2013, p. 432) tenta identificar na irregularidade do conjunto de obra de Eugène Atget uma busca por “trabalhar como um servo para uma ideia que o transcende”. Entretanto, o sistema de codificação numérica escrito no verso das imagens e utilizado pelo fotógrafo aponta para a organização “dos ficheiros das bibliotecas e das coleções topográficas, para as quais Atget trabalhava” (KRAUSS, 2013, p. 425), ou seja, uma catalogação determinada por sistematizações anteriormente existentes, divergindo do pensamento de Szarkowski em sua tentativa de torná-lo um fotógrafo puramente moderno.

Com o caso acima, se quer demonstrar que o trabalho crítico moderno por vezes impôs suas matrizes de pensamento a objetos que não necessariamente tinham as mesmas construções conceituais como ponto de partida. Enquanto isso, outras modalidades da imagem fixa tiveram sua importância diminuída, apesar de terem existido desde o início da fotografia e seguirem perdurando.

A forma cinema também foi produto de uma configuração histórica posteriormente afirmada como a suposta essência da prática cinematográfica. Após sua primeira sessão pública, em 1895, o cinema foi rapidamente admitido como a sétima arte em 1911 por Ricciotto Canudo, italiano radicado na França que foi uma das figuras iniciadoras do trabalho de crítica cinematográfica, da prática cineclubista e das construções teóricas a respeito do novo meio (XAVIER, 2017, p. 51). Nesse ponto, essa forma foi amplamente favorecida por nascer na virada do século e por ser compreendida rapidamente como um resultado maquínico-imagético

da modernidade, o que contribuiu diretamente em sua afirmação como arte, diferindo da fotografia, que por muitas décadas teve que lidar com a questão de ser acolhida ou não no circuito da arte.

Mesmo que tenha surgido entre outros brinquedos ópticos, a configuração cinematográfica como espetáculo se destaca das demais apresentações dos *Vaudevilles*, instituindo suas salas dedicadas; o aperfeiçoamento de seu maquinário industrial próprio e suas narrativas paulatinamente mais longas e temporalmente complexas. É daí que convergem três dimensões: a arquitetura do teatro italiano, a tecnologia de captação e exibição desenvolvida inicialmente pelos irmãos Lumière no fim do século XIX e a narrativa calcada na estética da transparência (XAVIER, 2018, p. 42)⁵⁸, normatizada em 1915 com *O nascimento de uma nação* (*The birth of a nation*, 1915), de D. W. Griffith, e transformada em discurso majoritário por Hollywood (PARENTE, 2011, p. 38). O primeiro cinema norte-americano, antes de se aproximar da literatura e do teatro para o desenvolvimento de características narrativas e de se consolidar como *mainstream*, se desenvolveu sob forte inventividade pela liberdade de não ter que corresponder a um ideal estético ligado às belas-artes, ao contrário do que ocorria na Europa.

Ainda assim, alguns dos realizadores no Velho Mundo procuraram um caminho mais autônomo, negando a ideia de um teatro filmado, como os soviéticos e sua afirmação da montagem como ponto central do pensamento cinematográfico – também influenciados pela profusão de ideias e mudanças a partir da Revolução Proletária de 1917 – e os franceses em sua valorização do movimento e da duração, ressaltando as mudanças ao longo do tempo daquilo que é filmado. Além das experiências das vanguardas históricas europeias, que serão abordadas mais à frente. As divergências ao modelo hegemônico americano foram inúmeras, contudo, pela inexistência de imposição comercial ou por habitarem outros tipos de circuito de exibição, tiveram bem menos visibilidade que a forma hollywoodiana.

Ao traçar rapidamente esses dois percursos em direção à construção da forma fotografia e da forma cinema, se percebe que algo fundamental se encontra em ambas apesar de suas diferentes histórias: a necessidade da afirmação de uma suposta essência dos meios. Não é de se surpreender que essa questão se consolide e dissemine através dos âmbitos de exibição, sejam as galerias e museus ou as salas de cinema, todos a partir de “mecas” como a

⁵⁸ A estética da transparência em Xavier (2018, p.42) denomina o feixe de mecanismos – decupagem clássica, interpretação naturalista, estórias narrativas advindas de modelos já populares na literatura e montagem invisível – que propiciam a transmissão fílmica do “discurso como natureza”, levando a uma experiência espectral de fluxo contínuo e ilusão.

291, o MoMA e Hollywood. São esses espaços que difundem e defendem uma percepção hegemônica, se constituindo como locais de formação de público e de crítica por serem tomados como as fontes do que seriam de fato fotografia e cinema.

Trânsitos entre imagens

A partir de Niépce, é possível fazer uma observação dupla sobre o movimento/tempo na fotografia. Antes de que fosse possível fixar uma imagem de maneira duradoura através dos processos químicos adequados para tanto, uma figura poderia ser temporariamente vista na superfície sensibilizada, logo desaparecendo. Além disso, havia o extenso tempo de exposição para que as imagens fossem capturadas, como, por exemplo, o intervalo de sessenta a cem horas necessários para obter a *Vista da janela em Le Gras* (1826). O esmaecimento da imagem até seu desaparecimento e a longa exposição do material sensível evidenciam a complexa relação da fotografia com a passagem do tempo. Algo que posteriormente foi diminuído até consolidar a imagem fixa como instantânea e imutável.

