

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO**  
**DEPARTAMENTO DE ARTES**  
**CURSO DE LICENCIATURA EM ARTES VISUAIS**

Myllena Matos Souza de Jesus

**Entre Artes Visuais e Cinema: a construção de imagens háptica no vídeo brasileiro contemporâneo**

Recife

2023

**Entre Artes Visuais e Cinema: a construção de imagens háptica no vídeo brasileiro contemporâneo**

**Myllena Matos Souza de Jesus**

**Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Artes Visuais.**

**Orientação: Prof. Dr. André Antônio Barbosa**

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Jesus, Myllena Matos Souza de.

Entre Artes Visuais e Cinema: a construção de imagens háptica no vídeo brasileiro contemporâneo / Myllena Matos Souza de Jesus. - Recife, 2023.  
49p. : il.

Orientador(a): André Antônio Barbosa

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Artes Visuais - Licenciatura, 2023.

1. Estética. 2. História da arte. 3. Cinema experimental. I. Barbosa, André Antônio . (Orientação). II. Título.

700 CDD (22.ed.)

## RESUMO

Através do Trabalho de Conclusão de curso em questão, me proponho a investigar os atravessamentos entre Artes Visuais e o Cinema na contemporaneidade. Analiso a recorrência de engajamentos corpóreos a partir da produção videográfica de artistas brasileiros que insinuam a construção de imagens hápticas. Recorro a retrospectiva no que concerne às primeiras manifestações da visualidade háptica e seu percurso no decorrer da história, passando pelos pré-cinemas, os cinemas de vanguarda, o cinema experimental até o vídeo contemporâneo. Ao longo deste trabalho analiso as obras realizadas, em especial pelos artistas Ana Vaz e Haroldo Saboia, como também me debruço nas manifestações hápticas através de artistas da videoarte e da fotografia como Nam June Paik, Bruce Nauman, Andy Warhol, Dora Maar, Kátia Maciel, entre outros. Diante dessa pesquisa, proponho o gesto e a expansão estético-narrativa como características fundantes e constantes do cinema experimental.

**Palavras-chave:** Imagens hápticas, cinema experimental, vídeo, estética.

## **ABSTRACT**

Through the Completion Work of the course in question, I propose to investigate the intersections between Visual Arts and Cinema in contemporary times. I analyze the recurrence of bodily engagements based on the videographic production of Brazilian artists who imply the construction of haptic images. I resort to retrospection regarding the first manifestations of haptic visibility and its course throughout history, passing through pre-cinemas, avant-garde cinemas, experimental cinema to contemporary video. Throughout this work, I analyze the work carried out in particular by the artists Ana Vaz and Haroldo Saboia, as well as focus on haptic manifestations through video art artists such as Nam June Paik, Bruce Nauman and Andy Warhol. In view of this research, I propose gesture and aesthetic-narrative subversion as founding and constant characteristics of experimental cinema.

**Keywords:** Haptic images, experimental cinema, video, aesthetics.

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b>	<b>8</b>
<b>1. A arte incorpora a mídia: o vídeo chega no museu</b>	<b>10</b>
<b>2. Campo/contracampo: O confronto de arquivos em <i>É noite na América</i> (2022)</b>	<b>23</b>
<b>3. Solidão: fabular no silêncio</b>	<b>32</b>
<b>Considerações finais</b>	<b>42</b>
<b>Referências</b>	<b>45</b>

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Balé Mecânico.....	12
Figura 2: Tramas do entardecer.....	12
Figura 3: Global Groove.....	13
Figura 4: Public room, Private room.....	14
Figura 5: Public room, Private room.....	14
Figura 6: Jacques Callot, O gigante do Monte Ischia, Florença, Palazzo, 1616.....	18
Figura 7: Jeff Wall, Restoration, 1993-1994.....	19
Figura 8: Febre do sertão.....	23
Figura 9: É noite na América.....	25
Figura 10: É noite na América.....	26
Figura 11: Ubu Roi.....	26
Figura 12: É noite na América.....	27
Figura 13: É noite na América.....	30
Figura 14: É noite na América.....	30
Figura 15: Empire.....	32
Figura 16: Quando eu falo trem, um trem atravessa minha boca.....	34
Figura 17: Quando eu falo trem, um trem atravessa minha boca.....	35
Figura 18: Napoleão.....	36
Figura 19: Meio cheio, Meio vazio.....	42
Figura 20: Quebra-mar.....	43
Figura 21: O peixe.....	43

## **Introdução**

O interesse pelo cinema sempre esteve presente na minha vida, em 2015 ingressei no Curso de Audiovisual da Universidade Federal de Sergipe (UFS) onde tive a oportunidade de me aprofundar nas pesquisas que me trouxeram até o presente trabalho, os temas e objetos mudaram de acordo com o tempo, mas a ideia de permanecer investigando a imagem em movimento continuou constante. Em 2018, começo outra jornada na licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), é onde descubro o cinema para além da sala do cinema: o cinema de museu, ou cinema de artista, o cinema expandido, a videoarte, a videoperformance, e tudo que acontecia fora da sala do cinema e ainda assim era cinema. Assim, eu chego no tema deste trabalho, no desejo de aproximar dois campos que são atravessados pelo mesmo suporte, o vídeo.

Esse trabalho vai manifestar esse estreitamento de disciplinas dentro do curso de Artes Visuais, entendendo as possibilidades narrativas e de investigação de processos artísticos que o cinema experimental pode proporcionar. O tema que rege essa pesquisa é centrado nas imagens hápticas em forma de vídeo como a intersecção entre Artes visuais e cinema, traçando paralelos históricos desde as primeiras manifestações dessas imagens, até as produções no cenário brasileiro contemporâneo.

Segundo, Alois Riegl, as imagens hápticas são imagens que inspiram o toque, que se caracterizam pela proximidade. Como aprofundado no primeiro capítulo, essa forma de visualidade se difere do que autores como Gilles Deleuze, Laura Marks, César Campos e outros, chamam de forma de visualidade ótica, que vai conduzir os regimes de representatividade do cinema clássico, que viria a se tornar o cinema hegemônico através do uso de um conjunto de técnicas narrativas e estéticas que utilizam do filme como uma transmissão de informação, uma janela, através da ficção. O espectador, no cinema representativo (clássico) fica imerso na narrativa, que utiliza da sequencialidade, do trabalho do campo/contracampo e da montagem para produzir a ideia de naturalidade, que Ismail Xavier (1977) viria a nomear de “transparência”, conceito que será aprofundado mais adiante.

O cinema experimental representa, portanto, manifestações visuais que se utilizam da subversão dos procedimentos utilizados pelo cinema clássico. Seu caráter é essencialmente

relacional e expansivo, à medida que bagunça os regimes de visualidade então vigentes, a partir da participação ativa do espectador perante a obra. As cine-instalações assim como outras obras videográficas estimulavam outro contato com o espectador e se tornaram produtos de uma investigação intensa entre sensorialidade e imagem, onde caminham juntas o cinema e as artes visuais, entre performance, montagem, som e espaço. Pensando na inquietação criativa que permite o surgimento do cinema experimental (cinema de museu, cinema expandido, videoarte) essa investigação parte de um interesse pessoal pelo vídeo e por suas possibilidades poéticas e de ativação de sentidos através da captura e montagem da imagem, a forma como se organizam nos espaços e suas existências flutuantes entre artes visuais e o cinema.

As obras analisadas nesta pesquisa foram escolhidas dentro do campo do cinema experimental brasileiro contemporâneo a partir de seus procedimentos estéticos em relação à temporalidade e a espacialidade da imagem. São elas respectivamente “Quando eu falo trem, um trem atravessa minha boca” (2020) do artista Haroldo Saboia e “É noite na América” (2022) da artista Ana Vaz. Nessa pesquisa me aprofundo primeiro em conceituações importantes para o decorrer do texto, no primeiro capítulo procuro desenvolver historicamente o conceito de visualidade háptica, a passagem para o regime ótico, alinhando esses conceitos as suas manifestações no cinema, dos pré-cinemas as primeiras manifestações do cinema experimental relacional a partir da década de 60. Procuro entender também, através de estudos de Parente (2013) Távora (2021) e Machado (2007) os rompimentos produzidos dentro do campo das artes plásticas para as artes visuais, suas significações históricas no contexto do pós-guerra e como o cinema de museu é também influenciado por vanguardas artísticas, como o minimalismo, o neoconcretismo e as aparições do movimento fluxus. Ainda me concentro em conceituar termos importantes para pensarmos as formas de percepções envolvidas dentro de regimes de visualidade não hegemônicos, como a noção de transparência e opacidade criada por Ismail Xavier (1977).

No segundo capítulo me aprofundo na cine-instalação da artista Ana Vaz “É noite na América” (2022) a partir de suas características hápticas como a espacialização da imagem, o uso de técnicas da tradição do cinema clássico como o campo/contracampo e a noite americana, e também através da construção do tempo na imagem, do campo de visão subvertido ao não-humano e os engajamentos corpóreos produzidos pelas escolhas formais da

artista. Me debruço sobre a teorização da bifurcação do tempo em Fatorelli (2013) a partir de Deleuze, no conceito de entre-imagens (BELLOUR, 1997) para dimensionar a possibilidade das imagens hápticas de remodelar nosso corpo interior para prescrever novas posições” (FATORELLI, 2013.p.14). Como também nas análises de cine-instalações com múltiplas telas do pesquisador Cezar Campos (2019).

