



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Laura Cristina Souza da Silva


**Poéticas da paisagem: trânsitos e aproximações na produção de Brígida
Baltar e Cao Guimarães**

Rio de Janeiro

2023

Laura Cristina Souza da Silva

**Poéticas da paisagem: trânsitos e aproximações na produção de Brígida Baltar e Cao
Guimarães**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História da Arte Global.

Orientadora: Prof.^a Dra. Fernanda Pequeno da Silva

Rio de Janeiro

2023

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

S586 Silva, Laura Cristina Souza da.
Poéticas da paisagem: trânsitos e aproximações na produção de Brígida Baltar e Cao Guimarães / Laura Cristina Souza da Silva. – 2023.
123 f.: il.

Orientadora: Fernanda Pequeno da Silva.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Arte moderna – Brasil – Séc. XXI - Teses. 2. Paisagens na arte - Teses. 3. Vídeoarte – Teses. 4. Arte e cinema - Teses. 5. Baltar, Brígida, 1959-2022 - Crítica e interpretação - Teses. 6. Guimarães, Cao, 1965- - Crítica e interpretação – Teses. I. Pequeno, Fernanda, 1983-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.036”20”

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

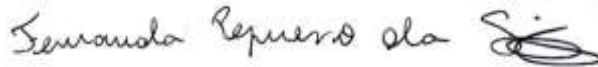
Laura Cristina Souza da Silva

**Poéticas da paisagem: trânsitos e aproximações na produção de Brígida Baltar e Cao
Guimarães**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História da Arte Global.

Aprovado em 29 de novembro de 2023.

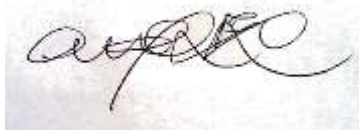
Banca Examinadora:



Prof^ª. Dra. Fernanda Pequeno da Silva
Instituto de Artes - UERJ



Prof^ª. Dra. Ana Luzia de Lima Cunha
Instituto de Artes - UERJ



Prof^ª. Dra. Ana Marcela França de Oliveira
Universidade de Brasília

Rio de Janeiro

2023

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, Fernanda Pequeno, pela sensibilidade, acolhimento e direção essenciais à confecção desse trabalho, resultado da felicidade de nosso encontro.

Às professoras da banca, Ana França e Analu Cunha, pela leitura atenta e generosa desde a qualificação, e a rica possibilidade de diálogo.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

À UERJ, pela oportunidade de pertencer a espaços onde o saber é coletivo e as histórias são várias.

À minha família, pelo apoio. À minha vó, em especial, por permanecer aqui; por mostrar coragem diante da assustadora grandeza do tempo. À minha tia, que se fez uma presença cuidadosa e constante nesse susto.

À Juliana, que sempre sonha e caminha junto. Pela escuta que costura minhas ideias quando ainda são ruídos. Pelos dias em Florianópolis e por mais um número incalculável de outras coisas.

À Camila, pela gentileza no modo em que me acompanha de perto toda vida.

À Letícia, por encontrar o lugar onde está e partilhá-lo comigo, com carinho.

A Vitória e Priscila, por dividirem de longe as tantas crises e sorrisos que atravessamos no mestrado.

Ao Artur, pela sua companhia nas longas madrugadas de escrita desse último ano. Também por me ajudar a fazer as pazes com o Rio, nas vezes em que foi necessário.

Ao Danilo, pelas *formas de voltar para casa*, e as trocas durante a exposição que reverberaram na escrita do texto.

Ao Eduardo, por lembrar de Zambra, Tsvetáieva, Pizarnik e Glück, que também permeiam os pensamentos aqui escritos.

Ao Matheus, por Wisnik e as paisagens de São Paulo.

Às meninas do 201, pela juventude compartilhada na Tijuca, entre todos os seus percalços.

À equipe do Cao Guimarães, que prontamente me concedeu acesso aos filmes analisados na pesquisa.

À Casa Jangada, pelos textos e aulas pontuais sobre cinema e arte.

A Brígida Baltar e Cao Guimarães, pelo encanto duradouro de suas obras.

A esta cidade, pelos caminhos abertos, pela beleza do espanto.

um espreitar a partir da sarjeta
pode ser uma visão do mundo

a rebelião consiste em olhar uma rosa
até pulverizar os olhos

Alejandra Pizarnik

RESUMO

SILVA, Laura Cristina Souza. *Poéticas da paisagem: trânsitos e aproximações na produção de Brígida Baltar e Cao Guimarães*. 2023. 123 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

O trabalho discorre sobre a produção em filme e vídeo de Brígida Baltar e Cao Guimarães, tendo como ponto de partida a condição contemporânea da paisagem na arte. Em um primeiro momento, apresentamos um breve panorama das origens da paisagem no Ocidente, em analogia ao surgimento do cinema e da videoarte, alcançando, por fim, os impactos da imagem em movimento para a produção brasileira. Com esse objetivo, nos apoiamos nas pesquisas de Jean-Marc Besse, Augustin Berque, Alain Roger, Raymond Williams, Rosalind Krauss, Jacques Rancière, André Parente, Walter Zanini e Arlindo Machado. Em seguida, realizamos uma análise crítica das obras *Maria Farinha Ghost Crab*, *Coletas* e *Em uma árvore, em uma tarde*, de Brígida Baltar, e *Rua de Mão Dupla*, *Acidente* e *Limbo*, de Cao Guimarães. O pensamento que esta pesquisa procurou sustentar parte do pressuposto de que os trabalhos analisados são uma contrapartida aos complexos da acelerada vida contemporânea. Envolvendo provocações formais e discursos desviantes, as imagens doam um outro ritmo para pensar a convergência entre natureza e cultura.

Palavras-chave: arte contemporânea brasileira; paisagem na arte; videoarte; cinema de artista.

ABSTRACT

SILVA, Laura Cristina Souza. *Poetics of landscape: transits and approaches in the Works of Brígida Baltar and Cao Guimarães*. 2023. 123 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

This work discusses the film and video production of Brígida Baltar and Cao Guimarães, with the contemporary condition of landscape in art as its starting point. Initially, we provide a brief overview of the origins of landscape in the Western context, drawing analogies to the emergence of cinema and video art, and ultimately exploring the impacts of moving images on Brazilian production. To achieve this, we rely on the research of Jean-Marc Besse, Augustin Berque, Alain Roger, Raymond Williams, Rosalind Krauss, Jacques Rancière, André Parente, Walter Zanini, and Arlindo Machado. Subsequently, we conduct a critical analysis of Brígida Baltar's works "Maria Farinha Ghost Crab," "Coletas," and "Em uma árvore, em uma tarde," as well as Cao Guimarães's "Rua de Mão Dupla," "Acidente," and "Limbo." This research is built upon the assumption that the analyzed works serve as a counterpoint to the complexities of contemporary fast-paced life. Through formal provocations and deviant discourses, these images offer a different rhythm for contemplating the convergence of nature and culture.

Keywords: Brazilian contemporary art; landscape in art; video art; artist cinema.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Panorama em Leicester Square, Londres, arquitetado por Robert Mitchell para exibir as pinturas de Robert Barker (1737-1806). Fonte: British Library (2023)	21
Figura 2 – Christo e Jeanne-Claude, <i>L'arc de Triomphe, Wrapped, Paris</i> , 1961/2021. Fonte: El País (2023)	25
Figura 3 – Michael Snow, <i>Wavelength</i> , 1967. Fonte: Art Canada Institute (2023)	27
Figura 4 – Nam June Paik, <i>Electronic Superhighway: Continental U.S., Alaska, Hawaii</i> , 1996. Fonte: Flickr (2023).....	30
Figura 5 – Letícia Parente, <i>Eu, armário de mim</i> , 1975. Fonte: Art Basel (2023)	37
Figura 6 – Letícia Parente, <i>In</i> , 1975. Fonte: MoMA (2023)	38
Figura 7 – João Modé, <i>Hyde Park com Bri</i> , 2004. filme slide e caixa de luz. 4 x 100 x 4 cm. Fonte: A Gentil Carioca (2023).....	41
Figura 8 – Eduardo Coimbra, <i>Visível Invisível</i> , 2002. Fotografia. Fonte: A Gentil Carioca (2023)	42
Figura 9 – Cao Guimarães e Rivane Neuenschwander, <i>Quarta-feira de cinzas</i> , 2006. Frame do vídeo. Fonte: Tate Modern (2023).....	44
Figura 10 – Brígida Baltar, <i>Maria farinha ghost crab</i> , 2004. Fonte: Nara Roesler (2021) ...	50
Figura 11 – Brígida Baltar, <i>Maria farinha ghost crab</i> , 2004. Fonte: Nara Roesler (2021) ...	55
Figura 12 – Brígida Baltar, <i>Maria farinha ghost crab</i> , 2004. Fonte: Nara Roesler (2021) ...	56
Figura 13 – Brígida Baltar, <i>A coleta da neblina</i> , 2002. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural (2023)	60
Figura 14 – Olafur Eliasson, <i>The Weather Project</i> , 2003. Fonte: Public Delivery (2023)	64
Figura 15 – Richard Long, <i>A line made by walking</i> , 1967. Fonte: Tate (2023).....	66
Figura 16 – Mira Schendel, <i>A Criação Do Mundo (Série Monotipia)</i> , 1965. Fonte: James Lisboa (2023).....	71
Figura 17 – Cao Guimarães, <i>Rua de Mão Dupla</i> , 2002. Fonte: acervo particular do artista, acesso concedido à pesquisa (2022)	74
Figura 18 – Cao Guimarães, <i>Rua de Mão Dupla</i> , 2002. Fonte: acervo particular do artista (2022)	78
Figura 19 – Brígida Baltar, <i>em uma árvore, em uma tarde</i> , 2000. Fonte: Nara Roesler (2021)	88
Figura 20 – Brígida Baltar, <i>em uma árvore, em uma tarde</i> , 2000. Fonte: Nara Roesler (2021)	96

Figura 21 – Cao Guimarães e Paulo Lobato, <i>acidente</i> , 2006. Fonte: acervo particular do artista, acesso concedido à pesquisa (2022)	98
Figura 22 – Cao Guimarães e Paulo Lobato, <i>acidente</i> , 2006. Fonte: acervo particular do artista, acesso concedido à pesquisa (2022)	99
Figura 23 – Cao Guimarães e Paulo Lobato, <i>acidente</i> , 2006. Fonte: acervo particular do artista, acesso concedido à pesquisa (2022)	99
Figura 24 – Cao Guimarães e Paulo Lobato, <i>acidente</i> , 2006. Fonte: acervo particular do artista, acesso concedido à pesquisa (2022)	99
Figura 25 – Rivane Neuenschwander, <i>Mapa-Mundi BR (postal)</i> , 2007. Fonte: Stephen Friedman Gallery (2023)	103
Figura 26 – Cao Guimarães, <i>limbo</i> , 2011. Fonte: acervo particular do artista, acesso concedido à pesquisa (2022)	106
Figura 27 – Cao Guimarães, <i>limbo</i> , 2011. Fonte: acervo particular do artista, acesso concedido à pesquisa (2022)	107
Figura 28 – Brígida Baltar, <i>Lá</i> , 2011/2019. Fonte: Brígida Baltar (2023)	111
Figura 29 - Cao Guimarães, <i>limbo</i> , 2011	113

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 HISTÓRIAS DA PAISAGEM, PAISAGENS CONTEMPORÂNEAS	14
1.1 Origens da paisagem	14
1.2 Os espaços discursivos do cinema: paisagem e tecnologia	19
1.3 Do monumental ao ínfimo: cinema expandido	26
1.4 Cinema, filme e videoarte	28
1.5 A passagem ao vídeo no Brasil de 1970	33
1.6 Panoramas contemporâneos	39
2 PERCURSOS COM O CORPO, O ESPAÇO EXPERIMENTADO	46
2.1 O corpo imaginado de Maria Farinha	48
2.1.1 <u>O vídeo como um novo aparato artístico</u>	51
2.1.2 <u>Realidade como cinema, corpo como imagem</u>	52
2.1.3 <u>O gesto sensível da câmera</u>	54
2.2 Na medida do gesto: coletas nas nuvens	58
2.2.1 <u>Um mergulho sensível no espaço</u>	58
2.2.2 <u>O tempo da névoa</u>	61
2.2.3 <u>Dispositivos para atmosferas</u>	68
2.3 Morar em uma Rua de Mão Dupla	73
2.3.1 <u>Iconografias cotidianas</u>	75
2.3.2 <u>Espaços de intimidade como espaços de descoberta</u>	77
2.3.3 <u>Aspectos coletivos da identidade</u>	80
3 NARRATIVAS POSSÍVEIS, MUNDOS INVENTADOS	84
3.1 A paisagem urbana em Brígida Baltar	86
3.1.1 <u>A cidade de Brígida</u>	87
3.1.2 <u>Em uma tarde, derivas</u>	89
3.2 Por uma partilha do acaso: cartografias acidentais de Cao Guimarães	97
3.2.1 <u>Paisagens inusitadas</u>	101
3.3 Limbo e a ambiguidade do lugar	105
CONSIDERAÇÕES FINAIS	116
REFERÊNCIAS	119

INTRODUÇÃO

A produção de Brígida Baltar percorre o desenho, a performance, o filme, a instalação e a escultura. Nascida em 1959 no Rio de Janeiro, a artista frequentou a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, onde deu início ao seu processo de experimentação particular da intimidade; foi na década de 1990 que Baltar desenvolveu um trabalho poético de longa duração em sua casa-ateliê de Botafogo. Lhe interessaram os aspectos ínfimos de sua própria casa: o pó dos tijolos na parede, as goteiras do telhado, coleções do imaterial na materialidade da vida doméstica. Lá, fez da casa uma dimensão de si mesma. Em sequência, suas ações direcionaram-se ao mundo exterior em coletas da neblina, do orvalho e da maresia, ou mesmo nas caminhadas em busca de uma árvore que oferecesse repouso. Seu trabalho evoca um retorno ao corpo na paisagem por meio de associações oníricas, fabulares. Esta dissertação é realizada em memória da artista, que faleceu este ano, deixando uma extensa obra em elogio aos percursos cotidianos.

Cao Guimarães transita entre as artes visuais e o cinema em produções audiovisuais expandidas. Da película ao vídeo, sua obra investiga os mínimos acasos nos espaços por onde passa, utilizando a imagem como um dispositivo para explorar os sentidos e sensações guardados na memória. O artista de Belo Horizonte constrói um extenso inventário pelos fragmentos do habitual, deslocando sua atenção para momentos intencionais de ócio. Inventa meios de alcance aos afetos ainda não sedimentados pela rotina. Seus filmes revelam o fascínio de Guimarães por temporalidades alheias à velocidade contemporânea, um retorno a improvisos no espaço da cozinha, derivas nas paisagens mineiras, ao voo das bolhas de sabão ou a infintas conversas de bar. Categorias usuais como documentário ou ficção desmancham-se em uma disponibilidade para o mundo acontecendo diante de si.

É possível interpretar o trabalho intimista tanto de Guimarães quanto de Baltar como uma ode à subjetividade exclusiva dos caminhos individuais. Mas o que parece ocorrer no momento em que se colocam em cena os episódios “menores” elegidos pelos artistas é, afinal, uma extrapolação desses mesmos limites. Entre as divagações da vida privada e o imaginário coletivo, as definições que se tornaram usuais para nós são repetidamente refeitas. Para tanto, ambos recorrem ao universo sensível das imagens em movimento. A fim de investigar de que formas o cinema dos artistas infere em nossos modos de perceber e experienciar o ambiente, a

dissertação partirá de algumas abordagens e discussões centrais para a arte contemporânea que tocam direta e indiretamente suas produções.

Em especial, tomamos as questões da paisagem na arte, uma noção moderna pautada na construção do olhar. Nos questionamos: que paisagem se forma a partir das frestas, pelos resquícios de memória e matéria? Se de início se referia a um panorama geral da natureza, uma apreensão dominante de um indivíduo sobre um território, muito importa também as visões mais recentes da paisagem, que revogam a ideia de um sujeito apartado da realidade social e tratam de dilemas urbanos, das divisões geopolíticas, das disputas entre a cultura e o meio geográfico. A paisagem à qual nos referimos não é mais uma representação ideal que se sobrepõe ao território amorfo, mas um encontro ativo e constante com o espaço em sua multiplicidade.

O texto apresentado é o desdobramento de uma pesquisa anterior na Iniciação Científica do Departamento de Arte Visual da Universidade Estadual de Londrina. Seu primeiro objetivo era realizar um levantamento bibliográfico acerca do conceito de paisagem na arte até o momento presente. Nesta etapa seguinte, a pesquisa tem por objetivo uma leitura crítica, ao contrastar referenciais teóricos com obras, proposições e agenciamentos contemporâneos, de maneira a propiciar intercâmbios entre áreas interessadas no conceito de paisagem, como a filosofia, a história, a sociologia, a geografia, a arquitetura, a literatura e o cinema.

Visamos abordar como os modos de habitar e buscar pertencimento, aterramento e sentido ao espaço podem ser partilhados por meio dos processos artísticos, ainda que com frequência recaiam às esferas privadas ou estritamente pessoais na lógica vigente. O pensamento que essa pesquisa visa sustentar parte do pressuposto de que os trabalhos de arte analisados são uma contrapartida aos complexos da acelerada e alienante vida contemporânea. Envolvendo provocações formais e discursos desviantes, engendrados na imagem, as imagens doam um outro ritmo para pensar a convergência entre natureza e cultura. Parecem restituir àquele diante da obra e diante da cidade o direito de pensar, interpretar e utilizar o espaço para além da maneira que lhe fora inicialmente prescrita.

Não se contesta hoje o problema do consumo imediato de informação, de um circuito urbano voltado à produção desenfreada de valor, e conquanto seja insatisfatório indicar qualquer elaboração artística como uma resposta direta aos problemas enfrentados, podemos ainda atestar nas obras a existência das ferramentas necessárias para uma variação ou flexão no pensamento da vida. Para esses espaços de criação, não há paisagem, mas paisagens. O que

outrora foi parte de uma busca por uma unidade que organizasse, mapeasse, desse nome ao território vivido, pode hoje caminhar para um entendimento mais amplo de sua função simbólica. Partindo não só de uma expectativa racional, os trabalhos constroem uma metáfora para o corpo como parte ativa do lugar em que cada artista e espectador se encontra, indissociável das sensações e afetos suscitados.

Dito isso, está longe da crítica o papel de justificar o investimento artístico por meio de problemáticas correntes em seu campo de ação, mas cabe a esse processo de escrita a chance de indicar os debates que permanecem no objeto de arte e são por eles sustentados a todo tempo. Não a fim de supor uma complementariedade entre um e outro, mas para localizar um interesse nos pontos de inevitável tensionamento entre discurso e imagem. Um dos objetivos ao desenvolver essa pesquisa é entender como constituir uma escrita sobre a obra de arte que não se sobreponha a ela, que não posicione o trabalho abaixo em uma suposta hierarquia entre conceito e visualidade. Assim, procuramos dialogar com teóricos que contribuísem para acessar a circulação dos trabalhos, mas também com outros artistas visuais, cineastas e escritores, em contrastes e aproximações.

Para melhor acessar as dinâmicas que operam nas imagens dos artistas, os atravessamentos de outros discursos nas obras, a dissertação divide-se em três capítulos. Primeiramente, analisamos as origens da noção de paisagem para a sociedade ocidental, a fim de elencar condicionamentos na relação pictórica com o espaço que permanecem nas produções recentes. Partimos das pesquisas de Jean-Marc Besse (2014), Augustin Berque (2013) e Alain Roger (1997). No trabalho de Giulio Carlo Argan (1995), nos interessou o impacto da ascensão das cidades para a idealização dos panoramas naturais; investigamos ainda a distinção entre paisagem e natureza nos ensaios de Raymond Williams (2011). Em seguida, abordamos o surgimento do cinema aos problemas da paisagem como espetáculo visível, por meio dos estudos de Rosalind Krauss (2006) e, em especial, dos livros de Jacques Rancière (2009; 2013; 2020). O capítulo trata também do cinema de Michael Snow, das experiências em vídeo de Nam June Paik e da obra multidisciplinar de Joseph Beuys para apresentar o cinema expandido, o cinema de artista, a entrada da videoarte e a importância das instalações para o período contemporâneo. Alcança os impactos da imagem em movimento para a produção brasileira, apoiando-se nas pesquisas de André Parente (2013), Walter Zanini (2018) e Arlindo Machado (2008). Discutiu-se, por fim, o percurso de artistas contemporâneos da década de 1990 em grupos e trocas informais que exerceram influência na obra dos dois artistas em destaque.

Nos dois últimos capítulos, a escrita fundamenta-se em alguns trabalhos de Cao Guimarães e Brígida Baltar elegidos para uma observação cautelosa. A escolha pautou-se na pertinência dos assuntos que as obras evocam, em consonância com as primeiras discussões da dissertação. Os ensaios presentes no segundo capítulo procuram testemunhar como Brígida Baltar e Cao Guimarães habitam a paisagem a partir dos gestos mais sutis, propondo uma simbiose entre o imaginário, o corpo e as materialidades do espaço, ao optarem por uma abordagem em primeira pessoa. O primeiro texto tem como principal objeto de análise as metamorfoses de *Maria Farinha Ghost Crab*, de Brígida Baltar. O segundo texto recorre às *Coletas*, também de Baltar, para identificar o desejo por uma dimensão infraordinária nas investigações poéticas. No texto acerca do filme *Rua de Mão Dupla*, de Cao Guimarães, a ideia de casa expande-se como um espaço de intimidade atravessado pelo ambiente externo.

O terceiro capítulo considera a necessidade em explorar outros modos de perceber a relação entre o ser humano e a ideia que faz de sua natureza regional e urbana, fundamentando-se no aspecto fabular e ficcional dos trabalhos dos artistas. Por meio das obras, verificamos formas de imaginar o território que escapam aos raciocínios mais rígidos sobre identidades locais, o que faz com que suas produções ganhem peso diante do contexto em que se inserem. A partir da obra *Em uma árvore, em uma tarde*, de Brígida Baltar, o texto trabalha a ideia plural de paisagem urbana. A obra *Acidente*, de Cao Guimarães, foi investigada em tensionamento com outros artistas e conceitos da antropologia e da história da arte, ao evocar uma cartografia sensível de Minas Gerais. Por fim, discutimos a obra *Limbo*, também de Cao Guimarães, em diálogo com as problemáticas de uma arte brasileira.

1 HISTÓRIAS DA PAISAGEM, PAISAGENS CONTEMPORÂNEAS

1.1 Origens da paisagem

Ao tratarmos de paisagem, parece sempre fazer sentido rememorar um cenário mental, antes de qualquer definição teórica. Geralmente, a imagem que se constrói a partir do termo gira acerca de alguns mesmos elementos fundamentais: a linha visível do horizonte, árvores, mares ou montanhas, cores consideradas orgânicas e, caso não a ausência completa de qualquer interferência humana, a sua breve aparição como secundária à ordem “natural” do espaço. Em poucas palavras, já estamos operando a partir de distinções marcadas entre natureza e cultura, entre a vida civilizada e um campo selvagem projetado no lado externo; por mais enraizada que esteja no imaginário de nossa cultura, essa cena pitoresca tem seu sentido precisamente em um espaço social e político na história recente, e é essa construção que buscaremos brevemente investigar.

Para à frente explorarmos as implicações da paisagem no cinema, é interessante partir da noção de paisagem como uma dinâmica entre dentro e fora: um enquadramento possível para as trocas do universo sensível e suas construções inteligíveis, que nasce de uma consciência específica dos estados de percepção que experimentamos diante do espaço. Para tanto, tomamos a mesma perspectiva do filósofo Jacques Rancière (2019, p. 9) quando diz, no livro recente *Le temps du Paysage: aux origines de la révolution esthétique*, que sua análise não concerne o momento em que é proposta uma descrição pictórica dos aspectos visuais da natureza, quando nasce um gênero acadêmico, nem mesmo quando a arte dos jardins teve início de forma isolada. O que intriga Rancière em seu livro é a ideia de paisagem imposta como um amplo objeto do pensamento. Isso pois enquanto as representações da natureza são tão múltiplas e inapreensíveis quanto a existência de diferentes tempos e culturas, a paisagem do modo como a compreendemos tem seu surgimento e ascensão atrelados à história moderna da vida ocidental. Mais que isso, como veremos nas pesquisas de Rancière, e mais adiante face à criação de uma lógica cinematográfica, nossa elaboração simbólica do espaço diz respeito diretamente aos regimes estéticos em voga a partir de um marco temporal na história.

A realidade é que, como aponta Jean-Marc Besse (2014) nos ensaios de *O gosto do mundo*, há uma variedade de portas de entrada para abordar a noção de paisagem. Ela é objeto de estudo para diversas áreas, como a geografia, a arquitetura, o cinema, etc. Indo além,

podemos simplificar paisagem como a representação do espaço, e assim diríamos que os murais gregos, no que evocam símbolos da natureza (CLARK, 1961), são paisagem do mesmo modo como são as pinturas de William Turner ou John Constable. Que a paisagem está naquilo que não é a cena social humana, ou que se refere a um determinado conjunto do território.

Nenhuma dessas linhas de raciocínio é equivocada; no entanto, escolheremos partir de autores que consideram o surgimento da noção de paisagem em nossa sociedade a partir dos estudos da perspectiva no Renascimento. Isso porque, para estes autores, falamos de um conjunto de fatores que determinam os modos de visibilidade impostos a partir de uma mudança em relação à natureza e seu conjunto de significados. Essa abordagem nos possibilita também encontrar entre as definições da relação entre o ser humano, a cidade e a natureza, um terreno fértil para o surgimento de um paradigma cinematográfico e seus desdobramentos no cinema expandido da arte contemporânea.

Primeiro, cabe tomar a paisagem como noção, não como conceito: sua presença em nosso vocabulário evoca uma presença implícita, uma elaboração muitas vezes mais intuitiva do que racional sobre como percebemos a realidade, vistas as associações imagéticas que o termo propõe. Talvez seja por essa razão que, do modo como reconhecemos a eterna existência dos cenários naturais que nos permeiam, tomamos a paisagem como desde sempre também existente.

Para o pesquisador francês Augustin Berque (2013), alguns critérios colaboram para definir a mudança que dá lugar a uma percepção da natureza como paisagem. A existência de produções orais ou escritas sobre a beleza do território, de jardins ornamentados, de uma arquitetura voltada para a apreciação da vista, pinturas representando o ambiente, a própria existência da palavra paisagem, além de reflexões explícitas a seu respeito, são para ele os fatores determinantes. De acordo com o raciocínio do autor, não bastaria um exame das produções pictóricas do espaço, ainda que a arte seja um dos aspectos principais para a presença da paisagem. O escopo maior de sua pesquisa considera a noção de paisagem como uma posição privilegiada para compreender a relação com o entorno, por referir-se tanto às questões materiais do ambiente, como à economia simbólica do saber, marcando a complexa interação entre esses dois aspectos da vida humana.

Um livro referencial para abordar as características dessa interação é *Court traité du paysage*, escrito por Alain Roger (1997). Na obra, o filósofo francês cunha o termo *artialização* (*artialization*, no original) para definir uma visão de mundo que parte da matriz artística para enquadrar a natureza como paisagem. Roger (1997) pensa acerca das

transformações na compreensão da arte e da natureza ao longo da era moderna. Seu foco reside um processo de inversão na relação com o modelo natural: não é apenas a arte que representa um dado externo do mundo, já que o mundo se realiza para o ser humano também por uma contínua referência à arte.

Mesmo quando o consideramos pobre, nosso olhar é rico, repleto de uma profusão de modelos subentendidos, enraizados e, portanto, inquestionáveis: pictóricos, literários, cinematográficos, televisivos, publicitários, etc., que funcionam em silêncio para a cada momento moldar nossa experiência, seja ela perceptual ou não. Somos, sem o sabermos, uma intensa forja artística e ficaríamos admirados se alguém nos revelasse tudo em nós que provém da arte. É o caso da paisagem, um dos lugares privilegiados onde podemos verificar e medir esta potência estética. (ROGER, 1997, p. 8, tradução nossa¹)

É com a percepção desse ponto de vista dotado de símbolos culturais que a natureza passa a existir para o ser humano como modelo em que determinados valores operam para sua construção coletiva. Portanto, não é a realidade física da paisagem que a define, quanto essa metamorfose estética na visão da natureza, que torna o país organizado como o grau zero da paisagem. Passa a haver sentido no pensamento de Arthur Danto, pelas palavras de Hamlet, de que os espelhos (como reflexos doados pela natureza) e, por extensão, as obras de arte, “em vez de nos devolverem o que podemos conhecer sem eles, são instrumentos de autoconhecimento”. (DANTO, 2005, p. 43)

A própria etimologia da palavra denuncia as mudanças empregadas na organização do espaço anteriores a este paradigma visível. Há primeiro o surgimento da noção de país no século XV, com a ascensão de nações independentes, para que encontremos sua derivação no vocabulário popular: *Land-landscape* em inglês, *Land-Landschaft* em alemão, *Land-Landschap* em holandês, *pais-paisaje* em espanhol, *paese-paesaggio* em italiano, e *topos-topio*, no grego moderno (ROGER, 1997), ainda que inicialmente a palavra designe uma totalidade espacial, mais que um cenário imagético. De país para paisagem, a diferença se encontra no papel da arte para a sociedade moderna, organizada em nações burguesas.

Em resumo, a paisagem acontece no momento em que é possível refletir a seu respeito, observar a natureza como objeto sobre o qual o ser humano projeta um ponto de vista sensível; é o marco de uma subjetividade nascente. E para que a natureza seja bela, é preciso que sua beleza esteja exilada de todas as problemáticas dos dramas humanos, em um contraponto imaculado. Assim, a partir do Romantismo (séc. XVIII para o XIX), se consolida

¹ No original: Notre regard, même quand nous le croyons pauvre, est riche, et comme saturé d'une profusion de modèles, latents, invétérés, et donc insoupçonnés : picturaux, littéraires, cinématographiques, télévisuels, publicitaires, etc., qui oeuvrent en silence pour, à chaque instant, modeler notre expérience, perceptive ou non. Nous sommes, à notre insu, une intense forgerie artistique et nous serions stupéfaits si l'on nous révélait tout ce qui, en nous, provient de l'art. Il en va ainsi du paysage, l'un des lieux privilégiés où l'on peut vérifier et mesurer cette puissance esthétique.

uma definição espacial capaz de traduzir estados de espírito, temperamentos e associações entre a singularidade do sujeito moderno europeu e os panoramas visíveis que contempla em admiração. (MATTOS, 2008, p. 12) Seja como movimento literário ou artístico, a escola do pensamento defendia uma sensibilidade que se opunha ao modelo mercantil e utilitário em ascensão, para apostar em uma força vital poética, que anteciparia as vanguardas do século XX. Há no período romântico o desenho de uma potência subversiva do ócio, que retornará em dissidência à vertiginosa aceleração contemporânea.

O que se revela dessa nova definição da paisagem é a ideia de uma natureza separada, sagrada e intocável, livre das amarras do movimento citadino. Contudo, essa percepção imediata da natureza existe somente a partir do exílio da vida na cidade, quando tal ideal se apresenta como uma função de contraste. Para perceber a natureza como uma força selvagem e ingovernável, é preciso opô-la ao racionalismo da sociedade estruturada. É preciso ainda alienar-se de todo o trabalho na terra, toda a proximidade prática responsável pela manutenção do cultivo do território. Nesse sentido, enquanto o homem passa a dimensionar seu pensamento próprio e mortal, constrói a imagem misteriosa do cosmos natural. Não é de se estranhar, portanto, que a paisagem nasça com a perspectiva geométrica elaborada pelos pintores e estudiosos, visto que sua existência depende exatamente de uma distância do olhar. É essa a explicação para as palavras de Cézanne (apud ISHAGHPOUR, 2004, p. 91): “entre camponeses, bem, algumas vezes duvidei que soubessem o que é uma paisagem, uma árvore”.

Para o historiador Giulio Carlo Argan (1995), o espaço visual urbano engloba também suas extensões para fora dos limites da cidade. Com efeito, as narrações das memórias de uma terra distante consideravam desde muito não só seu aspecto visível, mas o conteúdo implícito em sua contradição à ordem civilizada. “Até mesmo quando pinta uma paisagem natural”, destaca Argan (1995, p. 44), “um pintor está pintando, na realidade, um espaço complementar do próprio espaço urbano. O espaço também é um objeto que se pode possuir e que é possuído.”

Talvez por tal motivo, desde que a paisagem deixou de ser um gênero restrito à academia para transformar-se em um conjunto de questões ampliadas, seja uma tarefa impossível tratar da paisagem sem tratar das conjunturas da vida urbana e, indo um passo à frente, tratar também de sua contraposição nos territórios íntimos, domésticos, em razão do modo como ambos os espaços internos e externos se conjugam no contemporâneo.

Destaca-se das pesquisas sobre paisagem a separação entre sujeito e ambiente, denunciada em uma visão estética da natureza através dos modelos culturais. No capítulo “Ideias sobre a Natureza”, do livro *Cultura e Materialismo*, Raymond Williams (2011)

explora os significados históricos atribuídos à natureza. O primeiro sentido da palavra latina *natura* era associado a uma qualidade essencial intrínseca de qualquer coisa, percorrendo uma constituição inerente ou imutável das leis que governam o mundo, muito antes de chegarmos a um sentido físico. (WILLIAMS, 2011, p. 91) Adiante, natureza se associaria aos objetos externos a nós de maneira quase inquestionável. Raymond Williams (2011) ressalta, nessa direção, que atualmente acreditamos com mais facilidade na nossa capacidade e desejo de intervir nos processos naturais, mesmo que não tomemos tempo para descrever o que está implicado nessa intervenção e se incluímos o ser humano no que se descreve. Retomando as considerações de Alain Roger, o olhar que destinamos ao mundo é capaz de transformá-lo da forma como é transformado por ele, mas, para isso, é preciso supor que este olhar esteja isolado dos cenários que o comovem.

