

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
CURSO DE BACHARELADO EM ARTES VISUAIS

NÍCOLAS LOBATO DE SOUZA

AREIA E TINTA

O AUDIOVISUAL EM RELAÇÃO AO MEU ENTORNO

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª Elaine Athayde Alves Tedesco

PORTO ALEGRE

2019

NÍCOLAS LOBATO DE SOUZA

AREIA E TINTA

O AUDIOVISUAL EM RELAÇÃO AO MEU ENTORNO

Projeto de Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Comissão de Graduação do Curso de Artes Visuais - Bacharelado em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título Bacharelado em Artes Visuais

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª Elaine Athayde Alves Tedesco

PORTO ALEGRE

2019

Dedico este trabalho primeiramente a minha companheira de vida e namorada Tulia Radaelli, cujo trabalho não teria sido realizado sem ela. À todos meus amigos que me apoiaram. E a minha amada mãe.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos professores que participaram da minha banca, Alessandra Bochio e Chico Machado que me ajudaram a realizar este trabalho, e especialmente à minha orientadora Elaine Tedesco, que me conduziu com muita paciência durante esse percurso e foi extremamente atenciosa.

SUMÁRIO

INDÍCE DE FIGURAS	05
1. INTRODUÇÃO	06
2. TINTA	10
2.1 Série Tinta	13
2.2 <i>White Noise</i>	17
2.3 <i>Rojo</i>	25
2.4 Tinta 3	33
3. AREIA	35
3.1 Barracuda	38
3.2 Natal	47
3.3 <i>Meds</i>	50
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	53
5. REFERÊNCIAS	55
5.1 Bibliografia	55
5.2 Filmografia	56

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 01	Nícolás Lobato. <i>Corazón</i> . 2015. 40x50cm.....	04
Fig. 02	Nícolás Lobato. <i>Azul</i> . 2015. 120x85cm.....	05
Fig. 03	Yves Klein. <i>Antropometria</i> . 1960.....	05
Fig. 04	Francis Alÿs. <i>Still</i> do vídeo <i>Reel/Unreel</i> . 2011. 19'32".....	08
Fig. 05	Lia Chaia. <i>Still</i> do vídeo <i>DESENHO-CORPO</i> . 2001. 51'00".....	11
Fig. 06	Peter Campus. <i>Still</i> do vídeo <i>Three Transitions</i> . 1973. 4'58".....	11
Fig. 07	Nícolás Lobato. <i>Still</i> do vídeo <i>Rojo</i> . 2018. 2'08".....	13
Fig. 08	Nícolás Lobato. <i>Stills</i> do vídeo <i>White Noise</i> . 2018. 5'27".....	14
Fig. 09	Nícolás Lobato. <i>Still</i> do vídeo <i>White Noise</i> . 2018. 5'27".....	18
Fig. 10	Nícolás Lobato. <i>Still</i> do vídeo <i>White Noise</i> . 2018. 5'27".....	21
Fig. 11	Nícolás Lobato. <i>Stills</i> do vídeo <i>Rojo</i> . 2018. 2'08".....	22
Fig. 12	Letícia Parente. <i>Still</i> do Vídeo <i>Preparação I</i> . 1975. 3'29".....	25
Fig. 13	Nícolás Lobato. <i>Stills</i> do vídeo <i>Tinta 3</i> . 2018. 0'29".....	30
Fig. 14	Jonas Mekas. <i>Stills</i> do filme <i>As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty</i> . 2000. 4h48'00".....	35
Fig. 15	Nícolás Lobato. <i>Stills</i> do vídeo <i>Barracuda</i> . 2019. 2'20".....	35
Fig. 16	Nícolás Lobato. <i>Still</i> do vídeo <i>Barracuda</i> . 2019. 2'20".....	37
Fig. 17	Cao Guimarães. <i>Stills</i> do filme <i>Rua de Mão Dupla</i> . 2002. 75'00".....	40
Fig. 18	Marcelo Pedroso. <i>Stills</i> do filme <i>Pacific</i> . 2009. 1h13'00".....	41
Fig. 19	Nícolás Lobato. <i>Still</i> do vídeo <i>Natal</i> . 2019. 2'31".....	43
Fig. 20	Nícolás Lobato. <i>Still</i> do vídeo <i>Natal</i> . 2019. 2'31".....	44
Fig. 21	Cao Guimarães. <i>Still</i> do filme <i>Andarilho</i> . 2007. 1h20'00".....	46
Fig. 22	Nícolás Lobato. <i>Still</i> do vídeo <i>Natal</i> . 2019. 2'31".....	46
Fig. 23	Nícolás Lobato. <i>Stills</i> do vídeo <i>Meds</i> . 2019. 2'27".....	47
Fig. 24	Nícolás Lobato. <i>Stills</i> do vídeo <i>Meds</i> . 2019. 2'27".....	47