Os aprimoramentos químicos diminuíram gradualmente os intervalos de exposição da superfície sensível. Cada aparato técnico fotográfico tinha seus pontos positivos e negativos quanto a questões como a portabilidade, o peso, a demora ou praticidade na preparação das placas e o tempo de revelação. Buscava-se automatizar o processo e diminuir seu tempo, mas a concretização desse desejo também abria a possibilidade aos fotógrafos que, através de suas escolhas técnicas, pudessem capturar o movimento na imagem fixa.

Segundo Annateresa Fabris (2011, p. 73), a disposição do movimento na imagem fixa foi alcançada a contento a partir de 1851, com o início do uso da câmera estereoscópica. No entanto, vistas feitas com daguerreótipos de 1841 em diante já traziam planos abertos, tomados à distância e muitas vezes de um ponto de vista no alto, que apresentavam o movimento de pessoas, animais e meios de transporte. Enquanto na estereoscopia o movimento se dá entre uma imagem e outra através da percepção visual de quem olha, inclusive envolvendo a criação de tridimensionalidade e uma profundidade quase tátil, nos daguerreótipos ocorre a captura do movimento como um fluxo, um borrão que atesta a passagem dos corpos diante da câmera.

É necessário retomar as impressões combinadas de Reijlander e Robinson, que, por mais que buscassem chegar a uma fotografia única e sem traços de suas composições de várias tomadas, traçavam um choque entre os fragmentos, que será assumido mais adiante pelos dadaístas, especificamente, pelas fotomontagens políticas de John Heartfield nos anos 1930.

Em 1858, há o advento da fotografia instantânea, com forte desenvolvimento entre as décadas de 1870 e 1880 (FABRIS, 2011, p. 73-74). Nota-se a preocupação com o movimento em duas frentes: na captura em fotografias únicas e na decomposição sequencial de caráter científico. No primeiro caso, é importante o conceito de anamorfose cronotópica definido por Arlindo Machado (2008, p. 59), que consiste em uma inscrição temporal na imagem causando uma deformação, o que gera o afastamento das leis da perspectiva e do realismo. Na imagem fixa, esse processo passa inclusive pelo afastamento da verossimilhança como característica central da fotografia. Um exemplo é a foto tomada durante o Grande Prêmio Automobilístico da França por Jacques-Henri Lartigue em 1912.

Quanto à decomposição sequencial, ela teve sua maior expressão a partir de seu uso científico por estudiosos da movimentação dos corpos, sejam animais ou humanos. Foram eles Eadweard James Muybridge e Étienne-Jules Marey.

Muybridge desenvolveu uma técnica rápida de captura das imagens através da criação da obturação mecânica, atingindo o objetivo de fotografar o galope de um cavalo. Ele tinha tal rigor estético em seu trabalho que era comum que retocasse as imagens e, por vezes, compusesse seu encadeamento com fotografias tomadas de diferentes movimentações de um mesmo tipo de animal. Posteriormente, criou o processo de acionamento elétrico das câmeras e o zoopraxiscópio para dar movimento às sequências, no entanto, não conseguiu reanimar as fotografias, apenas reproduções gráficas das silhuetas dos animais. Muybridge deu continuidade a sua pesquisa com uma câmera única de múltiplas objetivas. Ele cessou a transformação dos objetos retratados em silhuetas, mas ainda dava ênfase ao seu trabalho de pós-produção ao escolher e completar minuciosamente a sequência das imagens. Investiu na exibição itinerante das imagens em seu zoopraxiscópio, no entanto foi logo ultrapassado pelo kinetoscópio de Edison.

Marey dedicou seu trabalho a encontrar formas de registrar e mensurar as atividades dos corpos humanos e de animais, utilizando continuamente a ilustração. Ao conhecer o trabalho de Muybridge e com ele trocar correspondências, Marey também passou a utilizar a fotografia como método. Iniciou suas experimentações fotográficas com o fuzil fotográfico, desenvolvido para acompanhar o voo dos pássaros através de imagens sucessivas. Criou um estúdio com um fundo negro, marcações de metragem no chão e um aparelho cronógrafo no teto, sendo possível calcular a velocidade das movimentações com sua câmera-vagão. Em 1887, o cientista desenvolveu um mecanismo para produzir dezenas de fotografias em sequência: o rolo fotográfico. Dois anos depois, ele veio a utilizar rolos de celuloide e começou a fazer pequenos filmes de observação de animais. Por mais que se diga comumente que Marey não se

importava com a síntese do movimento, ele ainda chegou a usar o zootrópio e a inventar uma máquina para exibir seus filmes, no entanto, não conseguiu solucionar o problema tecnológico da reconstituição do fluxo.