No terceiro capítulo procuro compreender como a construção de narrativas com temporalidades múltiplas da imagem podem acionar formas de percepção que insinuam o corpo, a memória e o movimento. Em especial na obra “Quando eu falo trem, um trem atravessa minha boca” (2020) do artista Haroldo Saboia, a partir de estudos sobre a “forma-duração” no cinema moderno e contemporâneo discutida por Hermano Callou (2022) apontando outros artistas, que assim como Saboia, pensaram o tempo em torno de suas formulações estéticas. Também me concentro na contextualização histórica da multiplicação de imagens numa mesma tela, a partir da pesquisa de Cezar Campos (2019) e do filme “Napoleão”(1927) do cineasta Abel Gance. Por último, utilizo das formulações da filósofa Susan Sontag (2000) e do filósofo Jacques Rancière (2000) sobre a interpretação da obra de arte amparada no que Rancière conceitua como regime representativo e regime estético, insinuando possibilidades de fabulação através das brechas no vídeo contemporâneo.

Por fim, na conclusão, procuro entender que o movimento de investigação na arte, em relação a mídia, é um aparato inesgotável e, portanto, essa pesquisa não se esgota nas referências históricas e contemporâneas, mas se pretende contínua a favor da essência do cinema experimental, apresentando outras referências contemporâneas que também experimentam o vídeo como possibilidade poética e de ativação do corpo

## **1. A arte incorpora a mídia: o vídeo chega no museu**

O cinema de museu, que representa outras formas do cinema representativo, vai evidenciar no dispositivo “as forças atuantes e as estratégias em questão” (PARENTE, 2013, p.28), e produzir outras formas de percepção, que se dão através do que é nomeado como imagens hápticas. O conceito de háptico foi criado pelo historiador Aloïs Riegl, que na virada do século XX teria usado o termo para se referir às formas de arte que se caracterizam pela proximidade com o sujeito que vê, que trabalham sem um meio/ espaço entre dois planos e por isso possuem uma forte característica tátil, induzindo o espectador ao movimento. “Riegl define a visualidade háptica como aquela que solicita o espectador não apenas através dos olhos, mas, pela sua enorme proximidade, também ao longo da pele” (GONÇALVES, 2012, p.6).

O olhar háptico não possui centralidade, passividade, tende a se mover diante das imagens, o que diferencia a visualidade háptica para a ótica é justamente o espaço que produz profundidade, perspectiva, entre o plano e o fundo. Segundo Deleuze (2007) a passagem da arte egípcia para a representação clássica, que se torna hegemônica, é marcada pela conquista de um espaço ótico, de uma profundidade “É como se o fundo recuasse um pouco formando um plano de fundo e a forma saltasse um pouco para frente” (DELEUZE, 2007, p.127). Mas para o autor essa profundidade é uma profundidade “magra” e ilusória, no entanto, ela rompe com a unidade forma-fundo da visualidade háptica, Deleuze ainda fala numa “vontade de arte” egípcia onde os dois sentidos, o tato e a visão estavam indissociados, a função tátil não exercia cargo secundário no processo de percepção, procedimentos que vão ser investigados no decorrer desse trabalho.

A criação dessa profundidade “ilusória” vai produzir alterações para as formas de ver, alterações que não seriam só “estilísticas”, mas induziram consequências na própria percepção “as imagens, a partir de então, deixam de privilegiar o contato físico e sensorial com o espectador para valorizar, cada vez mais, a representação e o simbólico.” (GONÇALVES, 2012, p.7).

A invenção da perspectiva renascentista, do espaço ilusório, se torna fundamental no que diz respeito à forma como a imagem cinematográfica é percebida, toda a dinâmica de

identificação, projeção e abstração do cinema de representação é possível a medida que opera a partir da criação de profundidade, de perspectiva. Esse regime ótico vai operar através do espaço simbólico da identificação, enquanto que o háptico, de acordo com Laura Marks, não convida a “identificação com uma figura, tanto quanto ele encoraja uma relação corporal entre o espectador e a imagem” (MARKS, 2002, p.3, tradução nossa).

O campo das imagens em movimento surge como um lócus fértil para as novas investigações dentro da visualidade háptica, a predominância de experimentações na imagem e no som, de proximidade e distância da imagem, de inércia e vagareza, de favorecimento a sensorialidade, entre outros, coloca em voga uma percepção predominantemente háptica.

Portanto, o cinema de museu evidencia o dispositivo à medida que “se dá nessa disjunção entre o reconhecimento e o deslocamento, em um jogo criativo de relações travadas pelos espectadores com os dispositivos.” (PARENTE, CARVALHO, 2009, p.13), segundo os autores, as imagens e as obras de arte não se apresentam mais como objetos acabados, mas como “articulações conceituais, ambientais e interativas” dentro dos espaços de museus e galerias, a imagem em movimento, portanto não estavam mais guardadas ao cinema e a televisão.

Em *Transcineemas* (2009) a pesquisadora Kátia Maciel fala que o cinema sempre foi experimental, quer dizer que, esse sempre foi um campo em constante investigação e pesquisa, sendo essa a característica que vai fortalecer e fundar regimes de visibilidades que nascem desviantes da narrativa clássica, justamente por experimentar o dispositivo cinematográfico, levar a tensionamentos e limites. O cinema experimental, ainda de acordo com a autora, vai produzir esse rompimento com o campo/extracampo, ou seja, a imagem cinematográfica já não estava mais confinada nos contornos da tela e na linearidade temporal, mas produziam e rememoravam atravessamentos da história dos cinemas, enquanto se atualizam mediante as investigações das tecnologias atuais.

Os *Transcineemas* de Maciel evocam cinemas que criam uma nova construção de espaço-tempo, imagem similar às definições de Parente (2008). São formas híbridas, entre a experiência das Artes Visuais e o cinema, que produzem experimentações sensorializadas

onde o espectador pode interromper/alterar a narrativa que se apresenta. Criam outras circunstâncias de visibilidade, outras formas de acesso ao espectador. Portanto, desde o início do século XX, a imagem em movimento sempre esteve presente como forma de experimentação artística. Diferente da proposta do cinema narrativo, o cinema de vanguarda, com influência do, produziu obras que inserem a imagem em movimento dentro das artes visuais, antes da chegada do vídeo. Chamo atenção para filmes como Balé Mecânico (1924) realizado pelos artistas Marcel Duchamp e Man Ray, e Meshes of the Afternoon (Tramas do entardecer, 1943) realizado pelos cineastas Maya Deren e Alexander Hammid, onde já se podia notar a recusa a montagem contínua e a sequencialidade narrativa do cinema clássico.



Figura 1: Frame retirado do filme “Balé mecânico” (1924). Fonte: Captura de tela.



Figura 2: Frame do filme “Tramas do entardecer” (1943). Fonte: Captura de tela.

Segundo Arlindo Machado (2007) a arte sempre foi produzida com meios do seu tempo, e a inserção do vídeo no circuito e na pesquisa artística não foi diferente. Acontece justamente a partir da segunda metade do século XX, entre o esgotamento e crise do suporte, e da relação espectador/obra de arte, as novas mídias surgem como uma linguagem a ser explorada e recombinaada com outras linguagens artísticas.

De acordo com mesmo autor, as máquinas semióticas são, na maioria dos casos, “Concebidas dentro de um princípio de produtividade industrial” (MACHADO, 2007, p.15), e a perspectiva artística e uso desses dispositivos é sem dúvida a mais desviante, pois desloca o maquinário de seu sentido utilitarista e se apropria da linguagem ao desmanchar o sentido utilitário do dispositivo.

A *artemídia* como conceitua Machado, enquanto forma de expressão artística que se apropria de recursos tecnológicos das mídias, diferente de outras linguagens, “encara o desafio de não endossar o projeto industrial já embutido nas máquinas” (MACHADO, 2007, p.16) ao mesmo tempo em que produz e constrói uma ética-estética na contramão dos aparatos que utiliza. Portanto a videoarte, nesse cenário de investigação do suporte, não surge como apenas uma forma de explorar possibilidades de criação, mas de contradizê-las internamente se apropriando do aparato e das imagens que a mídia produz.

Para Daniela Távora (2021) as atividades dos artistas com o vídeo originaram-se conectadas a movimentos artísticos radicais de vanguarda em uma postura de contra fluxo a múltiplas instituições (TÁVORA, 2021, p.25). A primeira transmissão televisiva realizada em 1928 (ABREU E SILVA, 2011) e a chegada do vídeo no Brasil, e seu caráter acessível, acenderam uma série de investigações audiovisuais que fez movimentar a cena da videoarte a partir da década de 60. Despertando toda uma onda de possibilidades de experimentações artísticas com o vídeo no Brasil que duram até hoje e serão abordadas no desenrolar deste texto.

Em Cinemáticos (2013) André Parente chama atenção para o fato de que o esgotamento do cinema narrativo e a conseqüente expansão do cinema se dá através de uma série de rompimentos na arte do pós-guerra, a passagem do modernismo para a arte contemporânea inaugura novas relações entre obra-espectador, onde “a proposição do artista é mais importante do que o objeto de arte” (PARENTE, 2013, p.29). O objeto artístico deixa de ser “acabado” com um conceito “fechado” e passa a ser uma situação que depende da ativação por parte do espectador, assim o espaço do museu e a galeria também será o espaço de ativação da obra de arte. O neoconcretismo, o minimalismo, o movimento fluxus e a arte conceitual fazem dissolver ainda mais as fronteiras entre arte e cinema, criando o ambiente propício para o cinema de museu, cinema de artista, e demais experimentações na área do vídeo.

As arte-mídias vão ganhar lugar nos espaços institucionalizados de arte também como obras de arte relacionáveis e processuais, escrevendo “novas formas de temporalidade num campo até então definido sobretudo pelos processos de espacialização (pintura, escultura, gravura e desenho)” (PARENTE, 2013, p.29). As produções artísticas nesse contexto giravam em torno da movimentação social no que dizia respeito à cultura, a sociedade e a política. O ensaio de ruptura social refletia ativamente a produção imagética no período da década de 60, e junto a essa efervescência, o desenvolvimento da tecnologia, e dos meios de comunicação promoveram o cenário para que a “nova linguagem” se voltasse contra a TV, revelando suas falhas e os processos de produção “Assim, a experimentação formal em vídeo estava a serviço da anti-ilusão” (TÁVORA, 2021, p.27, apud MEIGH-ANDREWS, 2014, p. 63).