No capítulo, Raymond Williams (2011) nos mostra que as ideias consideradas mais racionais e seculares a respeito da natureza, visões “naturalistas”, dependeram de uma abstração em mesma medida daquelas necessárias para outras visões consideradas metafísicas - a abstração da figura humana. A natureza passa a ser precisamente tudo aquilo que não é humano, tudo o que não foi “tocado ou estragado pelo homem: a natureza como os locais solitários, como o selvagem” (WILLIAMS, 2011, p. 103) O pesquisador apresenta alguns motivos para essa separação:

Creio que a natureza teve de ser vista como separada do homem por vários motivos. Talvez a primeira forma de separação tenha sido a distinção prática entre natureza e Deus: a distinção que, por fim, tornou possível a descrição dos processos naturais em seus próprios termos; examiná-los sem qualquer hipótese prévia de propósito ou desígnio, mas simplesmente como processos, ou, no uso historicamente anterior do termo, como máquina. Poderíamos descobrir como a natureza “funciona”; o que a criou, ou, como alguns ainda dizem, “seu tique-taque” (como se o relógio de Paley ainda estivesse conosco). Poderíamos ver melhor como ela funciona alterando ou isolando certas condições em experiências ou em melhorias. Algumas dessas descobertas foram passivamente concebidas: uma mente separada observando uma matéria separada; o homem olhando para a natureza. (WILLIAMS, 2011, p. 103)

Muito dessa visão condiz com as práticas científicas desenvolvidas a partir do Renascimento e, posteriormente, do Iluminismo. Condiz também com as explorações coloniais, dado o modo como o território estrangeiro enquadrava-se na ideia de um objeto passivo a serviço do ser humano civilizado. Nada dessas percepções é fruto de uma relação espontânea com os panoramas naturais, mas sim parte de um longo processo cultural e político. Uma ficção para elaborar o espaço habitado.

Dos traçados geométricos lineares, organizando a ilusão da perspectiva, aos estudos da luz em cenas românticas, nos vemos diante de um novo modelo para conhecer o mundo. A visão estabelecida a partir do século XIV e XV inaugura uma forma hegemônica de expressar

simbolicamente pertencimento ao espaço, fundamentada no empenho em traduzir o ambiente a partir da especificidade de um olhar desencarnado. Uma nova relação com a imagem se expressa a partir da técnica fotográfica, que transfigura o espaço tridimensional geométrico em uma superfície plana, alterando profundamente as dinâmicas entre arte, sujeito, cultura e natureza. Graças às mudanças tecnológicas do período, modos ampliados de experimentar a subjetividade no espaço pictórico mostram-se à disposição dos artistas e espectadores.

1.2 Os espaços discursivos do cinema: paisagem e tecnologia

No livro *Cinemáticos*, André Parente (2013) explica que há ao menos três dimensões que definem o cinema como o conhecemos: a arquitetura de sua sala, uma herança do teatro italiano; a tecnologia da projeção, inventada ao final do século XIX; e sua forma narrativa. Uma dimensão arquitetônica, uma tecnológica e, por fim, uma dimensão discursiva. Enquanto associamos com frequência o surgimento do cinema ao seu aparato tecnológico, deixamos de lado uma complexa história de sua linguagem, influenciada

pela vontade de viajar sem se deslocar, desejo que emerge com força no início do século XIX nos dispositivos de projeção de fantasmagorias, nos panoramas e na fotografia estereoscópica (3D), e, sobretudo, no romance, como os de Honoré de Balzac e Charles Dickens, com suas novas técnicas no delineamento dos personagens, das ações, do espaço e do tempo. (PARENTE, 2013, p. 19)

Nos interessa como essas influências apontadas por Parente se entrelaçam à história da paisagem, colaborando elucidar a sequência de eventos até os paradigmas contemporâneos. Antes mesmo do dispositivo do cinema ser inventado, atribuído aos irmãos Lumière no final do século XIX, existem indicativos de suas operações nos mecanismos estereoscópios, nos panoramas e nas projeções, ainda que o aspecto narrativo do que atualmente é visto como cinema venha a surgir mais tarde, no início do século seguinte.

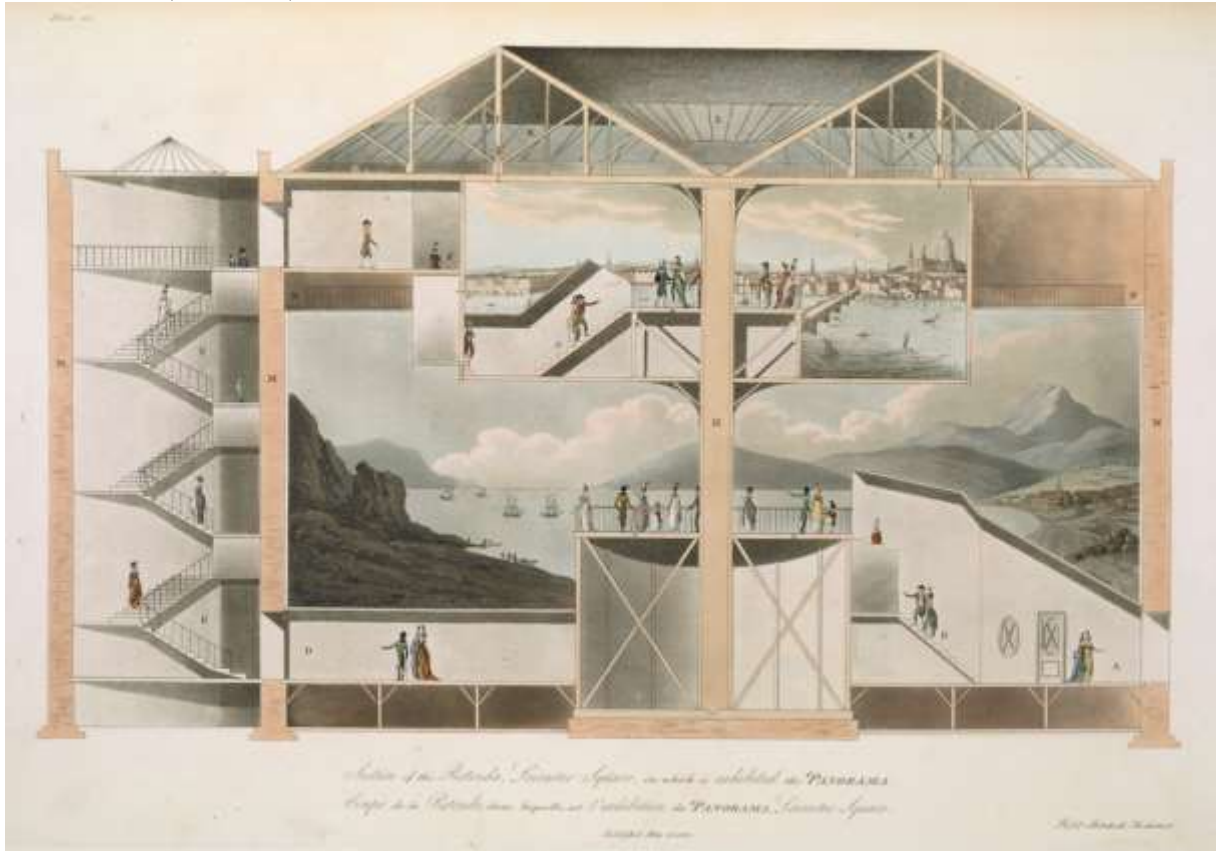
Por consequência, não podemos resumir o surgimento do cinema apenas em sua questão técnica. O cinema faz parte de uma história ocidental da imagem, ele se desenha diante das questões entre natureza e cultura delimitadas anteriormente; o cinema necessita de uma visão da natureza como espetáculo visível, portanto guarda sua herança em alguns fenômenos espaciais, tanto em sua dimensão arquitetônica, quanto em sua forma discursiva. A posição do espectador dentro de um coletivo depende do crescimento das cidades (ou seja, dos aparatos de entretenimento em massa), assim como de uma visão *artificializada* do mundo,

tomando outra vez o termo de Roger. O desejo por cenas de forte aceno ilusionista, um convite por meio das formas naturais, precede o fenômeno das telas do cinema. Também parece haver uma relação implícita no trecho de Parente entre um desejo de deslocamento e a imagem fílmica: um possível paralelo entre os pintores viajantes e os futuros cineastas na história ocidental. A natureza deixa de ser sinônima a um cosmos sagrado dos séculos anteriores para tornar-se objeto de exploração. Antes do cinema como uma história contada, muitas das primeiras imagens produzidas para esses aparatos visuais do século XIX eram vistas de territórios longínquos, cenas de um mundo exótico a ser descoberto.

No caminhar da industrialização e expansão da vida urbana, a sociedade se mostra ditada pelo espetáculo não como um conjunto de imagens, mas como “uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens”. (DEBORD, 2000, p. 14) Tal modo de vida faz com que então o cinema não seja uma operação singular de entretenimento, nem um sintoma isolado do nosso tempo, mas um modelo social da percepção, inferindo na produção das formas de subjetividade contemporâneas.

Tomemos o texto de Rosalind Krauss (2006), “Os espaços discursivos na fotografia”, para explorar essa posição. No artigo, Krauss (2006) analisa de maneira aprofundada os espaços discursivos necessários para a ascensão da fotografia e, por conseguinte, do cinema. Por trás dos primeiros experimentos de imersão na imagem, nos simulacros realistas ou ilusionistas da natureza, está a discussão cada vez mais constante acerca das formas de apreensão particular do ser humano em seu espaço, tanto na arte como nas ciências. As discussões presentes na filosofia em torno das articulações entre ilusão e realidade, o modelo natural e a representação artística, desempenham um papel significativo nas novas formas de assimilar o entorno. Desde o início do século XIX, os diferentes rumos da paisagem são um desdobramento do esforço, primeiro na pintura, em deslocar as disposições convencionais do espaço pictórico. Krauss explica que essa mudança no espaço pictórico reconstrói também toda a relação entre o sujeito como espectador e o território coletivo. Se a pintura de paisagem se encarregava de mapear o universo simbólico do século XVIII, atrelada às contradições entre o campo e a cidade, o pitoresco e o sublime, no século seguinte, sua função toma as proporções de reprodução da imagem fotográfica.

Figura 1 - Panorama em Leicester Square, Londres, arquitetado por Robert Mitchell para exibir as pinturas de Robert Barker (1737-1806)



Fonte: British Library, 2023.

Frente a esse debate, a invenção do panorama é um bom exemplo dos empasses entre o espectador e o espaço natural como espaço espetacular. O panorama consistia em uma construção arquitetônica popular voltada para a visão de uma pintura com dimensões magnânimas. O próprio espectador se colocava em uma situação de isolamento da realidade, ao atravessar um corredor escuro (semelhante à sala escura do cinema) para encontrar-se diante do significativo trabalho de recriação de um cenário natural. Entre a história da pintura e o surgimento das novas mídias, essa nova situação da imagem consistia na retirada das molduras usuais de um quadro, um dispositivo de completa imersão na cena. Mais do que apreciar uma reprodução de um lugar, o olhar diante da imagem visava ser transportado de sua realidade para outro tempo e espaço.

Tal criação só faz sentido dentro das metrópoles, com o sujeito moderno. Constrói a posição de um espectador à espera do jogo imagético, indo além de narrativas teatrais. Esse recente poder monumental da imagem guia a forma cinematográfica desde antes de seu surgimento oficial. Nós vemos desde então o que buscava narrar Baudelaire: para aquele que está perdido nas multidões, a visão reconstituída de uma natureza intocada passa a exercer forte apelo. Tal mecanismo contribui para uma distinção entre operações lógicas da cidade e o

espetáculo ilusionista de uma natureza ideal, voltado ao campo do visível em detrimento de outros sentidos que compõem a realidade.

O que se destaca dessa sequência histórica anterior ao cinema tradicional é sua dependência de uma sociedade ligada à paisagem como conceito. Para desenvolver todo um ramo de produções tecnológicas do espetáculo, alguns valores precisavam já estar em pauta. Entre eles, a viagem como experiência constitutiva, como nos *Grand Tours* do século XVIII, o desejo de domínio da totalidade do território, nas navegações coloniais, ou mesmo o crescente apelo estético, pitoresco e sublime, de um recorte imagético do espaço, nas academias de arte.

Para melhor esboçar uma relação entre paisagem e cinema a partir dos regimes de visibilidade inaugurados pelo período moderno, retornaremos à leitura de Jacques Rancière. Professor emérito da Universidade de Paris VIII, o filósofo francês dedica-se aos estudos estéticos e políticos, elaborando sua teoria em torno dos modos de percepção dispostos no campo social. O autor possui algumas obras que pontualmente confrontam as condições para a formação dos regimes de visibilidade do Ocidente, e que aqui comentaremos brevemente. Tais livros são: *Partilha do Sensível*; *a Fábula Cinematográfica*; e um de seus textos mais recentes, ainda não traduzido ao português, *Le temps du paysage: aux origens de la Revolution Esthetique*. As obras articulam um mesmo argumento que elucida a natureza múltipla de nossas formas de elaboração e partilha da realidade sensível. Possibilitam assim ilustrar o potencial dos domínios artísticos de abertura para novos campos da experiência. E ainda, como denotam os títulos das obras, Rancière transita em um recorte similar ao que concerne o viés da pesquisa, tratando de assuntos entre arte, cinema e paisagem.

Em *Partilha do Sensível*, Jacques Rancière (2009) divide os modos de sensibilidade e autonomia artística em três regimes relacionados a distintos períodos históricos, mas não a eles exclusivamente ligados. O regime ético (presente até a idade média), representativo (Renascimento), e estético, nossa forma atual de identificação com o objeto de arte.

Para Rancière (2009), o regime ético traduz um pensamento platônico em que a arte não existe por si, a imagem depende de suas origens e consequências conforme a comunidade em que está inserida, em uma lógica de causa e efeito. A própria noção de arte para a Grécia, por exemplo, era completamente outra: “Platão não submete, como é dito com frequência, a arte à política. Essa distinção em si não faz sentido para ele. Para Platão, a arte não existe, apenas existem artes, maneiras de fazer.”, constata o autor (2009, p. 28) sobre o assunto. O regime representativo, em sequência, se caracteriza pela primazia da ideia sobre a representação artística, relegando à arte um papel secundário de *mimesis* face aos modelos

essenciais presentes no mundo; a imagem busca alcançar a posição de um belo ideal a partir das normas que o regem. É o paradigma da perspectiva geométrica, no que seu esquema serve à ilustração da perfeição natural, ainda que a reprodução da profundidade ótica tenha participado no Renascimento da crescente autonomia artística que justificará o regime estético.

Por fim, Rancière (2009) introduz a ideia de regime estético como o atual regime de visibilidade, parte de uma mudança advinda do rompimento com a *mimesis*. O momento é definido pela sua multiplicidade na produção de um espaço sensível comum, ampliando as narrativas que justificam as práticas de arte. A obra já não possui um valor intrínseco em sua relação com a ideia, criando, mas também recriando, os modelos existentes. Nesse regime, o objeto artístico convoca desterritorializações - para emprestar o termo de Deleuze e Gatarri -, pois pode diferir da sensibilidade de um campo social e assim deslocá-lo e expandi-lo. A obra produz um novo território, não mais respondendo aos moldes que lhe apresentam, tampouco conferindo poder à primazia da natureza criadora, sim participando como imagem em sua própria transformação da realidade visível.

Ainda que tais noções contradigam a ideia de uma modernidade no sentido linear, ao reafirmarem uma maleabilidade nos processos históricos que regem os regimes da arte², faz sentido reparar que a paisagem surge ao lado do regime estético, o que nos levaria a pensar que mesmo ao expressar um cenário exterior, representar uma realidade natural, a paisagem torna-se um dispositivo capaz não só de definir o território ao qual se relaciona, mas de *desterritorializá-lo*: produzir novas formas de acesso ao que está diante do sujeito.

Jacques Rancière (2020) atentou-se para essa proximidade entre as transformações modernas na arte e o que chama de um “tempo da paisagem” ao formular seu livro *Le temps du paysage: aux origines de la révolution estétique*. Mais que um espetáculo visível, ainda que esse aspecto importe a ele, o autor fala da paisagem como uma unidade diante da diversidade sensível que transforma as regras da arte no campo social moderno, evocando em especial as relações dos jardins simétricos ao processo revolucionário na Europa.

Para Rancière (2020), o tempo da paisagem situa-se precisamente no nascimento da estética como um regime do pensamento e da percepção artística, sendo também contemporâneo ao programa empregado pela Revolução Francesa no século XVIII – entendida não como uma transformação institucional, mas uma revolução no entendimento de

² Acerca dessa discussão no trabalho do autor, ver: BLANCO, Daniela Cunha. Jacques Rancière e o regime estético das artes como recusa à ideia de modernidade. In: *Prometheus*, São Cristóvão (SE), n.30, 227-243, maio de 2019.

comunidade para o Ocidente. (RANCIÈRE, 2020, p. 10) Posto que a capital francesa é vista como o principal centro para o século seguinte à revolução, tais transformações tiveram impacto em larga escala nos modelos da vida urbana adotados na sociedade ocidental³. Segundo Rancière, arte e política se entrelaçam para além da possibilidade de ilustração de um programa ideológico existente, facilitando um olhar mais amplo a essa intersecção. A arte é lida no que o autor conceitualiza como partilha do sensível, uma repartição de lugares, ou um compartilhamento dos modos de ver o espaço, criar o espaço e a ele pertencer, seja enquanto indivíduo ou coletivo. Logo, diríamos que a revolução francesa realoca as formas como a subjetividade se apresenta para um povo, ligada à ascensão da vida urbana industrial, às novas relações entre as nações e ao pensamento de massa.

As origens do regime estético estão atreladas a essa inversão nas dinâmicas entre arte e natureza, já que os processos poéticos não objetivam uma imitação exata do que é visto, mas traduzem uma visão de mundo – exatamente o que ocorre nos jardins construídos nos estilos franceses e ingleses a partir do século XVIII. Ao contradizer os princípios fundamentais das artes liberais, tais práticas reformulam o espaço simbólico da época:

É a experiência de uma forma de unidade da diversidade sensível capaz de modificar a configuração existente dos modos de percepção e dos objetos de pensamento. O tempo da paisagem é quando a harmonia dos jardins paisagísticos ou a desarmonia da natureza selvagem contribuem para alterar os critérios de beleza e o próprio significado da palavra arte. (RANCIÈRE, 2020, p. 9, 10, tradução nossa⁴)

Aproximando tempos diversos, poderíamos tomar a *Land Art* como uma referência a esse mesmo processo. Manifestação artística que surge a partir de 1960, a *Land Art* se utiliza do meio ambiente para realizar suas obras, integrando a prática artística ao entorno. No aspecto estético, a interferência no espaço resulta de uma visão do mundo que influencia a natureza e é por ela influenciada, embaralhando os elementos que ordenariam o mundo para a sociedade. Pensemos, por exemplo, no trabalho de Christo e Jeanne-Claude. Ao recobrirem toda a superfície de um lago, enveloparem um monumento ou uma montanha, suas obras não recorrem ao princípio natural para imitá-lo; em vez disso, as interferências monumentais dos artistas deslocam as representações já conhecidas entre o que determina a arte e a figuração da paisagem. Constroem um espetáculo para renunciar de sua lógica.

³ Tal impacto se mostra na sociedade brasileira pelas importações de modelos da organização urbana de Paris, reflexo da crescente valorização de uma ideia moderna e europeia de civilidade. Realizamos uma discussão mais aprofundada acerca do assunto no artigo “As relações entre instituições culturais, cidade e paisagem: o caso do Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro” para a revista *Concinnitas* em 2022.

⁴ No original: C’est l’expérience d’une forme d’unité de la diversité sensible propre à modifier la configuration existante des modes de perception et des objets de pensée. Le temps du paysage est celui où l’harmonie des jardins aménagés ou la dysharmonie de la nature sauvage contribuent à bouleverser les critères du beau et le sens même du mot art. (RANCIÈRE, 2020, p. 9, 10)

Figura 2 - Christo e Jeanne-Claude, *L'arc de Triomphe, Wrapped*, Paris, 1961/2021.



Fonte: El País, 2023.

Toda essa digressão seria para reforçarmos como o cinema, também em suas modalidades expandidas, comporta uma herança discursiva que ultrapassa seu surgimento como meio tecnológico. O termo fábula cinematográfica cabe bem para apresentar o conjunto de mudanças na percepção da arte, essencial aos dilemas entre o campo visível e o espectador. Jean-Claude Bernardet (2006), em *O que é cinema?*, fala de uma “impressão de realidade” para tratar dessa verdade ilusória criada pelo cinema. Aquele diante da tela não busca no que vê um amparo direto, uma referência exata no mundo em volta, assumindo para si a situação de simulacro. Assume, assim, uma distância entre o espetáculo visual e a vida cotidiana: tal distância no olhar existe em função desse trajeto da paisagem como noção estética. Estaríamos diante de uma história do visível (que engloba, portanto, a pintura, a fotografia, o vídeo) como espetáculo:

Por isso a arte das imagens móveis pode inverter a velha hierarquia aristotélica que privilegiava o *muthos* - a racionalidade da intriga - e desvalorizada a *opsis* - o efeito sensível do espetáculo. Ela não é apenas a arte do visível que teria anexado, graças ao movimento, a capacidade da narrativa. Também não é uma técnica da visibilidade que teria substituído a arte de imitar as formas visíveis. Ela é o acesso aberto à verdade interior do sensível que encerra as querelas de prioridade entre as artes e o sensível. (RANCIÈRE, 2013, p. 8)

O espetáculo da tela não compete com o espetáculo natural, seja na imagem em movimento ou nas *land arts*, experiências corporais do espaço, nas desmaterializações contemporâneas ou nos objetos transformados em arte: o campo cultural internaliza a lógica do espetáculo ao tempo que a reinventa, reinventando junto todo o campo da sensibilidade do espectador.

1.3 Do monumental ao ínfimo: cinema expandido

Em consonância às preocupações de Rancière, a pesquisa de Jonathan Crary (2013), nos convida a entender os regimes perceptivos inaugurados pela sociedade industrial. No centro da pesquisa de Crary (2013) está o problema da atenção para o sujeito moderno, intimamente ligado às invenções tecnológicas da fotografia e do cinema. Em *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*, o autor descreve os caminhos tomados no século XIX para os modos de sensibilidade atuais, notando o impacto desse processo às relações entre tempo e espaço para o coletivo.

De acordo com o crítico de arte estadunidense, a modernidade capitalista foi responsável por recriar as condições da experiência sensorial no que o autor chama de uma revolução dos meios de percepção, indo ao encontro dos pensamentos levantados anteriormente no capítulo. Se essa lógica necessitava de uma experiência monumental ou sublime para afetar seu público, veremos como o encontro entre as artes plásticas e o filme ampliou caminhos para abarcar o ínfimo, ao trazer foco também às percepções mais próximas – o que, em Crary (2013), determinaríamos como um afrouxamento ou suspensão dos mecanismos sensoriais usuais que, em geral, orientam nossa atual estrutura sensível. Crary pesquisa a diferença entre o cinema da câmara escura, que se baseia no princípio de um olhar desencarnado, regrado pela razão cartesiana, para a emergência de um observador subjetivo, implicado no que vê diante de si.

Se mesmo o cinema tradicional possui em si a capacidade de redesenhar as relações subjetivas com o visível, pois trabalha as disposições coletivas de atenção, esse potencial começa a ser mais explicitamente explorado nas radicalizações do cinema experimental e do cinema de artista a partir da década de 1950. Segundo Zanini (2018, p. 183), estabeleceram-se, nessas tendências, “estéticas alternativas de buscas estruturais em confronto com as realizações do ‘cinema industrial’, encarnado sobretudo por Hollywood”.

É nessa forma de produção cinematográfica que surgem indícios de uma relação transformada com o espaço na imagem, marcadas por imagens interconectadas, mas liberadas de uma continuidade espaço-temporal. Os limites dados pelo cinema convencional são testados, há o intuito de desvelar o meio do filme como meio de expressão artística, repensando a relação entre o sujeito e o audiovisual através de dispositivos não premeditados. Tais descontinuidade espaço-temporal já estava presente nos trabalhos dadaístas, quando o espaço passara a acionar ligações inconscientes, ocasionais, abertas à criação de outras realidades pela experiência artística.

Um artista que nos chama atenção para tratar dessa direção do cinema experimental, é Michael Snow (1928-2023). Em *La Région Centrale* (1971), encontramos a câmera fixada em um braço móvel na região árida de Québec, aberta a movimentos sem qualquer direção precisa. Em vez de operar diante de um horizonte central, a imagem parece agir livremente em planos que superam a representação do olho humano. Parece haver um paralelo entre a situação sem gravidade do filme, sua dança errática ao som dos ruídos tecnológicos, e os modelos panorâmicos do século anterior, no modo como Snow tende a retirar-nos do tempo e espaço usuais em direção a uma imagem total. Sua abordagem diante da materialidade da imagem se enquadra no cinema estrutural, popular na América do Norte durante o período.

Figura 3 - Michael Snow, *Wavelength*, 1967



Fonte: Art Canada Institute, 2023.

Em outra de suas obras – talvez a mais famosa entre elas – *Wavelength* (1967), quase nenhuma ação ocorre. O registro é na direção oposta do primeiro filme, já que aqui a câmera se estabiliza diante de um espaço determinado para permitir-se apenas um zoom desapressado. Os 45 minutos da obra reinauguram um espaço possível para as imagens criadas, liberando-as de uma especificidade contextual como justificativa para sua produção. Seja ao fazer a câmera variar de um centro ou recorrer a uma estrutura fechada para a realização de suas imagens, Snow marca sua geração pelo desejo em inventar um cinema de sentidos mais amplos, legitimando processos irrestritos no fenômeno da imagem. Walter Zanini (2018) aproxima sua obra ao *Fluxus* (ainda que tais artistas buscassem liberdade face às correntes cinematográficas), representado por artistas como Nam June Paik, John Cavanaugh, Joe Jones, Eric Andersen, Paul Sharits, George Brecht, Robert Watts, Wolf Volstell, Yoko Ono e outros. Ao abrirem mão das direções narrativas, as produções radicalizam o cinema pós-guerra da *Nouvelle Vague*, do Cinema Novo ou do Neorealismo.

Enquanto existe em larga escala uma jornada do cinema em direção a totalidades, a programas que “se imaginam sem restos, sem exterioridade, sem tudo que estivesse fora do cálculo” (COMOLLI, 2008, p. 172), autores como o diretor e escritor Jean-Louis Comolli, reafirmando as obras dos artistas citados, nos lembram que os riscos do real sempre retornam às brechas do roteiro. Possibilitam reformular todo a pluralidade do mundo diante de nós:

O cinema não existe apenas - isto já é muito - para tratar do mundo e da realidade que nos define. Ele deve também inscrever cinematograficamente sua potência e complexidade. O monumental e o ínfimo. (COMOLLI, 2008, p. 170)

Examinaremos em sequência o modo como essa aproximação entre cinema e arte contemporânea culmina na ascensão da videoarte, tratando especificamente de seus desdobramentos em artistas brasileiros que enfrentam as complexidades da imagem em movimento.

1.4 Cinema, filme e videoarte

Para situar a produção brasileira em videoarte, nos compete reconstituir os encontros e distinções entre o vídeo e o cinema, tomando como cerne da discussão o processo histórico que aproximou as artes visuais da realização cinematográfica. No subcapítulo anterior, partimos da ligação entre a noção de paisagem e o surgimento do cinema para delimitar os pressupostos que dão origem às formas de visibilidade de nosso tempo. Um de seus principais

pontos está no local do espectador para esse paradigma. Seu papel fica marcado enquanto o observador dentro de um espaço programado para a imagem em sua própria realidade. Se essa seria a ideia comum em torno da sala de cinema, a videoarte aparece como um questionamento constante a tal configuração espacial, mais que somente seu efeito de oposição.

Na intersecção entre paisagem e cinema, encontra-se uma lógica voltada ao espetáculo que guia o aparato cinematográfico para a indústria que hoje conhecemos. A videoarte complexifica essa dinâmica a partir de seu surgimento, facilitando produções menores, independentes, por artistas engajados em outras formas de produção. Esse novo modelo de criação segue parâmetros mais voltados a uma ordem do processo, do corpo como experimentação, de um movimento desmaterializado que adere a outros meios artísticos. Poderia ser dito que a videoarte efetua uma dobra no que se realiza pelo aparato do filme, caminhando para uma distinção que não venha exclusivamente da mudança tecnológica. Faz sentido analisar, de início, as diferenças no uso tecnológico que marcam a era digital; ainda assim, há nessa passagem alguns outros fatores em jogo, como o caráter experimental ou a introdução do digital em espaços alternativos, museus e galerias.

Na genealogia do audiovisual, a televisão desempenha um papel significativo a partir de seu desenvolvimento no fim da década de 1930, apropriada pelo campo artístico no começo dos anos 1950. Entretanto, a tecnologia televisiva ainda apresentava seus impasses no uso doméstico pelos artistas. É com a fabricação das primeiras câmeras portáteis da Sony que as fitas de vídeo passam a participar do circuito artístico:

O passo decisivo tornou-se possível com a introdução no mercado americano, no segundo semestre de 1965, do *Video Tape Recorder* (VTR), fabricado pela Sony para gravação e reprodução simultânea de imagens em preto e branco em fitas magnéticas de meia polegada, armazenadas em carretéis abertos de fácil manejo com o áudio integrado. O *portapack* deixava ao alcance individual o veículo de comunicação até então de absoluto domínio institucional, político e econômico. (ZANINI, 2018 p. 204)

Em sua pesquisa, Walter Zanini (2018) faz questão de ressaltar a iniciativa de Nam June Paik (1932-2006) como inaugural para a videoarte. Entre as décadas de 1960 e 1970, o artista constrói uma extensa produção voltada para o novo território do vídeo. No catálogo da exposição de Paik no Rio de Janeiro em 2017, o artista é destacado como um dos primeiros a utilizar a ferramenta de maneira crítica, lançando mão de humor, ironia e apropriação de imagens para construir seu mundo digital. Mundo esse que premeditaria com grande precisão o futuro das redes superconectadas, a exemplo da instalação de 1996, *Electronic Superhighway: Continental U.S., Alaska, Hawaii*. Nela, o mapa estadunidense é refeito em

uma trama televisiva, seus contornos transformados em cores *neon*, aderidos aos discursos das telas.

Figura 4 - Nam June Paik, *Electronic Superhighway: Continental U.S., Alaska, Hawaii*, 1996



Fonte: Flickr, 2023.

Um autor que trata dos sentidos atribuídos ao cinema e à videoarte é o teórico francês Raymond Bellour (1997) no livro *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*. Bellour (1997) retorna à virada dos anos 60 como marco nas mudanças que definiriam o destino da imagem. Segundo o autor, tal marco se dá pela inserção da imagem congelada, dos quadros não lineares e de outras formas pertencentes ao âmbito da fotografia na esfera cinematográfica. O vídeo lança a reprodução imagética para um outro patamar ao realocá-la no terreno artístico, abrindo uma “situação sem precedentes” (BELLOUR, 1997, p. 13).

Com o cinema experimental e, logo, com a videoarte, os parâmetros que definiam a imagem fotográfica e a narrativa do cinema, seu realismo pictórico, já não valem mais como regra suprema da produção audiovisual. Há uma maior aproximação não só das artes plásticas, como da escrita, ao promover temporalidades e movimentos mais abertos às errâncias de um processo poético. Imagem e som, nesse modo de relação, tornam-se parte das múltiplas possibilidades de produção artística, onde excessos e ausências também compõem as operações concebidas. Bellour (1997, p. 13) indica que, nessas novas produções, há a quebra de expectativa diante da tela, com o objetivo de “desnaturar o contrato firmado entre o

espectador e a ficção”. Isto é, retirar o espectador dos limites enquadrados em uma determinada configuração de cinema para expandir o campo de sua experiência sensível. Esse seria um dos efeitos mais significativos da videoarte, não em traição ao cinema tradicional, mas como reinvenção da função desse mesmo cinema como um todo.

Raymond Bellour (1997) cria a noção de entre-imagens para poder abarcar o lugar da imagem que vai da fotografia ao vídeo. Nessa passagem, é incorporada uma diversidade de outras práticas contemporâneas que caracterizariam a expansão dos meios de produzir arte. O vídeo reconfigura o paradigma estético do cinema ao diversificá-lo, encontrar nele outras pontes entre o espaço exterior do mundo e a interioridade do artista, o que nos aproxima possivelmente dos aspectos da pintura, por exemplo. A imagem não obedece ao tempo real ou à escala do espaço visível, expandindo os caminhos para os autores.

Não seria um salto observar como as instalações realizadas a partir dos anos 1970 dialogam com essa mesma vontade por inferir na realidade do mundo, como se vê na obra de Paik. Dialogam também no valor direcionado à interlocução entre o artista e o espectador. O destino ampliado da produção imagética se verifica no hibridismo de Joseph Beuys (1921-1986), artista alemão interessado nos novos rumos da arte contemporânea. Para Beuys, reconfigurar a paisagem espacial era reconfigurar uma potência social pelo campo da arte; seu programa artístico possuía forte apelo libertário, ao apostar que toda pessoa que cria é artista. (FOSTER, 2021)

A produção de Beuys afeta o destino da função artística no contemporâneo, pois assume a criatividade como a mais potente característica humana em seu sentido plural. No caminho de Baudelaire ou Courbet, Beuys compreendia a função da arte como redenção da experiência coletiva. Tendo enfrentado o trauma da segunda guerra, o comprometimento com a transformação social do campo artístico que desenvolve em sequência faz de Joseph Beuys uma referência basilar para as gerações seguintes. (MESCH, 2017) Entre tantos artistas do mesmo período, Beuys parece ser quem melhor refaz o elo da experiência sensível e corpórea do sujeito contemporâneo ao ambiente habitado politicamente. Para tanto, arte e vida não foram projetos distinguíveis; nenhum meio de produção poderia exercer o protagonismo de sua obra, narrativizada em *Lebenslauf/Werklauf* (curso de vida/curso de trabalho). O vídeo foi para ele uma das ferramentas de transformação plural em seu programa artístico, ao lado da instalação e da performance. Seja ao produzir imagens pela pintura ou se apropriar de objetos e discursos, cada trabalho não aparece como uma categoria separada, mas como dispositivos que operam nas situações criadas pelo artista.

A exemplo de sua disposição ímpar está *7000 árvores em Kassel* (7000 Oaks). em 1982, Beuys inicia o trabalho extensivo de plantar 7000 carvalhos para a sétima Documenta de Kassel, na Alemanha, dando continuidade à obra em Nova York e completando-a somente após sua morte, com a última árvore plantada por seu filho. Inicialmente, sua proposta destinava-se à cidade de Hamburg, sob o nome de *Total Artwork for the Free and Hanseatic City of Hamburg* (Arte Total para a Cidade Livre e Hanseática de Hamburgo). O objetivo era alterar a vegetação de uma área poluída da cidade, transformando sua paisagem no sentido mais literal possível. Após a recusa, o projeto foi direcionado à Documenta, onde mais de mil árvores foram plantadas a cada ano durante seis anos. Em Beuys, o objeto de arte é retirado de um domínio exclusivo das belas artes para influir na construção ética do espaço que, em sua produção, é sempre natural e cultural em simultâneo.