O que se quer pontuar aqui a partir de Muybridge e Marey não são só os já célebres experimentos sequenciais que deram a ver o mecanismo que levou à imagem em movimento através do reencadeamento. A partir de suas questões científicas, esses criadores trabalharam com multiplicidades de fases que revelam passagens. As fotografias de Muybridge não existem em sua unicidade, elas são necessariamente séries, que nem sempre são compostas pela evolução de um mesmo corpo em uma mesma trajetória, mas ainda assim constituem movimento. Na obra de Marey, não ocorrem séries em imagens separadas. Há o encadeamento dos corpos em uma mesma imagem – mesmo corpo e mesma trajetória – em tal grau que, antes de aplicar seu método gráfico de traços, se criava uma forma que se imbricava e compunha uma evolução extremamente dinâmica.

Enquanto Muybridge dispunha de equipamentos nos quais podia alterar o intervalo de acionamento entre um e outro obturador, estabelecendo intervalos variáveis entre as imagens, Marey, guiado pelo cientificismo, era rígido quanto à temporalidade, incorporando a figura do cronógrafo a suas imagens afim de realizar cálculos precisos. Ambos foram fundamentais no aprimoramento da fotografia instantânea com o objetivo de dar a ver diretamente a evolução dos corpos no tempo.

A cronofotografia é um ponto nodal entre a imagem técnica fixa e em movimento, tanto por suas características tecnológicas quanto por seu posicionamento histórico: impulsiona e é imediatamente anterior ao múltiplo desenvolvimento da máquina cinematográfica, principalmente por seus maiores expoentes – os irmãos Lumière e Edison, que teve contato direto com Marey e Muybridge. Mais importante ainda, através da pluralidade de formas de captura, ela ressalta o tempo e apresenta a fluidez dos trânsitos, pois não se limita ao fixo da forma fotografia, ao contrapor rastros e séries, e nem ao movimento da forma cinema, por sempre deixar visíveis os borrões e os saltos.

Se inicialmente há o encantamento pela mobilidade, exemplificado pelo observar da imagem de folhas ao vento ou do trem chegando à estação, é preciso notar que muitas vezes esse movimento surge de uma projeção inicial fixa. Não só porque um dos antecessores do projetor é a lanterna mágica – que também já animava imagens fixas ilustradas –, mas pela ideia de que uma imagem fixa do rolo de filme surgia em tela antes de ser rapidamente encadeada e se tornar fluxo.

Enquanto o cinema se desenvolvia como narrativa no início do século XX, ainda surgiam brinquedos ópticos situados no intervalo entre o fixo e o movimento. Na década de 1910, um aparato feito de linhas pretas perfiladas permitia que de duas a três fotografias fossem intercaladas em uma só imagem de forma que sua sutil movimentação para direita ou esquerda ensejasse uma transição entre elas, normalmente com a modificação de expressões faciais. Sua peculiaridade era o entrelaçamento das imagens, que as imbricava de maneira tal que elas não existiam como imagens autônomas como no *flip-book* ou o zootrópio. Contudo, a partir dos anos 1920 tais brinquedos foram desaparecendo, provavelmente devido ao domínio do cinema como uma linguagem de velocidade (TIMBY, 2012, p. 111). Restaram aqueles que poderiam ser usados em contextos educativos, como o Pathéorama, de 1921, exibidor individual ou coletivo de “filmes fixos” (VIGNAUX, 2012, p. 113), por permitir que fossem feitos e veiculados domesticamente pequenos filmetes com positivos de fotografias ou pedaços de rolos de filme.

No período das vanguardas históricas, houve trabalhos marcantes no limiar entre o fixo e o movimento. O fotodinamismo futurista abominava o cinema e a cronofotografia pelo suposto compromisso dessas formas com a verossimilhança, a realidade e pelo afastamento do registro do fluxo da trajetória. O que Anton Giulio, Arturo e Carlo Ludovico Bragaglia queriam com o fotodinamismo era capturar a trajetória dos corpos no tempo continuamente, de maneira tal que os contornos e as cores das figuras se diluíssem e criassem distorções. Para eles, a análise ou a síntese através da multiplicação de um objeto criariam movimentos falsos (FABRIS, 2011, p. 95). Pensado a partir das características existentes na pintura futurista e nas diretrizes do movimento italiano, o fotodinamismo é acompanhado do desejo de Anton Giulio Bragaglia – o irmão mais teórico – por alçar sua formulação fotográfica à categoria de arte, portanto, se aproximar da nitidez e do verossímil não indicaria uma captura do tempo e aproximaria muito mais a fotografia do registro realista e da ciência. O que é preciso ressaltar aqui é a capacidade do fotodinamismo de buscar inscrever a trajetória dos corpos em um desejo de eliminar o objeto e manter apenas o fluxo. Até os nomes de suas obras revelam a primazia da ação sobre os sujeitos, como em *Procurando* (1912), *Dando um giro* (1913) ou em *O tapa* (1913). Dilata-se e dá a ver o tempo do intervalo fotográfico.