1. Introdução

A primeira vez que vi algo sobre o documentário de Petra costa, Elena, foi em uma aula de fotografia no IA. Me lembro que me emocionei a ponto de chorar só de ver o trailer. Criei uma conexão instantânea com essa ideia de vídeos caseiros e memória, da ideia de gravações íntimas e da retenção de lembranças e emoções em vídeo. Carrego comigo até hoje esse sentimento inexplicável que tenho ao ver gravações cotidianas, de pessoas interpretando a si mesmas diante da câmera.

Vídeos e captação de imagens em movimento sempre despertaram meu interesse. Desde 2015 venho realizando experimentos nessa área das artes visuais. Meu trabalho de graduação baseou-se inicialmente em vídeos de ações orientadas para serem gravadas, e como essas imagens de corpo e movimento se relacionam com minha maneira de assimilar o que vivo e o que está no meu entorno.

Gradativamente desenvolvi uma série de trabalhos investigando a linguagem audiovisual em obras que envolvem uma busca de autoconhecimento por meio de gravações do meu cotidiano e em processos colaborativos em vídeo e especialmente videoperformances. Neste estudo procurei compreender o que é Videoarte, e para isso realizei pesquisas que possibilitaram compor um embasamento teórico e prático, dissertando sobre as mesmas.

Através de exercícios de gravação e edição de vídeos de curta duração, buscava aplicar em meus videos conhecimentos adquiridos do levantamento bibliográfico, refletindo sobre minha produção e buscando entender meu processo videográfico dentro de um contexto mais amplo.

Meu trabalho artístico passou por muitas mudanças, tendo experimentado uma série de procedimentos e técnicas diferentes. Iniciei minha produção na pintura abstrata em tela e paulatinamente fui aprofundando meus estudos, relacionando-me mais com *body prints* e familiarizando-me mais com performances, tendo nessa época desenvolvido alguns trabalhos nesta área.

A seguir, iniciei a experimentação com fotoperformance e logo depois com videoperformance (conceitos que abordarei mais adiante).

Em 2016 já havia elaborado um projeto de mostras de videoarte e videoperformance, o qual me proporcionou uma bolsa para estudar cinema na Faculdade de Belas Artes da Argentina. Lá, tive a oportunidade de ampliar o meu conhecimento sobre a linguagem audiovisual e a linguagem cinematográfica, e de como eu poderia empregá-las em minha produção artística.

Comecei explorar o vídeo em 2015, ocasião na qual gravei uma ação que, naquele período, não havia percebido tratar-se de um experimento performático. A ação consistia em desferir murros em uma tela de algodão cru até sangrar, e assim tingir a tela de vermelho. A obra finalizada recebeu o título de *Corazón* pela semelhança do desenho da mancha com o órgão anatômico.



Fig.1. Nicolás Lobato. *Corazón*. 2015. 40x50cm

Nesse período fiz alguns trabalhos onde imprimi meu corpo com tinta azul em uma tela (Fig. 2). A semelhança desse trabalho com outro muito mais conhecido me fez pesquisar mais sobre *body prints*, o que me levou a tomar conhecimento do artista Yves Klein e de seus trabalhos mais famosos, principalmente '*Antropometria*'¹ (Fig. 3), obra realizada nos anos 60, onde o artista contrata algumas modelos para se embeber seus corpos em tinta azul e imprimir seus contornos em uma enorme tela esticada no chão. A ação foi realizada ao som de uma orquestra tocando a *Sinfonia monotônica*, composta pelo próprio artista, sendo assistida por uma plateia.

¹ Yves Klein, em 1960, realizou a obra *Antropometria*, ação em que contratou modelos que embeberam seus corpos em tinta azul para imprimirem-se em uma tela gigante esticada no chão. - <https://www.youtube.com/watch?v=bPX-QbiLA_0>

Salientando que só tomei conhecimento da obra de Klein após ter realizado a minha, senti uma forte conexão com esta forma de expressão artística, devido a notável afinidade entre os trabalhos. Principalmente a utilização do corpo como meio de registro da cor e ao mesmo tempo como marca, um referente aderido, um índice.