Beuys teve grave influência das experiências cinematográficas dos anos 60, seja no trabalho de Nan June Paik, Anthony McCall ou John Cage. Nas investigações de John Cage (1912-1992), a música, a escrita ou a performance não se resumem aos seus universos particulares, caminhando em conjunto para tatear os motivos da obra: uma descoberta do vazio tanto como matéria estética, como o território experimental das torções entre arte e vida.

Uma referência primordial para essa geração está nos experimentos de Andy Warhol (1928-1987), que oficializam o laço entre as artes plásticas e o cinema em gestos corpóreo-visuais. Warhol rompe com a ideia do filme como um registro de performance. Nos seus trabalhos, a câmera vê o que os olhos fechados não alcançam (*Sleep*, de 1964), ou então invade a vida íntima, ao borrar seus contornos: em *Kiss* (1963), *Eat* (1963) ou *Blow Job* (1964).

Da caixa preta ao cubo branco, o cinema expandido foi um movimento de reivindicação dos locais que poderiam abraçar a cena cinematográfica. Inovações começam no uso de aparelhos televisivos na galeria, nos recursos de projeção e em outras soluções responsáveis por liberar o dispositivo bidimensional do cinema. O limite de uma única imagem é problematizado em múltiplas projeções, sobreposições e fragmentações da imagem e som no espaço do museu, do ateliê ou da vida urbana, de maneira mais ampla. Parente (2013, p. 14) nos fala de uma “dessacralização dos espaços de exibição” no sentido de abarcar uma maior participação do espectador.

Com as videoinstalações, a imagem faz parte de um processo, sua percepção só se efetiva no gesto particular de cada visitante na galeria, dependendo das relações impostas entre a obra e o ambiente. Pensemos nos trajetos expositivos onde mais de um vídeo acontece em simultâneo, nas imagens postas em sequência numa mesma superfície espacial, ou nas

interferências sonoras que se tornam cada vez mais intencionais. Nos distanciamos do espetáculo no seu sentido hegemônico para constituir uma forma de engajamento mais plural, alterando os regimes de atenção possíveis diante da imagem.

1.5 A passagem ao vídeo no Brasil de 1970

Para a produção audiovisual no Brasil, o marco histórico vai das décadas de 1960 para 1970, quando os artistas se apropriam de diferentes meios para ampliar o campo de suas produções. Antes disso, Arlindo Machado (2008), em *Arte e mídia*, fala das primeiras experiências com a arte cinética por Abraham Palatnik ainda nos anos 1950, seguido da incorporação das imagens computadorizadas no trabalho de Waldemar Cordeiro.

Há uma série de fatores que circulam a entrada do filme, e em seguida do vídeo, na arte brasileira. Um primeiro ponto a ressaltar seria a possibilidade de descolamento da academia: tanto a pintura, o desenho ou a escultura atrelavam-se aos programas das escolas oficiais de belas artes, carregando suas heranças na transmissão vertical de ensino. Havia ainda uma ausência de outros ambientes nos quais fosse possível explorar assuntos contemporâneos, o que levava os artistas a organizarem-se em grupos informais de troca onde, como veremos adiante, a videoarte encontrou solo fértil. O audiovisual desempenhou um papel essencial na passagem para a arte contemporânea no país, justamente por pertencer a esse marco zero das novas mídias e, com elas, das novas preocupações teóricas e conceituais que circulavam o meio artístico. Em *Arte e Mídia*, Machado (2007, p. 50) reforça a sintonia e sincronia com que se produzia fora do Brasil, dando aos brasileiros “uma condição de atualidade, quando não até mesmo de precocidade em alguns casos específicos”.

Similar condição se mostra aos interessados na produção cinematográfica do período, enfrentando condições oriundas das dinâmicas de classe que relegavam ao Cinema Novo um lugar sempre às margens. Quem levanta essa discussão é Jean-Claude Bernardet (2007) nos ensaios de *Brasil em tempo de cinema*.

Há na videoarte brasileira um viés imaginado para sustentar ambivalências, trabalhar com as incompletudes do contexto militar. Os processos criativos parecem instigar os artistas ao lhe doarem um mapa simbólico para agir diante da difícil realidade que se desenha no período. Nesse sentido, a obra exerce uma função de acolhimento aos desvios. Os movimentos da imagem são recusas a uma sistemática transparente da representação, do signo

como ordenamento do mundo, oferecendo alternativas críticas mais aproximadas da complexidade das situações que os artistas vivenciavam.

A lista de artistas que participaram desse primeiro momento no Brasil inclui os nomes de Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Antonio Manuel, Artur Barrio, Cildo Meirelles, Frederico Moraes, Gabriel Borba Neto, Grupo 3nós3, Hélio Oiticica, Ivan Cardoso, João Ricardo Moderno, Letícia Parente, Lygia Pape, Mario Cravo Neto, Paulo Fogaça, Paulo Herkenhoff, Sonia Andrade, entre outros. Há forte relação entre o cinema marginal nessa mesma época, popularizado por cineastas como André Bressane, e os filmes em super-8 de Ivan Cardoso, Hélio Oiticica, Lygia Pape e Antonio Manuel em mostras contemporâneas, indo além do contexto dos festivais cinematográficos, o que nos indica a inserção da tecnologia no meio artístico. Para evidenciar o crescente espaço da videoarte no país, o pesquisador André Parente (2013, p. 48) aborda eventos como *Arte novos meios/multimeios – Brasil 70/80* (São Paulo, FAAP, 1985), *Marginália 70* (São Paulo, Itaú Cultural, 2001), *Situações – arte brasileira anos 70* (Rio de Janeiro, Casa França Brasil, 2002), *Filmes de artista – 1965-1980* (Rio de Janeiro, Oi Futuro, 2007) e *Arte como questão* (São Paulo, Instituto Tomie Ohtake, 2007). (PARENTE, 2013, p. 48) Outra importante exposição foi a *Quasi cinema*, com curadoria de Ligia Canongia.

Parente (2013) nota que o processo de experimentação desses artistas, a exemplo de Clark, Oiticica e Pape, é consequente de um declínio na forma moderna ao romperem com os esquematismos neoconcretos, e que tal liberdade de experimentação influenciará artistas cAnna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino e Sonia Andrade. Parente (2013) trata dos grupos formados a partir de 1970 como elementares para a consolidação de um circuito audiovisual na arte brasileira:

Entre 1974 e 1982, o grupo de artistas formado por Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarale, Ivens Machado, Letícia Parente, Paulo Herkenhoff, Miriam Danowski e Ana Vitória Mussi produziu uma grande série (algo em torno de 50 vídeos) de vídeos que circularam em inúmeros eventos de videoarte no Brasil ou no exterior. Roberto Pontual costuma situar este grupo como parte do que ele veio a chamar de geração 70 (entre os quais estão, além do grupo, Antônio Manuel, Anna Maria Maiolino, Cildo Meireles, Artur Barrio, Luiz Alphonsus, Waltercio Caldas, Iole de Freitas, Tunga, entre outros), geração esta composta de artistas de tendência experimental e/ou conceitual que surgiram concomitantemente com o aprofundamento da crise dos repertórios modernista e formalista, a emergência, no Brasil, dos novos suportes e meios de produção imagética (fotografia, cinema, audiovisual, cinema, artes gráficas, arte postal, xerox) e de novos espaços, entre eles a área experimental do MAM do Rio de Janeiro e o MAC de São Paulo. (PARENTE, 2013, p. 71)

Nos vídeos destes artistas, chamados frequentemente de pioneiros, nos concerne identificar a presença repetida de dados cotidianos, movimentos simplistas como recortar e

colar, brincar, olhar-se no espelho, costurar ou comer, trançados a gestos subversivos – costurar a pele, comer jornal, guardar o próprio corpo no guarda-roupa. A manifestação crítica dos trabalhos parece intimamente ligada aos usos do corpo, que não é mais “tomado em uma dicotomia cartesiana que separa o pensamento de si mesmo, mas como algo no qual se deve mergulhar para ligar o pensamento ao que está fora dele, como o impensável.” (PARENTE, 2013, p. 72). A imagem nos parece ligada aos processos mais íntimos de apropriação da situação sensível experimentada pelos artistas, indo na contramão de um destino pictórico final para o espectador. Cabe àquele diante da imagem reconstituir informações indiretas, sons transformados em ruído, questões que confrontam a ausência de uma única resposta.

Talvez aí resida um interesse também ritualístico, um caráter informal do plano-sequência singular que, em um projeto de repetição, transforma o banal na principal atitude para a produção da vida. Tais trabalhos denunciam a violência da ditadura em vigência no período (1964-1985) ao criarem uma imagem do corpo em fuga, em exercício de uma subjetividade libertária, e o fazem revertendo toda uma lógica imposta sobre a percepção do corpo. A potência de suas manifestações políticas está em ultrapassar o desejo na partilha de uma mensagem a respeito dos eventos enfrentados, para priorizar o “mergulho no corpo”, nos termos de Hélio Oiticica.

As obras parecem indicar: o corpo é o terreno biopolítico em que as estruturas sociais, culturais e subjetivas se recolocam a todo tempo, e é pela construção artística que essas transformações podem proceder. O corpo é natureza e cultura, no modo em que seus aspectos mais viscerais são inscritos na linguagem. Revisa-se assim toda a distinção que já um dia operou entre o civilizado e o selvagem.

Seus rituais transgridem tanto os moldes da ditadura, quanto as imposições formais modernas, chegando afinal a renovar toda uma tradição representativa em seu posicionamento estético. Mais do que um ato de denúncia, seus trabalhos criam condições para pensar as lacunas existentes no modo de vida que lhes está sendo imposto; a videoarte, nesse aspecto, aparenta ser o meio ideal para as ações que realizam, no que é tomada como um dispositivo-cinema, uma forma de deslocamento e expansão das funções dispostas no campo social.

Fernando Cocchiarale (2003), primeiro artista depois teórico e crítico, fala da riqueza de sua experiência no período:

Os artistas pioneiros do vídeo, porém, não se vinculavam ao campo das questões e hipóteses que moveram o experimentalismo tropicalista de origem antropófago-neoconcreta. Por um lado, não buscávamos nas novas mídias a satisfação das motivações tecnológicas estritas. Possuíamos a convicção de que as novas possibilidades de invenção poética residiam não mais na forma manualmente produzida, mas na concepção ou ideia (conceito) do trabalho. Com isso nos

aproximávamos, em graus variados, mas com autonomia, de nossos pares internacionais. Éramos uma espécie de variação mutante do experimentalismo. (COCCHIARALE, 2003, p. 65 apud ZANINI, 2018, p. 270)

Um dos exemplos para compreender as possibilidades do vídeo no Brasil, para a expansão da autonomia e experimentalismo em trabalhos que deixarão longa herança, é a obra de Letícia Parente. Parente começa sua produção artística aos quarenta anos, em 1971, no Rio de Janeiro. Antes disso, a artista de Fortaleza exercia a profissão de engenheira química, prática que ressurgirá quando incorpora seu olhar crítico às ciências naturais nos trabalhos de arte. (PARENTE, 2014) Desde suas primeiras experiências dentro das oficinas artísticas que frequenta, Parente desenvolve um olhar voltado à vida íntima, aos elementos do lado de dentro – em suas fotografias, vídeos, performances e colagens, o espaço da casa torna-se o principal disparador das questões enfrentadas. (COSTA, 2019) Sua câmera parece interferir nas normas presentes no universo feminino da artista, ao tempo que promove formas de experimentar sua subjetividade.

Figura 5 - Letícia Parente, *Eu, armário de mim*, 1975.



Fonte: Art Basel, 2023.

A câmera transfigura as funções dos objetos – o armário, os cabides, a sala, as portas e os sapatos – e, no momento em que a artista busca confundir-se a esses elementos diante de si, Parente parece transfigurar a si mesma em conjunto. Dissolve no processo as distinções entre a vivência mais visceral do corpo e os dispositivos sociais e políticos que nele se encontram, visto que, para ela, é apenas na transformação de seu âmbito pessoal que é possível exercer um desvelamento coletivo da realidade.

Na obra *Eu, armário de mim*, escutamos uma longa fala entre o poema e a reza, em que a frase “eu, armário de mim” é repetida em reflexões cotidianas e existenciais. Imagens de um guarda-roupa repleto de diferentes objetos, roupas e papéis, cadeiras, sapatos e outros conduzem ao inventário do próprio universo que Letícia Parente está em vias de realizar. Há uma medida inexata de familiaridade e estranhamento no modo como o guarda-roupa é ocupado, gerando a mesma sensação de desencaixe pela fala justaposta à imagem. Parente parece pedir à câmera, ao espectador, ao guarda roupa: “Conta de mim o que contendo” (PARENTE; MACIEL, 2011, p. 104 apud COSTA, 2019, p. 4). Narra ações que tecem a sua

vida diária, contendo-as nas palavras e, em simultâneo, revirando-as ao avesso de maneira poética.

Figura 6 - Letícia Parente, *In*, 1975.



Fonte: MoMA, 2023.

No trabalho *In* (1975), assistimos por 1 minuto e 56 segundos a artista entrar no guarda-roupa, como se desejasse tornar-se objeto. Em seguida, as portas se fecham, a imagem que resta oculta Letícia Parente, quase como se todo o seu gesto fosse uma rota de fuga. Nesse sentido o olhar da câmera parece existir feito o lugar que a oprime, uma visibilidade excessiva da qual a artista só encontra escape nos cantos da própria casa. A câmera é tanto o olhar que a revela, testemunha de suas ações, quanto juiz dos seus atos, levando a artista ao encerramento no armário. A imagem é cúmplice do movimento subjetivo que guarda o corpo. De seu desejo de passividade, de sua ação em função de um desejo – ativo e passivo embolam-se, dentro e fora parecem enunciados vazios, imaginários, que Letícia Parente rapidamente revela e possibilita transpor.

Quem sabe seja por essa função essencial do vídeo na obra da artista, que André Parente (2013) se recuse a compreender a imagem como mero registro de performances. Há um agenciamento que só acontece em frente à câmera, levando seu posicionamento crítico às últimas consequências. A imagem é tanto uma proposta de reflexão sobre os modos para habitar o corpo, a casa, o Estado, quanto uma situação capaz de provocar movimento em todos esses domínios e suas redes de significado.

Tais questões presentes na obra de Parente permanecem quando analisamos o interesse mais recente dos artistas em tornar a imagem um dispositivo de reinvenção da vida íntima e

coletiva, em fronteiras que cambaleiam nas invenções visuais do vídeo. Ao inaugurar uma outra versão de si nas portas de seu armário, Letícia Parente abre um caminho para entender o que forma o corpo de uma poética através do uso da câmera. Nos ateremos a alguns artistas recentes que dão sequência às motivações dos anos 1970 no emprego das trocas entre materialidade, natureza e imagem.

1.6 Panoramas contemporâneos

Se nos anos 1960 e 1970 a arte multimídia surgiu a partir das discussões políticas em voga na ditadura militar, aliada em sequência aos movimentos sociais da década de 1980, de âmbito mais documental, nos anos 1990 essa produção brasileira muda seu rumo para abarcar desejos individuais, em um retorno a poéticas mais autorais, investigando a linguagem eletrônica enquanto um assunto próprio. (MACHADO, 2007)

O cenário que se formou estabelecia a incorporação definitiva das práticas do vídeo às artes, acompanhado ainda de uma falta de amparo institucional, visto que os novos espaços da arte, seja no meio acadêmico, nas galerias, bienais ou museus, estavam em processo de consolidação no país. Para os artistas, a solução encontrava-se na formulação de grupos independentes, como é o caso do grupo *Visorama*.

Formado por Brígida Baltar, Analu Cunha, Alex Hamburger, Rosângela Rennó, Ricardo Basbaum, Valeska Soares, Marcus André, Eduardo Coimbra, Carla Guagliardi, João Modé, Maria Moreira e Márcia Ramos, o *Visorama* surgiu inicialmente como grupo de estudos, a partir do interesse do artista pesquisador Ricardo Basbaum em aproveitar livros e textos encontrados ao longo do mestrado na PUC-Rio. Logo os encontros tomaram um novo corpo, direcionando a pesquisa de cunho teórico a ações efetivas enquanto um coletivo. (QUINDERÉ *et al.*, 2020)

Tratava-se de um período anterior à popularização da internet, mas que já começava a enfrentar os primeiros impactos da globalização como a conhecemos hoje. Face ao panorama que se desenhava para os artistas, seus esforços consistiam em estabelecer formas de diálogo com outras produções dentro e fora do Rio de Janeiro e do Brasil, realizando conferências, reuniões, conversas e exposições autônomas. Ocupavam também os espaços institucionais em evidência, como o Parque Lage e a Universidade Federal do Rio de Janeiro, na condução de eventos como o *Visorama na UFRJ*, em 1992. Pelo exercício coletivo de suas poéticas, os

artistas-pesquisadores podiam permanecer atentos ao que acontecia nos circuitos das artes, mesmo que as condições para tanto fossem distantes do ideal, como conta Baltar:

Mas me pergunto se não foi esse esforço coletivo, na precariedade, o que realmente nos formou. Procurar revistas de arte nas bibliotecas do Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU), do consulado americano, do Parque Lage e da PUC, escrever cartas para artistas do mundo inteiro solicitando slides, partilhar informações, conversar sobre esse material e, ainda por cima, ter nosso trabalho contextualizado, em sincronia com tantas outras coisas, era uma incrível sensação de pertencimento. Sobre locais, ainda poderia dizer que o Visorama também fazia encontros em lugares diversos da cidade, como Floresta da Tijuca, Cachoeira das Paineiras, restaurantes etc. Isso era intencional, encontros que incorporassem a arquitetura da cidade. (BALTAR in QUINDERÉ et al., 2020, p. 71)

Diante desses diferentes fluxos de informação e troca, os artistas recebiam influência não só das vanguardas anteriores ou das escolas do período, ao encontrarem seus próprios meios de produzir e discutir arte. Experimentavam assim outras camadas de suas produções a partir das questões que sobrevoavam a arte contemporânea, em proximidade ao cotidiano particular de cada um.

Um dos artistas que fez parte do trabalho de experimentação coletiva foi João Modé, carioca formado em arquitetura pela Universidade Santa Úrsula em 1983, e em comunicação visual pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro - EBA/UFRJ, em 1984. Modé participou da importante exposição coletiva *Como Vai Você, Geração 80?* e foi também um dos fundadores do grupo *Visorama*. Um dos aspectos marcantes em sua obra é a coleção ou acúmulo de elementos orgânicos de seu próprio corpo, sejam cabelos, unhas, pelos da barba, etc, em busca de um aspecto sensorial presente.

Lhe interessa um dado material das plantas, insetos e animais, que carregam o espectador a um estado limiar entre suas conjunturas inteligíveis e a fisicalidade do mundo. Em *Construtivo (Paninho)*, Modé se apropria de lenços, panos de cozinha e outros tecidos de seu cotidiano que elogiam a arte brasileira abstrata, resultando em criações entre o afetivo e construtivo.

As obras do artista colaboram para notar a fonte das primeiras experiências de Brígida Baltar, dada a recorrência das mesmas posições diante do fazer artístico nos participantes do grupo. Saímos de uma visão isolada do artista enquanto produtor solitário para entender os laços que se formavam não apenas de forma vertical, mas também no rico convívio que a situação propiciava. Sabemos que os vínculos estabelecidos entre os artistas permaneceram nos anos seguintes, mesmo após o desmanche do grupo. Permeavam as produções uns dos outros em exercícios de criação e afeto, à exemplo de *Hyde Park com Bri* (2004), em que a amizade se transforma em registro e obra.

Figura 7 - João Modé, *Hyde Park com Bri*, 2004. filme slide e caixa de luz. 4 x 100 x 4 cm.



Fonte: A Gentil Carioca (2023)

Outro artista que também cabe mencionarmos, tanto pela influência artística quanto pela proximidade do assunto, é Eduardo Coimbra, também carioca. A produção de Coimbra concentra-se sobre a noção de paisagem, ao se utilizar dos termos da imagem arquitetônica, dos trânsitos entre diferentes escalas que conduzem, confundem e ampliam o olhar daquele diante de seus espaços.

No projeto *Visível Invisível* (2003), o artista parte da ideia de ver aquilo que não olha, uma inversão de posições – visa propor um giro conceitual na imagem, recorrendo ao que se oculta no que vemos, ao invisível no visível. O trabalho é feito de pares fotográficos de ângulos opostos no entorno da Lagoa Rodrigo de Freitas, no Rio de Janeiro. O intuito é que cada foto abrigue a origem da imagem ao lado em seu enquadramento, sugerindo uma espécie de plano total dos deslocamentos de Coimbra no lugar. Nas palavras de Marcio Doctors,

O desejo de surpreender “o visível e o invisível da cada imagem” é resistir ao afastamento implicado no ato de ver renascentista, inaugurado pela matematização do espaço da perspectiva central. Não que tenhamos que contestá-la por contestar. Mas, a partir da modernidade, quando os saberes se voltaram sobre si mesmo, a visão a partir da interioridade passou a ser uma necessidade. Passamos a viver a crise das duas dimensões e a reivindicar um espaço tridimensional, que nos propiciasse uma relação mais confortável com a realidade do mundo atual: não mais tonificar o afastamento possível da profundidade, que ativa a frontalidade, mas buscar a experiência da e na própria profundidade. (COIMBRA, 2023, n.p)

A produção de Eduardo Coimbra demonstra um exercício constante em repensar essa visão renascentista ao produzir novas paisagens, ou novos modos de ver a paisagem, que não privilegiem unicamente um plano exterior em favor da totalidade de sua experiência. Compete à obra defender aspectos tangíveis da paisagem, cuja representação depende de mecanismos mais elaborados que a captação de um único panorama diante do artista. Sua posição varia para englobar os múltiplos sentidos que representam um estado no mundo.

Figura 8 - Eduardo Coimbra, *Visível Invisível*, 2002. Fotografia.



Fonte: A Gentil Carioca, 2023.

Em relação aos artistas que analisaremos em sequência, a abordagem de Coimbra nos aparenta ser mais voltada a um debate técnico, em que cada imagem evoca o todo da história da paisagem e da imagem ocidental. Nos dois artistas em questão, há um maior mergulho sensível nas proposições de suas obras, uma certa introspecção que transborda no tom dos trabalhos, ainda que os assuntos dialoguem entre si. Entre os artistas da época, de volta, há uma mesma imersão em novas relações com a imagem em suas cenas do cotidiano, nos locais que os atravessam, como aparece no próprio nome do grupo.

A palavra *Visorama* guarda o sentido de virtualidade presente nos ambientes imagéticos, tem origem semelhante aos panoramas do século XIX, e aparece também nas pesquisas para um cinema expandido de André Parente (2018). Brígida Baltar procura seu significado no dicionário em entrevista:

Visorama: realidade virtual vira imersão audiovisual. Um dispositivo que simula um binóculo eletrônico, com recursos que permitem ao usuário interagir com imagens panorâmicas em um ambiente multimídia, que inclui sons e vídeos. Era isso, procurávamos alguma coisa relacionada à imagem, à visão, mas de uma maneira imersiva, ambiental. O nome deveria incorporar isso. (BALTAR in QUINDERÉ et al., 2020, p. 82)

As artistas Analu Cunha e Maria Moreira também falam acerca da palavra:

AC: Não é perfeito? Procurei agora no Google: etimologicamente, Visorama vem do latim visu (monte, vislumbre) e oramado grego hórama(espetáculo, vista). Um nome duplamente dedicado ao espetáculo da visão.

MM: Visorama reverbera “panorama”, dispositivo de captura da cidade em imagens, tem uma rapidez lúdica, uma vontade de percorrer todos os lugares, registrar e contar o vivido, e, na verdade, por que não intitular o grupo Visorama? (CUNHA; MOREIRA in QUINDERÉ et al., 2020, p. 83)

Diante da ideia de captura de um cenário visível, no deslumbre da realidade da imagem, é bonito perceber como o foco dos artistas paira em capturar junto os acidentes de percurso. As dúvidas que transitavam no tempo são acesas no interior da poética, como uma lente mais ampla capaz de incorporar o que outrora ficava por trás do espetáculo.

Fora do circuito carioca, outros modos de constituir um pensamento artístico coletivo também encontravam suas vias de consolidação. Em cidades onde as discussões contemporâneas não operavam no mesmo ritmo, o contato cultural se dava por alternativas próximas. Em entrevistas (CULTURAL, 2013) Cao Guimarães conta frequentar os circuitos de cinema em Minas Gerais por meio dos cineclubes da década de 80. Na época, entra em contato com as produções de vanguarda do russo Andrei Tarkovski, do italiano Antonioni, filmes da Nouvelle Vague e do Cinema Novo alemão (LINS, 2019), fortes influências em seus trabalhos posteriores. Na década seguinte, sua atenção à arte contemporânea se expande e sua produção ganha o rumo que marca a carreira do artista, um dos poucos a atravessar diferentes campos da produção artística brasileira. É de fato uma relação interessante a que encontramos entre cinema e arte contemporânea:

Se as fronteiras entre fotografia, videoarte e artes plásticas se dissolveram nos últimos vinte anos, a ponto de a própria expressão *videoarte* quase não fazer mais sentido, o mesmo não acontece entre cinema e arte contemporânea. Há cruzamentos intensos em função da presença expressiva das imagens em movimento nos espaços expositivos há quase três décadas, mas as linhas divisórias entre esses dois campos são bastante sólidas – com suas produções, formas de financiamento, pensamentos críticos e mercados respectivos; de um lado, festivais, mostras e circuitos comercial e alternativo de exibição, de outro, museus, galerias, instituições culturais. (LINS, 2019, p. 15)

Nesse sentido, ainda preservadas as distâncias entre cada debate, o contato com outras artistas voltados aos espaços contemporâneos da época amplia o leque da poética de Guimarães e de outros cineastas em formação. Em especial, a proximidade de Rivane Neuenschwander torna-se essencial para compreender o rumo de sua pesquisa. A artista também mineira parte de um lugar similar àqueles já citados, fazendo uso de materiais e ambientes de sua proximidade, como insetos, flores secas, poeira e isopor, a fim de tratar de questões universais à experiência humana.

Um dos trabalhos que desenvolve com Cao Guimarães é *Quarta-feira de cinzas* (2006), parte do acervo atual do Tate Modern, em Londres. A obra é um *looping* de 5 minutos em que assistimos formigas pretas e vermelhas carregarem pequenos confetes, em uma associação ao carnaval brasileiro. Para o vídeo, Guimarães e Neuenschwander mergulharam os confetes em banha de porco e açúcar, fazendo-os atraentes às formigas. A trilha sonora foi feita digitalmente pelo grupo *O Grivo*, que trabalha ao lado do artista mineiro em diversas

obras. Escutamos uma mistura entre os sons próprios do ambiente à elementos de samba reproduzidos com palitos de fósforo. Em particular, a música *Me Deixa em Paz*, de Airton Amorim.

Figura 9 - Cao Guimarães e Rivane Neuenschwander, *Quarta feira de cinzas*, 2006. Frame do vídeo.



Fonte: Tate Modern, 2023.

O encontro entre o cinema de vanguarda e as poéticas contemporâneas faz ver, em especial nas produções da geração de meados dos anos 1990 aos anos 2000, detalhes entre abordagens que encontram eco entre si, seja em trabalhos como os de Cao e Rivane, como também no cinema de artista do mineiro Eder Santos ou do paulista Lucas Bambozzi. O impulso do cinema em tentar planos mais longos, silenciosos ou compostos de uma trilha alternativa à tradição, levam a imagem para a natureza próxima em cenas experimentais. Outra importante mudança que aproxima cinema e arte, citada mais cedo no texto, é a extrapolação da imagem em uma única tela para abarcar espaços múltiplos, temporalidades variadas, outras opções de montagem. Isso em muito se assemelha às capturas realizadas pelos artistas visuais, quando questionam as funções do meio digital face à história da pintura, da escultura e do desenho.

Nos capítulos seguintes, veremos como os artistas escolhidos tratam dos problemas atuais da paisagem na arte, isso é, apostam em uma potência imaginativa para reconstituir o espaço a partir de suas ações menores, dos resquícios e entraves da imagem, para além de gêneros e escolas fechadas. Nos instiga pensar que, tal como nas obras dos artistas que

discutimos neste capítulo, Brígida Baltar e Cao Guimarães podem usar o registro como uma dobra nos modelos usuais, um recurso de enfrentamento e criação; partem do próprio dispositivo visual para contornar o contexto como se apresenta – um momento histórico em que a visibilidade é excessiva, extraordinária, veloz – em retorno à presença corpórea nos mistérios comuns de suas vidas.

2 PERCURSOS COM O CORPO, O ESPAÇO EXPERIMENTADO

Quando Brígida Baltar está dentro da névoa, tenta capturar gotas da neblina, qual elemento provisório determina sua intenção poética? Quais poderiam ser os estímulos recorrentes na casa que levam Cao Guimarães aos seus primeiros filmes? A partir da análise de suas trajetórias, uma inclinação às sutilezas se sobressai, uma recusa ao discurso informacional dos meios correntes em nome de uma primazia dos sentidos. Os artistas se atentam ao pó que viaja no ar, às mudanças de luz entre as cenas, notam que nenhum registro é um ponto final. Seus processos são mais engajados em si mesmos que em resultados isolados, por haver neles um compromisso em renovar diariamente o vínculo com o mundo a partir da arte. Tal compromisso se materializa no desejo por imagens inconclusivas, à espera dos devaneios de quem as encontra.

Neste caso, seus métodos parecem compreender um mergulho na paisagem, pois consideram o movimento que é próprio de algo que está vivo – o ambiente, o corpo, as ideias e as imagens confluem, entram em fricção num todo que nunca se revela; e talvez aí resida a força de suas obras. Nada opera em isolamento. Todo gesto é parte de um trajeto, pertence a um exercício contínuo. Baltar e Guimarães nos dizem que perceber a vida em seus detalhes exige um cuidado constante: implicar a sua presença na realidade sensível é um trabalho que se distende no tempo.

Nos textos que se seguem, buscamos realizar um recuo diante dos vídeos e filmes para escutá-los no que nos dizem em voz baixa, em sentidos esparsos e não nomeados. Partimos da suposição de que a arte inaugura novas maneiras de perceber o ritmo contemporâneo, e que a escolha em tratar dos mínimos vestígios como um programa criativo pode ajudar a enfrentar os domínios hegemônicos no uso da imagem. Por tantas vezes se pautarem na esfera doméstica para propor a poética de suas obras, os artistas nos fornecem pistas para rever a velocidade com que experimentamos nossas próprias histórias em contato com o outro.

Tal recorte presente em suas produções nos possibilitou lançar luz em algumas questões do tempo contemporâneo nas discussões seguintes. Veremos a partir de pesquisas mais recentes que a provisoriedade é uma característica tratada com frequência por pesquisadores e artistas em atividade. Para autores como Byung-Chul Han (2021), a fragmentação e a impermanência contemporâneas dizem respeito a uma dificuldade em transformar as informações acessadas em um discurso coerente; pensamento que caminha ao lado das mudanças nos discursos responsáveis por dar sentido às vivências comuns.

Assistimos uma queda nas grandes narrativas que fundamentavam a fantasia coletiva, seja a partir de verdades científicas ou de concepções religiosas, sistemas de interpretação que “pretendiam dar conta da evolução do conjunto da humanidade, e que não o conseguiram” (AUGÉ, 2012, p. 28). Um problema de natureza antropológica ligado à densidade factual do momento vivido.

Nosso cotidiano imerso em imagens e dados em rede é reconfigurado por novas dinâmicas de percepção e compartilhamento. Em vez de negar esse paradigma, os artistas abordados escolhem compor a partir dos fragmentos, a partir dos aspectos estéticos da imprecisão, absortos nos menores gestos entre as nuvens. Abrem mão de uma única linha de raciocínio que dê conta de suas experiências para alcançar os detalhes camuflados naquilo que o entorno os oferece.

Decerto, não é novidade dizer que assistimos uma mudança de foco para produções dedicadas aos relatos e situações do banal, visto como se desenham as estruturas da vida atual. Observamos na arte contemporânea um crescente interesse pelos enredos do mundo pessoal, pelas pequenas arquiteturas do cotidiano. Muito desse direcionamento está relacionado à integração da fotografia, do filme e do vídeo às artes visuais, consideradas as possibilidades que surgem para a construção de novas realidades pela imagem. Ao descreverem as ações da vida diária pelo aparato artístico, os artistas reinventam as lentes pelas quais acessamos a experiência mundana, em escala diminuta. Nessas iniciativas de um cinema experimental, há um atrito com a lógica usual dos meios de comunicação, pois tudo oscila, promove questionamentos e desmonta um suposto saber inalcançável da imagem como uma resposta última.

O dispositivo imediato da câmera - a simplicidade de seu uso - oportuniza que a arte se sustente no ordinário, ao acolher os afetos mais próximos. A obra se torna um encontro com o inclassificável: onde falha o sentido habitual da linguagem para narrar a vida, há o investimento em práticas mais tênues, alocadas no tecido sensível do mundo. Ao não se reconhecerem nas formas assentadas de contar a realidade, os artistas abrem-se a estados produtivos de deriva. Para isso, importa assumir que nossos pactos sociais, no que definem as bordas do privado e coletivo, familiar e estranho, estão sempre passíveis a novos olhares. A eleição dos regimes da intimidade como principal matéria para a criação artística os faz ir além dos enunciados de uma cultura espetacular, à maneira em que indicam a influência das narrativas artísticas no imaginário individual.

Para vislumbrar a pertinência desses problemas nos trabalhos de Cao Guimarães e Brígida Baltar, alguns pontos nos interessaram em específico. O capítulo discutirá a

experiência do corpo na paisagem e no âmbito da casa, com a pretensão de explorar o aspecto intimista presente na obra de ambos os artistas. Os textos procuram observar como Brígida Baltar e Cao Guimarães habitam o ambiente a partir dos gestos menores, propondo uma simbiose entre o imaginário, o corpo e as materialidades do espaço. As obras de Brígida Baltar, *Maria Farinha Ghost Crab* (2004) e *Coletas* (1996-2005), e de Cao Guimarães, *Rua de Mão Dupla* (2002) serão discutidas e articuladas com produções referentes aos conteúdos levantados.

2.1 O corpo imaginado de Maria Farinha

Em outros trabalhos, Brígida Baltar buscou trazer à superfície da imagem sua conexão com a matéria pueril da casa, o pó dos tijolos ou a goteira nas paredes, para falar de uma organização do mundo que os detalhes permitem acessar. Desvelam, assim, uma atmosfera quase essencial e sempre ampla, mas a partir de um recorte tão íntimo de sua própria vida. Esse princípio, que já percorre seus primeiros trabalhos, toma emprestado o aspecto criativo do cinema e da literatura em *Maria Farinha Ghost Crab* (2004).