Passa-se ao construtivismo russo. São tomados o cinema de Dziga Vertov em *Um homem com uma câmera* (1929) e as fotomontagens. Em Vertov, o filme é construído através de um banco de imagens enviadas por seus operadores de câmera espalhados pela União Soviética. Os principais focos da obra são a vida do trabalhador nas cidades e o próprio trabalho cinematográfico. É esse último que permite dois momentos de parada no fluxo do filme, que, á

exceção desses, é completamente voltado para o movimento e o estabelecimento de um forte ritmo no encadeamento dos planos. Por volta dos vinte e dois minutos, a sequência em que carros e carroças são filmados é estancada e substituída por imagens fixas da rua, dos passageiros, dos cavalos, dos carros e de rostos. Logo, veem-se os fotogramas na ilha de montagem – arquivos com séries de imagens fixas encadeadas e que farão parte de momentos posteriores na narrativa do filme. Esse local de criação é explorado como o espaço onde fixo e movimento estão mais próximos, onde o olhar atento e analítico da montadora vê o movimento através do fixo e vice e versa.

Aos quarenta e sete minutos, cenas de esportes são exibidas em câmera lenta, intercaladas por cenas do público em velocidade normal. Ao atingir o ápice do salto de barreiras, os corpos de três corredores são congelados, voltando em pouco tempo à decida de sua trajetória. Também a imagem de uma corrida de cavalos é paralisada em dois momentos, lembrando a fotografia de Muybridge pela curiosidade sobre as patas do animal tocarem ou não o chão. Se no primeiro momento de parada no filme se sabe que há uma relação com a metalinguagem cinematográfica, por que nesse segundo trecho há esses congelamentos? A questão aqui tem ligação com o *slow motion*, dando a ver de maneira lenta e plástica corpos que se movem em gestos bastante rápidos no cotidiano. De certa maneira, há sim ligação com a cronofotografia, mas se lá havia uma análise, no filme ocorre um encantamento pela força e energia em explosão – por aquilo que impulsiona o movimento de maneira poética.

Na União Soviética, a abstração na arte foi considerada distante do povo e a fotomontagem se apresentou como uma possibilidade de implementar as diretrizes do partido sem voltar a tradições plásticas naturalistas e a técnicas anteriores (FABRIS, 2011, p. 186). O choque entre imagens proporcionado pelas fotomontagens é associado a um grafismo dinâmico capaz de comunicar ideias, exaltador da urbanização e da industrialização soviéticas e da figura de Lênin e depois de Stalin.

Se a montagem fotográfica russa foi apropriada pelo *design* gráfico por seu dinamismo e pela geometria de sua composição, a fotomontagem dadaísta alemã é mais fragmentária, dando visibilidade às diferentes texturas ao invés de suavizar a passagem entre elas. A fotomontagem dadaísta está mais próxima da colagem cubista, que dá a ver o choque entre materiais diferentes. Ainda assim, em Heartfield, a técnica a serviço de sua comunicação política atinge um refinamento “que manipula a contraposição e o choque de fragmentos icônicos para produzir uma imagem sintética, não raro “mais forte por sua associação do que a soma de suas partes”” (FABRIS, 2013b, p. 12). As fotografias são trabalhadas por Heartfield de forma que o resultado alcançado pareça uma imagem única, forjando um novo universo.

Essa característica aumenta a força das imagens e o estranhamento do olhar ao vê-las por serem tão próximas do real e ao mesmo tempo tão distantes.

Entre o dadaísmo e o surrealismo francês, o americano Man Ray passou por diversas práticas. No filme *Retour à la raison* (1923), Ray encadeia seus rayogramas – fotografias feitas sem câmera, com objetos sobre a superfície sensível exposta à luz – empreendendo uma passagem vertiginosa de imagens estáticas. Já na fotografia *Explosivo-fixa* (1934), uma dançarina e sua roupa são fixadas num momento de movimento intenso, deixando na foto o rastro desse tremor. Nessas duas obras há estase no fluxo e movimento no fixo, sendo que o registro ou o encadeamento das imagens está voltado para gerar a sensação de agitação mais do que de passagem temporal.

Ainda que o tempo seja uma questão importante nas vanguardas, é o movimento que guia seu aparecimento nas obras como ponto essencial. No calor da modernidade, da urbanização e da industrialização, a imagem técnica fixa e em movimento – mas principalmente essa última – surge como meio mais adequado de criação a partir da velocidade cada vez mais acelerada e das mudanças constantes no mundo. Assim, o tempo fica em segundo plano diante do movimento captado em borrões, rastros, nas rápidas alternâncias, na câmera lenta, no *fast motion* e na profusão de fragmentos simultâneos.

A exposição *Film und Foto* (FiFo), realizada em Stuttgart entre maio e julho de 1929 e itinerante na Alemanha e em outros países até 1931, é reconhecida como um marco na aproximação entre cinema e fotografia, principalmente a partir de tudo que havia sido feito no contexto dos movimentos de vanguarda na Europa.

A exposição reuniu cerca de mil fotografias, incluindo imagens da velha Paris por Eugène Atget; as montagens Dada e políticas de John Heartfield e Hanna Höch; as fotografias da Nova Visão de Germaine Krull, Aenne Biermann, Albert Renger-Patzsch e László Moholy-Nagy; o formalismo nítido dos americanos Brett e Edward Weston; imagens abstratas e sem câmera de Man Ray; gráficos foto-textuais por Piet Zwart, El Lissitzky e Karel Teige; e retratos, fotografia de moda, industrial, científica, esportiva e de notícias. Em outras palavras, *Film und Foto* caracterizou a fotografia através de sua amplitude. Ademais, havia um festival de filmes programados por Hans Richter apresentando o cinema de vanguarda da Europa, da Rússia Soviética e da América do Norte, incluindo o trabalho de Charlie Chaplin, René Clair, Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Dziga Vertov, Robert Wiene e Carl Theodor Dreyer. Alguns artistas mostraram suas fotografias e seus filmes (CAMPANY, 2008, p. 9, tradução nossa).