Artistas como Nam June Paik, em “Global Groove” (1973), e Bruce Nauman, em “Public room, private room” (1969/1970) utilizaram ativamente tanto das possibilidades experimentais do vídeo, como do suporte TV, respectivamente, para recriar ambientes e contatos com os espectadores que frustravam ou promoviam surpresa em relação a TV tradicional. “Global Groove” combina referências da cultura pop e de vanguardas, para produzir o que o artista entendia que seria a TV numa escala global de comunicação, representado no início do vídeo pelo frame que mostra “TV guide by Nam June Paik” (Guia de TV por Nam June Paik).



Figura 3: Global Groove, de Nam June Paik (1973). Fonte: Captura de tela.

Em “Public room, Private room”, Nauman instala uma câmara de vigilância que faz a varredura de uma pequena sala onde se filma também o espectador, numa televisão a imagem da varredura dessa sala é transmitida com um atraso de segundos, que frustra o espectador que não consegue se ver em tempo real no espaço, mas só depois, dentro da TV. O artista desloca a máquina televisiva de seu sentido tradicional para ser suporte de um experimento que joga com a ideia de imagem pública e privada.



Figura 4: Frame do vídeo “Public room, Private room” de Bruce Nauman (1969 – 1970). Fonte: Captura de tela.



Figura 5: Frame do vídeo “Public room, Private room” de Bruce Nauman. Fonte: Captura de tela.

A arte videográfica estava empenhada em admitir e colocar a si mesma como linguagem no centro da questão, desafiando formas tradicionais de visibilidade como o cinema tradicional, substituindo a representação (transparência) pela presença (opacidade). Segundo Ismail

Xavier (1977) a transparência simula a impressão de que o espectador está vendo o desenrolar da vida real com distância diante de si. Esse regime de representação usa de procedimentos como a continuidade narrativa, o aprofundamento psicológico dos personagens fictícios e da forma espacializada da sala de projeção, que induz a distância do espectador da tela, como providências de produzir um mergulho na ficção, portanto a tela é entendida como uma janela, o que está do lado de lá da “janela” seria o mundo real, não no sentido de verossimilhança, mas de embarcar nas regras do jogo dessa forma de representação.

Ainda de acordo com Xavier, opacidade atuaria em sentido contrário, mas ainda dispendo das “regras do jogo” utilizadas pelo regime de transparência, operando o movimento de chamar atenção para a materialidade do filme. Vai tornar a janela mais opaca, fazendo o espectador se dar conta dos procedimentos da existência da imagem. Portanto a forma como se projetava a imagem e se organizava o espaço em relação ao espectador era fundamental para entender quais regimes de visibilidades estavam sendo ativados, pela transparência ou pela opacidade.

A dimensão arquitetônica do cinema clássico demonstra a criação de uma divisão entre a sala e a tela. Para Michaud (2014) o espetáculo da sessão de cinema moderna se vale de encerrar o espectador na sala de cinema e na esfera da receptividade, a partir do momento que o movimento é centralizado na superfície da tela. Ainda segundo o autor, “essa concepção espacial da imagem se volta à organização do teatro de palco ilusionista” (MICHAUD, 2014, p.23). Concebendo a tela como “uma janela aberta para uma profundidade fictícia”, como a partir do surgimento da perspectiva na pintura renascentista, influenciando o regime estético-espacial do cinema clássico.

A sala construída segundo um único ponto de vista convergente, é ocupada por fileiras de assentos em patamares, nos quais os espectadores se mantêm imóveis; por último, tal como uma encenação teatral, a sessão de cinema tem começo, meio e fim e foi assim que, ao longo do século XX, o cinema narrativo permaneceu como a forma cinematográfica dominante (MICHAUD, 2014,p.23).

Para Michaud (2014) é a inversão das propriedades estético-espaciais ou uma aproximação com a pintura moderna, que desnatura o espaço de representação. Isso explica porque o cinema experimental passa a ser classificado não como uma arte da representação (transparência), mas como uma arte da presença (opacidade).



Jacques Callot, *O Gigante do Monte Ischia*, Florença, Palazzo Pitti, 1616.

Figura 6: Jacques Callot, O gigante do Monte Ischia, Florença, Palazzo, 1616. Fonte: Philippe-Alain Michaud, 2014, p.21.

Ainda sobre o espaço como determinante para experiência cinematográfica, o autor chama atenção para o que conceitua como “estética do passeio”. Estética que se concentra para além da teatralização do espetáculo cinematográfico, difundindo o movimento para além da tela, da superfície bidimensional, procedimento muito ativado pelos cinemas experimentais. E que surge nos panoramas do século XIX, onde se combinam “vistas” que formavam um circuito sem começo e nem fim, utilizando de procedimentos como efeitos de iluminação, fusões, transparências e encadeamento mecânicos, onde o espectador se move livre das restrições da sala espetacular de cinema. Portanto, o que hoje se entende como cinema de museu, que ganha mais espaço e atenção a partir da década de 80, já era praticada como linguagem no fim do século XIX nos museus, em especial nos museus de história natural "nos quais se encenava, como no panoramas, uma espécie de arqueologia do espetáculo filmico" (MICHAUD, 2014, p. 36).

Assim, pensar o espaço do museu como materialização da montagem cinematográfica não é exatamente novidade, visto que a organização do espaço do museu em imagens justapostas, ou num plano de encadeamento de acontecimentos/marcos históricos, havia sido proposta por Franz Boas em 1897, e mais tarde com mais refinamento temporal por Frederic A. Lucas em 1914, no Museu Nacional de História Norte-americana, onde criavam a sensação de estar diante de um filme. Contrariando o sentido da sala de cinema, fazendo o espectador se mover diante das imagens, descentralizando o movimento da superfície da tela. Essa disposição museológica perdurou durante todo o século XX, e é revisitada até hoje.

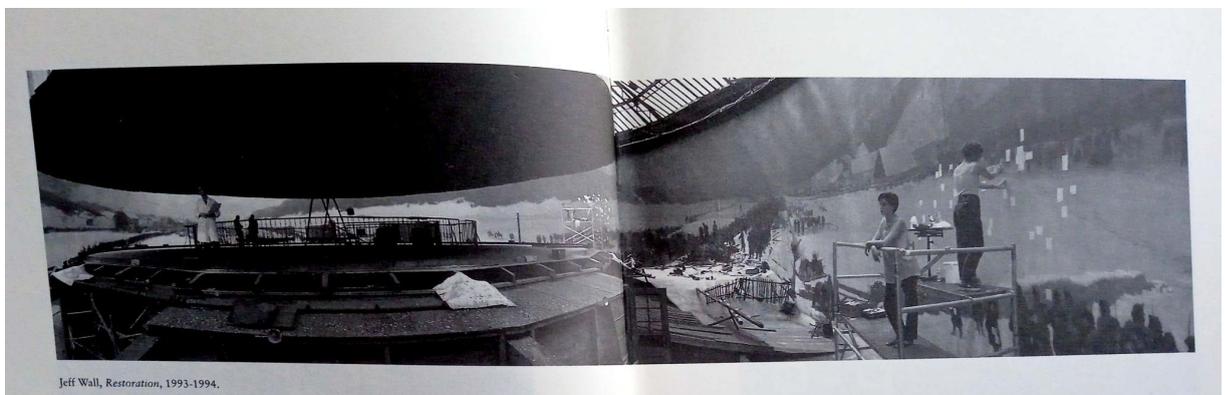


Figura 7: Jeff Wall, *Restoration*, 1993-1994. Fonte: Philippe Alain-Michaud ,2014 ,p.38.

Segundo Ruy Cezar Campos (2019) a arte ocidental, buscou a similaridade com os objetos através da representação, em vez de através do contato, no que se colocou, para o historiador, uma crescente abstração e participação do simbólico. Mas é a partir da década de 80, através das experimentações com as audiovisualidades que o museu e outros espaços expositivos de artes plásticas são ocupados cada vez mais por instalações de imagens hápticas que “evocam toda uma diversidade de leituras a partir das questões envolvendo a experiência corporificada da imagem em movimento no espaço do museu.” (CAMPOS CÉZAR, 2019, p.2). A renovação conceitual artística movimentada a partir da década de 60, produziu uma onda de afetamentos profundos nas concepções de espaço e tempo, o cinema de museu, então, proporcionou o contato com regimes de visualidades que remontavam de forma caricata, irônica ou rompia com as mídias tradicionais, do cinema e da propaganda. Ainda segundo o autor, “É o desenvolvimento de novas abordagens narrativas para a imagem em movimento que mobiliza os artistas que passam a expor em galerias e museus o cinema enquanto arte” (CAMPOS CÉZAR. 2019, p.3).

Aqui cabe introduzir o conceito de cinema expandido que vai voltar a ser nomeado algumas vezes nesse trabalho. Criado em 1970, pelo teórico de cinema e mídia, Gene Youngblood, cinema expandido ou *synaesthetic cinema* é uma investigação cinematográfica que transcende as restrições do drama, da história e que mescla linguagens e tem um caráter essencialmente experimental, cujo interesse está em alcançar novas percepções da realidade a partir do reconhecimento do processo de percepção e da consciência. Entendendo a percepção como sensação e conceitualização. Já a artista Valie Export, define o cinema expandido como ações cinematográficas: projeções de signos que se produzem fora do lugar de consumo clássico do cinema (BEAUVAIS, 2014), uma investigação de contra narrativas perante as imagens dominantes, pretendendo construir novas formas de comunicação rompendo com a transparência narrativa do cinema clássico e desconstruindo a bidimensionalidade da tela.