Aqui, o espaço não é apenas de Baltar, seu corpo não é o único a ocupar o território do vídeo em que faz morada, guiando a câmera e capturando os arredores. Também a mulher-caranguejo encarnada na atriz Lorena da Silva entra em foco, direciona o percurso. Outra vez, Brígida Baltar quer alcançar uma pulsão do mundo, deixar-se atravessar por um dado do oceano imenso que encontra a praia, toda vida por meio do toque ágil e atento do corpo. O seu corpo, o da atriz, mesmo o corpo fantasma de *Maria Farinha*. E essa investida no local pelas sensações é o que nos interessa para vislumbrar o argumento do cinema de artista no contemporâneo, o corpo no filme, o corpo no espaço, e a imagem como ponto de contato.

O filme de Brígida Baltar acompanha os passos de *Maria Farinha* em uma ação errática de cavar, rastejar pela matéria arenosa, cair, fixar sua atenção nos sons da terra que se misturam com os próprios devaneios da menina animal. No vídeo, o espaço da cena não é o assunto principal dramatizado por um roteiro, nem tão somente o pano de fundo para as ações da personagem, um cenário para contemplação distanciada. (SILVA, 2021, p. 134) Em vez disso, *Maria Farinha* confunde-se no território, assume-o, dissolve-se nele de uma maneira particular dos trabalhos de Baltar. Recorrência que faz pensar em outras obras que reconfiguram o sujeito no espaço, assunto que abordaremos também adiante no texto;

O curto filme radicaliza movimentos precipitados em performances de anos anteriores, como na obra *Abrigo*, em que Brígida Baltar faz de seu corpo a estrutura da casa, escava seu contorno nas paredes e instala-se no ambiente. Essa objetificação do corpo, transformação do corpo em lugar, lembra ações da década de 1970 em artistas como Dennis Oppenheim⁵ ou Richard Long⁶, no sentido em que as circunstâncias normais são suspensas para exteriorizar uma intenção renovada com espaço. Ao vídeo se acrescenta também o fator temporal, que fragmenta a paisagem em movimentos e ângulos velozes, imprecisos, múltiplos. O ponto de vista único da perspectiva geométrica, responsável por instaurar a paisagem no Ocidente, transfigura-se na ilimitada locomoção da câmera por planos sobrepostos. (SILVA, 2021, p. 134)

Como Marcio Doctors bem colocou (apud BALTAR, 2010), o íntimo é uma das chaves para pontuar o lugar da obra da artista. O crítico fala de uma silenciosa e sutil proximidade com a materialidade do mundo, que revela as fissuras por onde a arte se torna conceito e afeto. Brígida Baltar confunde as fronteiras entre o corpo e a casa, entre o dentro e fora, renegociando as definições dos termos que aparecem em cena.

O trabalho de Baltar se ocupa em fazer aparecer os laços mais estreitos, os nós e as linhas que ligam o corpo à paisagem. Põe em xeque e, logo em seguida, deixa de lado qualquer definição enrijecida no caminho para a história que nos conta. A artista acolhe com a sua câmera os movimentos mais erráticos que surgem para a atriz. Daí podemos ver formar esse ritmo tão específico que só tem lugar pelas bordas da narrativa. De fato, Brígida Baltar sugere uma escuta aos movimentos cotidianos que os devolvem à vida, encontram em si uma infinitude de gestos e tons.

⁵ Em especial, o trabalho *Posição de leitura para queimadura de segundo grau*, em que o artista se expõe por duas horas ao sol de Long Island, deixando coberta por um livro apenas uma parte do corpo, que depois guarda a marca da queimadura.

⁶ Ainda que se caracterize pelo apagamento da própria presença na obra, a produção de Long baseia-se nas marcas de suas infinitas caminhadas pela paisagem, na ampliação do que é residual do corpo ao atravessar um lugar.

Figura 10 - Brígida Baltar, *Maria farinha ghost crab*, 2004.



Fonte: Nara Roesler, 2021.

O filme põe em pauta, portanto, toda uma economia da intimidade, do encontro ao banal, da dissolução de si no lugar em que se encontra. A videoarte é uma escolha pouco arbitrária para propor esse movimento. Isso pois a máquina-aparato-extensão do olho abre para a artista a chance de apresentar um tempo próprio, conversar com um espectador que, por meio do trabalho, alcança outra vez sua própria ligação essencial com o corpo cambaleante no mundo.

A imagem em movimento convida o público a concentrar-se, parar diante de um acontecimento que não faz grandes promessas. Isso porque, diferente de outros filmes, em Brígida Baltar não encontramos um suporte narrativo que nos coloque em uma posição linear de entendimento. A percepção do espaço filmado é constantemente surpreendida pela câmera, exigindo uma revisão de nossa posição diante da tela. *Maria Farinha* é conhecida como caranguejo-fantasma por sua cor desbotada, aproximada da cor da areia, levando o animal a fundir-se com o espaço da praia. A escolha do personagem vai ao encontro dessa relação de simbiose com o espaço que Baltar parece nos propor.

2.1.1 O vídeo como um novo aparato artístico

Quando falamos de um tempo moderno, a definição que paira sobre o período se dá pelo já deveras conhecido paradoxo da autonomia da arte, da autonomia do suporte ou do investimento no plano imagético que dava razão às tentativas de um abstracionismo absoluto na forma. Definições marcadas na obra de Clement Greenberg (1909-1994), crítico responsável por algumas das mais polêmicas postulações do modernismo na arte, até o presente indicadas e revogadas nos escritos sobre o assunto. Em um enunciado resumido, a busca pela essência artística no interior de seus mecanismos levou os meios da pintura, da escultura ou do desenho a distanciarem-se da realidade banal, tudo em nome de seu lugar próprio. Lugar esse que, adiante, aproximava-se dos valores e lógicas engendrados na industrial cultural crescente.

Em seu livro *A Voyage on the North Sea*, a historiadora estadunidense Rosalind Krauss (2000) parte dessa discussão para adentrar o que seria agora um tempo “pós-meio”, visto que o projeto moderno dissolvera-se em um campo de contato entre diferentes modos de assumir o valor artístico, de promover suportes ou atribuir afetos e conceitos ao material. Krauss (2000) aponta a ascensão em paralelo da crítica institucional e da especificidade geográfica nos trabalhos (o *site-specificity*) que também seriam incorporados ao sistema artístico, trazendo seu próprio leque de problemáticas e revisões. Ao indicar essas principais mudanças, a autora alcança a videoarte como um sinal da pós-modernidade, um modo de produção que abarca uma nova lógica para além das estruturas de seu aparato. Para Krauss (2000), em consonância com as discussões do capítulo anterior, o vídeo leva os programas artísticos a adentrarem um novo campo em seu discurso, que nos interessa para pensar a recepção do trabalho discutido.

Krauss (2000) explica que, ao começarem a incorporar o vídeo em suas poéticas, os artistas o pensavam como uma atualização ou continuação dos modos anteriores de produção. No entanto, como a televisão já demonstrava, a imagem digital existia de uma maneira muito mais múltipla, pois a temporalidade, o espaço do acontecimento e a recepção da imagem eram muito mais abertos e de difícil aferição. Ainda que o vídeo apresentasse todo um aparato técnico que o caracterizava com distinção, seu mecanismo discursivo abarcou desde o início um extenso e heterogêneo leque de atividades que não poderia ser resumido em único modelo coerente ou unificador.

É o que leva Krauss (2000) a concluir que o vídeo foi significativo para o fim da especificidade dos meios e das abordagens categóricas e individuais na arte. No centro dessa transformação, estava uma imagem voltada à conexão com o espectador, revelando a interdependência entre o artista e o entorno. Uma das chaves dessa mudança está justamente no contato entre esferas pessoais e transitórias, permitindo outros modos de circular a discussão sobre arte. Encontramos trabalhos constantemente preocupados em pensar implicações da imagem na sensação do corpo, na apreensão do entorno e na significação das vivências mais mundanas.

Dito isso, faz sentido afirmar que a câmera do cinema tenha aberto um outro espectro para a relação com a realidade e a percepção pela imagem, quando nasce nesse complexo período de transformação. Para Brígida Baltar, o filme é um entre os recursos de sua experimentação. O seu trabalho possui um aspecto da fala em primeira pessoa, como um dispositivo para colocar-se em atmosferas de pertencimento, de habitação sensível - em primeira instância, habitar o próprio corpo; habitar, constituir a casa; a cidade; o campo; os sertões da mesma terra que faz o tijolo da casa, em uma ideia de eterno ciclo que a interessa vividamente. De outra forma, as atmosferas que a artista cria em seu trabalho, as espacialidades mais íntimas que a artista transfigura em produção poética, são também um compartilhamento das sensações do corpo para o público.

2.1.2 Realidade como cinema, corpo como imagem

Para pensar o filme de Brígida Baltar, algumas teorias críticas colaboram ao articularem imagens de um âmbito artístico com um panorama mais geral do cinema.

Dada a dissolução das disciplinas fechadas nas escolas artísticas, vemos que esse questionamento se estende a uma divisão entre doméstico/público, dizendo respeito também ao modo de perceber a relação do objeto de arte e do artista com o local onde existe e ganha significado. Temos em mente as propostas do filme experimental em apresentar registros cotidianos, os trajetos que narram um contato mais pessoal com a matéria dos lugares; tais investigações permitem expandir os modos de construção do sujeito e do lugar. Permitem ainda rever os limites entre um e outro, lembrar como os espaços criados pela experiência do filme recriam os modos de relação com o mundo à volta.

No artigo “prazer visual e cinema narrativo”, Laura Mulvey (1983) discute o lugar do espectador no cinema e, acima de tudo, como esse lugar é ditado por um olhar generalizado, universal. Mulvey é uma escritora britânica, pesquisadora, professora e crítica de cinema, mas também alguém que, ao longo dos anos 70 e 80, produzia filmes e procurava enxergar no cinema experimental uma abertura para um outro modo de acessar o espectador.

Na análise das tradições comerciais do cinema, a autora explica que é justamente graças à posição de *voyeur*, aquele que adentra a vida particular do outro sem ser percebido, sem passar por um julgamento ou uma consciência maior de sua ação, que o cinema pode fabricar o olhar que direciona aos corpos registrados. De acordo com Mulvey, é a possibilidade infinita em variar e expor esse olhar privilegiado do espectador diante da tela, no espaço reservado exclusivamente à ilusão da imagem, que diferencia o cinema de outros meios: “Ultrapassando o simples realce da qualidade de ser olhada, oferecida pela mulher, o cinema constrói o modo pelo qual ela deve ser olhada, dentro do próprio espetáculo.” (MULVEY, 1983, p. 452).

Isso por conta não só das escolhas que constituem o conteúdo o filme, como da própria convenção cinematográfica de maneira geral, que permite o uso da imagem como uma abstração em que determinados pilares da produção do filme são propositalmente deixados de lado:

Existem três séries diferentes de olhares associados com o cinema: o da câmera que registra o acontecimento pró-fílmico, o da plateia quando assiste ao produto final, e aquele dos personagens dentro da ilusão da tela. As convenções do filme narrativo rejeitam os dois primeiros, subordinando-os ao terceiro, com o objetivo consciente de eliminar sempre a presença da câmera intrusa e impedir uma consciência distanciada da plateia. (MULVEY, 1983, p. 452)

O isolamento do espectador diante da imagem, a imersão na experiência inquestionável do cinema, sempre apartada do mundo exterior, é um dos fatores principais para impedir tanto uma reflexão consciente por parte da plateia, como a vinda à tona da conexão entre a imagem e o entorno. Ainda que opere através da identificação do espectador com a narrativa posta em cena, o cinema tradicional mantém o aspecto mágico que o possibilita instrumentalizar sua aparência formal como espetáculo.

Cabe lembrar que são os diferentes rumos da imagem no século XIX (tanto na pintura como na fotografia e, posteriormente, no cinema) que reinventam o espaço pictórico a partir desse novo aspecto grandioso e escalável. Rosalind Krauss (2006), no artigo “Os espaços discursivos da fotografia”, descreve a ascensão de um espaço onde o aparato estético da câmera e a reprodução visando o olhar do público passavam a moldar as pesquisas da arte. A autora comenta sobre as imagens estereoscópicas, os panoramas e outros fenômenos

característicos da época que reforçam um efeito de quase hipnose, uma atmosfera de sonho, como citado anteriormente. Essa abordagem nasceria com a perspectiva no Renascimento e se transformaria radicalmente em seguida:

O espaço estereoscópico é um espaço perspectivo que teria sido transformado em algo mais potente ainda. Estruturado como uma espécie de visão sem campo lateral, a sensação de fuga na profundidade é permanente e inevitável, ainda mais porque o espaço que rodeia o espectador é dissimulado pelo sistema óptico que ele tem que pôr diante dos olhos para visualizar as imagens, sistema que o coloca em um isolamento ideal. Tudo o que o rodeia, paredes e chão, fica excluído de seu olhar. O aparelho estereoscópico concentra mecanicamente toda a atenção do espectador sobre o tema das imagens e proíbe todos os desvios que o olhar se permite nas galerias dos museus, quando passa errante de um quadro a outro e pelo espaço físico que o rodeia também. [...] De certa forma são representações – mas em escala muito reduzida – do fenômeno produzido quando se abre um amplo panorama diante de si. (KRAUSS, 2006, p. 158-159)

O cinema, como sustenta Krauss em seus dois artigos, surge de uma nova relação com aquele diante da imagem, uma percepção do espectador que logo é incorporada nas dinâmicas de poder em seu uso corrente na indústria do vídeo.

Sabendo que tais mudanças na perspectiva visual informaram as decisões do cinema, principalmente no âmbito comercial, entende-se que o uso artístico ainda pode apresentar possibilidades de questionamento às demandas em relação ao espectador. Com isso, ações e escolhas dentro da produção artística tocam não só o interior das discussões estéticas, mas exploram também como estas escolhas impactam um olhar social e coletivo.

2.1.3 O gesto sensível da câmera

Se o cinema falou outrora de uma natureza ideal, uma beleza fantástica e distante da vida comum nas cidades, *Maria Farinha* volta para a areia sem depositar nela grandes enunciados. Para Brígida Baltar, a natureza está em todos os lugares que percorre, em todos os espaços que adentra por inteiro com sua intenção poética. Está no orgânico do corpo, no barco pela praia, nos vários recortes e dispositivos que fazem parte de seu trabalho.

Figura 11 - Brígida Baltar, *Maria farinha ghost crab*, 2004.



Fonte: Nara Roesler, 2021.

Brígida Baltar empresta do cinema de Maya Deren um caráter de sonho, que a permite explorar territórios e geografias imaginárias sem os limites e as decisões de uma linearidade. Faz lembrar *At Land*, de 1944, o filme de 15 minutos que Deren não só escreveu, como dirigiu, produziu e protagonizou. A jornada em busca de outras versões de si, na maneira delirante de conduzir o vídeo, cria uma metáfora para a própria construção a identidade que ressurge nos desvios de Baltar. Talvez Maya Deren mergulhe em um mar interior, psicológico, que em Baltar é pura materialidade e face terrena do outro. O filme de Deren explora uma maior teatralidade, um uso dramático das personagens em cena; pertence com maior facilidade ao universo do cinema, enquanto Baltar permanece no universo sutil das artes visuais. No entanto as duas conversam acerca dessa camada onírica entre o eu e o mundo, terra e céu: paisagem. A linha do horizonte, para as artistas, conquista e penetra a própria silhueta, como em um eficaz meio de introjecção do imaterial no material. Terminando por acessar uma sensação imediata que desagradaria o desejo estruturante da hierarquia dos gêneros; ao investir em suas infinitas fábulas para o mundo, recusam uma única imagem do real que retira e isola o sujeito de um mundo plural. No filme de Deren, a personagem corre à praia para encontrar outras versões de si mesma. Em *Maria Farinha*

Ghsot Crab, o impulso é radicalizado. As outras versões são transformadas em fantasia, incorporadas na vida animal que o filme busca.

Figura 12 - Brígida Baltar, *Maria farinha ghost crab (registro)*, 2004.



Fonte: Nara Roesler, 2021.

Nesse momento de exploração, a câmera de Brígida Baltar não é parte de uma posição ocular quase autônoma, um ponto fixo que imita a abstração da perspectiva – a câmera se torna extensão da artista, veículo para a própria vivência. O movimento de registro parece tateante, sentindo o espaço do modo como a personagem também o faz, em vez de apenas observá-lo. Encontramos o espectador diante de uma tela que não o distrai do corpo, que não o direciona para usufruir de um objeto-mulher, a negatividade do ser humano. Para o filme de Baltar, a atenção se volta à figuração da personagem que também é ela, a artista disposta em seus anseios pessoais.

Ao pensarmos na gravação, a película *16mm* possui em si um apelo material em sua porosidade, na textura e no grão da imagem que dão ao filme uma espessura e uma densidade específica. Funcionando como um filtro, a película proporciona que a relação entre corpo e imagem ganhe as cores encontradas ao final. Desvia, portanto, de um acesso direto à realidade que transparece no meio imagético, para doar um sentido próprio da artista que se apropria da câmera em movimento.

Assistimos a sequência de imagens atrás de *Maria Farinha* de um modo inovador, pois nada ali sugere o prazer *voyeur* que Mulvey (1983) denuncia. O espectador não é um intruso na cena, mas alguém que recebe um convite de volta às pulsões do corpo no território em que está. Não é um observador anônimo, faz mais o papel de um amigo que caminha, escuta e descobre ao lado.

Tal manobra de inversão – subversão – do espectador faz pensar no livro *Suite Vénitienne* (1988) de Sophie Calle. Ainda que os percursos formais que cada trabalho propõe não se assemelhem em nada, quando Calle caminha nas ruas de Veneza atrás de um estranho a fim de fotografá-lo, sua câmera reposiciona os papéis do olhar. A artista vira às avessas esse uso intruso do aparato fotográfico pelas narrativas visuais (aqui, ela conduz a perseguição e induz um interesse na figura do homem, e o faz sem transformar o outro em objeto de prazer). Seu motivo é oblíquo, sua curiosidade parece vir de outra fonte além dessa informada pelo espetáculo tradicional. Da mesma forma, Baltar experimenta um caminho de produção pelo próprio desejo: pela vontade em desmaterializar, desestruturar e imaginar pelo corpo outra vez. Parece haver nos trabalhos uma questão implícita acerca das possibilidades que se abrem ao privilegiar seu próprio caminho. O trabalho é a ferramenta para entrar em um terreno desconhecido em si, entendendo que para isso é de mesma importância o mergulhar descompassado no que está do lado de fora.

Maria Farinha corre em um movimento agitado, tropeça nas próprias pernas e retorna à areia da cor de sua pele, do tom de seu vestido fantasma. Sua busca é infundável, vontade de um horizonte sem limites. Vemos *Maria Farinha* navegar para longe, o olho além-mar. A calma de um devaneio não apaga a inquietude de sua metamorfose animal. Brígida Baltar sugere um jogo de imitações e transparências, adentrando a cada segundo nas profundezas da matéria orgânica e silenciosa do mundo inventado, realizado, refeito. A distância do olhar que transformaria o espaço em uma figura apreensível, categorizável, em sua produção vira contato imediato em todos os sentidos, anseio pelo ponto em que é possível dissolver-se no ambiente em plena força plástica. A estrutura delicada de seus trabalhos não esconde o comprometimento em instituir um laço estreito com a terra, a areia e o mar.

A menina-caranguejo não é uma personagem criada para compor um número de falas, representar as intenções ocultas nas palavras de Baltar. Na imagem, a atriz aparenta tornar-se, em primeiro lugar, o veículo escolhido para testar os limites de um corpo poroso, capaz de encontrar outros estados pelo cavar incessante. Esse mesmo corpo faz valer das histórias improvisadas para abarcar uma proximidade específica com a temporalidade do lugar. A câmera, o aparato instrumental de um mundo pós a indústria, opera de outro modo no

momento em que a artista se apropria de sua função para propósitos particulares. A investigação pela imagem é de um cunho primitivo, vem da origem dos lugares, persegue e cultiva os ciclos de uma mitologia que só se realiza por meio da ação poética. Os fones de ouvido em formato de concha são os objetos ideais para transportar tanto a artista, a atriz e o espectador para essa fresta na realidade onde o corpo se inscreve outra vez na paisagem. O som é fragmentário, sinalizando essa incompletude marcada na pele e na imagem de *Maria Farinha*.

Brígida Baltar se apropria do cinema no âmbito das artes plásticas sem deixar de lado um elemento constitutivo que é a possibilidade de imaginar pelo vídeo, de criar histórias, de fantasiar e desenhar utopias. Mas o faz de um modo muito mais pessoal, que convoca o público a notar que faz parte da fábula da artista, que faz parte do lugar onde caminha. Seu filme devolve o olhar aos detalhes mais sensíveis da vida, age como uma lente de aumento aos sentidos, cria um caminho para integrar o corpo ao mundo. A artista utiliza de seus recursos imaginários para compor uma espécie de auto ficção das memórias e sensações, dá cor e nome ao que escapa do vocabulário usual. Essa busca por outras representações, por outros modos de compreender e experimentar a subjetividade, tem um respaldo direto na maneira como as imagens instauram na cultura mecanismos distintos para narrar o encontro entre o indivíduo e seu território.

2.2 Na medida do gesto: coletas nas nuvens

2.2.1 Um mergulho sensível no espaço

Desde a invenção da perspectiva geométrica no Ocidente, por volta do século XIV e XV, nasce um desejo por capturar com uma precisão cada vez maior os panoramas do espaço natural. Reconhecer e registrar, seja pela pintura, pelo desenho ou pela fotografia, um recorte com nome de paisagem. Desejo que ganha dimensões significativas no Romantismo e se transforma radicalmente diante dos aparatos tecnológicos da câmera; de curto modo, afirmaríamos que a paisagem deixa sua herança na presença constante dos registros imagéticos na atualidade.

Essa trajetória em específico ajuda a dimensionar uma ação cujo o objetivo é oposto ao espetáculo moderno: capturar, sim, mas não a grandeza visível dos prados, apenas a matéria intangível, o vapor translúcido no momento que passa. Um marco seria a pintura de William Turner, amarrado à ponta de um navio para experimentar a maresia de suas aquarelas. Turner deu início a um longo debate entre os pintores modernos ao priorizar dados sensoriais, paisagens em pinturas quase abstratas.

Nas vanguardas modernistas, as obras de Monet empregam a locomotiva como índice da modernidade, encobertas pela fumaça entre as nuvens do céu. Em 1877, a Estação Saint-Lazare foi o cenário ideal para buscar os efeitos da mudança de luz na cidade. A precisão ótica da perspectiva dá lugar aos detalhes compostos em mancha, ao conjunto de impressões que formam o todo da imagem.

Na década de 90, Brígida Baltar respondeu a um impulso por capturar horizontes abertos, inaugurando as ações poéticas de coleta que perduraram até 2005. Em seus passeios-rituais, o intangível tornou-se o princípio central da experiência. A artista percorreu ambientes distantes, praias, clareiras e montanhas, para conhecer a potência sutil do orvalho, da maresia e da neblina. As ações viraram registro em filme onde, ao olharmos atentamente, encontramos um corpo embaralhado nas direções obtusas do espaço. Encontramos também todo o aparato que cria a fábula da coleta, seus tubos de ensaio, sua roupa confeccionada ao lado de Rui Cortez em seu ateliê para o trabalho, funis e recipientes cuja função perdeu-se entre um movimento e outro.

Quando Brígida Baltar colhe neblina pela primeira vez, está no ano de 1996, e a viagem é acompanhada dos amigos Marcia Thompson e Ulisses Cappelletti, convidados a saírem durante a noite até Petrópolis, no estado do Rio de Janeiro. A ação começa apenas com os frascos de vidro na serra longínqua e uma câmera VHS. Fruto desse primeiro momento também são as correspondências com os amigos, Márcia, também Giorgio Ronna, que se mudam para o exterior e passam a enviar a névoa da Europa pelos correios (seja em recipientes ou em fotografias) para Baltar. (OLIVEIRA, 2021, p. 383) O plano ainda não inclui as peças de roupa mais elaboradas que adiante farão parte de seus filmes. Inclui já, não obstante, esse laço entre arte e vida que faz de suas investigações artísticas uma linguagem compartilhada com as pessoas próximas. Márcio doctores (2021, p. 191) fala de uma “rede criativa de afetos” construída na obra de Brígida Baltar, como parte de seu processo. Um bom exemplo é *De noite no aeroporto* (2000), também com Ronna, em que um grupo de artistas saem pela noite à procura de uma árvore. A encontram nas mediações do aeroporto

internacional do Rio de Janeiro e, a partir do encontro, se apaixonam uns pelos outros, como conta a artista.

Figura 13 - Brígida Baltar, *A coleta da neblina*, 2002.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural (2023)

Nas coletas seguintes, Brígida Baltar faz seus primeiros registros em 16mm, graças ao apoio de amigos que a fornecem o material. No livro *Brígida Baltar: Filmes*, organizado por Jocelino Pessoa de Oliveira (2021), descobrimos que existia o objetivo em transformar a ação em uma performance coletiva:

Adereços e roupas foram feitos artesanalmente pela artista no seu ateliê, desde a mochila-plástico-bolha que armazena os frascos coletores até os sapatos verdes que calçariam os coletores de orvalho convidados, finalizados com um sapateiro das redondezas. A vestimenta previa ainda capas verdes de plástico, que chegaram a ser costuradas, provavelmente com ajuda da mãe e sua Singer. Uma lista em torno de setenta nomes com os possíveis participantes do ato ainda está guardada. A performance com os coletores de orvalho nunca aconteceu, mantendo apenas a ação final com a artista, o que tornou o vídeo mais silencioso e intimista. (OLIVEIRA, 2021, p. 377)

Assim, suas excursões permanecem como um vínculo pessoal entre a artista e as atmosferas que produz, já que são parte de um percurso ficcional que se distende ao longo dos anos. O resultado está no aspecto seriado, ou nos conjuntos particulares que compõem o universo de Brígida Baltar.

Diante da umidade das montanhas, o afastamento da cidade parece mesmo sugerir uma temporalidade completamente nova: presente, passado e futuro cabem no limite estreito e essencial de um gesto. A medida de sua realidade é o próprio corpo, o que lhe exige uma confiança plena nos outros sentidos além da visão. Para lembrar as contradições de sua investigação poética, não é incoerente dizer que algo de efêmero se demora, se prolonga em seus passos. As cores se dissolvem. O ambiente da imagem é onírico e informal, no sentido do desaparecer dos traços. Com essa perda dos pontos de fuga, faz-se possível um ganho em estados atentos de presença.

2.2.2 O tempo da névoa

A matéria imprecisa dos trabalhos determina o processo criativo da artista, revela sua vontade por um agir desprezioso. Entre as substâncias que Brígida Baltar tenta capturar, a neblina é a que mais parece evocar uma possibilidade de leitura a partir das dinâmicas da atualidade. De acordo com o pesquisador e professor Guilherme Wisnik (2018, p. 5), “uma das características mais marcantes da arquitetura contemporânea é o nublamento.” Mais à frente em sua fala, o autor expande a característica dos projetos arquitetônicos às produções artísticas. No livro *Dentro do nevoeiro*, Wisnik (2018) aborda o espaço imersivo da comunicação globalizada, investigando a mediação de dispositivos tecnológicos no tempo cotidiano. O nevoeiro contemporâneo, para ele, corresponde à incessante esfera de informações que transforma a sensibilidade e a percepção do mundo de maneira acelerada e sem recuos. Imersas nessa realidade difusa, as intensidades diluem-se em tons de cinza, o tempo de ócio e o tempo de trabalho entram em uma simbiose permanente.

O pesquisador trata da ideia de nublamento para encontrar equivalência entre o destino da arquitetura no mundo contemporâneo e as redes de comunicação da internet, o universo digital (mas não apenas), no qual a ausência de foco é o traço constante.

Enquanto Guilherme Wisnik (2018) se apropria da ideia da neblina, transforma-a em um conceito abstrato para explicar a complexa trama teórica das relações entre a arte e a tecnologia hoje, a artista, em um processo oposto, assimila o peso dessa transformação de modo intuitivo e propõe um retorno à neblina em sua materialidade. Sugere que o nublamento conceitual é movido pelos extremos do aparato sensível, pelos excessos, e seu antídoto mora nas dimensões menores do corpo que explora em seu compasso particular. Se o nevoeiro

contemporâneo é a consequência de um funcionalismo sem descanso, pode ainda ser pela neblina que Brígida Baltar liberta-se do imperativo da utilidade. A artista vai ao encontro do lugar onde há quietude, paciência, cautela.

Se nos voltarmos para suas primeiras obras, enxergamos a solidez da casa desfeita em pó, atravessamentos e arqueologias pelas paredes, construções impermanentes e abrigos. Nesta primeira fase, é recorrente um interesse nas fissuras do espaço doméstico. Seu trabalho de coleta já se inicia antes de percorrer os campos mais distantes:

Eu abandonava os estímulos externos e criava espaço para uma intimidade particular. E colhia lágrimas, goteiras, cascas de tintas das paredes, saibros, rebocos. Abria janelas e fazia hortas em tijolos. Os desenhos rasgados iam entrando em vidros, e o papel picado tinha um colorido diferente, sem figurar nada; e como as cascas de tinta, viravam resíduos abstratos. Essas eram as novas seleções e coleções. E mesmo quando ia para a natureza, levava para lá móveis, roupas, cartas, algodões crus como peles, e fotografava, incorporando a natureza.” (BALTAR, 2010, p. 6)

A ação da coleta em sua trajetória tem caráter estrutural, é essa disposição para colecionar os mínimos detalhes do espaço que determina o caminho de seu projeto poético. Ao trazer sua atenção para a captura do intangível, ela escolhe tratar de uma sutileza da percepção; desvia, assim, de um mergulho em intenções desenfreadas, recusa um fluxo descontrolado de imagens para privilegiar suas sensações mais etéreas, de difícil tradução.

No livro *favor fechar os olhos*, o filósofo coreano Byung-Chul Han (2021) aborda a sociedade contemporânea como uma sociedade da hipervisibilidade, onde não há tempo para fechar os olhos, ou seja, é impossível um demorar contemplativo face às imagens que nos são ofertadas. Estamos a todo tempo alertas, inquietos, à disposição dos meios comunicativos. Entretanto, para o autor, nada do que acessamos nos possibilita um sentido de conclusão, pois as imagens não nos falam, não nos contam narrativas, apenas produzem barulho: concluir uma história exigiria o tempo do silêncio.

A música interior das coisas só toa quando *fecham-se os olhos*, o que introduz a permanência junto delas. Assim, Barthes cita Kafka: “Fotografam-se coisas para afugentá-las do sentido. Minhas histórias são uma espécie de fechar-os-olhos”. Diante da enorme quantidade de imagens hipervisíveis, hoje já não é possível *fechar os olhos*. Também a mudança veloz das imagens não nos concede mais tempo para isso. Fechar os olhos é uma *negatividade* que não se coaduna bem com a positividade e hiperatividade da sociedade acelerada de hoje. A coerção para a hipervigilância, hoje, impede que fechemos os outros. Ela também é responsável pelo esgotamento neuronal do sujeito do desempenho. Um demorar-se contemplativo é uma forma conclusiva. *Fechar os olhos* é como que um *mostrar-se da conclusão*. A percepção só pode ser concluída num repouso contemplativo. (HAN, 2021, p. 73, grifo do autor)

Han aponta a oposição entre o consumo informativo incessante de nossa sociedade, e a produção dos rituais criativos que dão ritmo e compasso à vida cotidiana.

A *high definition* informacional não deixa nada indefinido. Mas a fantasia habita um espaço *indefinido*. Informação e fantasia são forças contrapostas. Assim, não existe

nenhuma imaginação “preenche de informação” que não esteja em condições de “idealizar” o outro. A *construção do outro* não está dependente de mais ou menos informação. Mas é só a negatividade da retração do outro que o gera em sua alteridade atópica. (HAN, 2021, p. 69, grifo do autor)

Em um modelo de mundo regido pela transparência das informações, o percurso é sempre voltado à otimização de seus resultados produtivos. O caminhar é sempre direcionado e, ainda assim, inconclusivo.

Quando nos familiarizamos com a obra de Brígida Baltar, entramos em contato com proposições que enfrentam o modelo informado por Han. Seu recuo poético frente ao tempo corrido da atualidade a permitiu criar por meio dos ciclos, das estações e dos trajetos compartilhados com amigos. Refletindo acerca das palavras do filósofo, os hábitos cultivados pela artista respeitam essa circularidade das narrativas, pois preservam aspectos sensíveis da experiência. Brígida Baltar adentra a umidade do mundo, aceita sua opacidade e solicita dos outros uma mesma atitude paciente. Retornam com ela para a cidade, talvez não realmente a concretude de seus objetos de investigação, mas a disposição para fundar um outro tempo, o apreço às trocas entre o movimento e a pausa na vida diária.

Ainda sobre a neblina como sujeito da investigação no trabalho, cabe um diálogo com outros artistas que lançam mão de recursos etéreos em analogia à natureza. Olafur Eliasson é um artista dinamarquês de origem irlandesa que utiliza a fumaça como material central de sua obra, trazendo à tona fenômenos naturais, atmosferas e ambientes que referenciam os ciclos do ano, as mudanças de luz e de temperatura na paisagem. Recria a natureza por meio de artifícios tecnológicos e, ao realizar tais projetos, levanta uma discussão em torno das condições culturais que determinam nosso entendimento do espaço.

Figura 14 - Olafur Eliasson, *The Weather Project*, 2003.



Fonte: Public Delivery, 2023.

Longe de uma pauta ecológica, Eliasson cria experiências que conectam ilusão e realidade para desfazer uma mitologia ideal engendrada no entorno. No ano de 2003, o artista desenvolveu *The Weather Project*, uma instalação de dimensões significativas no museu Tate Modern, em Londres. Seu trabalho consistia em recobrir a galeria com uma neblina artificial, transformando a dinâmica habitual do lugar.⁷

O trabalho de Olafur Eliasson é uma reação aos mecanismos da hipervisibilidade na maneira como pretende uma imersão sensória, pois busca afetar todos os sentidos daqueles que participam de suas obras. Nesse aspecto, as ações de Brígida Baltar poderiam se associar ao seu intuito em recuperar as vias da percepção por meio do exercício poético. Ainda assim, produções como a de Eliasson operam em um circuito espetacular movido por suas grandes

⁷ Para além da cortina de fumaça, o teto tornou-se um duplo espelhado da galeria, o que levava os visitantes a enxergarem seus próprios reflexos em um jogo de profundidade. Duzentas lâmpadas de vapor de sódio foram reunidas no extremo do salão em um semicírculo, criando uma esfera amarela (um segundo sol) ao serem refletidas no teto. Tal projeto proporcionou aos londrinos um paraíso quente artificial nos dias de inverno, sendo considerado um dos mais importantes trabalhos de *site specific* recebidos no Tate Modern. (WISNIK, 2018, p. 283)

dimensões, ou seja, atingem um sentido coletivo pela forma em que abarcam multidões. Já em Baltar, há um desejo por revelar-se em si mesma, buscar nas paisagens um recurso auto exploratório, enquanto em *The Weather Project* a intenção volta-se para os valores externos da paisagem tecnológica.