FiFo tinha um caráter panorâmico e afirmava suas imagens como arte através das particularidades dos meios técnicos e não pela aproximação estética com o universo pictórico. A própria expografia, em uma sala introdutória e mais treze outras, criava espaços únicos, que

não mimetizavam a apresentação das belas-artes, mas aglutinavam imagens de maneira muito próxima, criavam estruturas que espalhavam as fotografias pelo ambiente ou dispunham em um dinamismo gráfico as fotomontagens, entre outras abordagens.

Para Dubois (2009, p. 87) “tentou-se, por exemplo, imaginar formas de apresentar os filmes que não fossem a da projeção temporal em sala escura (exposição de fotogramas ampliados, caixotes luminosos, máquinas óticas de visão individual de trechos etc.)”. Já Campany (2008, p. 9) diz que os espaços de exibição fotográfica e cinematográfica eram separados, não havendo uma imbricação maior entre o estático e o movimento. No entanto, em texto posterior publicado na revista *Aperture*, Campany (2018) explicita que havia problemas práticos na imbricação entre imagem fixa e em movimento ao longo da exposição que poderiam ter sido resolvidos por montagem e sequenciamento, algo comum a ambas as formas, mas que a sala dedicada à Rússia, desenhada por El Lissitzky, levou em consideração essa questão e desenvolveu formas de aproximação:

No meio da sala estavam construções em totens das quais os espectadores se aproximavam para assistir pedaços de filmes retroprojetados em pequenas telas. Em outro lugar, tiras de fotografias eram retroprojetadas no espaço. Havia sequências de frames de filmes ampliadas e impressas, e sequências tomadas por fotógrafos de still. A minuciosa exploração das imagens em movimento nas galerias apenas começou realmente no fim dos anos 1960 com o advento da videoarte apresentada em monitores de TV. A projeção de vídeo se popularizou apenas no início da década de 1990. O experimento de Lissitzky estava muito à frente de seu tempo (CAMPANY, 2018, tradução nossa).

Como um todo, *Film und Foto* foi pioneira e ambiciosa ao reunir um *corpus* enorme de obras e colocá-las sob uma mesma matriz de imagens técnicas que se interpenetram. Ainda que não fosse possível reuni-las diretamente no espaço, elas pertenciam a um mesmo tempo e a um mesmo desejo, talvez melhor compreendido e articulado pelo construtivismo soviético. Também é preciso lembrar que, além das dificuldades tecnológicas, que só vieram a ser facilitadas com a popularização da imagem eletrônica, o pensamento se estrutura pela busca da especificidade dos meios na modernidade e, por mais que as vanguardas apresentassem suas rupturas com esse sistema, o espírito da época era outro.

Dá-se um salto para o período após a Segunda Guerra Mundial, quando o cenário das artes se deslocou da Europa para os Estados Unidos. No âmbito das imagens em movimento duas propostas em direção ao fixo se destacaram: a fragmentação extrema e a dilatação exacerbada. Na primeira linha, há os *flicker films* de Peter Kubelka e Tony Conrad, que desvelaram a forma do filme ao trabalhar sobre os fotogramas individualmente. A questão do ritmo continuou a ser importante, mas ela passou do interesse no movimento para o campo

sensorial dos efeitos visuais e sonoros sobre os corpos que assistem. O cinema estrutural, com Stan Brackhage, seguiu essa trilha, mas a ampliou dos fotogramas em preto e branco – lidando com a luz ao buscar uma estética cinematográfica pura – para imagens do figurativo ao abstrato, realizando uma montagem a partir dos *frames* e não dos planos, com múltiplas exposições, pintura, colagem e arranhões no celuloide. Seu aluno Paul Sharits continuou o trabalho de montagem intensa sobre os fotogramas, operando a partir de variações de cor e ampliando a investigação mais uma vez através da exposição em espaços da arte, além da sala de cinema, e de maneira instalativa, utilizando inclusive múltiplos projetores.

No campo da dilatação, se encontram os trabalhos de Andy Warhol e Michael Snow. Em filmes como *Sleep* (1963), *Kiss* (1963), *Blow Job* (1964) e *Eat* (1964), Warhol explorou as ações em sua duração. Há uma observação demorada, que chega ao ápice com *Empire* (1964) por suas mais de oito horas acompanhando o edifício do Empire State em um plano fixo. Em Snow, se destaca *Wavelength* (1967), filme passado em um único cômodo no qual algumas ações acontecem, mas não são totalmente identificadas, o que se consegue notar de fato é o *zoom-in* lento que ocorre ao longo dos quarenta e cinco minutos da obra – ainda que não de forma contínua – para terminar na imagem fotográfica de uma praia afixada na parede.