O novo cinema tem sido principalmente um exercício de técnica, o desenvolvimento gradual de uma verdadeira linguagem do cinema atravessa expandir os poderes de comunicação do homem e sua consciência. Se o cinema expandido tem algo a dizer, a mensagem é o meio. (YOUNGBLOOD, 1970, p.75, tradução nossa)

Já segundo Parente (2013), é possível traçar antes mesmo da década de 70 os caminhos do que se nomeia depois como cinema expandido, pois o cinema ilusório, da representação não nasce a partir da invenção do seu aparato técnico como confirma a história do cinema que recalca a existência dos chamados “pré- cinemas” ou cinema dos “primeiros tempos” que surgem ainda no século XVII. O autor ainda chama atenção para o fato de que o cinema convencional leva uma década para se “cristalizar” como modelo de representação, os cinemas pré-representativos também podem ser entendidos como Forma-cinema.

A “Forma Cinema” é uma idealização: é preciso lembrar que nem sempre há sala, a sala nem sempre é escura, o projetor nem sempre está atrás do espectador ou é silencioso, o filme nem sempre conta uma história (eles podem ser abstratos ou experimentais), e muitos filmes, na verdade a grande maioria, não duram o tempo de um espetáculo cinematográfico. A historiografia do cinema recalca os pequenos e grandes desvios produzidos neste modelo, deixando de lado tudo o que não contribuiu para o seu desenvolvimento e aperfeiçoamento. (PARENTE, 2013, p.20)

O autor vai estabelecer que, na história dos cinemas, existem três momentos onde o cinema foi desviante “ os cinema das atrações, cinema expandido e cinema de exposição (aos quais poderíamos acrescentar ainda três outros momentos: o pré-cinema, o cinema das vanguardas

históricas e a videoarte) ” ( PARENTE, 2013, p.25). Nessa perspectiva, respectivamente, o cinema expandido está mais voltado para a videoperformance e happenings, o cinema de atrações, para a interrupção da sequencialidade e fluxo narrativo e por fim o cinema de museu que se caracteriza tanto pela espacialização da imagem como pela quebra temporal-narrativa.

Ou seja, a diferença, mesmo que esses cinemas se atravessem, entre o que se define como cinema de museu e expandido, se dá através da organização das imagens, no primeiro, as cine-instalações são organizadas no espaço, enquanto que no cinema expandido as imagens são organizadas no tempo. Ainda de acordo com Parente (2008) o conceito de cinema expandido, já estava sendo empregado por cineastas como Jonas Mekas para falar sobre um processo de radicalização do cinema experimental.

Apesar do traço histórico apresentado por Távora (2021), André Parente chama atenção para o fato de que os deslocamentos visuais do cinema expandido datam por volta de 1910, concluindo que o surgimento das novas experiências cinematográficas não datam exatamente da década de 60, apesar de serem mais reconhecidas como um marco temporal das experiências de cinema expandido na história da arte e do cinema contemporâneo. Portanto o cinema expandido que “surge” na década de 60 também conjuga o deslocamento do dispositivo, mas agora associado às experiências contemporâneas, o cinema expandido da década de 60 como as experiências cinematográficas do século XVIII/XIX se mostram como visualidades, regimes ético-estéticos que escapam dos antigos regimes de representação instituídos. O que faz restar o questionamento: o que estava em jogo nos pré-cinemas e o que está em jogo nas experiências contemporâneas? Como a arte contemporânea, a reformulação dos dispositivos imagéticos, está afetando a nossa relação com as imagens e a produção das mesmas?

Nesse cenário, o vídeo que até então era usado como documentação de performance e de forma híbrida com outra linguagem artística, como a instalação, começava a se relacionar com o espaço e se desenhar como uma linguagem de imagens hápticas, não só por colocar em evidência suas formas de representação, mas também pela forma que se organiza no espaço, muito semelhante às instalações, por exemplo. Em “Cinema expandido: o dispositivo em contracampo”(2008), André Parente acredita que o cinema experimental se

trata de um cinema com “funções comportamentais” que tenta criar uma atmosfera de participação espectador-obra inclusive através da rejeição dessa nova “agenda” da experiência perceptiva. Parente, também aponta para esse caráter situacional do cinema de museu ou cine-instalações “A sequencialidade é contingente, ou dada pelo percurso singular de cada visitante/observador.” (PARENTE, 2088, p.4).

A visualidade háptica vai reduzir a distância entre a obra e o espectador, entendendo a experiência perceptiva, não como abstração ou anulação do espectador, mas como intenção consciente a partir da “consciência da corporificação”, as sensações não são vistas apenas como processos mentais, mas também do corpo, se tratando de construir o sentido em conjunto e menos de acessar um sentido produzido pelo artista. A memória e o exercício da ficção se tornam peças nesse processo onde o devaneio pode ativar o pensamento consciente.

## **1. Campo/contracampo: O confronto de arquivos em *É noite na América* (2022)**

A percepção criativa se dá pela participação das instâncias afetivas, a experiência da arte produz percepções que ultrapassam a percepção pragmática e inaugura formas de percepção que não estão só guiadas por hábitos e por automatismos. A forma como o tempo se inscreve é agente fundamental da passagem da percepção automática para percepção criativa. De acordo com Fatorelli ,citando Deleuze, em *Bifurcações do tempo* (2013) “As máquinas de imagens são máquinas de explorar o tempo, de maquinar o tempo” (FATORELLI, 2013, p.86) os dispositivos técnicos que produzem a imagem em movimento proporcionam forjar novos tempos, conceber um tempo plural, simultâneo, “aberrante”, onde prevalecem os cruzamentos não lineares que libertam a imagem de certa forma, através de manipulações como a montagem que datam das primeiras experimentações cinematográficas e ganham impulso com os cinemas experimentais das últimas décadas. Os novos tempos que se registram pelo maquinário não estão portanto inscritos no aparelho ou são propriedades técnicas dos mesmos, mas são construídos a partir de uma série de manuseios onde se inscreve outros procedimentos de subjetivação, como a simultaneidade.

Em *Cinema de dispositivo: o dispositivo em contra/campo* (2008) André Parente busca por meio da análise do uso do campo/contracampo entender as formas como o cinema de museu vai utilizar esse dispositivo típico da “estética da transparência”, quais desvios, e reencenações vão estar em jogo nas videoinstalações em torno da espacialização da imagem no espaço expositivo. O autor agrupa algumas obras observando padrões de desvios do uso desse dispositivo no cinema de museu, as obras “Em campo/contracampo” produzem diálogos a partir da reorganização de arquivos ou disposição de imagens que se confrontam na tela, ou nas telas, e produzem uma sensação de temporalidades entrecruzadas, simultâneas.

Aqui é relevante conceituar brevemente o que é o campo/contracampo dentro do cinema narrativo clássico, e porque essas obras desvirtuam propositalmente de sua aplicação original. O campo/contracampo é uma ferramenta que permite a ilusão de uma continuidade visual em imagens que são descontínuas, geralmente em uma cena onde personagens estariam frente a frente, dialogando ou simplesmente trocando olhares. Essa ferramenta costura, portanto, uma montagem invisível, que dá a entender que os personagens/acontecimentos ocupam o mesmo espaço cênico, portanto parecendo mais verdadeiro ou natural, quando na realidade cada uma das imagens poderia ter sido capturada em momentos distintos e até em locações distintas. Artistas como Rosângela Rennó e Ana Vaz, revelam essa técnica à medida que produzem descontinuidade narrativa, descortinando os procedimentos do cinema clássico a partir do cinema experimental.

Febre do Sertão (2008), da artista Rosângela Rennó, é uma dessas obras que utiliza deste artifício, de dois arquivos diferentes, para tornar as representações de uma mesma história descontinuada. A artista propõe um diálogo entre o filme Grande Sertão de 1965 de Geraldo e Renato dos Santos Pereira e da minissérie televisiva de mesmo nome de 1985, de Walter Avancini, utilizando os personagens Diadorim e Riobaldo como ponto de partida, os personagens contracenam em campo/contracampo, sendo o campo uma tela e o contracampo outra. Rennó corrompe esses arquivos, e joga com os sistemas representativos clássicos, utilizando também de seus dispositivos.

O uso que Rosângela faz aqui do campo/contracampo se exprime em um movimento que contém duas faces complementares. Por um lado, ele é o dispositivo privilegiado por meio do qual o filme se torna disnarrativo, isto é, se constitui e se destitui ao mesmo tempo (ele é sempre mesmo e outro). Por outro lado, cria uma situação que revela o sistema de representação subentendido nas imagens. (PARENTE, 2008, p.56)



Figura 8: Frame do vídeo “Febre do sertão” de Rosangela Rennó. Fonte: Captura de tela.

Essa reconfiguração de arquivos utiliza da mediação entre duas imagens para produzir um confronto perceptivo no corpo do espectador que assiste a apropriação de dois arquivos reorganizados de forma que sua temporalidade é desvirtuada do sentido narrativo original. O movimento de distância ou aproximação de olhar para uma tela em detrimento da outra, de ser interdito do contracampo narrativo original das imagens reapropriadas pela artista, produzem um senso de desorientação provocado pela espacialização das imagens que segundo Cézar Campos (2019) possuem qualidades hápticas a medida que a dispersão das telas produzem efeitos no espectador corporificado. “A edição espacial, que ocorre por vezes através da conexão ou disjunção espacial entre as projeções, produz uma forma de expectativa marcada pela navegação, na qual o espectador deve explorar e entrar em contato físico com as imagens que o envolvem em expressões desorientadoras de tempo e espaço” (CAMPOS, 2019, p.7) constituindo uma experiência para além de ótico-representativa, inserindo relações hápticas no contato do espectador com a obra.