Nas coletas da umidade, Brígida Baltar recorre ao mínimo estímulo para recobrar sua atenção ao mundo, e assim doa um aspecto de ritual sagrado ao nascer do dia, à caminhada em terras longínquas, a uma dança não ensaiada em proximidade ao mar. Permite supor que sua subjetividade é passível de transformação quando encontra essas forças silenciosas do espaço onde está. Se há um caráter imaterial em seu trabalho, é no interesse em paisagens invisíveis, as que se materializam quando a frequência em sintonia é mais delicada. Não parece ser, todavia, a imaterialidade de uma obra conceitual, ou talvez de um objeto artístico carregado de discursos que o transcendem e o virtualizam.

Essa articulação entre o espaço da paisagem e sua imaterialidade faz lembrar algumas experiências da *Land Art*. Tomemos os percursos realizados pelo artista britânico Richard Long. Sua poética tem foco no movimento, nas ações pela paisagem:

Richard Long, que, ainda estudante, em 1967, cobriu o telhado da St. Martin's School de Londres com uma camada de terra e cascalho, realizou múltiplas ações nas Ilhas Britânicas, revelando outras direções em relação aos artistas americanos. Em suas excursões regionais inseriu modos de discreta e sensível convivência com a natureza, a exemplo de incisões lineares, cortes ordenados da vegetação, formas circulares concêntricas, alinhamentos de pedra. Acrescente-se a isso que Long tornou-se conhecido também pelos materiais naturais que recolhia e apresentava em exposições. (ZANINI, 2018, p. 169)

Em uma de suas obras mais conhecidas, *A Line Made By Walking* (1967), o trabalho consiste na documentação de uma caminhada no campo. A imagem é da marca criada por repetidos passos no mesmo gramado, um trajeto para lugar nenhum sobre um lugar qualquer. Long faz parte da transformação no objeto da arte, quando se passa a considerar o trajeto poético como o possível produto principal do trabalho. A paisagem não se resume mais ao panorama apreendido pelo olhar, ela compreende o corpo, a percepção, as sensações do artista em estado de imersão. A pesquisadora Anne Cauquelin, no livro *A Invenção da paisagem*, nota que há nesse trabalho um apagamento da figura do artista, “que contribui para ‘naturalizar e super dimensionar a paisagem’.” (2007, p. 171-172) Ficamos com o registro do percurso, o foco é posto sobre a linha de 16 quilômetros da obra.

Figura 15 - Richard Long, *A line made by walking*, 1967.



Fonte: Tate, 2023.

Trabalhos anteriores como o de Richard Long abrem portas para as ações que Brígida Baltar realiza na natureza, sua inclinação para o intangível transfigurado em arte. No livro *Vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte*, Walter Zanini (2018) explica o momento histórico em que os artistas saem de seus espaços fechados para explorar outros territórios:

A intervenção no mundo natural conectou-se com os nomes de *Land Art* e *Earthworks* ao Minimalismo, à Arte Processual e à *Arte Povera*, simultânea ou sucessivamente, a partir de mais ou menos de 1967. Estávamos diante do reencontro da sensibilidade artística com os estímulos da tradição ao ar livre, um relacionamento de antigos e complexos antecedentes históricos, traço inconfundível do século XIX que foi retomado na crise do objeto. O deslocamento do trabalho de estúdio para o *environment* ampliava-se nas condições da ação direta em territórios os mais diversos: áridos locais montanhosos, desertos de areia, solos recobertos de neve, águas salgadas de um lago, o mar - ou brandas paisagens rurais e áreas verdes citadinas. (ZANINI, 2018, p. 166)

De acordo com o autor, a dimensão dos trabalhos era determinada pela ação no lugar; na procura por lugares que acolhessem esse desejo pela amplitude, a *Land Art* promoveu passeios solitários em terras afastadas no âmbito das descobertas artísticas. Sua matéria quase sempre efêmera levava os artistas a contarem com os registros em filme, vídeo e fotografia (ZANINI, 2018, p. 166), o que em muito condiz com a produção de Brígida Baltar.

Para além do uso da imagem, são muitos os pontos de convergência entre a obra da artista e a herança deixada pela arte ambiental. Todavia, há nas coletas de Brígida Baltar uma voz em primeira pessoa que não é tão presente nos trabalhos trazidos para diálogo no texto. Se isolarmos o resultado em filme das coletas, vemos nessas imagens uma exploração direta das paisagens exteriores que dialoga com as realizações de Richard Long; o mesmo acontece quando compreendemos que a neblina é o ponto de partida tanto para Baltar, quanto para Olafur Eliasson. Contudo, quando o trabalho é visto dentro da trajetória ampla de Brígida Baltar, as coletas da neblina, da maresia e do orvalho se mostram estratégias de delicada simbiose com o mundo, registram sua busca por uma intimidade que a percorre e encontra eco nas formas naturais. Esse aspecto se difere, por exemplo, do modo como Long procura fazer desaparecer sua presença ao realizar as caminhadas. A personalidade caracteriza o trabalho de Brígida Baltar, leva-a a eleger elementos menores, tênues, como os disparadores para os estados de percepção que sua obra designa no corpo. Parece ser a isso que se refere o crítico de arte Marcelo Campos ao dizer que a *Land Art* de Baltar é “feita à mão”. (BALTAR, 2010, p. 7)

Nas coletas da neblina, a artista preserva um tempo necessário para processar os estímulos da paisagem no seu universo íntimo. A fim nem tanto de acessar uma nova compreensão do mundo, talvez mais para abraçar as metamorfoses que ocorrem quando Baltar se dispõe ao contato atento. Sua cautela com os próprios caminhos se apresenta no modo como a produção existe em um contínuo, onde cada obra dá início à outra:

Ainda para o Projeto coletas, em 2001, Brígida prensa cem discos de vinil *Neblina maresia orvalho coletas*, onde grava uma não-música, como costumava chamar, composta com Felipe Canedo a partir da manipulação digital dos sons gravados durante a performance. O vinil, que para Brígida deveria ser escutado com menos decibéis, era tocado junto aos filmes, vídeos, desenhos e os escultóricos vidros coletores. O Projeto Coletas durou de 1994 a 2005, um pouco mais de dez anos. Com o passar do tempo, transbordou suas características originais, aproximando cada vez mais a realidade de uma ficção que já se expressava nas obras *Sou árvore, Úmidos ou seres que ninguém vê e Casa de abelha*. (OLIVEIRA, 2021, p. 378)

Por presenças e ausências, do som ao silêncio, o privilégio dado aos processos na obra de Brígida Baltar é evidente. No lugar de um aspecto mais formal em relação à natureza de

cada filme isolado, Baltar mergulha em assuntos que circulam sem cessar por todo o trabalho – uma espécie de fazer artístico em constelação.

É certo que muito dessa abertura a trabalhos concretizados pela ação no ambiente deve às transformações nos meios de produção da arte desde o século XVIII. Não há como deixar de constatar novamente a influência dos recursos midiáticos que se proliferam a partir da revolução industrial, seja com a fotografia ou o cinema, na montagem de novos fazeres artísticos. Na *Land Art*, os recursos técnicos se tornam a porta de entrada para incorporar os aspectos passageiros da paisagem em suas poéticas. Adiante, surge na obra de Brígida Baltar questões de um período às voltas com essa temporalidade que já nasce enquadrada nos novos regimes da captação da imagem.

2.2.3 Dispositivos para atmosferas

Na multiplicidade de registros em suas coletas, nas imagens em VHS, Super 8 e 16mm, está também em pauta a mudança do analógico para o digital. (DUARTE, 2021, p. 133-134) Ao incorporar essas tecnologias em seus trabalhos, Brígida Baltar as incube de uma função estética e sensível, pois permite que intervenham na sua relação com o entorno. Os registros contam de sua entrada nos paradigmas de um novo século, já que em suas obras está posta em capítulos a passagem para o XXI. Pelo uso da imagem fílmica, Baltar pode confrontar os estímulos sensoriais que nos são ofertados em quantidade massiva, sem abrir mão do ritmo alargado que a interessa. A linguagem digital opera como veículo para receber o cotidiano, para percebê-lo em seus fragmentos. Não há ainda em suas capturas uma hierarquia dos meios, tudo está a serviço do trabalho poético; o trabalho recebe paciente os ânimos da vida contemporânea. Graças à simplicidade no uso da câmera, a artista pode exercer seu gesto pessoal diante dos territórios que encontra, o que sinaliza um caminho possível para repensarmos o lugar da imagem em mundo globalizado, descrito por suas tecnologias.

A popularização da filmagem, portanto, favorece o investimento de Brígida Baltar em uma poética aberta às sutilezas da vida diária, ao tempo em que todo o aspecto imaginário de seus processos encontra ali lugar. A teatralidade presente em algumas de suas obras torna o filme um meio não só de registro, mas de montagem, intervenção na realidade banal. Interessante ver que a câmera pode dizer daquilo que a artista escolhe dar foco, dos aspectos do ambiente que se deixam capturar e transmutar pela sua atenção.

Discutimos o lugar das percepções mínimas no trabalho de Brígida, mas poderíamos encontrar esses aspectos também visitando os curtas de Cao Guimarães. No filme *Sopro* (2000), por exemplo. Aqui, uma bolha de sabão passeia silenciosamente por uma paisagem imprecisa. Sua trajetória faz da região rural uma única imagem turva. O corpo translúcido articula em seu movimento o dentro e o fora, flutua no limbo entre seu mundo e o mundo que se deixa entrever. Há graça em assistir essa demora, reconhecer a permanência de algo tão frágil como uma fina camada de sabão. O filme é uma espera, um jogo de criança. Por alimentar-se de uma força contemplativa, *Sopro* tem potência em frequência baixa, na mesma direção das coletas de Baltar.

Buscando tatear o objeto de investigação dessas obras, a matéria indefinida que vai além de um caráter estético na neblina ou na bolha do filme, recorreremos ao *Infracino*, ou *Inframince* nas proposições de Marcel Duchamp.⁸

Entre as notas de Duchamp (1978) está essa enigmática noção, onde o autor indica uma dimensão mínima da realidade sensível, o ínfimo dos intervalos. Ainda que intocável, o *Infracino* pertence à ordem do possível, possui uma realidade física e material que não se deixa aproximar por um pensamento totalmente abstrato ou racional.

Para Duchamp, seria mais fácil prover exemplos do que explicações, como no calor de um assento que alguém acaba de deixar, ou no odor da fumaça que fica após o cigarro. O artista parece querer tratar não só de uma impressão específica, mas da duração sensorial no espaço. O *Infracino* está aquém da percepção aferida em si, é uma qualidade pertencente aos entrelugares, ao campo relacional do mundo, um devir. Segundo essa definição, o que é sentido aparenta um potencial especulativo, um valor que não pode ser descrito; há uma imperceptibilidade no que é perceptível. (REINERT, 2019, p. 63)

Em Duchamp, a arte ultrapassa o objeto artístico para existir enquanto experiência, de modo a se fazer valer de proposições como essa. Em relação aos dilemas do momento contemporâneo abordados de início, Guilherme Wisnik (2018) constrói uma ponte para o trabalho do artista francês que também nos auxilia a localizar essa dimensão temporal na percepção, e a possibilidade de retardamento por meio da arte:

No luminoso ensaio que escreveu sobre Marcel Duchamp, Octavio Paz observa que à vertigem da aceleração moderna o artista francês contrapôs uma eloquente “vertigem do retardamento”. Pois diferentemente da ilusão de movimento procurada pelos futuristas, por exemplo, Duchamp buscava decompor o movimento e oferecer

⁸ Não nos aprofundaremos na obra do artista, basta indicar sua relevância para a transformação no objeto da arte na contemporaneidade. De acordo com Anne Cauquelin (1992 apud REINERT, 2019, p. 61), é Duchamp quem retira a carga romântica da imagem do artista, ao deslocar a arte do âmbito puramente estético para aloca-la em um sistema de signos em que a linguagem é seu principal pilar.

representações estáticas de objetos cambiantes, incidindo mais sobre a ideia do que sobre a sensação. (WISNIK, 2018, p. 17)

Ao aludir a uma decomposição do movimento, Duchamp pode amparar a atitude de Brígida Baltar e Cao Guimarães de captura do instante por gestos mínimos, em sua imperceptibilidade. A descrição imprecisa de um aspecto imaterial da materialidade é um contraponto possível à veloz sucessão de imagens hiper definidas.

Brígida Baltar dá forma em 2004 a um filme que diretamente reflete acerca das questões de um tempo contemporâneo, esse é *Sem escuridão* (2004/2019). Nas margens do rio Sumida, na intensa capital japonesa, Baltar registra o fim do dia, momento do ascender das luzes artificiais. À imagem da travessia de barco por Tóquio, a artista sobrepõe seu texto:

As luzes começam a aparecer à tarde no rio Sumida/logo as sombras terão contornos diversos e indefinidos/desaparecem os becos sombrios, as ruas vulneráveis/que assustam e abrigam fantasmas/não há brechas, nem espaços invisíveis/não há mais escuridão/uma vez li que o nascer e o por do sol/não orquestram mais o tempo na cidade/sem impulso, a melatonina agora transborda em fármacos/o sono adia o tempo/inventa uma pausa/os ruídos se confundem, os músculos cedem/a respiração é regular e lenta/não se pensa sobre o momento exato/em que magicamente perdem-se os sentidos/um pouco depois/algum brilho nos torna insones/não se volta ao estado absorto da vigília/há mais um sonâmbulo na cidade/as lembranças nem sempre são nostálgicas/mas eu ficaria novamente/em uma noite plena/olhando estrelas que já não existam/ou numa mata noturna/fazendo os olhos se acostumarem para ver/ao som da sinfonia estridente dos insetos/é para Rudá que as guaranis cantam ao anoitecer/as lanternas, os luminosos, os fogos de artifício/os postes e faróis na cidade/nos entorpecem demasiadamente/não há mais escuridão/não há mais escuridão. (OLIVEIRA, 2019, p. 145)

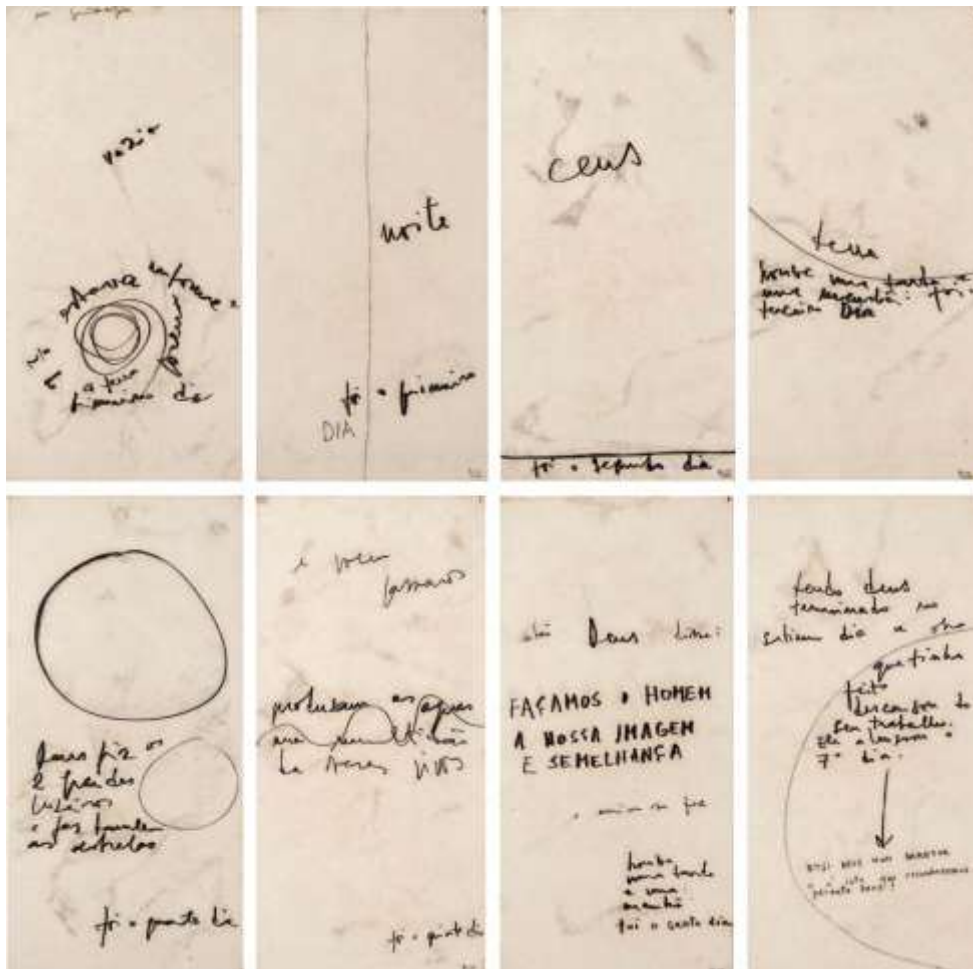
Esse é um dos filmes em que um pensamento social é mais presente na obra da artista. *Sem escuridão* flagra a ordem dominante dos ciclos insones da vida urbana, em oposição aos ciclos naturais. Mas a crítica de Brígida Baltar já é um exercício de delicadeza, um retorno à ordem do mundo que a artista pretende seguir; resistir em permanecer no momento vivido. Se a velocidade do mundo exige acordar para sempre, Baltar nos oferta um caminho alternativo. Chama a atenção a força da frase: o sono adia o tempo. O sono, no que se entende nesse novo modo contemporâneo de existência, já não indica nenhuma ação, já não implica uma pausa. É apenas outro sintoma da hiper vigilância, ou uma força constante para adiar a presença plena no instante.

Deve haver, contudo, um esforço possível em aproximar-se do que não é visto, manter-se atento ao está ainda indefinido no tempo presente. É a mesma decisão poética de Cao Guimarães ao realizar *Histórias do não ver*, obra de 2001, que reúne relatos e fotografias de 1996 e 1998. Para o trabalho, Guimarães pediu a pessoas conhecidas que o sequestrassem; com os olhos vendados, os amigos lhe propunham passeios em que os outros sentidos eram

seus únicos guias. A fórmula parecia o jeito encontrado para retornar ao ritmo de seu próprio corpo, para encontrar um aspecto perdido de sua própria situação vivida.

O desejo sensorial e temporal evoca por vez 4'33'' de John Cage. O menor ruído é o motivo de sua composição, no que Cage abre mão dos princípios da música para levar a fundo uma não-ação como gesto final. Em sua conferência sobre o nada, no livro *Silence*, Cage (1973) faz das palavras entoadas uma espécie de motivo invertido, escreve para alcançar o vazio entre o que está sendo escrito. De fato, a escrita poética encaixa-se na página como uma partitura – desenhadas, as pausas importam tanto quanto qualquer descrição verbal ou sonora. É do mesmo modo que as palavras operam também no papel arroz de Mira Schendel, reduzidas ao mínimo valor gráfico. Suas monotípias abandonam a função original dos signos para espacializá-los no trabalho, a partir deles alcançando um enfrentamento silente. Em ambos os trabalhos, a escrita ganha peso, forma. Escreve-se para dar matéria ao mundo subjetivo. Desinformar-se do sentido pragmático da palavra, até que ela encontre lugar na superfície faltante da imagem.

Figura 16 - Mira Schendel, A Criação Do Mundo (Série Monotípias), 1965



Fonte: James Lisboa, 2023.

Pensemos em paralelo na importância em tratar da paisagem como noção, não como conceito: isso porque ela está implícita na nossa experiência do espaço, é um estatuto sensível que não necessita ser elaborado anteriormente para que exerça sua influência na realidade moderna. (CAUQUELIN, 2007, p. 35) Fazemos um caminho para observar uma produção que prioriza a paisagem pela sensação, por suas atmosferas. Um fazer artístico que supera o que alcançam os olhos, no que aguça também os outros sentidos. As ações se desenvolvem como uma virada de chave ao incorporarem um fator temporal, uma memória que deixa recuos e retornos dentro de um mesmo panorama, sem recorrer a explicações absolutas sobre uma perspectiva exclusivamente visual. A obra de arte se torna um dispositivo para criar um tempo intervalar, um espaço suspenso no interior dos detalhes corriqueiros, tempo-espaço que doa à realidade um sentido para habitar; daí o filme como meio adequa-se com maior facilidade, pois só pode ser exercido como o manejo de uma duração. Uma escultura do tempo, à maneira de Andrei Tarkovski (1998).

Ao retornar para casa com seus tubos de ensaio, o que Brígida Baltar traz dos espaços distantes pertence mais à categoria do Infrafino que aos fenômenos físicos da neblina. É do cuidado ao efêmero que o trabalho surge, como uma busca pelos rastros da natureza em eterna renovação. A linguagem rarefeita de seu filme traduz um espaço que existe apenas enquanto acontecimento, sempre a partir da ação da artista. Nas coletas da neblina, a paisagem se constrói a cada passo de Baltar. No momento em que ela adentra a cena, carregada das próprias memórias e intensões, está aberta ao processo de transformação pela prática. Processo esse que perdura na imagem, pois a mesma paisagem está ainda por se fazer no momento em que o espectador entra em contato com suas coletas registradas.

Nesses registros, o filme não é apenas a ferramenta para evidenciar um dado das paisagens visitadas, é parte de um método de criação em andamento, um recurso que exerce sobre o movimento do mundo. Cabe à obra tratar não só do que é visto diante de si, mas também de como essas atmosferas são vistas. Fazer com que a imagem dê acesso a outras formas de atravessar o caminho na neblina, modos possíveis de percepção também do que não se revela por completo. Poderíamos sugerir que o filme se torna, tal como dizia Kafka, um fechar os olhos: ao escolher um mergulho na opacidade, ao abrir mão de uma transparência reveladora na figuração como a conhecemos, encontram-se ali outras tonalidades para descobrir a vida. Dentro de um paradoxo do nevoeiro, ao vermos menos, ao fecharmos olhos, podemos enxergar melhor.

2.3 Morar em uma Rua de Mão Dupla

Elaborar uma reflexão teórica sobre a casa é uma tarefa que se impõe com certa dificuldade: dentro de todos os seus possíveis lugares comuns, é justamente a nossa familiaridade, nossa imersão, que por vezes nos impede de encontrar os aspectos que valem uma investigação mais cuidadosa a respeito do espaço doméstico. Por seu caráter tanto concreto e abstrato, a casa confunde-se com a realidade daquele que a habita, nos apresentando sensações, relevos, atitudes individuais e questionamentos, mais que qualidades específicas.

Quantas paredes não estão marcadas por uma atitude pretérita: a intrusão do tempo, os traçados deixados pelos anos percorridos. Mapas de um passado que permanece em sua arquitetura, a memória composta em um arranjo acidental: os remendos, as gambiarras. Se fixam na casa todas as pequenas tragédias e utopias de um cotidiano? É possível instituir nela um repouso para o corpo? Trata-se do espaço que não se torna alicerce para uma única identidade, mas de identidades que ali perduram, traídas ou reveladas em seus objetos essenciais. Os longos corredores para propor movimento, e ali experimentar-se: casa-laboratório, casa-operação. Os aspectos de um lugar para onde convergem limites, ensaios dos acontecimentos, um percurso circular, um mesmo vocabulário impreciso.

Talvez por essa razão, questionar o lugar da casa exija questionar essas distinções tão presentes entre pessoal e coletivo, buscando atualizar as histórias que indicam os limites de cada sujeito. Está em jogo a capacidade em olhar com estranhamento para as próprias ideias do mundo. Na obra de Cao Guimarães, há um universo em expansão nos desvios da trivialidade, pois sem dar um único passo para fora, nos encontramos os ruídos da vizinhança, as janelas alheias, a luz que transpassa os tecidos da cortina e refaz suas cores. Evidências de uma inusitada aproximação entre o íntimo e o diferente, encontro que movimenta todos os sentidos, convoca uma curiosidade criadora.

O artista conta que partiu de um “cinema de cozinha” para alcançar os espaços que hoje ocupa. Cao Guimarães começou suas experimentações com a imagem em um processo artesanal de inventário diante de seu cotidiano. No livro *Cao*, ele retoma as origens de seu interesse pelo cinema, entrelaçado às rotinas do ambiente doméstico:

A cozinha é o lugar da casa de que mais gosto, é onde todas as visitas se encontram. Apesar do farto espaço da sala, é na cozinha que todo mundo se aperta. E foi lá também onde, entre vidros de azeite, miolos de pão, geleias e farelos, liguei pela primeira vez um velho projetor de super8 para mostrar a alguns amigos as primeiras

bobagens que filmei. A cozinha é também uma oficina de experimentos, liberdade de expressão que produz cheiro e saliva, felicidade fácil provida pelos sentidos. [...] A cozinha é o lugar do outro, do diferente de mim. Lugar dessas primeiras impressões, dessas primeiras imagens, da constatação de que o mundo era uma coisa plural, lugar do exercício do afeto diário. O cinema como cozinha é essa coisa que fermenta no tempo, que irradia e potencializa uma existência, o cinema que vem de dentro de casa, da luz da tarde que brilha no azulejo, do grão de feijão que cai da peneira, cheio de presença e vida, diante dos olhos abobalhados de uma criança curiosa. (GUIMARÃES, 2015, p. 114-115)

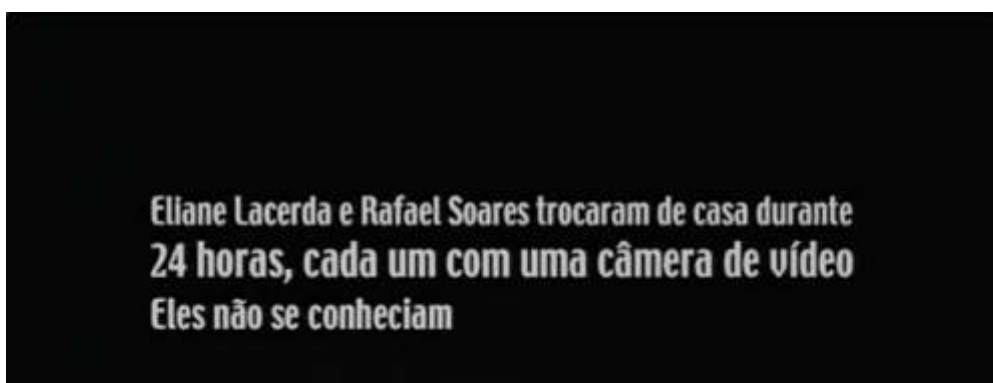
Nesse trecho da fala de Guimarães, encontramos um fio de seu pensamento que trama o conjunto da obra: é uma visão da casa como um espaço aberto ao outro, e dessa casa como ponto de partida para fazer cinema. Seus filmes são sempre experiências que aguardam o encontro com quem os assiste, se realizam como uma função mediadora entre a vontade interior do artista e aquilo que é evocado na história de seu espectador. Nessa direção, cabe lembrarmos das palavras do curador Moacir dos Anjos (2015) a respeito do diretor:

Relação de proximidade tão forte que autoriza sugerir que a preparação de alimentos pode ser tomada até como modelo para a feitura de sua obra, dependente que é de combinações criativas, de experimentos sem fim certo, de improvisos, de riscos assumidos e mesmo de erros inesperados. A cozinha como metodologia. (DOS ANJOS, 2015, p. 248)

Quando a cozinha, e, portanto, a casa, é a metodologia escolhida para a sua produção, há um elemento gestual e próximo que pode acolher os aspectos mais experimentais da imagem. Uma temporalidade específica que está impregnada no espaço da vida comum.

Para melhor nos familiarizarmos com os espaços da casa nos filmes de Cao Guimarães, analisaremos a obra *Rua de Mão Dupla* (2002). O presente texto visa expandir a ideia da casa como um espaço particular que é atravessado também pelo mundo exterior, como um dos elementos principais da identidade. A partir do filme, o texto pensa a identidade como algo em relação com o fora, sempre em construção. Em consonância com a abordagem de Guimarães, buscamos redimensionar nosso entendimento da vida doméstica, pluralizando os sentidos experimentados em formas de habitar.

Figura 17 - Cao Guimarães, *Rua de Mão Dupla*, 2002.



Fonte: acervo particular do artista, acesso concedido à pesquisa, 2022.

2.3.1 Iconografias cotidianas

Rua de Mão Dupla é o documentário que Cao Guimarães elabora para 25ª Bienal Internacional de São Paulo, em 2002, voltada para a temática *Iconografias Metropolitanas*. A princípio, o projeto foi uma videoinstalação, dialogando com o espaço expositivo da Bienal. Por transitar entre a arte contemporânea e o documentário, o filme comunica com precisão esse trajeto irregular do artista: ora presente nos circuitos das artes plásticas, ora carregado de influências do cinema. *Rua de Mão Dupla* em especial parte de uma proposta às pessoas convidadas pelo artista, mais do que um interesse estético exclusivo de Cao Guimarães. De fato, o diretor logo abre mão de sua autonomia plena ao vermos que as imagens foram captadas por esses outros, mutuamente sujeitos e objetos de investigação.

Em mais detalhes, *Rua de Mão Dupla* (2002) é resultado de uma experiência atípica. 6 pessoas que, em duplas, trocam de casa por um dia inteiro, encarregadas de registrar o espaço com a câmera. Em seguida, após assistirmos seus passos e suas impressões visuais, ouvimos cada uma delas fabular acerca dessa outra pessoa, habitante oficial, a partir dos objetos pessoais encontrados. O filme mistura as narrativas inventivas dos sujeitos que Cao Guimarães convida ao projeto, com as imagens dos mais variados cantos de seus universos particulares. Expõe detalhes concretos de cada casa, mas também seus preceitos, divagações e mundos internos a partir do que sugerem esses espaços. Em duplas, as personagens elegidas pelo diretor apresentam alguma forma de justaposição que o interessa: vemos um produtor musical e uma oficial de justiça, um arquiteto e um construtor, um poeta e uma escritora.

Ainda que a filmagem tenha ficado a serviço dos participantes, Cao Guimarães dirige a narrativa que guia o filme, ao rearranjar a ordem das filmagens e o tempo de cada dupla. A obra mostra duas telas em simultâneo, divide a atenção do espectador e sugere contrastes que desafiam seu aspecto puramente documental. A montagem parece ser sua estratégia de entrada nas formas de fazer morada desses indivíduos, tensionando o modo como as imagens e palavras estão implicadas umas nas outras. Essa dinâmica de contraste revela uma perspectiva deslocada sobre o que é construir uma casa: no filme, transparece o que há de comum nos territórios íntimos. Partilhar semelhanças até em nossas memórias mais sutis.

De volta à bienal, fica evidente como sua temática a ressoa no território do trabalho. Essa partilha das memórias comuns no espaço da casa nada mais é que um pilar das iconografias contemporâneas, uma resposta quase irônica ao intenso flutuar das imagens na vida urbana.

No texto de Agnaldo Farias (2002) para a 25ª Bienal de São Paulo, o professor e teórico descreve o processo de mercantilização das grandes exposições a partir do incentivo fiscal na década de 80, que insistiu em contabilizar projetos artísticos como investimentos lucráveis. Nessa nova ordem do dia, os cenários montados para arrebatam multidões passaram a configurar o que Farias chama de uma “síndrome da especularização”. A Bienal de São Paulo, por sua vez, não escaparia ileso do destino museológico do país.

Por meio de um exercício de autorreflexão, o ano de 2002 marca uma investigação na Bienal que se faz pertinente na atualidade de seu tema, ao passo em que as metrópoles impõem na estrutura do campo artístico um paradigma próprio. Entre as demandas de um crescente mercado para a cultura, um desconexo ritmo de globalização e a criação abundante de novos signos que nascem e ruem na experiência do coletivo, os artistas têm muito a indicar tanto em seus questionamentos críticos, como em seus programas para um futuro conjunto. Diante da impossibilidade em categorizar o impacto sentido no caos da vida urbana, Cao Guimarães concede ao espectador um jogo de fragmentos, um trajeto no enalço da cidade, em que o que se retém fica a critério de cada olhar sobre o seu cinema, quando logo não se desfaz ao próximo corredor do espaço expositivo.

Seu espetáculo ocorre no mexer das gavetas, no pó acumulado das estantes, nos projetos abandonados pela sala; desses indicadores não resta muito o que possa realmente aferir sobre o todo, levando-nos a adivinhações fugazes que traduzem muito de uma instabilidade descritiva da vida em multidão.

Desse tempo e espaço flutuantes, há ainda alguns fatores das nossas construções conjuntas que permanecem em uma arquitetura da vida doméstica. Evidências de conexão nos trânsitos aparentemente desconexos. Os objetos do lar carregam memórias de uma identidade cultural, de um pertencimento ao coletivo, ao circularem entre funções simbólicas e práticas. Em seu livro *Habitar*, o arquiteto Juhani Pallasmaa (2017) apresenta a seguinte definição:

Habitar é, ao mesmo tempo, um evento e uma qualidade mental e experimental e um cenário funcional, material e técnico. A noção de lar se estende muito além de sua essência e seus limites físicos. Além dos aspectos práticos de residir, o ato de habitar é também um ato simbólico que, imperceptivelmente, organiza todo o mundo do habitante. Não apenas nossos corpos e necessidades físicas, mas também nossas mentes, memórias, sonhos e desejos devem ser acomodados e habitados. (PALLASMAA, 2017, p. 6)

O autor nos diz ainda que:

O lar é uma encenação de memória pessoal, um mediador complexo entre a intimidade e a vida pública. O espaço pessoal expressa a personalidade para o mundo exterior, mas, de modo igualmente importante, reforça a imagem que o morador tem de si mesmo e materializa sua ordem do mundo. (PALLASMAA, 2017, p. 13)

As considerações de Pallasmaa (2017) nos indicam a ideia de um diálogo entre os aspectos essenciais de uma casa, sua estrutura de acolhimento da vida privada, e a expressão de um lugar em relação ao mundo externo. Essa articulação constante é análoga ao processo que caracteriza o filme. Nele, a vida doméstica é uma organização do espaço que toma forma pelo olhar do outro, ou seja, a imagem da casa se torna um trabalho de introjeção dos aspectos do mundo que fazem sentido para a história de cada um.

No momento em que as filmagens do arquiteto e do construtor são postas em cena, vemos que as profissões contrastantes revelam um modo específico de preencher o espaço, logo, um modo específico de acessá-lo. Graças ao artifício do filme, o que encontramos não é tanto uma descrição categórica do estado de vida de um arquiteto ou de um engenheiro, um ponto de vista isolado para análise, quanto uma fricção entre dois lugares que gera a possibilidade de estar em conjunto, ainda que cada um em sua própria construção do mundo. É a justaposição das imagens que determina o espaço visualizado, o trânsito simbólico entre dois olhares ou duas presenças.