Por fragmentação extrema ou dilatação exacerbada, se percebe que o foco anterior, dado ao movimento pelas vanguardas, mudou. O tempo se tornou mais presente de maneira sensorial, seja por meio dos cortes que reduzem aos *frames* em constante variação ou à continuidade das lentas passagens nas quais se acompanha aquilo que se dá sem acelerações ou elipses. Em 1971, ainda no cinema estrutural, Hollis Frampton tomou essas questões e as complexificou em *(nostalgia)* (1971), onde os planos são fixos, as fotografias mostradas se transformam em cinzas pela ação do calor e, em um misto de ficção e documental nas elucubrações sobre o passado, as narrativas verbais são desencontradas de suas imagens, dando a ver aquilo sobre o qual não se ouve e dando a imaginar sobre aquilo que não se vê.

Já no âmbito das imagens fixas, o que se nota é a inserção do tempo por meio da narrativa serializada e da múltipla ou longa exposição. Duane Michals é o artista mais notório com suas sequências de imagens, muitas vezes com temáticas oníricas e próximas ao surrealismo. O artista também inseriu em suas fotografias o movimento dos corpos com seus rastros e a palavra como forma de dar a dimensão da narrativa aberta ao público.

Um dos fundadores da Narrative Art, Mac Adams construiu fotografias em sequência sem o uso da palavra, reconhecendo a importância do espaço entre as imagens como um vazio narrativo intenso em carga psicológica e instaurador de uma sensação concomitante de curiosidade e perturbação no espectador ao acompanhar as cenas de crime.

Interessa notar que serialização e múltipla exposição foram elementos fundamentais na cronofotografia. Enquanto nela serviam à finalidade da análise do movimento, estabelecendo pequenos intervalos entre momentos próximos para observar os corpos, em Michals e Adams os interstícios são alargados e se tornam essenciais para a entrada daquele que vê a obra, pensando sobre elas e construindo passagens de tempo diversas.

Há também a prática do tempo condensado. Em Cindy Sherman e seus *Untitled film stills* (1977-1980), as fotografias são únicas, como cenas de filmes nas quais a ação ainda não se deu. Esses supostos momentos cinemáticos, ainda que estáticos, apresentam toda uma virtualidade entre o que pode ter acontecido e o que acontecerá. Outro caso, é o de Hiroshi Sugimoto na série *Theaters*, iniciada na década de 1970. Ao capturar toda a duração de um longa-metragem em sua câmera de grande formato, o artista tem como resultado uma tela branca e a arquitetura da sala. Rico em luz refletida, o écran guarda a temporalidade aglutinada de inúmeros frames em uma única imagem branca.

Na Europa, destacam-se dois cineastas/fotógrafos que vivenciaram a imagem tanto em seus polos quanto em suas passagens: Agnès Varda e Chris Marker. Varda utilizou, em *Saudações, cubanos!* (1963), a imagem fixa sequenciada no tempo como meio de conduzir um ensaio sobre Cuba, realizando inclusive passagens nas quais a música encadeia o ritmo da dança ou do trabalho em situações próximas ao movimento. Em *Ulisses* (1982), Varda toma uma fotografia feita em 1954 por ela mesma como deflagradora de um documentário no qual se buscam os traços daquela imagem. No entanto, a tentativa de recomposição através do filme torna a foto cada vez mais fugidia e aberta. Nas duas obras, se observam formas de se afastar da ideia de fotografia como rastro do passado e torná-las atuais, seja pela movimentação dos corpos no encadeamento ou pelas inúmeras possibilidades existentes para uma imagem fixa. Ambas, inseridas no fluxo, são pura virtualidade.

As obras de Marker entre a imagem fixa e em movimento se encontram no campo da ficção – *La jetée* (1963) –, no ensaio entre o documental e o ficcional – *Si j'avais quatre dromadaires* (1966) – e em multimídia, explorando os meios digitais, como no CD-ROM *Immemory* (1997) ou na instalação *OWLS AT NOON Prelude: The Hollow Men* (2005). Por mais que estejam em diferentes meios – a sala de cinema, o computador ou o ambiente do museu – e surjam a partir de diversos temas – uma ficção científica, uma conversa entre amigos, as lembranças do artista dividida em zonas e a Primeira Guerra Mundial –, todos esses trabalhos têm como questão central os paradoxos temporais e a memória.

O advento dos meios eletrônicos permitiu a disseminação da parada, da aceleração e do retroceder da imagem. A videoarte tornou as manipulações espaço-temporais muito mais

frequentes, indo dos trabalhos *single channel* à profusão de telas e da distorção das linhas e do frenético efeito *zapping* à continuidade de uma mesma imagem indefinidamente. Daí em diante, com o seguimento do digital, não há mais um limite temporal definido pela metragem das bobinas. A separação entre imagens fixas e em movimento diminuiu quanto a suas possibilidades de tomada e de manipulação, visto que ambas são feitas de códigos binários processados pelos mesmos aparelhos.

A câmera Sept, que nos anos 1920 fotografava, tomava imagens em sequência, filmava, projetava fotos e cinema, ampliava e fazia *transfer* de negativo para positivo, hoje é uma câmera digital, um computador ou um celular. Àquela época a máquina não foi utilizada em massa e acabou no esquecimento. Em curso, havia a especialização da fotografia e do cinema, a busca pelas essências de cada um, mas, a partir do vídeo e, principalmente, com as tecnologias digitais – em conjunto com outros fatores, como a desmaterialização da arte – a convergência passa a ser um fator bem-vindo e explorado.