É dentro desse procedimento de encenação de imagens hápticas que se insere “É noite na América” (2022) da artista Ana Vaz. O filme surge a partir de uma pesquisa da obra da filósofa Juliana Fausto, “A cosmopolítica dos animais” (2020), onde a autora investiga do ponto de vista filosófico a condição política de seres não humanos no contexto do antropoceno. Segundo Fernando Brenner, curador da exposição individual que leva o nome

do filme, Fausto “problematiza a ideia da excepcionalidade do humano e aponta a controversa e violenta coexistência entre espécies em um mundo moldado pelo inconsciente colonial-capitalístico” (BRENNER, 2022, p.5), aspecto fundamental que Vaz vai emular nas imagens que compõem a instalação, a ideia de que o espectador possa corporificar a problemática suscitada no livro de Juliana Fausto.

A obra é filmada com rolos de filme 16mm expirados, inteiramente em noite americana, técnica onde se cria uma falsa atmosfera noturna na imagem que foi filmada com a luz do dia. A artista usa de técnicas do cinema narrativo clássico, em especial de manipulações imagéticas que são procedimentos de filmes de Faroeste hollywoodianos, desviando e corrompendo sua intenção tradicional, utilizando o dispositivo técnico como meio de invenção, de contraste perceptivo.

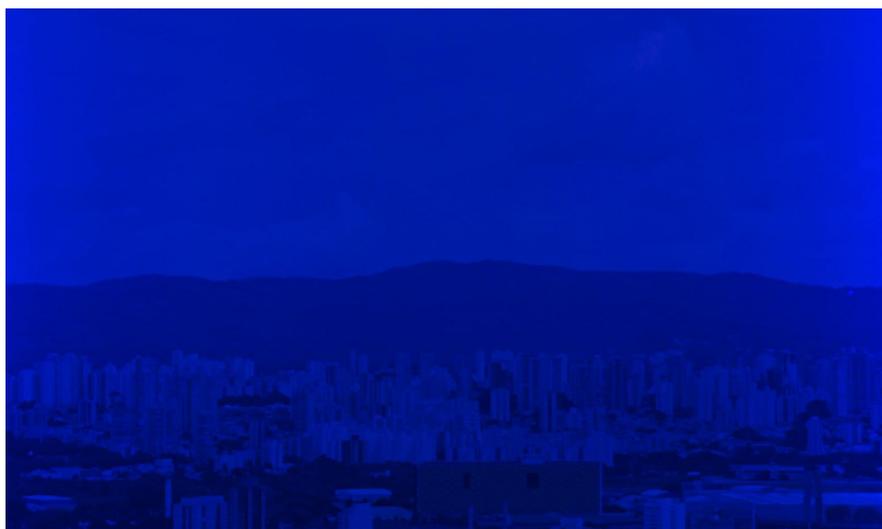


Figura 9: Frame do filme “É noite na América” (2022) de Ana Vaz. Fonte: Captura de tela.

O filme vai pensar e depender da escuridão como dispositivo, se constrói como uma tentativa de “comunicação com seres providos de outras percepções e dispositivos sensoriais” (BRENNER, 2022, p.6). A própria concepção da obra parte do esforço de articular formas de percepção que não estão necessariamente voltadas para o olho-corpo humano, e sim para uma construção consciente do absurdo (considerando o normal como a violência colonial sob corpos não-humanos), de um desejo que é a coexistência

humano-animal não colonial, e a vontade de simular formas de percepção espaço-temporais não humanas.

Portanto, o filme de Ana Vaz não se configura a partir do campo de visão médio do ser humano, mas está profundamente atento aquilo que acontece no chão, engajando em perspectivas não-humanas com a mesma cortesia e cuidado que se elaboram imagens a partir da linha de visão humana, se desenhando como um cinema ecocêntrico, menos interessado em perspectivas cartesianas de se organizar a imagem. Em “Ubu Roi” (1936), a artista surrealista Dora Maar, faz um retrato de um tatu a partir de formulações estilísticas de retratos humanos, insinuando uma aura de mistério sob esse animal, induzindo um pensar ficcional sobre o bicho, nivelando-o a mesma categoria do ser humano e apontando, também, para a possibilidade de acessar percepção não-humanas.

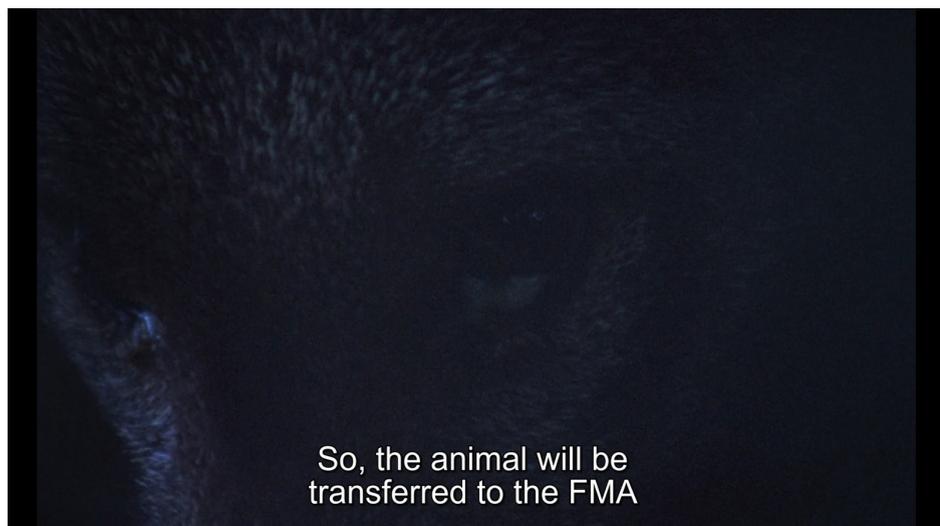


Figura 10: Frame do filme “É noite na América” (2022) de Ana Vaz. Fonte: Captura de tela.



Figura 11: Fotografia “Ubu Roi” (1936) de Dora Maar. Fonte: site do Met Museum<sup>1</sup>.

O empreendimento em elaborar percepções que experimentam campos de visão não centrados na visão humana, vai na contramão do que Walter Benjamin (2006) chama de “monumentos de cultura”. Ana Vaz e Dora Maar, atentam e inscrevem outras narrativas contra as narrativas “monumentais” dominantes através da imagem, que existem como resíduos históricos, como gestos, menos interessados em ser monumentais, e mais em ser um documento de experimentação político, poético e estético.

A estruturação do filme e da forma instalativa ilustram a intenção da artista de fazer um filme onde o espectador se sinta observado, e não ao contrário, o sujeito que se depara com as imagens de Vaz, é espreitado, vigiado pelos animais, fazendo valer uma experiência de desconforto, de inversão de vínculos, causada pela redistribuição de lugares, de poder, entendendo o ver/ ser visto como situações onde se articulam poder.

Nesse caminho, Ana Vaz, a partir dos escritos de Fausto, vai em busca de um filme feito mais com os animais e menos de um filme feito sobre os animais. As características hápticas de *É noite na América* (2020) circundam na criação de uma experiência perceptiva que simula um cenário onde o ser humano não está no centro, como se dá a experiência de ser visto pelo não-humano? ou de se deparar com as imagens que acionam outras formas de

---

<sup>1</sup> Disponível em: < <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/286239> > .Acesso em: 29/08/2023.

percepção? “Como seria o cinema no escuro? Poderíamos aprender a ouvir, cheirar e sentir imagens com outras espécies? Talvez um filme feito por vieiras ou aranhas fosse muito mais intrigante do que os nossos. Quem sabe como uma imagem seria enquadrada para os tamanduás?” questiona Brenner.



Figura 12: Instalação “É noite na América” (2022). Fonte: Pivô<sup>2</sup>.

Em *Entre-imagens* (1997), Raymond Bellour considera a própria natureza de uma mídia, aqui o vídeo, como capaz de transformar, integrar e interromper outras, o vídeo seria “Antes de mais nada um atravessador” (BELLOUR, 1997, p.14) uma força capaz de operar passagens, o “entre-imagens” então, é o espaço da passagem, é antes de tudo uma experiência que implica outro tempo da imagem, um lugar físico e mental, portanto que inspira a percepção criativa, a visualidade háptica, a multitemporalidade e a coreografia do corpo “Remodelando nosso corpo interior para prescrever novas posições” (BELLOUR, 1997, p.14). As imagens “entre-imagens” chegam entre duas (ou mais) telas “Entre duas espessuras de matéria, assim como entre duas velocidades, ele é pouco localizável: é a variação e a própria dispersão.” (BELLOUR, 1997, p.15).

---

<sup>2</sup> Disponível em: <<https://www.pivo.org.br/exposicoes/exposicao-individual-ana-vaz/>> Acesso: 29/08/2023.

Bellour ainda fala sobre a aproximação da entre-imagem com a linguagem e a literatura, à medida que “as palavras se incorporam cada vez mais à imagem” (BELLOUR, 1997, p.15). Vaz, por sua vez, comenta algo semelhante sobre “É noite na América”, o filme, segundo a artista, possui uma dimensão literária, as imagens se mostram por elas próprias sem apoios de recurso narrativo. Os elementos literários são ponto de partida para o filme, as cartas trocadas entre a artista e Juliana Fausto são transformadas em vídeo, pensando a experiência da leitura também como uma experiência audiovisual, intencionando a palavra enquanto imagem como mais uma camada do vídeo, a leitura da carta é colocada não só em seu sentido de oralidade, mas como uma experiência duracional e estética.

Ana Vaz é uma artista cerratense, nasce em Brasília e vive em passo constante pelo norte e sul dos lugares habitados e não habitados, sua poética é marcada por uma experimentação e confronto constantes de arquivos que expandem e tensionam as práticas da arte contemporânea. Suas obras, em sua maioria, videográficas, são marcadas por narrativas expandidas, que vão circular livremente entre cinema e artes visuais, revisitando técnicas do cinema experimental e utilizando da instalação, enquanto jogo com o espaço, como maneira de ser concebida e acessada pelo público. A plasticidade da obra de Vaz transcende a tela da projeção não só em sentido literal mas na forma como considera as imagens, não como um acessório narrativo, mas como a própria mensagem, prestes a ser percebida.