2.3.2 Espaços de intimidade como espaços de descoberta

Já que o lar é a materialização da ordem da vida que cada morador cria para si, como nos indica Pallasmaa (2017), *Rua de mão dupla* trança essas diferentes disposições para desordenar, reconfigurar as imagens que nos são dadas, devolvendo ao fim uma posição nova frente aos preconceitos e afetos do espaço íntimo. Não o interessa esses conteúdos sozinhos, visto a aposta em uma conversa sensível entre os lugares. Com os movimentos incessantes das duas câmeras que dividem a tela, cada *frame* do filme possui dois tempos em expansão, o que gera uma quantidade imensa de combinações, espelhamentos e percepções da realidade conhecida.

Figura 18 - Cao Guimarães, *Rua de Mão Dupla*, 2002.



Fonte: acervo particular do artista, 2022.

E é essencial que o diálogo proposto se dê por meio da imagem, mais que pelo discurso, ainda que haja o tempo da escuta acerca das impressões de cada um. O foco do filme parece ser o que se mostra de imediato no lugar, indo além das palavras. Essa apresentação da imagem aproxima Cao Guimarães das artes visuais, por exigir mais apreço ao que não é parte de uma descrição concreta. Distancia-se, portanto, das abordagens documentais, cuja tradição é dizer de um outro pela sua fala, afirmando-o. Esse pensamento é presente no artigo sobre *Rua de Mão Dupla* (2002) por Consuelo Lins:

O que o filme mostra de modo cristalino é o quão encharcado de memórias e afecções corporais é nosso olhar sobre o mundo, o quão arraigados somos a determinadas maneiras de ver e sentir, o tanto que ignoramos nossos preconceitos, o tanto de impossibilidade de nos colocarmos no lugar do outro, de aceita-lo na sua diferença e singularidade. Em suma, nos mostra que “estamos” onde menos esperamos, não especialmente no “conteúdo” do que dizemos ou pensamos de forma consciente, tampouco em uma “interioridade” prévia, já dada, mas em “toneladas de subjetividades” que se constituem e se expressam na nossa relação com o mundo e com o outro. Através de um gesto à primeira vista pequeno alterar a direção do que se solicita aos personagens em grande parte dos documentários baseados em conversas— o cineasta imprime um estrondoso deslocamento em relação a todas as querelas em torno da “voz do outro” que atravessam a história do documentário. (LINS, 2009, p. 11)

Partindo dessa perspectiva, o momento privilegiado da narração de cada personagem se torna mais uma espécie de murmúrio, um canto estático que nos conduz até que estejamos mais perto dos sentidos e percepções desses sujeitos, visto que não é pelas suas elaborações lógicas que Cao quer precisar o objetivo do filme.

Passa a ser de fato uma escuta com o corpo, uma tentativa de estar presente para o que o espaço convida a ver, e assim modificar-se a partir da experiência consigo e com o outro. O documentário acredita em uma posição de transformação pela imagem, ao propor uma

experiência de deslocamento para o desconhecido justamente por meio de símbolos e construções familiares da casa.

O assunto nos convida a pensar nos trabalhos na casa de Brígida Baltar, no início de sua trajetória, quando se forma um impulso de simbiose com o entorno. A casa como uma passagem secreta para um mundo que também é pele, é elaboração e natureza, lugar de pausa e de ação subsequente. Suas primeiras experiências artísticas são de intensa imersão no espaço, desfazendo e recriando o território para fazer caber nele a si mesma. Mais que isso, Baltar inventa seus próprios contornos no processo, como se somente ao tentar encaixar-se na parede, encontrar abrigo entre os tijolos, tomasse uma verdadeira dimensão do corpo e suas sensações. Os dois artistas se aproximam ao procurarem uma contaminação em sua prática pelo que existe nos pormenores à volta. De acordo a crítica de arte Luisa Duarte (2021), é entre os anos de 1992 e 2005 que os trabalhos de Brígida Baltar se apresentam como um manancial de rituais íntimos:

Nessas obras, tudo começa ali, na paisagem do dia a dia mais próxima. A casa se torna região aberta para a construção de mundos possíveis. Brígida abre janelas nas paredes, arranca tijolos, planta horta nesses mesmos tijolos retirados, coleta as goteiras e as guarda como uma preciosa relíquia em pequenos vidros. (DUARTE, 2021, p. 138)

Nesse momento inicial de sua produção, A artista interessa-se no limiar entre o corpo e a casa, e assim pode abrir caminho para um dado inexplorado de si que só acontece nas arquiteturas sempre em reconstrução; tudo de mais concreto em seus alicerces passa a estar em suspenso. Fica a sensação que é nesse embate com seu lugar, com sua densidade, que ela encontra abrigo terreno para as ideias e imagens que constituem sua vida interior.

No trato com matérias mais sutis, delicadas, Brígida Baltar usa os tijolos da casa para montar uma *Torre* (1996) de seu tamanho, resume a vida doméstica ao exercício dos próprios limites. Em *Abrigo* (1996), assistimos Baltar abrir um recorte na parede pela medida exata de seu corpo, transmutando-se ali em estrutura. A obra *Abrigo* evidencia como a artista adapta-se ao lugar de morada, ao passo que o lugar também se modifica ao envolve-la. Nesses trabalhos, importa menos o ponto de vista que Brígida instaura, sua percepção individual do ambiente, e mais uma fusão possível de sua presença ao espaço habitado. A natureza cotidiana é incorporada, não se torna objeto de uma contemplação à distância. A esse respeito, Pallasmaa (2017) nos fornece uma perspectiva similar:

Na verdade, o mundo existencial possui dois focos simultâneos: o corpo e a casa. Nosso domicílio é o refúgio do corpo, da memória e da identidade. Estamos em constante diálogo e interação com nosso entorno, de modo que é impossível desvencilhar a imagem do eu de seu contexto espacial e situacional. “Sou o espaço onde estou”, como afirma o poeta Noël Arnaud. Existe uma identificação, uma ressonância e uma correspondência inconscientes entre nossas imagens da casa e

nosso próprio corpo com seus órgãos sensoriais e suas funções metabólicas. Essa é uma correspondência de mão dupla; a casa é uma metáfora do corpo e o corpo é uma metáfora da casa. Experimentar um lugar, um espaço ou uma casa é um diálogo, uma espécie de troca; eu me posiciono no espaço e o espaço se acomoda em mim. (PALLASMAA, 2017, p. 50)

Tendo em mente essa interação entre corpo e casa, existem pontos também de dissonância a serem observados entre os dois artistas em diálogo. Talvez o contraste resida em suas diferentes abordagens fílmicas, dado o recorte escolhido para análise na dissertação. Enquanto para Brígida Baltar seu corpo é o principal disparador para as imagens produzidas, na obra de Cao Guimarães, por sua vez, impulsos pessoais encontram amparo e tornam-se seu argumento artístico com frequência fora de si, no contato direto com o outro. Ambos se concentram nos gestos rotineiros em seu potencial transformador, mas a maneira como se colocam diante do fazer poético parece variar. Se Baltar registra o próprio tato com a matéria sutil do mundo, Guimarães faz surgir os pontos cegos de seu panorama interior no encontro com a alteridade.

A obra dos dois artistas se ancora em uma observação cuidadosa da vida íntima, ao escolher furar com a síndrome da especularização que Agnaldo Farias nos coloca. Mesmo que no filme *Rua de Mão Dupla* (2002) a intimidade seja encontrada no fora e o estranho alocado dentro, as duas instâncias preservam sua individualidade em diálogo. Compreender o mundo a partir de uma lógica da intimidade é recusar a imposição de uma performance incessante: há espaço para o que está oculto, para o mistério das coisas, aquilo que ainda não foi dito ou que não é dito em um enquadramento esperado. Saber escutar o que não está posto possibilita ao artista romper o semblante contemporâneo de satisfação e clareza absoluta. Há respeito ao que está em processo, na palavra e na imagem em formação. Seu cinema procura fundar, ainda que seja aos mínimos gestos, um espaço onde sejam acolhidos estados de proximidade com os aspectos cifrados do mundo. Como na *Via de mão única*, de Walter Benjamin (2013), fragmentos em descontinuidade, sonhos ocultos, fabulações e devaneios fazem parte do caminho pelas ruas das cidades.

2.3.3 Aspectos coletivos da identidade

Ao elaborar uma prática de cuidado da esfera privada, o filme pode construir um território comum em que é realmente possível propor equivalências entre diferentes

sensibilidades. Tomemos o conceito de partilha do sensível na obra do filósofo Jacques Rancière (2009) para melhor delimitar esse aspecto da obra. Para Rancière (2009), há uma divisão que determina quem pode tomar parte na vida compartilhada:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (RANCIÈRE, 2009, p. 15)

A produção artística constantemente intervém nessa divisão, na medida em que reconfigura a experiência e inaugura modos de sentir, de ocupar lugares e intervir nos debates em voga. Em seu livro, Jacques Rancière (2009) descreve a função ficcional das práticas artísticas como uma redistribuição do que se experimenta, ao embaralhar as relações sobre as identidades, as atividades e os espaços. Com essa colocação, o filósofo assinala o que está em ação quando Cao Guimarães decide tratar da vida interior e sensível nas lentes de seu cinema, pois é somente ao tornar essa uma discussão plural, que novas formas de vivenciar a intimidade podem ser dispostas pela cultura.

Tomando a fundo a trajetória do artista, a situação transformativa na casa é uma constante para o trabalho de Cao Guimarães, é a partir dela que cresce o seu encantamento pela imagem. Há uma história do seu desejo por cinema que nasce no seio familiar e permanece em suas escolhas poéticas:

Eu era uma criança deslumbrada com a imagem. Vivi os primeiros anos da minha vida na casa do meu avô, que era médico pediatra e cineasta/fotógrafo amador. No fundo do seu quintal havia um barracão. Dentro dele o mundo se transformava em vermelho, como é vermelho o inferno, como são vermelhos os bordéis e vermelhos os laboratórios de fotografia. Eu tinha cinco anos e ainda não sabia o que era o inferno nem o bordel. Meu avô não era nem o diabo nem a cafetina, mas uma espécie de mago que fazia imagens aparecerem sobre a superfície de um papel. (GUIMARÃES, 2015, p.12)

Na vida comum de seu avô, uma dimensão oculta revelava-se para o artista quando jovem, um mistério escondido por trás do mundo que já lhe era conhecido. Apesar da necessidade em identificarmos nossas próprias fronteiras para conhecer a nós mesmos em relação ao exterior, Cao nos convida a pensar a casa como uma misteriosa e renovada partilha, onde o espaço privado pode abrigar os mais variados estranhamentos.

Essa reviravolta nos permite realizar importantes atualizações no que entendemos por paisagem, da maneira como foi tratado no texto anterior. Se a casa é também porosa, a própria paisagem, esse quadro disposto diante de nós, é atravessado por nossos sentidos mais íntimos, por percepções sensoriais do corpo que vão além da visão: a paisagem é feita de afetos,

impressões sensíveis, sonoridades, traços da memória; a paisagem movimenta-se a partir do movimento de nosso próprio corpo, engendrando em si os sentidos criados por nós. A paisagem habita o ser humano como o ser humano habita a paisagem, sempre em uma via de mão dupla. Em suma, a imagem no filme deixa de ser uma captura precisa de um momento fechado, e pode tornar-se o curso contínuo do artista em direção ao mundo.

Há um paralelo possível entre o trabalho de Cao Guimarães e a literatura do escritor chileno Alejandro Zambra, autor de *Formas de voltar para casa* (2014). Isso porque o encontro entre vias das artes visuais e do documentário se assemelha ao exercício de narrar uma memória histórica do lugar a partir de uma escritura poética; ambos os fazeres caminham entre distintos territórios para poder abarcar particularidades do que acontece no processo artístico. Alejandro Zambra se debruça sobre as histórias da casa – uma casa desenhada pelo cenário coletivo, político, social –, do que é familiar para si mesmo e para sua geração no país, mas através de um tom sempre ambíguo, em forma de questionamento. Reúne não só o que permanece de mais marcante em seu tempo, as marcas explícitas da ditadura, como também os rumores, as entrelinhas do que lhe é dito, os parênteses que extrapolam uma exatidão histórica. Parte de personagens que considera secundários, dá imagem onde parecia não haver, forjando com cautela um espaço de escuta aos silêncios.

Formas de voltar para a casa (2011) constrói um inventário dos acontecimentos similar àqueles presentes na obra de Cao Guimarães. Ambos compartilham um entendimento da ficção como método de costura sensível da realidade. Falam de uma identidade (tanto pessoal e coletiva) que se transforma a partir dos modos como é descrita, nutrida pelos territórios à volta, pelas exclusões e adesões aos cenários físicos e mentais dos outros. Parecem enunciar suas narrativas pela lógica ambivalente e enigmática do Infrafino, retornando à noção do artista Marcel Duchamp (1978). Assim, fragmentos de texto e imagem, palavras deslocadas, jogos afetivos ou operações de sentido podem ganhar foco em suas trajetórias poéticas. Há uma atenção particular ao fato de a arte pertencer às complexidades da linguagem, à ordem dos signos que não são nunca finitamente articulados. E nesse sentido o campo relacional da linguagem, em suas tantas nuances, não existe separado do acontecimento sensorial e sensível.

Essa digressão nos permite apreender um dado cultural da identidade que é presente em *Rua de Mão Dupla* (2002), seja no pertencimento do eu ao lugar simbólico onde está, seja na troca entre diferentes histórias:

A identidade cultural, uma sensação de possuir raízes e pertencer, é o terreno insubstituível de nossa própria humanidade. As identidades não dialogam apenas com os espaços físicos e arquitetônicos enquanto nos tornamos membros de

inúmeros contextos e identidades culturais, sociais, linguísticas e também arquitetônicas e estéticas. As identidades não se associam a aspectos isolados, mas à continuidade da cultura e da vida; as verdadeiras identidades não constituem apenas vínculos momentâneos, mas histórias e continuidades. Ao contrário de simples aspectos ocasionais de fundo, todas essas experiências, e seguramente dezenas de outros fatores, são o que constitui nossa verdadeira personalidade. Identidade não é um aspecto dado ou fechado, é um intercâmbio. Enquanto me adapto ao lugar, o lugar se acomoda em mim. (PALLASMAA, 2017, p. 60)

Pensar identidade como um intercâmbio parece o motivo fundador de *Rua de Mão Dupla*. O filme de Cao Guimarães recusa uma transparência absoluta de sua intenção sobre a imagem; isto é, ao tempo que a identidade de cada um é um assunto central no filme, Guimarães abre mão do impulso em delimitá-la. As descrições dos personagens são palpites, um discurso entre a realidade e a ficção, trabalhos fabulares da palavra. Os percursos pela casa são também arbitrários, inclinados aos recursos em *close-up* que não dimensionam com precisão esse espaço visível. Há um reconhecimento fundamental da complexidade em torno do assunto que trata, uma sensibilidade necessária para que possa dar lugar às questões que lhe são pertinentes.

O filme de Guimarães inverte o imaginário da casa, retomando as considerações sobre seu cinema de cozinha. Ela se torna um lugar para explorar o convívio com o diferente, abrir-se a uma renovada percepção da intimidade. Aqui, a casa pode e deve ser um ambiente estrangeiro, o que potencializa os significados que podemos a ela atribuir. O artista pede que seus personagens mergulhem nas identidades dispostas no espaço doméstico, deixando perguntas no ar sobre o que de nós existe na forma como escolhemos colonizar o lugar – e ainda, o que pode surgir do encontro entre o eu e outro pelos resquícios de nosso cotidiano. Abandona, assim, a ideia da casa como uma estrutura fechada, e entende como o mundo nos toca nos aspectos mais interiores, uma subjetividade composta de recortes, do atravessamento de novas histórias; um constante movimento de ir e vir.

3 NARRATIVAS POSSÍVEIS, MUNDOS INVENTADOS

Ao tentar cercar a região simbólica por onde transitam as produções artísticas no século XXI, o campo teórico logo apresenta alguns abalos. O primeiro desassossego de muitos historiadores é perceber que as conhecidas noções de região, território ou lugar já não oferecem a mesma concretude e autossuficiência que outrora teriam conseguido oferecer⁹. Testemunhamos, a partir do pós-guerra, um deslocamento na maneira como os vínculos (sejam eles culturais, teóricos ou materiais) ao espaço habitado se constituem e são em seguida descritos. Se antes alguns enunciados fixos, supostamente imutáveis, aparentavam dar conta da unidade de um povo, o acelerado processo de globalização e domínio mercadológico das novas mídias nos revela um pensamento muito mais plural e de difícil classificação.¹⁰

Paralelo ao desmanche de um conceito central de nação, cresce a preocupação em inserir manifestações de espaços periféricos nos principais circuitos artísticos. Essa se mostra uma resposta à emergência dos estudos pós-coloniais, responsáveis por denunciar as redes assimétricas de poder no trânsito global. Os questionamentos à cultura hegemônica se encarregam das tensões geopolíticas como forma de evitar posições estanques, dando maior destaque às trocas e às disputas que caracterizam o cenário contemporâneo. Entra então em evidência o sistema hierárquico no qual culturas aparentemente distantes conjugam-se, pleiteiam visibilidade e revogam seus estatutos políticos e econômicos. Em outros termos, se por um lado as narrativas convencionais e os dispositivos herdados de uma noção europeia de arte são alvo de revisionismo, outras narrativas são evidenciadas no debate como consequência destas transformações.

Nesse solo instável, alguns desafios aparentam ser particulares da geração que atravessa o novo século. Um deles é a responsabilidade em apresentar uma produção que enfrente as fronteiras geográficas sobrepostas aos seus trabalhos, sem deixar de ampará-las em seu repertório visual. Em simultâneo, se espera dos artistas um posicionamento face à expectativa do sistema por novos discursos, mantendo ainda a busca por validação nos processos institucionais. Em meio a alguns empasses, o risco em retomar definições binárias e

⁹ Moacir dos Anjos (2017) discute esse desmanche das fronteiras geográficas no campo da arte em *Contraditório: arte, globalização e pertencimento*.

¹⁰ O enlace entre os aspectos temporais do modernismo e os principais argumentos da teoria crítica do período é bem assinalado no livro *O retorno do real*, de Hal Foster (2017). Já as questões relativas à expansão midiática na passagem para o capitalismo global do século XXI têm maior aprofundamento na obra posterior de Foster (2021), *O que vem depois da farsa?*. Ambos os livros fazem uma leitura franca e consistente das discussões mais urgentes no sistema artístico contemporâneo.

enrijecidas (local vs. global, nós vs. eles, antes vs. depois) ao formular um pensamento crítico define, também, o trajeto daqueles interessados em olhar para a própria experiência e para a experiência coletiva pelo prisma da arte.¹¹

Os dois artistas em pauta na dissertação, Cao Guimarães e Brígida Baltar, estão interessados em pensar o objeto artístico a partir da fábula, fazendo parte de um processo particular da arte brasileira dos anos 90, sob influência dos artistas das gerações anteriores. Em Brígida Baltar, os críticos apontam para metamorfoses, fluxos contínuos de transformação, a obra como um manejo criativo do tempo. O devaneio que irrompe em seu espaço exterior dá à artista um caminho para explorar fronteiras mais maleáveis. Quando assim, a cidade monta-se para ela – e para quem entra em contato com suas imagens – como uma rede ampla de afetos e atmosferas. Para Cao Guimarães, as variações mais intuitivas de seu trabalho são impregnadas pela realidade, que o artista compreende como “híbrida e multifacetada pela incidência de olhares diversos”, “com vários graus de subjetividade interagindo” (apud LINS, 2019, p. 27), pois comporta um terreno de sentidos, percepções, impressões e sensações que constroem o tecido do mundo pela matéria da arte.

Em especial, podemos adentrar uma discussão acerca dos limites entre o real e a ficção no cinema experimental que interessa à constituição dos trabalhos. O filósofo Gilles Deleuze (2005), em *Imagem-tempo*, retoma o conceito de fabulação para entender a própria ficção cinematográfica. Para o autor, o suposto antagonismo entre a realidade do acontecimento e o filme abre possibilidades improváveis para a inscrição de afetos. A recusa da ficção absoluta seria uma saída para ir além dos processos preestabelecidos, organizadores e territorializantes, que poderiam dar ao cinema a responsabilidade em encontrar um modelo de verdade. O abandono simultâneo de um real idealizado, nesse sentido, abre lugar para o espaço-tempo em seu dinamismo, sempre modificando-se pela situação da câmera. A própria falsidade do aparato cinematográfico acaba em uma potência transformadora:

O que se opõe à ficção não é o real, não é a verdade que é sempre a dos dominantes ou dos colonizadores, é a função fabuladora dos pobres, na medida em que dá ao falso a potência que faz deste uma memória, uma lenda, um monstro. (DELEUZE, 2005, p. 183)

¹¹ Acerca desse impulso aos extremos, enquanto alguns lugares-comuns no campo acadêmico enfatizam o desejo das vanguardas modernas por um descolamento da realidade, a crítica que trata do momento contemporâneo indica com frequência a maior representação das micropolíticas no campo atual da cultura. Em *Des-outrização como método*, Bonaventure Ndikung (2019) aponta para o ressurgimento das especificações geográficas como o interesse por explorar características locais nos trabalhos artísticos. Olhando para o contexto da globalização, expressa também no medo da homogeneização cultural, os regionalismos entram ainda mais evidência. No texto, o autor explicita as problemáticas de uma apropriação do “outro” para favorecer estratégias políticas do momento; galerias se utilizam dessa narrativa de “dar voz e espaço”, na intenção de apagar antigos erros, reparar uma ferida exposta, sem a tomada de medidas efetivas.

O que o autor parece indicar é a força da fábula em criar novos mitos, novos espaços de imaginação e narração do território comum, que escapam das ideias dominantes. A ficção que se afastaria da realidade, como representação de algo já preestabelecido, se distancia da ação criadora presente em fabular. O cinema pode, no que exprime o filósofo, adentrar um campo de invenção de um povo, retomar a temporalidade histórica dos lugares como algo em constante transformação e renovação, mesmo pelo movimento ativo da câmera.

Diante da necessidade em adensar esse corpo de questões, o capítulo tende iniciar uma reflexão a partir dos trabalhos *Em uma árvore, em uma tarde* (2000), de Brígida Baltar, e *Acidente* (2006) e *Limbo* (2011), de Cao Guimarães, na medida em que possibilitam localizar os dilemas da paisagem urbana, das cartografias possíveis ao espaço cotidiano, atualizando as heranças de uma forma brasileira em videoartes inseridas nos programas contemporâneos.

3.1 A paisagem urbana em Brígida Baltar

Da imagem, emerge uma vontade por horizontes improváveis, incertos, que se desenham sempre por meio de limites que cambaleiam em seu corpo-lar. Se partíamos de uma distância geométrica para elucidar as estruturas do espaço, nas paisagens da artista Brígida Baltar, esse mesmo espaço só acontece quando nele repousam os mais distintos afetos experienciados. Sua obra nos convida a rever os códigos diários, dar lugar aos aspectos indeterminados naquilo que nos aparenta já estar dado.

As transmutações do universo familiar, que outrora permitiam que a artista se identificasse com as paredes da casa, criasse metáforas e equivalências com o pó de seus tijolos, adiante estendem-se às derivas pela cidade. Para isso, faz sentido ouvir a artista ressaltar sua passagem contínua por diferentes meios, quando o que a instiga diz mais respeito a uma linguagem sensorial dos lugares, que dos processos atrelados rigorosamente à prática de uma mídia em específico. Seus mais marcantes desenhos, por exemplo, descartam a precisão técnica em favor da fluidez de uma linha constante. Encontramos o mesmo investimento flutuante nos detalhes naturais que aparecem em seus vídeos, como em *Enterrar é plantar* (1994), ou em *Há um lugar em uma paisagem?* (2008). O ponto central é sempre esse algo de orgânico e material, de também imaginário e por vir, por fazer-se. Curiosidade incansável pela profusão da matéria que cria corpo, pele, casa, território. Talvez seja justamente a curiosidade manifesta nos trabalhos que tornam a areia da praia, o barulho

urbano ou o ritmo do mar especialmente mágicos, indizíveis, com um dado de mistério tão próprio do conjunto de obras da artista.

Olhando para trás, em toda a reinvenção dos parâmetros modernos da imagem no contemporâneo, há ainda uma clara herança da pintura que vem pelas vias sutis da luz e cor. Se Baltar, que passou por diferentes fases de estudo no campo das artes desde os anos 1990, busca aprender com os períodos anteriores, é através dessa disposição cautelosa, inclinada aos dados invisíveis na matéria visível do espaço presente, mais que das escolas e proposições enraizadas que poderia adotar.

O que aprende com a pintura, acima do que poderia vir do controle pragmático de uma lógica ocular, diz sobre deixar crescer a presença de estados não programados face ao espaço. No entanto, o que partia de uma observação transposta para os quadros vira contato e intervenção poética no real contemporâneo. Brígida Baltar entende que alguns de seus trabalhos são registros da ação artística, transformações da performance de coletar em imagem, vídeo. Outros, como *Maria Farinha Ghost Crab*, acontecem na imagem produzida, pela manipulação dos sons e cores que fazem coro às intenções da artista.

Mesmo que as obras de Brígida Baltar não estejam aportadas nos debates históricos de sua cidade, Rio de Janeiro, suas propostas abrem caminho para uma narrativa engendrada nos percursos espontâneos de circulação e agenciamento desse espaço urbano.

3.1.1 A cidade de Brígida

Um desvio inesperado, caminhar pela cidade, avistar uma árvore, buscar uma brecha nos ruídos diários para que os pensamentos, as sensações e as palavras assentem. Entrelaçadas, arquitetura e natureza constituem o espaço dos trajetos comuns da vida urbana. A obra solicita uma resposta temporária, uma investigação informal: como estamos implicados nesses trajetos?

Figura 19 - Brígida Baltar, *em uma árvore, em uma tarde*, 2000.



Fonte: Nara Roesler, 2021.

O filme *Em uma árvore, em uma tarde* (2000) consiste em Brígida Baltar no alto de um ipê rosa lendo o livro *Haakure*, de Mishima, em meio ao movimento do bairro do Flamengo no Rio de Janeiro. Em *Brígida Baltar: filmes*, de 2021, aprendemos que o vídeo vem do interesse nas árvores de ipê-roxo, com suas estranhas flores redondas que despertam na artista o fundo para uma narrativa poética.

Paralelo aos devaneios de Baltar, ao imaginário particular do livro, entram em cena o tráfego da vida urbana e o colorido das flores. Esse é um dos poucos trabalhos dela que acontece dentro da cidade, distanciando-se de uma imagem idílica recorrente em *Coletas da Neblina*, ou mesmo em *Maria Farinha* correndo pela praia. O lugar em que a ação ocorre faz pensar nos acontecimentos advindos das pausas entre os percursos ditados pelo ritmo urbano. Enquanto a busca pelo afastamento possibilita uma negação das problemáticas cotidianas em cenários idealizados, o vídeo na cidade exige uma maior capacidade para abrigar as tensões da vida contemporânea, transformando-as em outras formas de agenciamento sobre o espaço habitado.

A atitude levanta a ideia de um refúgio momentâneo, uma intervenção provisória no fluxo contínuo de informações, trocas e acelerações que a cidade sugere. Suspensa no alto da árvore, Brígida Baltar parece também suspender o ritmo tão específico do Rio de Janeiro, ao passo que permanece inserida nessa mesma realidade urbana. A escolha por registrar em

vídeo a sua ação - em oposição à fotografia - leva a entender que a artista está ainda à procura do movimento, dispondo-se a dialogar sobre o movimento a partir da pausa, seja o movimento da vida urbana ou de seus pensamentos mais particulares.

No trabalho de Brígida Baltar, em obras como esta, a imagem é um ponto de partida para que a artista experimente outras posições no território. A imagem é uma forma possível de aproximar-se do mundo, onde corpo e paisagem equivalem, dialogam, partilham o encontro. A cidade passar a ser o ambiente que recebe e transforma um olhar desviante, que ultrapassa os fluxos usuais de acesso aos lugares por sua função. Acrescentam-se camadas ao assunto familiar e íntimo que a artista investiga, confrontados com as implicações do lado de fora.

3.1.2 Em uma tarde, derivas

Ao direcionar sua atenção para as mudanças temporais e as nuances do espaço cotidiano, Brígida inaugura para si um outro tempo diante da vertigem citadina. Considerando os complexos do processo de globalização, nos encontramos face a um universo distinto dos períodos anteriores à expansão informática, ao significativo contato entre as culturas e à geração desenfreada de capital. Para o geógrafo brasileiro Milton Santos (2007), é em decorrência do processo de globalização que a técnica se torna a lei precedente às relações interpessoais e de trabalho, influenciando no modo de produção e consumo da cultura. Os laços sociais fragilizam-se dentro de um cenário pautado em valores velozes e intercambiáveis. Todas as instâncias da vida tornam-se instrumentalizáveis, restringindo os afetos, os encontros desinteressados e os momentos de intervalo a um núcleo mínimo da rotina individual. Nas palavras semelhantes de Marc Augé (2012):

é preciso constatar que se misturam diariamente nas telas do planeta as imagens da informação, da publicidade e da ficção, cujo trabalho e cuja finalidade não são idênticos, pelo menos em princípio, mas que compõem, debaixo de nossos olhos, um universo relativamente homogêneo em sua diversidade. (AUGÉ, 2012, p. 34)

Em seu livro *Não Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*, o antropólogo francês Marc Augé (2012) define as dinâmicas do período atual pela superabundância de informações, pela inteligência acelerada do tempo vivido e por uma dimensão espacial cujas fronteiras não são mais apreensíveis e definíveis em escala individual. Encontramos espaços públicos produzidos também em massa, transformados em

objetos de rápido consumo e descarte. Observar o lugar em que se está, atravessar de um local ao outro, chegar ao destino ou retornar para casa tornam-se tarefas a serem cumpridas com pressa. Circunscrever essa realidade contemporânea nos dá parâmetros para entender a grandeza dos gestos menores de Brígida Baltar: o exercício de momentos de ócio no campo social, os percursos de seu devaneio como terrenos artísticos. Entender sua prática em uma manutenção afetiva da vida. No livro *de dentro para fora* (2011), a pesquisadora brasileira Sylvia Werneck condensa com clareza o dilema contemporâneo que leva os artistas como Baltar a buscarem alternativas ao modo de transitar na sociedade:

Maffesoli aponta ainda o paradoxo da vida contemporânea, ou seja, diante de uma sociedade que se pretende globalizada, uniformizada e satisfatória nos âmbitos social, econômico e espiritual, surge a necessidade de escapar e perder-se. A *flânerie* moderna de Baudelaire, que Walter Benjamin analisa, como também o desapego dos *hippies* e andarilhos contemporâneos, é como um protesto contra uma vida orientada para a produção de valor material. A este respeito, também escreve Guy Debord em “A sociedade do espetáculo”, onde afirma que até o tempo é transformado em mercadoria, acabando por doutrinar a divisão de nossos dias em ‘lotes’ artificiais de produção/repouso/lazer, que não respeitam o ciclo natural fisiológico de vigília e sono. (WERNECK, 2011, p. 25)

A esse respeito, diante do trabalho de Baltar, faz sentido localizarmos a posição de investimento estético e despropositado na cidade do *flâneur* a partir da diferença de gênero, presente até o contemporâneo. A historiadora Giselda Pollock (2011), no texto “A modernidade e os espaços da feminilidade”, capítulo de seu importante livro *Visão e diferença*, de 1988, argumenta que o privilégio em contradizer as demandas da modernidade através de um impulso libertário, o devaneio e deambulação, era parte de uma ação exclusivamente masculina. A cisão entre o interior e o exterior, o público e o privado, calcava-se também na socialização entre os gêneros na ideologia burguesa. (POLLOCK, 2019, p. 129)

Para as mulheres, seus trânsitos restringiam-se aos espaços domésticos, aos interiores da casa. Na rua, o corpo feminino nunca foi livre para deambular em anonimato, da mesma forma como o sujeito descrito em Baudelaire. Sua presença era – e como indica a autora, ainda é – regulada por um olhar masculino na coletividade. Um livro que trata em específico dessa questão é *Flaneuse*, de Lauren Elkin (2016). Em sua pesquisa, misturada aos próprios relatos, Elkin busca a origem da ausência de mulheres que exercem o direito à cidade moderna. A cada capítulo, a autora retoma artistas como Jean Rhys, Virginia Woolf, Sophie Calle, Martha Gellhorn e outras mulheres que a acompanham em trajetos por diferentes cidades do mundo, em um interesse literário, crítico e artístico para descobrir a presença feminina no espaço público. Lembramos da escolha de Baltar no vídeo em levar consigo um livro, subir na árvore para o mergulho literário, o que nos convoca a pensar acerca dessa

origem do *Flanêur* como personagem importante para as caminhadas modernas. Em sua obra, encontram-se articulações entre a memória recente dos trânsitos da cidade, suas próprias memórias, e o lugar que busca ocupar na esfera comum, partindo de um determinado recorte de assuntos frequentemente associados ao feminino.

Os trabalhos com videoarte, na direção de tais problemáticas, reconfiguram a maneira como percorremos a cidade a partir de nossas posições subjetivas. Sua força está em propor modos desviantes de acesso à realidade, traduzindo efeitos opostos às determinações do campo social. Desse modo, o movimento da artista Brígida Baltar inscreve possibilidade de entender o feminino como também pertencente aos movimentos externos de experimentação do espaço.

Com base nas coleções de Brígida dos materiais pertencentes à esfera doméstica, seus trabalhos com a poeira avermelhada da casa ou as tentativas de confundir-se nas paredes, podemos dizer que quando suas ações são expandidas para o espaço da cidade, trazem à tona essa perspectiva de investigação interna e subjetiva ao que é coletivo. A cisão burguesa entre o público e o privado entra em suspensão através do prisma do trabalho. Frente às questões que pairam em um consumo imagético desenfreado no contemporâneo, torna-se significativo localizar e compreender sua produção pelo convite em escapar, parar, rever nossos hábitos e modos presentes de vida. No momento em que reivindica para si um espaço dentro do agitado universo urbano, Brígida faz lembrar as palavras do historiador Giulio Carlo Argan (1995) em *História da arte como história da cidade*:

Por cidade não se deve entender apenas um traçado regular dentro de um espaço, uma distribuição ordenada de funções públicas e privadas, um conjunto de edifícios representativos e utilitários. Tanto quanto o espaço arquitetônico, com o qual de resto se identifica, o espaço urbano tem os seus interiores. São espaço urbano o pórtico da basílica, o pátio e as galerias do palácio público, o interior da igreja. Também são espaço urbano os ambientes das casas particulares; e o retábulo sobre o altar da igreja, a decoração do quarto de dormir ou da sala de jantar, até o tipo de roupa e de adornos com que as pessoas andam, representam seu papel na dimensão cênica da cidade. (ARGAN, 1995, p. 43, 44)

Enquanto somos convidados a percorrer os espaços fora da vida privada com um certo nível de abstração e apatia, reservando os afetos a uma pulsão interna que quase não encontra identificação no encontro com o outro, Brígida Baltar relembra uma ligação primeira entre o fora e o dentro, fazendo com que o território social possa ser narrado por sua memória, suas experiências, sua forma de refletir acerca do mundo de maneira sensível e agir sobre ele.