As galerias e os museus – os ditos cubos brancos – se tornaram por excelência os lugares onde mais se abrigam as obras localizadas entre o fixo e o movimento nos trânsitos mais recentes. Para finalizar esta seção, são trazidos dois trabalhos paradigmáticos: *24h Psycho* (1993), de Douglas Gordon, e as fotografias de Michael Wesely. Expor detida e lentamente os fotogramas de um filme narrativo e esgarçar o tempo de uma exposição fotográfica por anos dando a ver as transformações é desejar criar algo que possua tempo outro.

APÊNDICE B – TABELA ANALÍTICA DAS OBRAS

	Imagem	Som	Movimentos aberrantes	Tecnologias
<i>A festa e os cães</i> (2015)	Manuseio de fotos – passagens e detalhes Plano e contra plano na sequência da conversa	Voz <i>off</i> Som direto Música	Imagens fixas encadeadas	Fotografias analógicas Vídeo digital
<i>A namorada do meu pai</i> (2011)	Imagem de arquivo familiar que para e retorna	Voz <i>off</i> Música	Parada no movimento Retorno/ <i>rewind</i>	Super-8 Vídeo digital
<i>Casa da Fotografia</i> (2010)	Longos planos fixos <i>Tableaux vivants</i>	Som direto sem sincronia Ruídos	Planos fixos encadeados Personagens paradas ou com movimentos mínimos	<i>Tableaux vivants</i> Vídeo digital
<i>Casa da Vovó</i> (2008)	Imagem em movimento monocromática e fotografias de arquivo familiar sobrepostas em cores	Som sincrônico e assíncrono	Encadeamento de fotografias sobre vídeo estático	Fotografias analógicas Vídeo digital
<i>Eu posso ver o que você sente</i> (2007)	Imagem fixa que varia em seus pontos luminosos	Som direto Ruídos	Imagem em movimento (TV) parada e suas variações internas	Vídeo analógico Vídeo digital
<i>Flash Happy Society</i> (2009)	Ralento durante o disparo dos <i>flashes</i>	Som direto Ruídos	Ralento e retorno à velocidade corrente	Fotografia digital Vídeo digital

<i>Fort Acquário</i> (2016)	Encadeamento de imagens da PI Leve aceleração das imagens precárias de maquete digital	Voz <i>off</i> Música	Imagens fixas encadeadas Fusão de imagens estáticas Movimento levemente acelerado	Fotografia digital Vídeo – maquete digital com imagem precária
<i>Monstro</i> (2015)	Passagens de imagens fixas + vídeos frontais (assemelhados a performance)	Voz <i>off</i> Ruídos Música	Imagens fixas encadeadas junto a imagens em movimento	Fotografias analógicas digitalizadas em <i>scanner</i> Vídeo digital
<i>proibido pular.</i> (2012)	Parada no auge do pulo	Voz <i>off</i> Música	Congelamento da imagem em movimento e retorno ao fluxo	Verbetes de dicionário Vídeo digital
<i>Viventes</i> (2014)	Ralentamento dos blocos de vídeo <i>Tableaux vivants</i>	Ruídos	<i>Slow motion</i> Personagens estáticas ou em movimentos mínimos	<i>Tableaux vivants</i> Vídeo digital
<i>4000 disparos</i> (2010)	Rápido encadeamento de imagens fixas (retratos) tomados em Super-8 Parada em uma imagem	Ruídos	Aceleração da passagem das imagens fixas e congelamento em alguma delas	Super-8 Vídeo digital

APÊNDICE C – OUTRAS OBRAS MAPEADAS DURANTE A PESQUISA

Obra	Artista	Ano	Suporte	Link
<i>12:00</i>	Jared Domício	2013	Instalação fotográfica	https://issuu.com/jareddomicio/docs/portif_lio
<i>2</i>	Henrique Torres	2014	Fotolivro	https://issuu.com/henrit/docs/2_ed_issuu
<i>A curva</i>	Salomão Santana	2007	Vídeo	https://vimeo.com/59674764
<i>A Fortaleza</i>	Yuri Firmeza	2010	Instalação fotográfica	http://www.bienal.org.br/texto/1122
<i>A gravitacional</i>	Yuri Firmeza	2008	Instalação fotográfica	http://www.premiopipa.com/pag/artistas/yuri-firmeza/
<i>A montanha mágica</i>	Petrus Cariry	2009	35mm	https://vimeo.com/16770682
<i>Ação 3</i>	Yuri Firmeza	2005	Instalação fotográfica	https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa426033/yuri-firmeza
<i>Apartes</i>	Alexandre Veras e Ernesto Gadelha	2016	Vídeo	https://vimeo.com/299497476