É noite na América (2022) nasce a partir de um encontro adverso, a artista que se depara com o corpo de um tamanduá na zona urbana de Brasília, entende o bicho já sem vida como uma imagem-símbolo de um projeto moderno que excluía a coexistência entre espécies em detrimento do progresso. Revirando o arquivo público do zoológico de Brasília que documenta a construção do espaço entre 1957 até a década de 80, a artista percebe como a construção daquela cidade modelo, planejada, também calculou a institucionalização dos corpos não-humanos. A partir daí, a concepção do filme se torna uma trama-detetive por trás da morte desse Tamanduá, e ao redor desse bicho, entendendo quem são esses corpos não-humanos que voltam e reclamam a cidade, são capturados e institucionalizados no zoológico.

O que está em jogo no resgate e institucionalização de um corpo selvagem? o que significa o resgate nesse conflito humano e não-humano? Ao acompanhar através da espreita, do

lugar de testemunha, a “assembleia de corpos” que retornam a cidade, se observa os gestos que estão atuando nessa disputa e o espaço em que ela se desenrola. A temporalidade noturna, o uso da noite americana no filme, surge como um procedimento de transformar essa cidade tão ligada ao visível, a transparência em uma cidade escura, onde outras formas de visão são acionadas, que não a humana. Imaginando que as formas de vida selvagem estariam olhando a cidade, o projeto de modernidade que se concretizou nela, e não ao contrário.

Os enquadramentos, menos documentais e mais gestuais, apesar de lidar com arquivos, buscam uma abordagem mais sensível no sentido de como essas imagens vão encontrar o espectador, Vaz chama atenção para o fato de que os gestos mais pequenos possuem camadas políticas e sensoriais, e aposta nessa camada como forma de interlocução, pensando que não é somente a fala que se conecta com o espectador, mas a escuta do corpo sensível ali presente, sendo ativado pela paisagem sonora e pelas múltiplas telas e temporalidades.



Figura 13: Frame do filme “É noite na América” (2022) de Ana Vaz. Fonte: Captura de tela.



Figura 14: Frame do filme “É noite na América” (2022) de Ana Vaz. Fonte: Captura de tela.

## 2. Solidão: fabular no silêncio

“Quando eu falo trem, um trem atravessa minha boca” é um filme de 2020, realizado na cidade de Solidão no interior do Ceará pelo artista visual natural de Fortaleza, Haroldo Saboia. O filme se articula entre a videoarte e o filme-ensaio, buscando construir um “inventário imaginário” da cidade. As inscrições imagéticas de Saboia criam um novo tempo ou um tempo outro para esse lugar, que pode ser manifestado no vazio e no silêncio do filme “Me concentro na ideia de permanência e duração como possibilidade de invenção” relata o artista como na aparição de acontecimentos simultâneos na tela que indicam a possibilidade de uma desorientação temporal através da eliminação do tempo linear. A duração e a constante inscrição de um vazio, seja de pessoas ou seja de acontecimentos insinuam um lugar de elaboração propício à ficção, através do devaneio, do prolongamento e da lembrança. Remontando o que Fatorelli (2013) considera sobre o tempo, como agente fundamental da criação de cenários onde o processo de percepção do espectador esteja atravessado pela “ampliação das margens de indeterminação do sujeito,

suas potencialidades perceptivas e críticas” (FATORELLI, 2013, p.86) agenciando outros tipos de subjetivação.

Para Parente (2008), o cinema experimental possui duas tendências principais contra o fluxo narrativo, a velocidade máxima e a máxima imobilidade, como meio de interromper o “movimento médio” do cinema narrativo clássico. “Quando eu falo trem..” (2020) traz consigo estratégias de interrupção do fluxo narrativo que remontam a imobilidade, a imagem quase inerte, a permanência dos planos em conjunto com um silêncio insistente, descortinam os processos do fazer fílmico e expõe o espectador a consciência do estar presente ali, perante o vídeo, o corpo mediado por desconfortos, pela memória, pela presença insistente é chamado para construir junto um tempo para esse “lugar-palavra”, segundo o próprio artista.

Segundo Hermano Callou (2022) a duração da imagem cinematográfica viria a se tornar um conceito e portanto uma preocupação da crítica do cinema em meados do século XX. Os primeiros artistas do cinema já se preocupavam em dar forma ao tempo a partir do trabalho da duração da imagem no fluxo narrativo. A extensão temporal da imagem passa então a ser mais uma escolha estética, o cinema seria capaz de transformar “a imagem das coisas na imagem da sua duração” (BAZIN apud CALLOU, p.3). A duração do plano nesse sentido, daria mais vazão à intuição do que ao intelecto, entendido como o trabalho da montagem. O cinema de duração viria a se tornar uma tendência entre o cinema moderno e contemporâneo, principalmente entre vídeo-artistas que adaptaram as formas de temporalização da imagem em relação às formas de temporalização das performances artísticas. Alguns artistas como Nam June Paik, como já citado anteriormente ou Andy Warhol, que realizou filmes como “Sleep” (1963) e “Empire” (1964), seguiam o impulso de observar o comportamento humano, explorar o tempo fílmico e repensar a relação espectador-imagem.



Figura 15: Frame do filme “Empire” (1964) de Andy Warhol. Fonte: captura de tela.

A “forma-duração”, conceito criado por Paul Sharits na década de 70, comentava certas tendências do vídeo em produzir quebras na estrutura dramática do cinema clássico, à medida que investigava outras formas de modular o tempo.

Grande parte dos filmes estruturais se impunham a partir de um todo, não apresentavam uma hierarquização interna, uma forma exata de ver, muito menos a ideia de início, meio e fim. Saboia remonta estratégias utilizadas desde a década de 60, pensando a extensão do tempo na imagem também como uma escolha formal, estética.

Em “Quando eu falo um trem...” (2020) Saboia utiliza de estratégias que trabalham o tempo de várias formas, seja insinuando uma vagareza alargando o tempo do plano na tela, seja empregando a simultaneidade como meio de desamparar o próprio corpo em contato com a obra, as formas como as imagens são inscritas, ativam propositalmente processos físicos que envolvem memória e invenção. Tudo isso regido pela manipulação do tempo, pelo seu prolongamento, ou por uma permanência insistente que vai insinuar outras formas de subjetividade, que não pela abstração, mas talvez pelo desconforto. A verdade é que o que está em jogo, é mais promover a recusa: o espectador que caminha em direção contrária a obra. Ou a insistência: o espectador que escolhe ficar.

Todos os caminhos que se abrem pedem o movimento, a escolha, a consciência de estar vendo. Essa relação com a imagem, chama atenção para o que Laura Marks ilustra em “The skin of the film” (2000). Segundo a autora, a relação háptica entre imagem e espectador está “mais inclinada ao movimento, do que o foco, a passear pela imagem, do que olhar” (MARKS, 2000, p. 162, tradução nossa).



Figura 16: Frame do filme “Quando eu falo trem, um trem atravessa minha boca” (2020) Haroldo Saboia. Fonte: Captura de tela.

Segundo o próprio artista, esse trabalho “persegue” a noção de encontro, de presença. Busca a partir de suas estratégias formais ativar a linguagem como local de subjetivação e menos dar ao encontro do espectador uma narrativa fechada e autônoma. Inclusive, onde a coincidência não pode passar despercebida, solidão/vazio, solidão/silêncio, solidão/vagareza, o modo como Saboia vai relacionando na imagem todos esses significados que podem falar da solidão e da Solidão, não fala tanto da história de uma cidade, mas, mais do que paira sobre ela, da atmosfera de um lugar, onde se ascende a pergunta: qual o tempo da Solidão? Quais são as imagens que a solidão (palavra) provocam? e como se constrói esse encontro/confronto do estado-lugar? Haroldo Saboia vai apostar no tempo da imagem, onde pouco é dito, e a duração dos planos, a permanência quase inerte da imagem, vão guiar essa experiência de forjar, de inventar esse lugar.

O artista propõe, a partir da multiplicação de imagens na tela, uma experiência semelhante ou que pelo menos comenta a experiência de um espaço instalativo. O pesquisador Ruy César Campos, em “Cine Instalações com múltiplos ecrãs: Narrativas de deslocamento e visualidade háptica” (2019) comenta sobre as possibilidades de narrativas simultâneas. “A

linearidade e a sincronia se suspendem e a repetição se torna recurso, estabelecendo trajetórias de narração que são marcadas por uma força centrífuga com múltiplas perspectivas” (CAMPOS CÉZAR, 2019 p.7), as imagens ganham um caráter de simultaneidade sendo possível observar ao mesmo tempo outros acontecimentos/escritas imagéticas. A articulação de vários tempos está presente através da insinuação de simultaneidade, nesse caso não entre o atrás e a frente, a partir de uma sequencialidade narrativa, mas entre imagens paralelas, inspirando a presença.



Figura 17: Frame do filme “Quando eu falo trem, um trem atravessa minha boca” (2020) Haroldo Saboia.  
Fonte: Captura de tela.

A simulação de um espaço instalativo insinuado por Saboia, retorna a tradições cinematográficas da década de 20, como na utilizada pelo cineasta francês Abel Gance, em “Napoleão” (1927), que se torna um dos precursores das telas múltiplas, e das cine-instalações que vão sondar outras formas de percepção remontadas a partir da década de 60.



Figura 18: Frame do filme “Napoleão” (1927) Abel Gance. Fonte: Captura de tela.