O conceito de partilha do sensível, citado nos capítulos anteriores, também colabora para entendermos a cidade como um constante recorte de tempos, situações e funções sociais

nas quais as práticas artísticas podem ativamente operar, indo além das expressões individuais sobre o todo. Em *A Partilha do Sensível*, o filósofo francês Jacques Rancière (2009) compreende uma transformação no regime estético da modernidade, explicando como a perspectiva linear, responsável por codificar a arquitetura da cidade para o espaço pictórico, instaura uma nova forma de discurso ao sensível. Para o autor, a produção estética acontece a partir de espaço simbólico coletivo, um jogo de evidências que se refere tanto a um comum partilhado, como a uma repartição de lugares, poderes e disputas. Nessa direção, para além da repetição de um antigo ordenamento ideal dos afetos, a cidade comporta os dissensos e as ambivalências nas experiências suscitadas em cada indivíduo. O trajeto particular de Baltar, nesse caso, partilha novas posições comuns no espaço, que não é jamais alienado de um olhar subjetivo.

O recuo de Brígida Baltar diante do ritmo da cidade acontece também em *Algumas Perguntas* (2006/2019). Se em *Em uma árvore, em uma tarde*, nos cabe somente adivinhar quais seriam os pensamentos que vagam pelo exercício da leitura, no outro filme, a artista compartilha suas reflexões mais íntimas conosco. Reduzidas a cinco questões no trabalho final, as perguntas de Baltar eram vinte:

os sentidos estão mudando? Qual é o seu norte? Você quer mesmo ser o que quiser? Ninguém é inocente? Você está se movendo ou é o mundo que se movimenta? Onde estão as referências? O quanto de selvagem ainda existe? É remédio ou pode ser veneno? Você ainda quer ser feliz o tempo todo? Você tolera o tempo de reflexão? Quantos pontos de vista é possível suportar? As palavras te consolam? Há sempre alguém para proteger? Tudo o que você faz serve para alguma coisa? Há outra chance? O quanto de experiência você consome? É interessante desfazer o que foi feito? Você se sente sempre habitante? De que lado você está? Você vê tudo o que percebe? Esquecer é favorável? (OLIVEIRA, 2021, p. 374)

Outra vez os excessos urbanos, aqui nos arredores do bairro da Urca no Rio de Janeiro, não impedem Baltar de deslocar-se ao território imaginativo de sua poética. Uma das perguntas confessa um descompasso entre o suposto pertencimento coletivo no ritmo das metrópoles e a sensação de isolamento que insiste em ressurgir: Brígida Baltar se sente sempre habitante?

A redução das perguntas foi para favorecer uma reflexão mais demorada, elevar o peso de cada palavra sobreposta à cena. O vídeo é de uma paisagem calma do mar, ocasionado por um passeio que fez despertar curiosidade com a mirada das embarcações. A lentidão dos barcos parecia condizer com o ritmo de passeio, uma oferta de pausa para a mente. São em imagens como essa que a artista inaugura seu tempo; contradiz as imposições de uma desenfreada corrida na cidade. Cria cidades invisíveis no caos visível, em referência à obra do

escritor ítalo-cubano Ítalo Calvino, de mesmo nome. Em *As Cidades Invisíveis*, livro publicado em 1972, as descrições poéticas formam trajetos encantados da memória; articulam projetos de passado, presente e futuro em lugares formados pelo manejo de um imaginário. Calvino aposta em um olhar demorado ao inconsciente das cidades, tão afastado das regras de um itinerário exato, quanto em proximidade às meditações interiores de seu personagem viajante. Pois as cidades, para o autor, não contam seu histórico, guardam-no “como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos para-raios, nos mastros das bandeiras”, cada segmento “riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras.” (CALVINO, 2017, p. 15)

O lugar que Brígida Baltar encontra em sua obra transforma o estado de deriva em uma potência estética para observar os desenhos da cidade em suas ruas, janelas, arranhões. Jeito similar de olhar o mundo em que a paisagem carrega uma temporalidade, conjuga conjuntos variados da memória e atualiza-se a cada desvio de rota. Tomamos o histórico da prática poética na cidade para situar a produção da artista:

O racional e o irracional, o consciente e o inconsciente acham um território de encontro no termo *dérive*. A errância construída produz novos territórios a ser explorados, novos espaços a ser habitados, novas rotas a ser percorridas. Como fora anunciado pelos letristas, o andar sem rumo levará “à construção consciente e coletiva de uma nova cultura”. (CARERI, 2016, p. 97)

Ao organizarem um ato de errância no campo aberto, os dadaístas de Paris descobrem em 1924 o caráter onírico das deambulações uma espécie de “escrita automática no espaço real, capaz de revelar as zonas inconscientes e o suprimido da cidade”. (CARERI, 2016, p. 29). A partir de Guy Debord e Asger Jorn, conhecemos a cidade pela deriva. Para a experimentação dadá, a cidade acontece quando todas as utopias de um futuro ideal são abandonadas, e arte pode ser “uma forma concreta de realizar a dessacralização total da arte, a fim de alcançar a união entre arte e vida, entre sublime e cotidiano” (CARERI, 2016, p. 74)

O caminhar torna-se o mecanismo de uma exploração arbitrária, que coloca o território percorrido como produtor pulsante, fora da temporalidade dos momentos utilitários. A partir dessas investigações, a cidade passa a ser lugar da perda do controle, indo além de suas delimitações conscientes.

A cidade é uma paisagem psíquica construída por meio de buracos, partes inteiras são esquecidas ou intencionalmente suprimidas para se construírem infinitas cidades possíveis no vazio. Pareceria que a deriva começou a formar voragens afetivas na cidade, que o contínuo gerar das paixões permitiu que os continentes tivessem uma autonomia magnética própria e que empreendessem uma deriva própria dentro do espaço líquido. (CARERI, 2016, p.97)

O estado de deriva pela praia do Flamengo cumpre essa função de produzir novos territórios dentro dos caminhos praticados com mais frequência. A artista abre-se para um estado de liberdade desnorteada, levando o processo criativo com uma larga margem para o inesperado. No momento em que explora o espaço por meio da leitura despreziosa, Brígida Baltar rejeita a distinção entre o uso dos espaços públicos e particulares, demonstrando o interesse por novos moldes à sua experiência. O filme cumpre com sua busca pelo olhar afetado do outro, visto o modo como seu universo próprio pode ganhar outras cores a partir desse encontro. Não há em seu trabalho uma paisagem isolada, o retrato estanque do bairro que visita naquela tarde; a obra existe a partir de sua ação, como se mesmo o espaço do parque exigisse o seu estado de atenção para tornar-se o que é. É só a partir dos sentidos e sensações elaborados pela artista e por aquele diante do vídeo que o espaço pode tornar-se lugar, emprestando a definição dada pelo geógrafo chinês Yi-Fu Tuan:

Na experiência, o significado de espaço frequentemente se funde com o de lugar. “Espaço” é mais abstrato do que “lugar”. O que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor. (TUAN, 1983, p. 6)

Para o geógrafo, o lugar comporta em si os valores afetivos, subjetivos e culturais da experiência, as memórias empregadas nos modos de vivenciar e imaginar um mesmo território habitado. O meio urbano, em contraste, emerge cada vez mais como um espaço mediado pelo excesso de discursos acerca de seu rendimento. Nesse mesmo sentido, outro autor que elabora o conceito de lugar é o geógrafo brasileiro Milton Santos (2007), tematizando o território tornado global, racionalista, em função do que entende pelo acontecer solidário de uma prática coletiva do espaço:

Para mim, o lugar é a área do acontecer solidário. Do mundo eu colho a possibilidade de ação. Cabral não poderia fazer o que nós fazemos, o mundo dele era outro - porque o mundo é datado. E a data é dada por essas variáveis efetiva e globalmente existentes. No lugar, as ações são solidárias, não no sentido ético, mas no sentido em que são interdependentes. É isso o lugar: a área onde as ações são solidárias a partir de possibilidades históricas relativas ao momento do transcurso. [...] O espaço tem que ser contíguo, no sentido físico, em que eu te acotovelo. O lugar é uma parte do território. O território acaba sendo uma agregação de lugares. Essa agregação é definida diferentemente segundo o momento histórico. (SANTOS, 2007, p. 163)

Se para o chinês Yi-Fu Tuan o espaço refere-se ao território abstrato, enquanto o lugar é dotado de sentidos, Milton Santos compreende o espaço a partir de sua essência social na vida humana, e o lugar composto pelas particularidades de um determinado território. Santos reforça que mesmo o lugar perde sua definição precisa nos processos de globalização, pois “cada lugar é, à sua maneira, o mundo” (SANTOS, 1996, p. 252), sendo “ao mesmo tempo,

objeto de uma razão global e de uma razão local, convivendo dialeticamente”. O geógrafo brasileiro entende que o lugar exige atualmente uma constante revisita, visto que o cotidiano dos lugares está articulado à ordem global em redes.

A seguinte questão parece justa tanto às propostas da geografia, quanto aos trabalhos artísticos em análise: como olhar novamente, repensar esse cenário que se desenha por onde transitamos? As ações de Brígida aparentam fazer parte de um processo pessoal contínuo, inseparável de outras instâncias de sua vida, em transformar os espaços que conhece em lugares: dotá-los de uma relação afetiva que a permite atribuir valor, colocar-se vulnerável diante do local em que se encontra. Os caminhos propostos ao longo de sua produção recusam transformar o repertório sensível em um destino intencional que transcenderia o encontro banal com o entorno.

As paisagens de Brígida Baltar, especialmente observando *Em uma árvore, em uma tarde*, tensionam o íntimo e o público ao sugerir que é possível partilhar com curiosidade o trabalho de fabulação. Diante dessas diferenças tensionadas, Yi-Fu Tuan reflete sobre a geografia indefinida que circunscrevemos a partir de nossas primeiras experiências, as manobras culturais que nos levam a entender o lar como um pouso seguro ao corpo, e o lado de fora, como expansão e movimento. O risco de Brígida Baltar está em pousar nas árvores que encontra no mundo, enquanto movimenta todas as peças da própria casa. Destruir, enterrar, reconstruir. O que vivencia em sua obra suspende as categorias da existência para ser possível habitá-las de outra forma, compor novos sentidos quando não é mais possível se fazer caber no que há.

Figura 20 - Brígida Baltar, *em uma árvore, em uma tarde*, 2000.



Fonte: Nara Roesler (2021)

Seu exercício poético faz do espaço abstrato um lugar para relações, uma oferta amistosa ao espectador que encontra na obra um norte para seu próprio mundo: o ponto de partida é a ação (por vezes a não-ação) da artista, mas a chegada não é prevista pelo resultado na imagem, ultrapassando-a. A obra continua no caminhar pela rua de quem assistiu Baltar subir em suas escadas, continua no encontro com o mar, no barulho das folhas das árvores, pois devolve uma pulsão vital pelas rachaduras da vida urbana.

3.2 Por uma partilha do acaso: cartografias acidentais de Cao Guimarães

A imagem do filme, feito uma lente de aumento voltada aos detalhes, revela uma abordagem estética obtusa diante da região de Minas Gerais que muito diz acerca das mudanças no campo da arte. É nesse movimento errante, em uma geografia que parte do afeto para traçar seus pontos de vista, que ela pode ser um contraponto notável a operações visuais mais totalizantes.

O que *Acidente* (2006) nos sugere é um modo de imaginar o investimento no entorno que escapa aos raciocínios mais rígidos sobre identidades locais. No livro *Comunidades imaginadas*, o historiador estadunidense Benedict Anderson (2008) explora diversos aspectos desse exercício coletivo de elaboração do sentimento nacional. Seu estudo tem foco na criação (tantas vezes implícita) das formas de pertencimento à vida em comunidade. Não somente por meio de conteúdos representativos, mas também a partir de esquecimentos, disputas silenciadas e hierarquias impostas, as nações consolidam um laço entre a multiplicidade de indivíduos que se enxergam parte da esfera política e cultural.

O cuidado com a formulação do conceito indica a importância de perceber o coletivo como um infinito processo de imaginação, mais que uma invenção arbitrária – desde o início do livro, o autor deixa claro que não há sentido na dicotomia entre comunidades verdadeiras e nações construídas, inventadas; para ele, existem estilos de imaginação que mobilizam o contrato social por ângulos distintos. Nessa lógica, a obra de Anderson redireciona o debate para os desafios na adesão generalizada de um imaginário já naturalizado na sociedade. *Comunidades imaginadas* não propõe, por isso, revelar a autenticidade - ou sua falta - nas expressões do nacionalismo. A pesquisa acerca dos processos identitários se torna um instrumento para entender os discursos hegemônicos sujeitos a questionamento, em constante reformulação e sob uma multiplicidade de influências.

Em vista desses processos relativos à ideia de nação, a arte enquanto uma produção multifacetada de afetos, identificações e símbolos embaralha a todo tempo os sistemas arraigados de representação de um território. O esforço artístico em encontrar alternativas às narrativas correntes se torna essencial para inaugurar novas perspectivas de vida, repensar fronteiras e reforçar as expressões que passam longe de um repertório já consagrado e potencialmente nocivo.

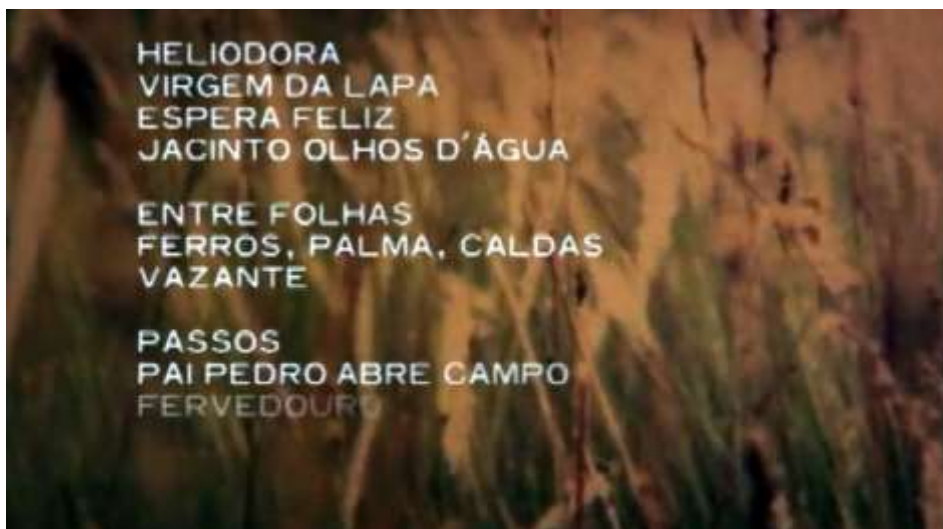
Privilégio significativo dos artistas, neste caso, é o fato de não estarem sempre reféns aos conceitos para expressarem esse mesmo desencaixe que as discussões teóricas trazem à

tona. A indústria artística responde às problemáticas que percorrem sua produção a partir também da escuta, de um movimento feito de pausas, intervalos e lacunas, do uso gestual e sensível do corpo. Denominadores que extrapolam as discussões mais convencionais, principalmente quando o que está em pauta é a ausência de sentidos que possam abranger por um todo a experiência comum. Merleau-Ponty (1974) descreve com precisão esse pensamento no livro *O homem e a comunicação*:

O que é insubstituível na obra de arte – o que faz dela não somente uma ocasião de prazer, mas um órgão do espírito cujo análogo se encontra em todo pensamento filosófico ou político se ela é produzida – é que ela contém melhor que ideias, *matrizes de ideias*; ela nos fornece emblemas dos quais jamais pararemos de desenvolver o sentido, e, justamente porque se instala e nos instala num mundo do qual não temos a chave, nos ensina a ver e nos faz pensar como nenhuma obra analítica pode fazê-lo, porque nenhuma análise pode encontrar num objeto outra coisa além do que nele pusemos. (MERLEAU-PONTY, 1974, p. 101)

É o que acontece quando Cao Guimarães e Paulo Lobato reúnem o nome de algumas cidades de Minas Gerais para compor um poema visual. O conjunto de lugares é o ponto de partida para o trajeto da câmera, um esboço rudimentar do caminho a ser percorrido, organizados mais pelo impulso poético dos dois diretores, que de qualquer dado concreto das cidades escolhidas:

Figura 21 - Cao Guimarães e Paulo Lobato, *acidente*, 2006.



Fonte: acervo particular do artista, acesso concedido à pesquisa, 2022.

Com exceção do itinerário, as ações que ganham a atenção dos artistas parecem ser escolhidas ao acaso. São aquelas que, de outro modo, nos passariam despercebidas. Por esse cuidado ao banal, o trabalho desmonta qualquer expectativa anterior para garantir que seu espectador encontre uma imagem aberta, sempre sugestiva.

Em uma das cenas de *Acidente* (figuras 6, 7 e 8), acompanhamos um dia no bar, onde o tempo parece passar no filme da mesma maneira morosa de uma tarde de sol no interior do

estado. As figuras que se demoram nas ações do local de lazer poderiam ser transportadas com facilidade a outras esquinas do país. Há, ao mesmo tempo, um dado singular no desejo do cineasta em aguardar que a estadia ali o revele algo que não apontaríamos em um primeiro olhar, um momento em específico que rompa com a mesma imagem de um bar e devolva-nos à situação daquele instante junto à câmera.

Figuras 22, 23, 24 - Cao Guimarães e Paulo Lobato, *acidente*, 2006.



Fonte: acervo particular do artista, acesso concedido à pesquisa, 2022.

No ritmo particular do filme, o tempo mais alargado das imagens se desvincula dos roteiros normalmente pautados em um encadeamento lógico e linear, tal como na interação prevista entre personagens. Permanece a oferta de imagens inéditas das paisagens mais comuns – o bar sem movimento, uma festa de criança, uma caminhada pela rua deserta.

Cao nos exhibe uma contínua invenção do território, uma busca por fundar um transcurso pelas paisagens a partir dos primeiros afetos, de um olhar desprevenido e disposto aos encontros possíveis. O exercício de transitar livremente pelas cidades sugere intervenções e momentos de descuido, fazendo com que *Acidente* (2006) entregue alguns ângulos do estado mineiro à margem de seus cartões postais.

E não seria uma tarefa árdua memorar esse banco de imagens que, em geral, dita as cores de Minas. Elencar o que é representativo do estado não exigiria a memória de nenhuma viagem recente ao lugar, pois já se parte de um antigo conjunto imagético determinante para as relações de um país com tamanha extensão territorial. Se alguns estereótipos calculam com rigor as diferenças entre os estados, é a partir deles, também, que são desenhados os laços invisíveis entre espectros culturais de outra forma tão distantes. É a partir do imaginário compartilhado que é possível manter os mais complexos acordos sociais que marcam o modo como compreendemos a vida em sociedade.

No momento em que essa cartografia mental passa ao largo de *Acidente* (2006), são apenas as impressões mais tênues que podem reverberar na tela de cinema: a obra de Cao e Pablo demoradamente desfaz o jogo conhecido de referências visuais para devolver-nos a atenção aos sentidos. O protagonismo dado às cenas reforça uma possibilidade de mapear a experiência pela plasticidade, pelas sensações momentâneas. Indica, com isso, como podemos não apenas revisitar os lugares à volta, mas revisitar e recriar também a hierarquia de símbolos que atravessa a relação com estes lugares.

O filme, ao transitar entre as artes visuais e o cinema, não se resume a uma ilustração de ideias para as quais as paisagens mineiras são o cenário atrás; introduz uma experiência de detalhada observação, em que as imagens não precisam ir além do que apresentam. Essa estratégia que gera a impressão de liberdade não é particular deste trabalho na produção do artista, que em diversos momentos se mostrou em busca de um movimento espontâneo, desejava em fazer desaparecer qualquer interferência nas cenas pelo processo de direção – como visto em *Rua de Mão Dupla* (2002). Grande causa desse efeito está na função de um cinema dispositivo, um filme que parte dos limites de uma proposta (registrar imagens em cada cidade escolhida no poema), exigindo disponibilidade dos artistas para o que surgirá diante da câmera. É justamente o jogo conceitual, as bordas que desenharam para a sua aventura cinematográfica, que possibilita uma maior abertura ao real. As cidades anônimas de Guimarães e Lobato liberam a necessidade de qualquer narrativa premeditada em função dos pequenos acontecimentos sensíveis. Cidades de geografia molecular que irrompem nas grandes projeções do cinema.

Imaginamos os dois artistas abandonando outras ambições estéticas para errar no estado mineiro. A imagem lembra um trecho de *A natureza ri da cultura*, conto de Milton Hatoum (2007, p. 178), quando o autor declara que os mapas “fascinam as crianças, são desenhos misteriosos que convidam a fazer viagens imaginárias”.

3.2.1 Paisagens inusitadas

O intuito dos filmes de Guimarães ganha projeção ao ser posto em diálogo crítico com a herança do gênero artístico que tratamos na dissertação; cabe retomar a origem do interesse ocidental pela paisagem na arte que, como a própria palavra já confessa em sua etimologia evocada no primeiro capítulo, só tem lugar a partir da organização dos Estados como países. A noção de paisagem explicita um primeiro movimento de entendimento e domínio social a partir da era moderna. Dada a distância entre o campo e a cidade, entre civilizados e selvagens, fomos capazes de fabricar um olhar romântico voltado à natureza desconhecida.

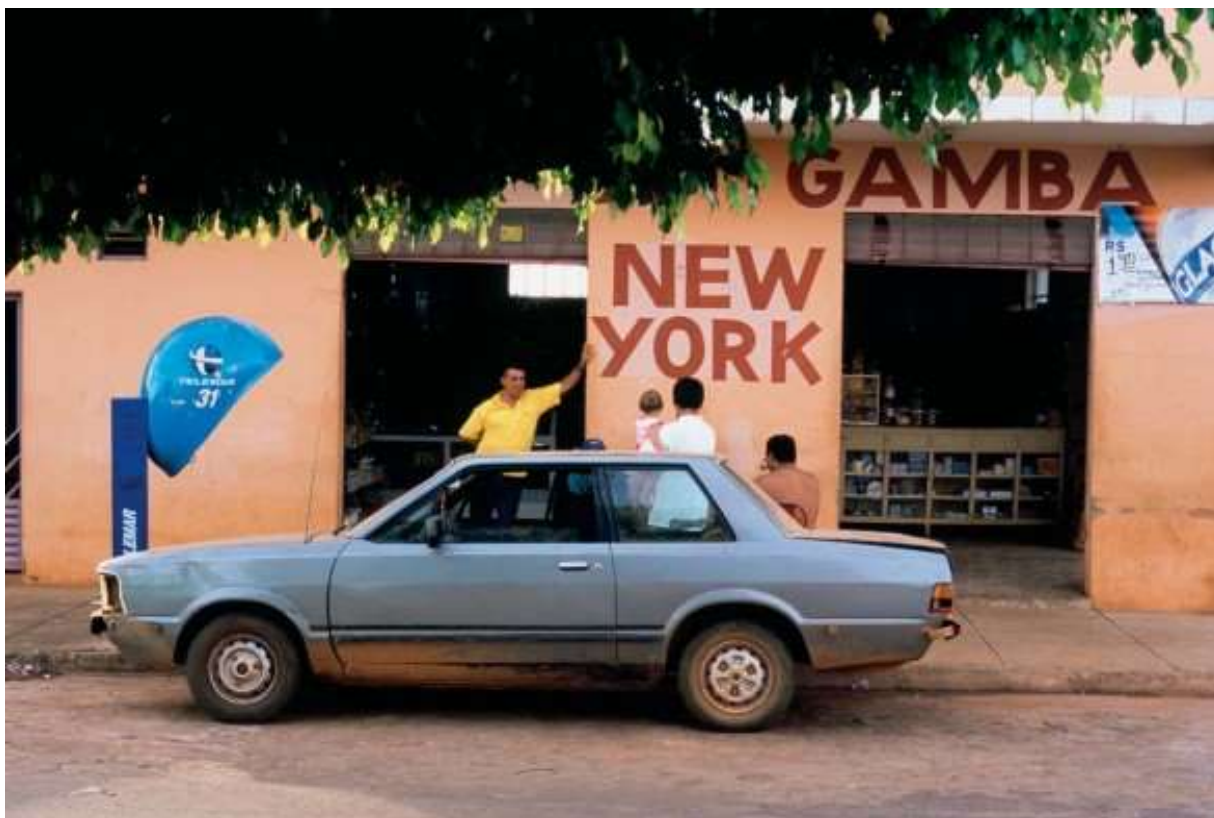
Se tratando especificamente do Brasil, a pintura de paisagem é um pilar importante no decorrer do processo que levou à legitimação da nação independente. Lilia Schwarcz (2003), no artigo “A natureza como paisagem: imagem e representação no segundo reinado”, explica que é durante o período monárquico que a natureza foi explorada como um emblema da sociedade próspera. Ao considerarmos a produção artística no Brasil dos viajantes, Schwarcz aponta justamente para esse papel da arte como “mapa unificador, tratado descritivo, paisagem útil” (SÜSSEKIND, 1990, p. 22 apud SCHWARCZ, 2003, p. 10); o modelo natural se transformava em um suporte para abarcar os ideais da civilização recém fundada. Ideais esses que, como explicita a historiadora, se desfaziam de toda a imagem da violência e da escravidão para manter a ficção de um processo colonial pacífico. A retomada da discussão acerca dessas representações oficiais da natureza como uma estratégia política leva a ver que, apesar da facilidade com que se obliterou essa construção, ela é parte significativa da nossa organização social. Lembremos que a visão de uma natureza idealizada surge pela ascensão dos dilemas das grandes cidades. No Brasil, o processo colonizatório importara mentalidade semelhante para elaborar o cartão postal de sua colônia: organizou duramente suas cidades para a foto, e enviou-as como felicitações do paraíso. Nessa direção, as escolas da pintura desejavam retratar um cenário perfeito, evocando os aspectos estéticos da natureza brasileira e deixando de lado aquilo que destoasse da cena já planejada em primeira mão.

Dessa época advém uma mentalidade artística voltada para o exterior, projetada para a ilustração de um mundo utópico na América. No artigo “Configurando a América Latina: as visões de Rugendas e Marianne North”, a pesquisadora brasileira Vera Beatriz Siqueira (2015) aborda o crescente interesse de ordem estética dos viajantes no século XIX, partindo da perspectiva de dois importantes pintores viajantes do século. Foi durante o período que as imagens estrangeiras passam a suscitar uma maior curiosidade na construção imaginária da Europa:

Com a multiplicação dos relatos de viagem e a impressionante difusão de livros, gravuras, desenhos e panoramas que ocorreu nas primeiras décadas do século XIX, a imagem dos trópicos, para usar uma expressão de Nanci Stepan, se “tropicaliza”. Ou seja, ao público europeu interessam menos as descrições fiéis da natureza e da geografia latino-americana e mais a própria experiência romântica da viagem nos trópicos, que confirmasse as sensações de estranhamento, temor e surpresa, e criasse uma imagem entre verossímil e mítica, realidade e fantasia (SIQUEIRA, 2015, n.p)

O aumento na produção dos relatos imagéticos dos viajantes contribuiu para a criação de uma ficção nacional, uma representação romântica daquilo que não partilhava da mesma origem conhecida dos artistas europeus. Tal ficção dependia de um certo distanciamento do olhar, uma visão mediada por modelos que aplacassem a real experiência do lugar. Ainda que seja um salto para pensar a obra de Guimarães, o confronto com as consequências ainda presentes do passado brasileiro dimensionam a necessidade em buscar outras formas de narrar nossa relação com o espaço.

Figura 25 - Rivane Neuenschwander, *Mapa-Mundi BR (postal)*, 2007



Fonte: Stephen Friedman Gallery, 2023.

Outra artista que revê os mapas simbólicos do Brasil em seu trabalho poético, talvez de maneira ainda mais explícita, é a também mineira Rivane Neuenschwander, já mencionada de início. Rivane trabalhou ao lado de Cao Guimarães por longos anos, produzindo obras como *Sopro* (2000) ou *Quarta-feira de cinzas* (2006). Em *Mapa-Mundi BR (postal)*, de 2007, ela reverte a função do cartão postal – no lugar de imagens pitorescas que exibam a peculiaridade das paisagens brasileiras, vemos fotografias de locais nomeados depois de regiões do estrangeiro: bares, motéis, igrejas ou lojas do Brasil chamadas de Las Vegas, Tokyo, China, Jerusalém... Neuenschwander explora o antigo desejo brasileiro em recorrer ao que lhe é externo para buscar seu próprio sentido; paralelamente, explora o emaranhado ambiente imagético que se forma a partir dos embates da globalização, ao apropriar-se de suas respostas locais das mais adversas.

Novamente diante do filme, vemos que a imagem pueril de *Acidente* (2006) não se consolida ao ponto de ser passível como emblema de nenhuma nação, nenhum de seus registros cabe em um postal. Diferentemente do espetáculo das pinturas dos séculos anteriores, ou mesmo do trabalho em fotografia de Rivane, a imagem agora é imagem em movimento: baseia-se no princípio de transformação do todo a cada *frame* que se sucede. É

justamente por seu caráter errático, na recusa de elementos norteadores, que a obra de Guimarães e Lobato se aproxima de uma escuta à natureza ambígua dos lugares, ciente dos ininterruptos processos de subordinação, anulação e reinvenção alocados em momentos rotineiros. Colabora, assim, no desmanche das representações que indicariam um destino final em uma política implícita na paisagem. Ao tomar para si o apreço de Guignard por um tecido pictórico esparso, que se dissolve no que tenta mostrar, Cao reacende essa capacidade da arte que vemos no primeiro artista mineiro em nos apresentar um Brasil esquecido, desvelar uma disputa irresoluta entre as apostas de riqueza e os descontentamentos na produção de uma estética originária nos estereótipos do país.

Ante as implicações do uso da natureza enquanto símbolo, a abordagem mais sensível para tecer um mapa põe do avesso os valores de controle e domínio que normalmente induzem à elaboração simbólica do espaço. O mapa do espaço feito pela escuta de suas lacunas, rupturas e desvios, restaura um estado de abertura que a muito foi abandonado no processo de entendimento da identidade nacional. O trabalho gera atrito não só com uma tradição narrativa do cinema, antes se desloca significativamente das convenções que são próprias de uma representação ideal do território brasileiro. Por conta disso, a autonomia sensível que o corpo da imagem ganha é, mesmo na microescala das experiências cotidianas, um impulso político.

Acidente mostra um conjunto sensório do espaço que se abre pela situação da câmera, recusando a impressão de um retrato espetacular da natureza como o objetivo final de sua obra. O espaço é um espaço qualquer, o Brasil dos diretores multiplica-se em vários.

O que se sobressai é a necessidade em explorar outros modos de perceber a relação entre o sujeito e a ideia que faz de sua natureza regional. Necessidade que aparece nos circuitos contemporâneos como a expressão de um Brasil plural. Curadores buscam costurar as narrativas que sustentam os trabalhos de volta em sua materialidade, na plasticidade dos afetos dispostos no corpo das obras. Vemos, assim, exposições que apresentam um recorte preocupado com outras formas de perceber a noção de território. Para o contexto em que surgem essas articulações no sistema artístico, não há paisagem, mas paisagens; não é, portanto, de um único ponto de vista que são redesenhados os contornos do mundo.

É exemplo disso a 21ª Bienal de Arte Contemporânea Sesc Videobrasil, que coloca em foco práticas advindas de regiões com menor representatividade, norteadas pelo interesse nas brechas e rachaduras de uma tradição nacionalista. Também vale mencionar a 30ª edição do Panorama de Arte Brasileira do MAM, ao ter em seu escopo as singularidades de um cenário brasileiro assentado em contradições.

Os mapeamentos da arte, nesse caso, são uma forma de nos tornar novamente sensíveis ao que acontece ao entorno, num momento em que já nos habituamos a uma mesma apresentação do real, expondo-o explicitamente ou colocando-o como mote de determinadas locuções confortáveis, também como manobra para mascará-lo.

O estudo da produção artística contemporânea exige ultrapassar o desejo de que seria possível reunir exemplos, tecer comparativos e encontrar equivalências que doem sempre uma ideia precisa do ponto onde nos encontramos espacialmente e temporalmente. Desafiar essas equivalências e estruturas de sentido não significa deixar de lado o que é exterior aos movimentos contemporâneos, começar do zero, mas partir de um olhar crítico ao que nos é familiar, resultante do apreço à uma partilha mais simétrica do imaginário coletivo.

O que Cao Guimarães repete na imagem de *Acidente* (2006) é a sugestão – já recorrente em sua trajetória – de que ver é sempre uma fábula. Saber fabular exige um compromisso conjunto com o que está diante de nós, como mostra Benedict Anderson (2008). Talvez somente assim pareça plausível pensar um futuro com aporte na realidade do Brasil, ou seja, que parta dos estranhamentos que essa realidade invariavelmente nos causa, tendo em mente as negociações necessárias para que mudanças efetivas aconteçam.

3.3 Limbo e a ambiguidade do lugar

No curta de 2011, *Limbo* atribui a tarefa de percorrer as terras que fazem parte dos Pampas com outros olhos. O bioma, espalhado por ao menos três países da América do Sul, Argentina, Brasil e Uruguai, é visto entre a névoa das imagens de Cao Guimarães.

Figura 26 - Cao Guimarães, *limbo*, 2011.



Fonte: acervo particular do artista, acesso concedido à pesquisa, 2022.

O filme fala de algum lugar perdido entre paraísos e infernos: um lugar desprovido de um tempo atual, o relógio parece congelado. Vemos vilarejos quase abandonados e parques infantis em silêncio, com brinquedos movimentados pelo próprio vazio do lugar. Em *Limbo*, um tom melancólico percorre todas as imagens, retoma um aspecto nostálgico da infância por olhos mais maduros.

No curta (figura 9), esperamos atentamente - sem as expectativas de quem espera diante de um grande monumento - que o lugar deixe a mostra sua memória entre os objetos. Leva a própria história como uma brincadeira repetitiva e sem destino, nada além de um jogo movimentado pelas estruturas externas, o vento, a passagem dos minutos, a presença de alguém no momento anterior, sua ausência registrada.