<i>Apenas um gesto nos separa do caos</i>	Yuri Firmeza	2018	Vídeo	https://vimeo.com/253545795
<i>Assim, pois, eu</i>	Linga Acácio	2012	Vídeo	https://vimeo.com/71420529
<i>Até o meio dia</i>	Júnior Pimenta	2016	Instalação fotográfica	https://cultura.sobral.ce.gov.br/files/agent/12912/portfolio_pimenta_2019.pdf
<i>Cenário</i>	Carol Veras, Mariana Lage, Régis Cunha e Felipe Gurgel	2014	Vídeo	https://vimeo.com/143787630
<i>Cidade desterro</i>	Gláucia Soares	2009	Vídeo	https://vimeo.com/10643870
Conjunto das obras a partir dos fotogramas do cinema clássico herdados do pai	Solon Ribeiro	2005-2017	Instalações e vídeos	http://www.ogolpedocorte.com.br
<i>Curral</i>	Hamille Bezerra	2015	Vídeo	<i>Link privado</i>

<i>Depois do fim</i> (episódio do longa-metragem coletivo <i>Praia do Futuro</i> (2008))	Ythallo Rodrigues	2008	Vídeo	https://vimeo.com/35192988
<i>Do pó ao pó</i>	Júnior Pimenta	2012	Vídeo	https://vimeo.com/122212611
<i>Entretempos</i>	Fred Benevides e Yuri Firmeza	2015	Vídeo	https://vimeo.com/137025891
<i>Eu senti que ela se sentia como eu me sentia</i>	Lucas Coelho, Elisa Ratts e Rodrigo Fernandes	2011	Vídeo	https://vimeo.com/32614232
<i>Filme Selvagem</i>	Pedro Diógenes	2015	Vídeo	https://vimeo.com/269098784
<i>Gris</i>	Naiana Magalhães	2016	Vídeo	https://naianamagalhaes.com/Gris-2016
<i>Iracema Plaza Hotel</i>	Mariana Smith	2006	Vídeo	https://cargocollective.com/marianasmith/Iracema-Plaza-Hotel
<i>Memórias do subsolo ou o</i>	Felipe Camilo	2017	Vídeo	https://felipec.com.br/arte/?p=453

<i>homem que cavou até encontrar uma redoma</i>				
<i>Móvel</i>	Júnior Pimenta	2013	Instalação fotográfica	https://cultura.sobral.ce.gov.br/files/agent/12912/portfolio_pimenta_2019.pdf
<i>Nada é</i>	Yuri Firmeza	2014	Vídeo	https://vimeo.com/104669001
<i>Não fique triste, menino</i>	Clébson Francisco	2018	Vídeo	https://acasamata.com/producao/naofiquetristemenino/
<i>O homem bifurcado</i>	Hugo Pierot, Marcio Araújo e Glaucia Barbosa	2009	Vídeo	https://vimeo.com/43162877
<i>O regresso de Ulisses</i>	Alexandre Veras	2008-2015	Vídeo	https://vimeo.com/299495348
<i>Os brasileiros assistem a televisão depois do jantar #06 - Ladyjane</i>	Samuel Brasileiro	2011	Vídeo	https://www.youtube.com/watch?v=TII-pNdkdjY

<i>Partida</i>	Alexandre Veras e Luiz Bizerril	2006	Vídeo	https://vimeo.com/299497883
<i>Perecível</i>	Felipe Camilo	2018	Exposição e fotolivro	https://felipec.com.br/arte/?p=655 https://felipec.com.br/arte/?p=429
<i>Pernear</i>	Júnior Pimenta	2018	Instalação fotográfica	Obra disponibilizada pelo artista
<i>Perto demais</i>	Rúbia Mércia	2010	Vídeo	https://vimeo.com/42722154
<i>Polvo</i>	Naiana Magalhães	2012	Vídeo	https://naianamagalhaes.com/Polvo-2012
<i>Ponte Velha</i>	Victor de Melo	2018	Vídeo	https://vimeo.com/248567433
<i>Pra você</i>	Isabela Bosi	2013	Vídeo	https://vimeo.com/128021009
<i>Próxima parada</i>	Samuel Brasileiro	2011	Vídeo	https://www.youtube.com/watch?v=NOSzsJpxB34&t=192s
<i>Quando a saudade dói eu canto feito passarinho</i>	Samuei Brasileiro e Leonardo Mouramateus	2011	Vídeo	https://www.youtube.com/watch?v=coSYjoJipnQ
<i>Querid_ fantasma</i>	Clébson Francisco	2016	Vídeo	https://vimeo.com/183076735

<i>Retorno de Saturno</i>	Luly Pinheiro	2018	Vídeo	<i>Link privado</i>
<i>Retrato de uma paisagem</i>	Pedro Diógenes	2012	Vídeo	https://vimeo.com/268775287
<i>Solitaire</i>	Paulo Amoreira	2016	Vídeo	https://www.youtube.com/watch?v=EDMHkOCeVyQ&t=1s
<i>Trovoada</i>	Paulo Amoreira	2015	Vídeo	https://vimeo.com/157782135
<i>Urbecama</i>	Júnior Pimenta	2007	Vídeo	https://vimeo.com/49951344
<i>Vaidade</i>	Thais de Campos	2009	Vídeo	https://vimeo.com/21481350
<i>Vídeo 2008</i> (episódio do longa-metragem coletivo <i>Praia do Futuro</i> (2008))	Pablo Assumpção	2008	Vídeo	https://vimeo.com/35167648