De acordo com Laura Marks (2000), na visualidade háptica os olhos funcionam eles mesmos como órgãos do toque, a percepção háptica é definida geralmente como a combinação entre o tátil, o sinestésico e as funções perceptivas do corpo. A visualidade háptica nesse sentido se distingue da visualidade óptica, em especial do senso de distância da imagem, respectivamente, a segunda depende da separação entre o objeto visto e do sujeito que o vê, opera sob a lógica da profundidade. No regime háptico o espectador se encontra num lugar de contemplar a imagem meramente pelo o que ela é, enquanto que no óptico, o espectador é puxado para algum tipo de narrativa, Laura comenta que “Uma composição háptica apela para uma conexão tátil na superfície da imagem, ela exige um caráter objetivo, enquanto que a composição ótica abre mão de sua natureza e convida para uma observação mais distante, que permite ao observador se organizar como sujeito que tudo percebe” (MARKS, 2000, P.162, tradução nossa).

A pesquisadora ainda comenta que “O olho háptico não existe em exclusão do olho óptico”(MARKS, 2000, p.163, tradução nossa). As imagens hápticas nesse sentido vão romper ou ao menos indicar limites dos regimes de visualidades ancorados nas representações tradicionais, se cria um lugar de desorientação temporal onde a experiência sensível é corporificada, e a visão háptica é a visão da lembrança do toque. Entendendo a memória não só como um processo mental, mas também corporal, “Uma compreensão da memória como processos que envolvem o aparato perceptivo por inteiro” (CAMPOS CEZAR, 2019, p.3).

A perspectiva háptica possibilita outra relação com o que se vê/percebe, indo à contramão de narrar o que se vê, mas como se vê. Coloca a consciência do corpo enquanto protagonista do processo perceptivo “envolve pensar com a pele, ou dar tão importância a presença física, como as operações de simbolização mentais” (MARKS, 2000, p.190) e expõe mais a forma do vídeo do que o que é necessariamente representado nele, como se excluísse, despisse a imagem de alguma camada e expusesse a tela, o tecido, a matéria.

O regime háptico chama atenção para as estratégias, como se faz o filme, e como manipular as imagens podem torná-las hápticas. Apesar do filme (análogo) possibilitar manipulações mais diretas no corpo do filme, o vídeo (digital) também pode produzir efeitos que podem ser tidos como hápticos, sobreposição de imagens, superexposição, baixo contraste, trabalho de som, largura do tempo inscrito no filme, muitas são as estratégias que podem trazer à superfície a potência háptica da imagem.

A multiplicação/cruzamento de imagens que se insinuam ao mesmo tempo desejam instigar uma sensação de espalhamento temporal onde tudo ocorre simultaneamente, acontecendo fora da cronologia linear, a obra de arte inscreve seu próprio tempo. Essas experiências ensejam “Uma configuração alternativa de agendas para a imagem em movimento, a percepção e a experiência perceptiva.”(CAMPOS CÉZAR, p.8 a) as imagens por sua vez são deslocadas de seu lugar óptico para o tátil, são imagens táteis que propõe outro regime de visualidade, onde o corpo é visto também como um “aparato perceptivo”, onde se inspira a lembrança do toque.

A visualidade háptica de certa forma elege uma “resposta sensorial” sem que esteja mediada pela representação, ou seja, o espectador, sujeito que vê/percebe a imagem háptica produz subjetivação de forma distinta do estilo óptico, onde a abstração atua como mediador entre sujeito e objeto. Portanto, o que está em jogo na percepção háptica, é mais como as imagens podem produzir subjetivação através de um chamado sensorial, quais são os meios e as estratégias que envolvem conceber uma experiência háptica.

As imagens justapostas de Sabóia em “Quando eu falo trem, um trem atravessa minha boca” (2020) cruzam as visualidades hápticas quando se pensa a simultaneidade da percepção e a não hierarquia dos sentidos. A escritura das imagens através da montagem e também da

captura ativam gestos e sentidos que de alguma forma desorientam para elaborar, se funda ou se apoia numa poética do deslocamento, o corpo quando toma consciência do seu próprio movimento como construtivo na narrativa se relaciona com a obra/proposta através de uma alteridade das sensações. “A edição espacial, que ocorre por vezes através da conexão ou disjunção espacial entre as projeções, produz uma forma de expectativa marcada pela navegação, na qual o espectador deve explorar e entrar em contato físico com as imagens que o envolvem em expressões desorientadoras de tempo e espaço” (CAMPOS CÉZAR, 2019, p.7).

No vídeo são poucas as intervenções sonoras através de palavras. Se observa o som das motos, do vento na folhagem, dos passos, pouco se observa a palavra como coisa dita, apenas uma canção popular no início do curta que aos ouvidos e olhos atentos indicam que estamos prestes a adentrar numa cidade, que como muitas outras, funcionam fazendo seu próprio tempo.

Os efeitos são muitos quando se confabula essas imagens espalhadas, seja dentro da própria tela como também nas paredes em branco do museu, eliminam-se as restrições e surgem possibilidades de criação que se fundam entre-meios: videoarte, curta-metragem e cinema expandido, que não precisam ser fronteiriços mas podem estar em constante confluência inspirados na invenção de novas formas de produzir camadas nas relações que são travadas entre espectador-espaco-obra de arte . Mais uma vez Ruy Cézar comenta

“As imagens envolvem o espaço dos museus e da galeria com suas narrativas que trazem um senso de desorientação espacial e intensidade demandando um tipo de engajamento da atenção voltado para a multiplicidade, onde o diretor não tem como intenção direcionar e controlar o olhar e o corpo do espectador em relação com a tela, mas promover um contato corporal e somático em que o espectador se depara com uma versatilidade de opções para a experiência” (CAMPOS CÉZAR, 2019, p.4).

Essas narrativas que ativam o vazio através da características do dispositivo, também se ativam enquanto propostas relacionais. O espaço da permanência e duração, como espaço de invenção, se coloca como uma plasticidade do deslocamento, da desorientação, e as imagens por mais que não se possam tocar se tornam táteis, o corpo se torna o mediador da relação obra-espectador e é nele que se elaboram as ficções dos espaços que não foram preenchidos.

Nesse sistema de visualidades, não se trata portanto de decifrar as imagens, ou de se relacionar com a imagem de forma a romper com o mistério e justificar as camadas que se apresentam, mas de “Colocar questões, fazer problema, evidenciar as temporalidades múltiplas das imagens” (FATORELLI, 2013, p.89). As considerações da escritora Susan Sontag em seu ensaio *Contra a interpretação* (1966), discorrem a favor de uma relação menos investigativa e mais sensorial em relação às obras de arte. A autora chama atenção, como sobre toda reflexão sobre a arte ocidental leva em conta os limites da mimese ou representação, dessa forma sujeitando o debate a criação de paradigmas entre forma e conteúdo, ou ainda a obrigatoriedade de defesa da arte em si mesma “E é a defesa da arte que dá origem à estranha concepção de que algo que aprendemos a chamar de “forma” está separado de algo que aprendemos a chamar de “conteúdo”, e ao gesto bem intencionado de considerar o conteúdo como essencial e a forma como acessória” (SONTAG, 2000, p.14).

Para a autora, é o ato de abordar a obra de arte a fim de interpretá-la que torna a condição de defender a arte uma prisão. O projeto de interpretação, torna o contato com a obra de arte uma investigação inconclusa, é um ato de descoberta de intenção, passivo ao suposto conteúdo ou intenção do artista, nesse sentido a interpretação pode ser parte de um processo de tornar o espectador passivo diante da obra, a interpretação prevê a não abertura, a negação da incompletude, mas o esmiuçamento de cada detalhe, na tentativa de descobrir seus sentidos, suas razões de estar. Essa importância excessiva dada a interpretação sugere que o conteúdo é mais importante que a forma, ou mesmo que estes não estão indissociados.

A filósofa afirma que “A interpretação dá por assente a experiência sensorial da obra de arte” (SONTAG, 2000, p.9), limitando os espaços de elaboração sensível diante das mesmas. Em *A partilha do sensível* (2000) o filósofo Jacques Rancière, chama atenção para a diferença, no campo da arte, entre o que o autor denomina como regime representativo, um regime onde se organiza e classifica maneiras de fazer e ver arte tendo em função seu caráter de *mimesis* (imitação do real) e o seu contrário, o regime estético, onde a identificação e distinção daquilo que se configura arte e não se configura se dá não pelos modos de fazer e ver, e sim através de uma sensibilidade própria a arte, uma sensibilidade que se desloca do ordinário e é habitado por forças heterogêneas, estranhas

entre si, que coexistem enquanto força sensível. A noção de regime representativo e estético em Rancière se aproxima aqui da tese de Parente (2014), onde o espectador, num regime representativo, se identifica mais com o que é representado do que com as forças que produzem aquela representação, e que o regime estético, que “Remete, propriamente, ao modo de ser específico daquilo que pertence à arte, ao modo de ser de seus objetos”(RANCIÈRE, 200, p.32) catalisa, um estado de suspensão, onde a forma é experimentada por si mesma. Assim, Sontag e Rancière conversam no que concerne a defesa de relações espectador-obra que sejam regidas por forças heterogêneas, complexas e que evocam diferentes direções que possibilitam o nascimento de ficções em suas brechas.

Ainda segundo Rancière (2000) “A revolução estética redistribui o jogo tornando solidárias duas coisas: a indefinição das fronteiras entre a razão dos fatos e a razão das ficções...” (RANCIÈRE, 2000, p.54). O cinema experimental, nesse cenário, elevaria a possibilidade de ficção a sua maior potência, através da montagem, que calcula as potências de significâncias e os valores de verdade. A arte videográfica então tem a seu favor a possibilidade de brincar com resquícios/provas do real, de desviar e produzir significados diversos, a ficção como rearranjo dos signos e das imagens, dão a possibilidade do poder, da invenção, propõe cenários, rastros e espaços onde se elabora estranhamentos entre os sentidos do espectador e as imagens especializadas, através do jogo entre distâncias e temporalidades expandidas, que permitem o descortinamento dos “espaços vazios” sujeitos a ativação.