Ao início do filme, o som que cresce progressivamente é aquele mesmo captado no momento em que a câmera está diante do espaço. As imagens são envoltas por um tom de cinza que talvez denuncie tanto um dado da região como a escolha poética do artista.

Há a interpolação de diferentes cenas, quase a caminho de uma rima visual, quando os espaços intercalados retornam em diferentes ângulos. Com efeito, o filme alterna entre os planos mais abertos, as paisagens embaçadas do Pampas, recortes em que poucos personagens são captados e os momentos em que um parque abandonado continua o movimento infinito, mesmo quando não há mais ninguém.

As paisagens indefinidas promovem um estar atento ao que não se deixa reconhecer em signos aparentes. Quando a câmera aparece envolta na neblina do espaço, é o próprio olhar daquele frente à obra que parece abranger um dado intangível, abdicar de uma clareza e transparência em favor da matéria plástica de maior presença. Retomando definições, aqui nos parece mais apropriado tratar de um espaço que de um lugar: espaço intervalar, suspenso, mais do que um lugar relacional e familiar dotado de sentido. Uma incerteza recobre o solo, sob o céu que borra os limites horizontais da imagem. Em simultâneo, as personagens eventuais também não doam uma razão precisa ao filme, camufladas nas passagens de cor, no ritmo moroso de uma terra de promessas por cumprir.

Figura 27 - Cao Guimarães, *limbo*, 2011.



Fonte: acervo particular do artista, acesso concedido à pesquisa, 2022.

E é às vezes necessário um enfrentamento das promessas antigas, uma disposição que consiste em parar e tomar conta, assumir esses risíveis ensaios de um Brasil passado, aprender a deixar o corpo ser tomado por um território limiar, principalmente quando mais conviria uma história de negação e infundada positividade. O Brasil não seria, afinal, um lugar fora do lugar? Em *Cao*, Moacir dos Anjos retoma a origem do título da obra:

Não é acaso, portanto, que o artista associa a uma descrição em imagens que faz dos pampas a um nome que sugere espera indefinida. Na tradição religiosa católica, limbo é o lugar, fora dos limites do céu, para onde seguem as almas das crianças mortas antes de terem sido purificadas pelo batismo. Não é lugar de passagem, como o purgatório, já que as almas que para lá vão são inocentes de qualquer pecado a ser

pago ou perdoado. Limbo é lugar de suspensão contínua e infinda. (ANJOS; GUIMARÃES, 2015, p. 243)

Nesse sentido, o artista experimenta o entrelugar sem tentar defini-lo, explorando suas possibilidades estéticas nem tanto com uma curiosidade entusiasmada quanto com paciência e neutra disponibilidade.

Em *A forma difícil*, Rodrigo Naves (2011) apresenta uma análise do problema em torno da questão estética no Brasil. O embate causado pela instabilidade, falta de amparo e solidez na história da instituição brasileira, levaria ao enfrentamento de imposições europeias ou ambiguidades na própria experiência artística no país. Naves (2011) aponta permanências e descompassos no modo como se estabelecem as produções diante do cenário social e histórico brasileiro. Seu argumento é de que os preceitos modernos, revolucionários e autônomos, não se consolidam dentro das estruturas incertas do Novo Mundo. O manifesto conceitual que amparava as investigações plásticas na Europa falhava em ser diretamente transposto à recente sociedade continental. Assim, ele reconhece o problema a partir de um ponto formativo para a arte brasileira, indicando ao todo do livro o nascimento de um paradoxo pertencente a diferentes gerações.

Nuno Ramos, em *Verifique se o mesmo* (2019), resume bem a intenção crítica em conceber o modernismo adotado como um projeto falho, uma característica validada no desencontro com a própria situação presente.

Creio que esse chamado *para dentro* é uma característica central da nossa cultura, ao menos em seu período moderno. Resumindo o argumento, seria resultado da absoluta falta de ressonância do objeto cultural na vida em que se insere. O artista recuperaria, como um Orfeu que *sempre* olhasse para trás, a energia que emitiu - e que nunca chegou efetivamente do outro lado. (RAMOS, 2019, p. 24)

No filme de Guimarães, o caminho não efetivado é razão de existência para o filme: as falhas são matéria prima, a justificativa se dá no tempo que não corre como deveria. Os erros de um projeto tornam-se errância, tanto no vagar pelas terras desconhecidas que vemos vídeo, quanto uma errância interior, encontrada pelo matiz introspectivo do trabalho. O parque de brincar, ambiente de uma alegria jovial, é visto pelas lentes de um afeto oposto – um certo marasmo, ou no rebaixamento das pulsões que ocorre quando ninguém está lá para ver.

Assimilamos brevemente na análise a transformação de uma precariedade estrutural no Brasil em uma grave matéria estética. Os autores aqui citados não desviam de um tom por vezes melancólico ou decepcionado ao tratar dos dilemas em pauta e, no entanto, empolgam-se com o extremo valor do enfrentamento de tais dilemas por meio do objeto artístico. No discurso contemporâneo, nos interessa ver que a constatação da civilização como uma construção imaginária, uma ilusão presente na razão coletiva, não é exclusiva nem do Brasil

nem do Sul Global como um todo. A revisão da autonomia moderna aponta as problemáticas do avanço incondicional da sociedade e da arte, aprofundando-se no apagamento de suas dinâmicas de poder.

Impor o problema radical da fragilidade nos planos totalizantes, sua incapacidade de dar conta dos múltiplos contatos culturais, possibilita outras discussões – também outras formas de discutir - que ultrapassam os grupos em destaque na história da arte. Propostas que parecem ganhar relevância em diversos polos do globo, mas que muito dizem respeito às disparidades que marcam um Brasil multifacetado. Em concomitante, Nuno Ramos (2019) explica que é a negação das diferenças na formação de uma narrativa conjunta que determina a crise atual no país:

A crise contemporânea do Brasil teria origem, nessa leitura, numa *crise do mesmo e não da diferença*, por semelhança e não por tensão entre opostos inconciliáveis (diferente, portanto, da crise dos anos 60, que levou à ditadura), ou, para dizer de outra forma, seria resultante do aprisionamento das forças progressistas num mecanismo que se impõe *eliminando as energias diferenciais*. A atribuição de culpa, geral e irrestrita, seria, nessa leitura, o passo inevitável, e o resultado do processo, uma diferenciação radical, vizinha à violência, entre o que parecia semelhante. (RAMOS, 2019, p. 11)

No período em que Rodrigo Naves (2011) apresenta sua teoria crítica em *A Forma Difícil*, os desafios enfrentados pelos artistas brasileiros eram de natureza distinta. A problemática relativa à imagem, ao discurso e às dinâmicas nos meios digitais - possivelmente indicativa da "crise do mesmo" conforme mencionada por Ramos - não compunha o contexto da época. A globalização delineava um cenário ainda portador de promessas de diálogo e progresso. Acrescenta-se atualmente a esse panorama a fragilidade das instituições, a ausência de uma tradição solidificada e a inexistência de um discurso estabelecido capaz de decifrar a arte brasileira, tudo isso amalgamado no efêmero e acelerado espaço do mundo contemporâneo.

Historicamente, o Brasil instrumentalizou sua paisagem, contudo, nunca pareceu verdadeiramente possuí-la. A perspectiva que deveria equilibrar natureza e cidade, solidificando-se como símbolo da civilização, permaneceu apenas no plano imaginário. Como Caetano Veloso sugere, o Brasil é ao mesmo tempo "construção e ruína" (apud RAMOS, 2019, p. 270). Essa dualidade pode decorrer do fato de que o país trilhou um caminho onde a criação de um projeto racional e autônomo não se mostrava possível nem essencial. Sua produção parece contornar a rigidez de uma academia fechada em noções estéticas e, nesse sentido, se define pelas margens. A atenção vai para a superfície sempre em tempo de se transformar, sem nunca enxergar exatamente no que está se transformando (e no que quer se transformar). Um desejo perdido nos morros tímidos de Guignard, nas gravuras atravessadas

por uma iluminação obtusa em Goeldi. A incorporação de tais problemáticas em uma arte de tom tantas vezes aberto e ambíguo, consciente de seus entraves, segue como um caminho possível para adentrar o objeto de arte e indicar respostas, pausas para observação e manobras de resistência.

Observando as obras de Guignard, a individuação dos objetos, que ditaria outras representações do espaço na pintura, dá lugar a um mesmo tecido vago que se dissolve na imagem. Igreja, casa, céu, nuvem, pássaro: tudo entra num mesmo fluxo espesso e acinzentado. Ramos (2019, p. 172) empresta traços das cenas de Cézanne para acessar o artista mineiro, falando-se da montanha que “em vez de estruturar-se, liquefaz-se perigosamente à nossa frente, como que vista por trás das lágrimas”.

Nas gravuras de Goeldi, a mesma dispersão amplia a potência onírica das imagens, em torno de um núcleo “noturno, alucinado, antitropical, ético, triste” que, para Nuno Ramos (2019, p. 169), se opõe à caricatura do Brasil. O que impressiona o crítico em sua análise é que antes de um pessimismo desmedido, sua produção oferta uma experiência encantadora em suas modulações irregulares da paisagem. Ao descolarem-se dos projetos modernos, o isolamento dos artistas os faz alcançar uma lei mais rente aos territórios percorridos pela obra. Diante do que se vê nas imagens, Guimarães se apazigua em semelhantes. O artista aparenta recorrer ao campo pictórico dessa outra face moderna, apreende um modo de filtrar a luz que banha toda a aura de seus filmes.

Ficamos com uma impressão ambivalente diante da inocência do espaço infantil. Para Cao Guimarães, a infância tem papel primordial nos nortes de sua pesquisa, seja em seus personagens, seja em um desejo pelo tempo do agora que rege nossas fases iniciais. Se aproxima de diretores como Wim Wenders e Abbas Kiarostami nesse sentido, envolvendo um certo impulso romântico de retorno às origens; a criança como ideal de regresso à natureza imediata. Um jogo de poder inverte-se a partir dos filmes, no que a linguagem ligada ao afeto infantil passa a guiar a experiência, indica o que deve ser visto, a exemplo de *Da Janela do meu quarto*, de 2004. Nesse curta, duas crianças brincam de brigar, falseiam golpes na chuva em cumplicidade. A infância aqui não é apenas uma primeira etapa da vida que se apaga no passar dos anos, é “uma dimensão humana que ecoa no nosso presente e emerge nos gestos criativos”, como declara Consuelo Lins (2019, p. 19).

Mas em *Limbo*, o tempo do agora dá lugar à sensação de tempo nenhum; toda a espontaneidade das brincadeiras é recoberta por essa melancolia nostálgica, o que faz do filme um retrato mais complexo dos empasses de um fazer artístico em seu país. *Limbo* mostra

paisagens obtusas, outro cartão postal invertido – as crianças foram embora, a festa chega ao fim, mas algo permanece no lugar que um dia guardava encantamentos.

A brincadeira melancólica que se repete na imagem lembra também *Lá* (2011/2019) de Brígida Baltar. No filme, o ir e vir do balanço atualiza lembranças primárias, denuncia o tecido delicado da memória em sensações, percepções e sentidos sobrepostos. Vemos um céu com nuvens projetado nas cortinas à frente do balanço, o filme da própria vida afetiva em seus mistérios sedutores. *Lá* (2011/2019) conta ainda com toda uma estrutura que aprofunda os sentidos da imagem:

Lá e O que é preciso para voar, que apresenta uma engenhoca mecânica criada por Cláudio Baltar; uma cadeira que vai se deslocando cada vez mais alto, sugerindo a ideia de uma ascensão em direção a uma plataforma de salto de voo. Essa “traquitana” nos remete aos expedientes mecânicos criados para o Teatro Grego ou Renascentista, ou à pintura representativa, em que se usa a imaginação técnica para enganar o olhar e a percepção e transportar o público através das sensações para o interior da ação da cena, que é pura fantasia. (DOCTORS, 20p. 200)

O filme implica nessa ilusão da memória e, para isso, recorre ao imaginário do espetáculo que investigamos no primeiro capítulo. Empresta ao espaço de diversão presente uma posição no tempo, ainda que esse tempo não passe, já que a sensação é de um movimento infinito em direção ao céu.

Figura 28 - Brígida Baltar, *Lá*, 2011/2019.



Fonte: Brígida Baltar, 2023.

Retornando à *Limbo*, não chegamos a ter a mesma fantasia no olhar, há uma ciência maior das ausências entre as cenas visíveis, entre o tempo presente e passado. O paralelo entre

os filmes está nesse elemento sutil de observação aos gestos de criança, cada experiência a seu modo. No website de Cao Guimarães, ao lado das imagens do filme, encontramos um breve poema que se assemelha a um *Haiku* em sua forma e em suas associações:

Um lugar fora do lugar,
um lugar-entre.
Um buraco no espaço e no tempo.
Playground para os que vieram antes,
os que se foram cedo.
Eterno domingo de vento. (GUIMARÃES, 2022)

“Eterno domingo de vento” toca no ponto primordial do trabalho: uma dimensão temporal das paisagens que se dilata, se alarga. Dispõe assim de uma outra velocidade para contemplar qualquer objeto diante de si, sem pressupostos que indiquem um objetivo final ao olhar. Cao Guimarães procura uma percepção menos passageira e mais cautelosa, uma das apostas presentes em todo o conjunto de suas obras. Transformar o ritmo da vida pela imagem que transforma o real, como se a câmera solicitasse uma inutilidade silenciosa dos brinquedos do parque para reforçar a desaceleração dessas paisagens.

Tradicionalmente, o *Haiku* é um estilo de poesia japonês composto no tempo presente, caracterizado pela condensação de uma percepção da natureza em três versos mínimos. Seu fator principal é simplicidade, que permite a transposição de um instante cotidiano através da menor utilização da linguagem. O estilo revela uma disposição específica da cultura japonesa em priorizar os trânsitos externos em função dos temperamentos pessoais, sem propor um julgamento ou uma expectativa sobre a situação espelhada nas palavras. A escrita concisa, que parece partir de uma observação silenciosa do mundo, possui um principal elemento que é a palavra de corte (*kireji*). Esse termo exerce a função de marcar a divisão rítmica do trabalho, realizando um efeito essencial de pausa na composição. (ADDISS, 2012)

Figuras 28 e 29 - Cao Guimarães, *limbo*, 2011.



Fonte: acervo particular do artista, acesso concedido à pesquisa, 2022.

Partimos dessa informação distante – o *Haiku* na cultura japonesa – para compreender uma determinada maneira de tratar a relação com a forma artística. Cao Guimarães parece buscar em seus trabalhos essa mesma abertura diante do acontecimento, sugerindo um olhar atento ao espaço que não se apresenta disponível por completo, não se traduz com clareza à câmera. Permanece a dúvida, restando assumi-la como o motor da obra. O corte cinematográfico cumpre unicamente com o propósito de ressaltar a descontinuidade, reforçar o movimento quase automático composto por Cao Guimarães. Em *Limbo*, o corte da imagem não é ordenador, pragmático; é, no entanto, momento inevitável de pausa, em complemento ao trânsito orgânico pelas paisagens do Pampas. Nas cenas em que mostra um dos brinquedos girando ao menor movimento (figuras 11 e 12), o corte só é feito após uma longa e necessária atenção à rotação do objeto, para observarmos a mesma cena em uma diferente abertura da

câmera – ou seja, o final e o início dos planos não são definidos pela restrição direta do que acontece na imagem, ou tão somente por seu temperamento artístico, mas por uma escuta à temporalidade que a paisagem aparenta exigir ao diretor.

O voo até um aspecto da literatura oriental remete ao que diz Márcio Doctors a respeito de Brígida Baltar em viagem ao Japão, indicando também na obra da artista esse princípio contemplativo de natureza oriental. Sua fala encontra eco no tácito filme em análise:

A delicadeza do silêncio e o silêncio da delicadeza parece banhar o grande outro que é a cultura oriental e, em especial, a japonesa, veio ao encontro da sua obra. *Quando fui carpa e quase virei dragão* foi filmado nessa viagem. O mesmo clima de ensimesmamento, que perpassa esse filme e desperta o que denomino de reflexão silenciosa, surpreende-me em *O corvejo* (2004). Praticamente não acontece nada. Há apenas uma janela que vai se abrindo bem devagar no ritmo do alvorecer e com o seu leve deslizar vai subindo junto ao som do canto de um pássaro, que vai pouco a pouco dominando o tempo da cena. Há uma espera, um prenúncio, como se o canto do corvo anunciasse alguma coisa. Um presságio? Um augúrio? (DOCTORS, 2021, p. 203)

Os dois artistas compartilham nesses trabalhos uma disposição contemplativa, silenciosa, diante dos movimentos naturais que acolhem em suas câmeras. Cao Guimarães com frequência evoca, seja em entrevistas ou comunicações, uma metáfora pela figura do lago como equivalente à realidade: para o artista, há três modos de efetuar uma obra. Observando o lago, provocando-o ao lançar uma pedra, ou mergulhando em sua imensidão. A primeira opção equivaleria a trabalhos de cunho contemplativo, como *Na janela do meu quarto* e *Limbo*, enquanto a segunda se refere a trabalho propositivos, *Rua de Mão Dupla* ou *Acidente*, em que um conceito ou uma proposição é atirado na realidade à espera de seus efeitos. O último modo, mais imersivo, Cao associa à trabalhos como *A alma do osso* ou *Andarilho*, experiências em proximidade a mundos distintos do seu.

De todo modo, cada trabalho parece exigir do artista uma escuta ao que lhe é solicitado de fora, aproximando o tempo de sua obra aos tempos múltiplos da vida. Quando o destino das paisagens se quis algum dia estanque, preso em um eterno museu ocidental da aparência do mundo, Cao Guimarães permanece com seus pés na correnteza. Mostra que a história de seu território é plural, sua memória é feita de lugares e entre-lugares. É narrada pelas gambiarras, mais que por um fluxo incessante das máquinas industriais – não segue planejamentos rigorosos pois é dada aos imprevistos do real. O cineasta mineiro não perde o acesso ao mundo em suas tentativas de embaralhá-lo, colocá-lo ao avesso, sempre como estratégia para dizer algo mais fiel às suas primeiras impressões.

Ambos os artistas parecem planar em utopias de um tempo mais devagar, só para confirmar pela imagem que esse tempo já existe, que está em operação: são fantasias calcadas

em uma atenção precisa à realidade. Invenções de um mito possível, ao mesmo tempo mais desvairado e mais comum.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Brígida Baltar e Cao Guimarães partilham de uma sensibilidade ao que é de ordem ínfima, reservadas as particularidades de suas trajetórias. Uma distância se faz presente quando, para Baltar, interessam alguns aspectos mais alinhados aos processos artísticos contemporâneos, seja no manejo da materialidade que ultrapassa o uso da câmera, em ações que partem de sua própria posição subjetiva no espaço ou de um apreço poético aos detalhes sutis em suas imagens. Para Guimarães, uma influência marcada do documentário e do cinema tradicional interpelam grande parte de sua criação. Seu olhar aparenta ser sempre guiado por um olhar do outro, tanto na forma como imerge em camadas mais ocultas da sociedade, como ao explorar territórios incertos embrenhados nos seus arredores. No entanto, essas são divisões que buscamos momentaneamente suspender para olhar de maneira mais aberta ao que as obras ofertam. Nos chamou atenção os assuntos que caracterizam suas práticas em tensionamentos semelhantes. Ambos apostam em um vocabulário gestual que se expande à medida em que o corpo encontra a matéria do mundo. Não um mundo como uma ideia, mas em sua versão mais próxima e imanente, que abriga uma possibilidade de experiência sensível ainda face aos conflitos globais que já se desenhavam desde a década de 1990.

Nos trabalhos, os artistas realizam uma visita reconfigurada à esfera da casa, onde os “pequenos fazeres” são incorporados como uma atitude estética. Neste movimento, o cuidado com o próprio espaço logo transborda às ruas da cidade, da cidade às montanhas, aos horizontes mais longínquos. Vão de uma introspecção momentânea até a obra de arte como convite aberto aos amigos. De fato, se estamos falando acerca de dois artistas invariavelmente contemporâneos, fica impossível não notar a multiplicidade de funções que ganha a ação artística. Representar o território, sintetizá-lo em uma imagem unívoca, torna-se uma vocação secundária face à busca por formas vagarosas de habitá-lo, partilhá-lo, compartilhando assim o silêncio dos dias calmos ou um sinal da corrida passagem do tempo. A produção de arte é ainda um dispositivo para jogar com essa passagem e propor desacelerações, pausas, outras cadências improváveis. A arte deixa de ser um campo solitário do artista e volta a ser lugar de encontro, uma busca coletiva em produzir sentido desde às esferas mais brandas ao agudo ritmo do cotidiano. Quando as instituições hoje associadas (sempre com certa ambiguidade) à formação de redes ainda não apoiavam modos mais recentes do fazer arte, é visto que haviam ainda espaços para o pensamento conjunto em grupos informais, reuniões, trocas espontâneas

ou amizadas amparadas no afeto dado aos caminhos artísticos. Buscamos perceber como a postura dos dois artistas não se encerra em suas vidas, graças ao mergulho em práticas expositivas e ambientes de pensamento em conjunto, formando um apelo maior para imaginarmos diferentes escalas à história de nossos próprios trajetos.

Faz sentido encontrar em seus percursos singulares esse mesmo impulso para novos manuseios das questões da arte. Visto o enlace entre arte e vida por meados do século XX, suas obras parecem apostar nessa mescla de corpo inteiro, sem o intermédio de discursos e sistemas de interpretação que ficam à função do diálogo construído com a obra, diante do espectador, sem tantas determinações prévias. Os dois artistas escolhem encontrar um plano de presença para estar no lugar à frente, o que pudemos aferir não ser tarefa fácil, dados os dilemas do período contemporâneo. Um recurso principal que lançamos mão para sublinhar a recepção das obras foi articulando-as à herança de debates da noção de paisagem hoje.

Tal noção foi lida como uma forma de relação entre natureza e cultura, um enquadramento do olhar ao espaço visual, que surge no Ocidente a partir da perspectiva geométrica desencarnada, no início do que se convencionou chamar de Renascimento. Coligada à sua origem está a ascensão das cidades, que possibilitam um estado de contemplação nos prados distantes, transformados em cenas pitorescas. Dizer que a paisagem articula natureza e cultura é notar também que a noção depende de um afastamento específico entre a civilização, calcada na imagem de um sujeito racional absoluto, e a natureza em contraste, o selvagem, as terras desconhecidas do outro. É esse mesmo imaginário que faz crescer o interesse por visões cada vez mais espetaculares da percepção visível nos espaços naturais, dando lugar às práticas cinematográficas da atualidade.

Nessa sequência, o cinema de artista evidenciou-se como uma expressão artística disposta a expandir as articulações entre o espectador e a imagem, indo dos esforços monumentais de impacto visual à sensibilidade do ínfimo. O breve panorama desse percurso histórico apresentou no início possibilitou notar como os processos artísticos de Baltar e Guimarães remontam às experimentações de décadas anteriores, às produções pioneiras no uso da imagem como um movimento no todo, no desmanche de hierarquias enraizadas e na implicação do espectador em sua experiência estética. Para essas criações, a obra busca aproximar corpo e território em atmosferas que convidam todos os sentidos, não apenas o olhar. Uma posição que culmina na mudança de assuntos: a atenção se volta às dimensões da cozinha, às paredes da casa, o interior das bolhas de sabão ou visitas noturnas ao aeroporto.

Foi no intuito de explorar essa relação entre a produção em filme e vídeo ao gênero paisagem na arte que priorizamos algumas obras particulares dos artistas em estudo. A

seleção nos permitiu focar em questões específicas à imagem em movimento, ainda que uma discussão sobre os meios não fosse o principal desígnio do trabalho. Percebemos como a dimensão característica das produções influi no diálogo que estabelecem com seu espectador, simultaneamente referenciando o histórico das produções fílmicas no Brasil e no Ocidente, enquanto avançam em ações para além dos limites convencionais da tela de cinema.

É essencial reconhecer também as limitações desse recorte. Brígida Baltar e Cao Guimarães apresentam ambos uma obra multifacetada, seja nos desenhos e aquarelas de Baltar, em seus trabalhos com o pó dos tijolos da casa ou em esculturas análogas a mitologias orgânicas da vida comum. Mesmo Cao Guimarães, estreitamente vinculado ao audiovisual, também produziu inúmeras séries de fotografias, como suas *gambiarras*, as imagens da cidade ou paisagens em elogio a artistas modernos. Criou também experiências traduzidas somente em relato, como *Histórias do não ver*. Deixar de lado aspectos inteiros de suas obras nos fez abrir mão de pautas que ampliariam a reflexão suscitada ao longo do desenvolvimento, tanto em relação à incorporação material de aspectos da paisagem no processo artístico, à expansão do objeto de arte, à busca por intervenções provisórias ou à imagem transformada em experiência direta no espaço. No entanto, acreditamos que o direcionamento propiciou um maior mergulho nas perguntas pontuais que foram dispostas no desenvolver do trabalho.

Em uma realidade definida pela produção veloz e constante de narrativas, imagens, sentidos e ficções distantes, o movimento do vídeo pode construir um novo estado de permanência no lugar presente. Baltar e Guimarães concedem ao seu público uma brecha por onde fincar os pés no tempo atual e olhar, sentir com cautela aquilo que se dá diante de nós. Ainda assim, conseguem enfrentar as dinâmicas recentes que tateamos no estudo abrindo mão de um romantismo excessivo, de idealizações nostálgicas ou de um cinismo que paralisa, modelos frequentes de nosso período. Os trabalhos tomados como objeto de investigação apresentam um tom diminuto e, em contramão, nos solicitam a adesão ao mesmo tom para nossas formas cotidianas de escuta da vida.

REFERÊNCIAS

- AUGÉ, Marc. *Não Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- ADISS, Stephen. *The art of Haiku: its history through poems and paintings by japanese masters*. Boston: Shambhala Publications, 2012.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANJOS, Moacir dos; GUIMARÃES, Cao. *Cao*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- ANJOS, Moacir dos. *Contraditório: arte, globalização e pertencimento*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. Tradução de Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- BALTAR, Brígida. *Passagem secreta*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010.
- BELLOUR, Raymond. *Entreimagens*. Campinas: Papirus, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única - Infância berlinense: 1900*. Tradução de João Barrento. São Paulo: Autêntica, 2013.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- BERQUE, Augustin. *Thinking through landscape*. Nova York: Routledge, 2013.
- BESSE, Jean-Marc. *O gosto do mundo: exercícios de paisagem*. Rio de Janeiro: Eduerj, p. 11-66, 2014.
- BLANCO, Daniela Cunha. Jacques Rancière e o regime estético das artes como recusa à ideia de modernidade. *Prometheus*, São Cristóvão, SE, n.30, p.227-243, maio 2019.
- CAGE, John. *Silence: lectures and writings by John Cage*. Hanover: Wesleyan University Press, 1973.
- CALLE, Sophie. *Suite Vénitienne*. Seattle: Bay Press, 1988.
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. Tradução de Marcos Marcionillo. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes: O caminhar como prática estética*. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2016.
- CASTRO, Ana Carolina; SILVA, Laura Cristina Souza; PEQUENO, Fenanda. As relações entre instituições culturais, cidade e paisagem: o caso do Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 45, set. 2022.

- COIMBRA, Eduardo. *Visível Invisível*. 2023. Disponível em: http://www.eduardocoimbra.com.br/portu/obras.asp?cod_back=2. Acesso em: out. 2023.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- CLARK, Kenneth. *Paisagem na arte*. Tradução de Rijo de Almeida. Lisboa: Editora Ulisseia, 1961.
- CRARY, Jonathan. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- COSTA, Andréia Paulina. Casa, casca e corpo: o texto como potência crítica em Letícia Parente. *Plural Pluriel*, v. 20, p. 70-81, 2019.
- ITAÚ CULTURAL. Workshop Cao Guimarães - "Ver é uma Fábula". Youtube, 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_p6TbUj4ho&t=1939s&ab_channel=Ita%C3%BACultural. Acesso em: out. 2023.
- DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar comum*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DOCTORS, Márcio. Até aqui ou o rigor da delicadeza como método. In: OLIVEIRA, Jocelino Pessoa de (org.). *Brígida Baltar: Filmes*. Tradução de Rebecca Frances Atkinson, Mariano Marovatto. Rio de Janeiro. V Arte, 2021.
- DUARTE, Luisa. Qual o rumo da nossa deriva?. In: OLIVEIRA, Jocelino Pessoa de (org.). *Brígida Baltar: Filmes*. Tradução de Rebecca Frances Atkinson, Mariano Marovatto. Rio de Janeiro. V Arte, 2021.
- ELKIN, Lauren. *Flâneuse: women walk the city in Paris, New York, Tokyo, Venice, and London*. New York: Farrar; Strausand Giroux, 2016.
- FARIAS, Agnaldo. Hotel das estrelas. In: BIENAL DE SÃO PAULO, 25., 2002, São Paulo. – *Iconografias metropolitanas*, livro Brasil. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2002. p. 22-36.
- FOSTER, Hal. *O que vem depois da farsa?* Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- HAN, Byung-chul, *Favor fechar os olhos: em busca de um outro tempo*. Tradução de Lucas Machado. Petrópolis: Editora Vozes, 2021.
- HATOUM, Milton. A natureza ri da cultura. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO – MAM. Catálogo. *Panorama de Arte Brasileira 2007*. São Paulo: Contraditório, 2007, p. 177-181.
- ISHAGHPOUR, Youssef. O real, cara e coroa. Tradução de Samuel Titan Jr. In: KIAROSTAMI, Abbas. *Abbas Kiarostami*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 85-140.
- KRAUSS, Rosalind. *A Voyage on the North Sea*. Londres: Thames & Hudson, 2000.

- KRAUSS, Rosalind. Os espaços discursivos da fotografia. Tradução não informada. *Revista do programa de Pós graduação em Artes Visuais EBA/ UFRJ*, Rio de Janeiro, p. 155-168, 2006.
- LAURETIS, Teresa De. A tecnologia do gênero. Tradução de Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloisa (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.
- LINS, Consuelo. Rua de mão dupla: documentário e arte contemporânea. In: MACIEL, Kátia, *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contracapas, 2009.
- LINS, Consuelo. *Cao Guimarães: arte documentário ficção*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019.
- MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- MACHADO, Arlindo (org.). *Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro*. São Paulo: Illuminuras/Itaú Cultural, 2007.
- MATTOS, Claudia Valladão (org.). *Goethe e Hackert: sobre a pintura de paisagem*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O homem e a comunicação: a prosa do mundo*. Tradução de Celina Luz. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1974.
- MESCH, Claudia. *Joseph Beuys: Critical Lives*. Londres: Reaktion Books, 2017.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). *A. Experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 1983. p. 435-454.
- NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- NDIKUNG, Bonaventure. “Des-outrização como método (leh zo, a me ke nde za)”. In: BIENAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA SESC_VIDEOBRASIL, 21., 2019. Comunidades imaginadas. Direção artística de Solange O. Farkas. Curadoria de Gabriel Bogossian; Luisa Duarte; Miguel A. López. São Paulo: Sesc: Associação Cultural Videobrasil, 2019.
- OLIVEIRA, Jocelino Pessoa de (org.). *Brígida Baltar: Filmes*. Tradução de Rebecca Frances Atkinson, Mariano Marovatto. Rio de Janeiro. V Arte, 2021.
- PALLASMAA, Juhani. *Habitar*. 1. ed. Trad. de Alexandre Salvaterra. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.
- PARENTE, André. *Cinemáticos*. Rio de Janeiro: +2 Editora, 2013
- PARENTE, André. O Visorama: dispositivo de cinema expandido, imersivo e interativo. *Revista Ciência da Informação*, v. 43, n. 3, 2018.
- PARENTE, André. “alô, é a Leticia?”. eRevista *Performatus*, Inhumas, ano 2, n. 8, jan. 2014
- PIERINI, Marco. *Nam June Paik/ Marco Pierini (curadoria)*. São Paulo: Base7 Projetos Culturais; Rio de Janeiro: OiFuturo, 2017. (Coleção Oi Futuro Arte & Tecnologia; 110).
- POLLOCK, Griselda. A modernidade e os espaços da feminilidade. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (org.). *Histórias das mulheres, histórias feministas: vol. 2 antologia*. São Paulo: MASP, 2019. p. 121-150.

QUINDERÉ, N., REINALDIM, I., MOSQUEIRA, B., BALTAR, B., HAMBURGER, A., RENNÓ, R., BASBAUM, R., SOARES, V., ANDRÉ, M., COIMBRA, E. GUALIARDI, G. MODÉ, G. CUNHA, A., MOREIRA, M., RAMOS, M. Visorama, a entrevista. *Revista Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 36, p. 60–98, 2020.

RAMOS, Nuno. *Verifique se o mesmo*. São Paulo: Todavia, 2019.

RANCIÈRE, Jacques. *A fábula cinematográfica*. Tradução de Christian Pierre Kasper. Campinas: Papirus, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *Les temps du paysage: aux origines de la révolution esthétique*. Paris: La Fabrique, 2020.

REINERT, Leila. O Inframince: A Potencialidade De Um Campo Relacional. *ModaPalavra*, Florianópolis, v. 12, n. 24, p. 56-90, abr./jun. 2019.

ROGER, Alain. *Court traité du paysage*. Paris: Gallimard, 1997.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: HUCITEC, 1996.

SANTOS, Milton; LEITE, Maria Angela Faggin Pereira (org.). *Milton Santos: encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: SCHWARZ, Roberto. *As ideias fora do lugar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SCHWARCZ, Lilia K. Moritz. A natureza como paisagem: imagem e representação no segundo reinado. *Revista USP*, São Paulo, n. 58, p. 6-29, jun./ago. 2003.

SCHWARCZ, Lilia K. Moritz. Paisagem e identidade: a construção de um modelo de nacionalidade herdado do período joanino. *Revista Acervo*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 1, p. 19-52, jan./jun. 2009.

SILVA, Laura Cristina Souza. *Entre natureza e cultura: trajetos da paisagem na arte*. 146 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes Visuais) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2021.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. Configurando a América Latina: as visões de Rugendas e Marianne North. *19&20*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, jul./dez. 2015.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.

WERNECK, Sylvia. *De dentro para fora: a memória do local no mundo global*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2011.

WILLIAMS, Raymond. Ideias sobre a Natureza. In: WILLIAMS, Raymond. *Cultura e materialismo*. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

WISNIK, Guilherme. *Dentro do nevoeiro: arquitetura, arte e tecnologia contemporâneas*. São Paulo, Ubu Editora, 2018.

ZAMBRA, Alejandro. *Formas de voltar para casa*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: CosacNaif, 2014.