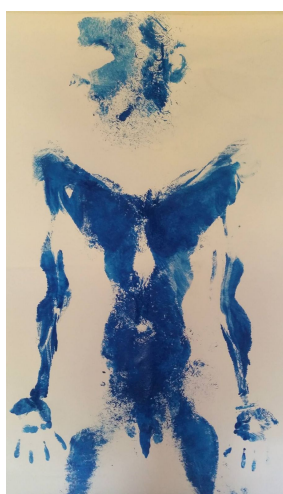


Fig.2. Nicolás Lobato. *Azul*. 2015. 120x85cm



Fig.3. Yves Klein. *Antropometria*. 1960

A descoberta desse trabalho de Klein trouxe-me motivação para buscar conhecer mais obras performáticas. No final de 2015, já não mais realizando trabalhos de *body print*, comecei a ler mais sobre performance e vídeo-performance, deparando-me com uma frase na web dizendo que a gravação, o vídeo de uma performance poderia ser mais que meramente a captação daquele ato, que o vídeo poderia ser uma obra em si. Com isso em mente, editei o vídeo que havia gravado no começo do ano e o considerei algo além do que apenas um *making off*. Intitulei-o com o mesmo nome da pintura (*Corazón*).

Para conseguir realmente desenvolver meu trabalho de conclusão, além do levantamento bibliográfico de pesquisadores da área, comecei a ver meu entorno de maneira diferente, e, efetivamente, passei a gravar muitos dos meus momentos íntimos. Buscava praticar com a câmera todo e qualquer tipo de ação que julgasse interessante, caçava enquadramentos e me dedicava a captar cenas do cotidiano. Isso mudou a maneira com que eu via as situações corriqueiras do meu dia a dia.

Realizava e editava diversos vídeos curtos pela necessidade tanto de praticar quanto de expressar algo que não saberia (e ainda não sei totalmente) expôr em palavras. O aprofundamento das obras que me inspiravam foi peça chave para isso, quanto mais explorava os trabalhos e processos de artistas como Jonas Mekas, Letícia Parente e Francis Alÿs, maior crescia minha vontade de experimentar e praticar. Buscava aproximar-me e executar trabalhos que me trouxesse satisfação, almejava sentir e vivenciar os sentimentos que tinha ao ler e apreciar as obras desses artistas.

Este projeto está organizado em dois capítulos, cada um abordando uma série de vídeos que foram feitos ao longo de 2018.

O primeiro capítulo apresenta a série *Tinta*, sequência de três videoperformances de ações realizadas para a câmera, buscando aproximar-se de trabalhos principalmente das artistas Letícia Parente, Peter Campus e Lia Chaia. São vídeos que conversam entre si porém podem ser apresentados sozinhos, são obras autônomas que possuem qualidades isoladas mas conversam e convivem no mesmo âmbito.

O segundo capítulo trata e discorre da série *Areia*. Três vídeos de caráter mais experimental e documental compõem essa série, onde busco como referencial principalmente o filme *As I Was Moving Ahead I Occasionally Saw Brief Glimpses of Beauty*, de Jonas Mekas, juntamente com alguns trabalhos de Cao Guimarães e do filme de Marcelo Pedroso, *Pacific*. Procuo nestes vídeos conciliar momentos íntimos com a necessidade artística de expressão que seguidamente me engasga a garganta. Harmonizo memórias pessoais usando gravações de cunho doméstico, com uma edição crua e bruta, criando vídeos íntimos e pessoais.

2.Tinta

Neste capítulo trato de articular alguns trabalhos meus com os conceitos da videoarte e videoperformance, dissertando sobre os diferentes processos de criação e realização dos mesmos, decupando e analisando a maneira como cada vídeo foi elaborado e revisando o uso da câmera e o trabalho colaborativo do material gravado, assim como relações e inspirações em trabalhos conhecidos de outros artistas, principalmente de *Letícia Parente*, mencionando também *Peter Campus*, *Bruce Nauman* e *Lia Chaia* e suas contribuições para a videoarte.

Início narrando a trajetória dos meus trabalhos e como a aceitação dos meus primeiros vídeos em festivais e editais estimulou meu processo criativo, incitando-me a seguir criando. Em 2016 enviei o vídeo *Corazón* como proposta de videoperformance para o edital do evento *ruído & gesto/ação & performance* de 2016, '*corpoacorpo*', realizado na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande (FURG).

Meu vídeo foi aceito na íntegra e atualmente integra o acervo de videoperformances da Faculdade de Arte do Rio Grande, além de ter participado da mostra retrospectiva "Ruído.Gesto: Videoarquivos 2011-2016" no ano de 2017, no Prédio das Artes Visuais - Campus Carreiros, FURG.