## **Considerações finais**

Ana Vaz, Haroldo Saboia, e tantos outros artistas citados neste trabalho utilizam do vídeo como campo de investigação, tornam elementos antes excludentes, como o presente e o passado, convergirem em suas projeções como uma escolha estético-narrativa, expandem as margens de apreensão da imagem pelo observador e apontam não só para as incidências históricas da elaboração de imagens hápticas, como também mostram que as investigações em torno da imagem, a criação e recombinação de estratégias, são inesgotáveis. Enquanto houver mídias, existirá formas criativas de elaboração em torno das mesmas.

Por esse motivo, o mapeamento, em torno de uma categorização das estratégias utilizadas por artistas do vídeo não se faz necessário, mas sim, uma investigação constante que compreenda a contínua experimentação como condição fundante da existência das imagens hápticas. Portanto, as discussões suscitadas aqui não se esgotam nas referências citadas, mas existem porque se insiste em experimentar outras formas de visualidade e percepção.

Em função disso, recolho aqui alguns artistas contemporâneos brasileiros que através da experimentação produzem outras formas de ver e sentir imagens. São vários os procedimentos utilizados pelos artistas para criar a noção de uma temporalidade expandida, seja o trabalho de duração ou de congelamento da imagem em “Quando eu falo trem..” (Haroldo Saboia, 2020) analisado no segundo capítulo. seja a instalação em duas ou mais telas em “É noite na América” (Ana Vaz, 2022) como visto anteriormente, ou a repetição

em looping de um mesmo gesto “Meio cheio, meio vazio” (Kátia Maciel, 2009) e “Quebra-mar” (Kátia Maciel, 2017), ou a insinuação da performance como meio de ativar o corpo, como elaborado em “O peixe” (2016) de Jonathas de Andrade. As escolhas estético-narrativas dos artistas fazem evidenciar a virtualidade das imagens que se inserem em temporalidades múltiplas e heterogêneas, produzindo obras que comportam muitas camadas e produzem “dobras” e lacunas habitáveis e manipuláveis pelo espectador.

Por exemplo, em “Meio cheio, meio vazio” (2009) a artista e pesquisadora Kátia Maciel projeta um vídeo onde exhibe uma cena banal: uma jarra que enche um copo de água. A maneira como o vídeo é projetado, rente ao chão, pode dar a entender que esse líquido vai transbordar no espaço, brincando com o dentro e o fora, tensionando os limites da “tela”. O espectador que se depara com o vídeo e com a possibilidade de testemunhar a água que escorre na tela produzir a ilusão de escorrimento no espaço se frustra quando percebe que a jarra nunca se esvazia e o copo nunca fica cheio, produzindo uma sensação quase eterna que remete ao título da própria obra, sempre meio cheio e meio vazio, ao mesmo tempo. “O desdobramento da ação suposta de ocorrer ao longo do tempo de projeção da imagem em movimento encontra-se suspenso, reiteradamente destinado a exhibir uma mesma cena.” (FATORELLI, 2013, p.95).



Figura 19: Fotografia de exibição de “Meio cheio, Meio vazio” (2009) Kátia Maciel. Fonte: site da artista.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Disponível em: < <https://katiamaciel.net/meio-cheio-meio-vazio>>. Acesso em: 29/08/2023.

“Quebra-mar” (2017) por sua vez, é uma videoinstalação onde um pequeno recorte de vídeo de uma onda que quebra na praia ocupa três telas, o vídeo em looping está em temporalidades diferentes, produzindo um tipo de coreografia das ondas como se a quebra de uma provocasse a da outra e vice-versa.

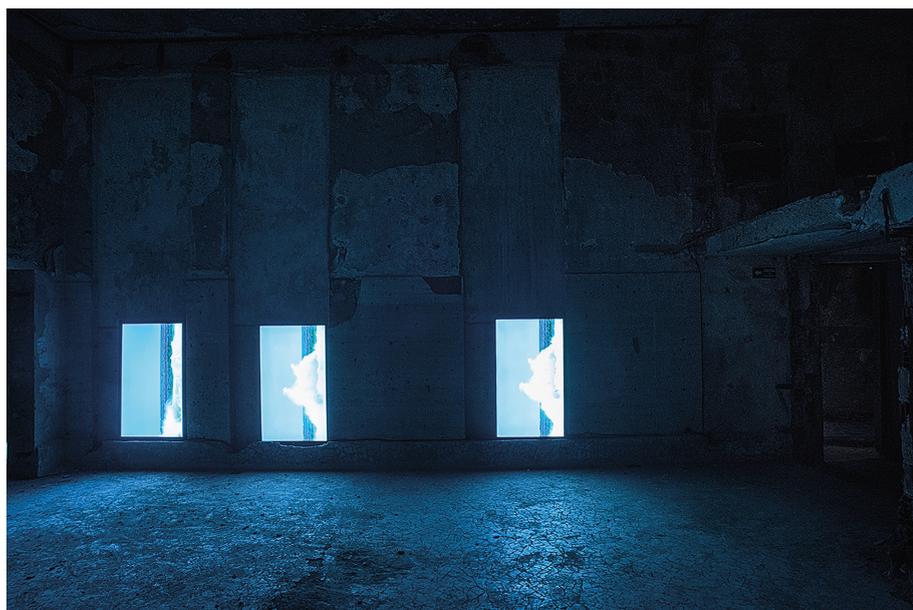


Figura 20: Fotografia de exibição de “Quebra-mar” (2017) Kátia Maciel. Fonte: site da artista.<sup>4</sup>

Em “O peixe” (2016) produz um ritual ficcional, onde pescadores de uma vila no nordeste do Brasil possuem o costume de abraçar os peixes. Produzindo tensões entre a relação natureza *versus* ocupação humana, que evoca afeto, violência e dominação através do toque, produzindo sensações táteis e potencializando presenças desconcertantes através da duração da imagem.

---

<sup>4</sup> Disponível em: < <https://katiamaciel.net/quebra-mar> > . Acesso em: 28/08/2023.



Figura 21: Frame do vídeo “O peixe” (2016) Jonathas de Andrade. Fonte: Captura de tela.

Todas as obras videográficas aqui presentes são atravessadas pelo desejo de possibilitar outros agenciamentos formais, epistemológicos e sensíveis em relação a contemporaneidade. Essas imagens que podem ser consideradas falhas, instáveis e desconcertantes, estimulam percepções que recorrem ao corpo como lugar de elaboração intelectual e sensível, dispõe mais do gesto como forma de ativação do que da ambição de se tornar documento histórico. Recorrem à história a partir de outras coreografias estéticas, dentro e fora da tela, dessa forma, não existem como discursos únicos, acabados, mas como uma prática infundável de investigação, desde seu princípio.



## Referências

- ABREU, Karen; SILVA, Rodolfo. **História e tecnologias da televisão**. UFSM.
- BEAUVAIS, Yann. **O expanded cinema de Valie Export**. 2014,  
Disponível em:  
<<https://yannbeauvais.com/bcubico/o-expanded-cinema-de-valie-export-uma-resposta-ao-esgotamento-do-cinema-estrutural/>> Acesso em: 16/08/2023
- BELLOUR, R. **Entre-imagens: foto, cinema, vídeo**. São Paulo: Papirus. 1997.
- BRENNER, Fernanda. **É noite na América**. Disponível em:  
<<https://www.pivo.org.br/app/uploads/2021/01/e-noite-na-america-folder-digital-pt.pdf>>  
Acesso em: 17/08/2023
- CAMPOS CÉZAR, Ruy. **Cine-instalações com múltiplos ecrãs: narrativas de deslocamento e visualidade háptica**. Rebeca, v.1, n.15, janeiro, 2019.
- CARVALHO, de Victa. **Dispositivo e Experiência: relações entre tempo e movimento na arte contemporânea**. Revista Poiésis, n.12, p. 39-50. nov-2008.
- DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon-Lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- FATORELLI, Antônio. **Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2013.
- GONÇALVES, Osmar. **Reconfigurações do olhar: o háptico na cultura visual contemporânea**, em VISUALIDADES, Goiânia v.10 n.2 p. -89, jul-dez 2012.
- MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. 1º edição, Zahar, 2007.
- MACIEL, Katia (Org.), **Transcinemas**. Rio de Janeiro: Editora Contra Capa, 2009
- MARKS, Laura. **The Skin of the Film**. Londres: Duke University Press, 2000.
- MICHAUD, Phillipe-Alain. **Filme: por uma teoria expandida do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- PARENTE, André. **Cinema de exposição: o dispositivo em contracampo**. Revista Poiésis, n.12, p. 51-63. nov-2008.
- PARENTE, André. **Cinemáticos**. Rio de Janeiro: +2 Editora, 2013

PARENTE, André; CARVALHO, Victa de. **Entre cinema e arte contemporânea**. Revista Galáxia, São Paulo, n. 17, 27 p. 27-40, jun. 2009.

RANCIÈRE, Jacques. A **partilha do sensível: estética e política**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental org; Editora 34, 2005.

SABOIA, Haroldo. **Quando eu falo trem, um trem atravessa minha boca**. 2020

Disponível em:

<<https://haroldosaboia.com/Quando-falo-trem-um-trem-atravesa-minha-boca>> Acesso em: 17/08/2023

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. In: SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. São Paulo: EDITORA SCHWARCZ S.A. 2020. p.12-31.

TÁVORA, Daniela. **Cinema expandido e videoarte: Considerações sobre o cinema e suas relações com as artes visuais**. Universidade Beira Interior. Covilhã, Portugal, 2021.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e terra, 2005.

YOUNGBLOOD, Gene. **Expanded Cinema**. New York: P. Dutton & Co, Inc,1970.