O momento no qual fui informado que havia sido classificado no edital foi um marco para mim, ratificando que o vídeo que havia feito era por si só um trabalho artístico. Isso motivou o decorrer das minhas outras experimentações, sendo a grande maioria dos meus outros trabalhos do ano de 2016, em função disso, voltados para o vídeo.

Neste mesmo ano projetei, elaborei e criei, com a participação do artista Henrique Fagundes, um evento de mostra de vídeos independentes, cuja primeira edição se deu no oitavo andar da UFRGS, intitulado “Festivau de C4nn3\$”².

Foi em sua segunda edição que esse festival teve mais sucesso em questões de abrangência geográfica, tendo recebido mais de 8 horas de vídeos de artistas de toda América Latina, principalmente Argentina e Uruguai. A colaboração da faculdade de artes visuais da Universidade Nacional de Córdoba (UNC) foi importantíssima para esse fato.

Ao final daquele ano (2016), nosso festival, o qual já estava na sua terceira edição, rendeu-me uma bolsa de estudos integral de um ano, pelo projeto de extensão da Associação Universitária de Montevideu (AUGM) para a Faculdade de Cinema da Universidade Nacional de La Plata (UNLP), em La Plata, capital de Buenos Aires, Argentina, onde residi por todo 2017, dedicando-me integralmente ao estudo do cinema.

Além das atividades acadêmicas, tive durante esse período a oportunidade de assistir a importantes festivais de cinema, tanto em La Plata quanto em Buenos Aires, dos quais, além de assistir a filmes além do circuito comercial, participei também de palestras e debates dos próprios diretores.

Acredito que um dos primeiros trabalhos em vídeo que realmente me marcou foi *Reel/Unreel* do Francis Alÿs, de duração 19’32”.

² Festivau de C4nn3\$ - Festival organizado e realizado por mim e pelo artista Henrique Fagundes, o *Festivau de C4nn3\$* nasceu da necessidade de um espaço audiovisual e de experimentação no Instituto de Artes da UFRGS, e cresce como um movimento de visão autônoma de criação política/estética audiovisual.



Fig.4. Francis Alÿs. *Still* do vídeo *Reel/Unreel*. 2011. 19'32''

O vídeo se passa na cidade de Kabul, Afeganistão. A câmera segue um rolo de filme enquanto este vai se desenrolando pela cidade, conduzido por duas crianças. Lembro que vi pela primeira vez esse trabalho exposto no Museu de Arte Moderna de Buenos Aires em uma de minhas primeiras idas à capital. Foi realmente algo que me interessou muito, a questão da câmera indo atrás dos meninos enquanto gravava a paisagem urbana. Muitos aspectos do vídeo me trouxeram certa familiaridade. Não existia um compromisso tão forte com a estabilidade da imagem, com um som claro e sem ruídos, não existia diálogo e a narrativa ia se compondo ao modo que íamos seguindo o rolo pela cidade. Achei incrível.

Nessa mesma ida ao MAMBA deparei-me com outro vídeo que me marcou, contudo não recordei nenhum aspecto formal do vídeo que me fosse útil para conseguir rastrea-lo posteriormente. Lembro apenas do que se tratava. Eram duas telas paralelas, dispostas lado a lado, representando ambas a mesma narrativa, o dia a dia de um casal, porém cada tela tinha sua divergência, em uma a câmera era instável, a imagem granulada, o som ruidoso, não havia um trabalho de luz e as cenas eram mais cruas, já a outra tela tinha um cuidado excepcional com luz, figurino, som, câmera fixa e as pessoas que apareciam estavam maquiadas e elegantemente vestidas. Lastimo não ter anotado o nome dos artistas envolvidos e;ou o nome da obra.

Paulatinamente fui aprofundando minhas pesquisas e com isso aprendendo mais sobre videoarte. Os vídeos que me interessavam sempre foram os mais “parados”, com um tempo próprio e um ritmo pessoal. Nesse ponto sempre gostei muito do Francis Alÿs, como *Sometimes Making Something Leads to Nothing* (1997), onde ele empurra um bloco de gelo pela Cidade do México até que esse se derreta completamente. Entendi um pouco melhor sobre essa questão de tempo e ritmo no audiovisual após ler o livro *Esculpir no Tempo*, de Andrei Tarkovsky para uma cadeira da faculdade de cinema na Universidade Nacional de La Plata.

No começo de 2018, quando retornei do intercâmbio, estava muito envolvido em projetos audiovisuais e realizei diversas gravações do meu cotidiano, sem necessariamente saber se, ou onde, as utilizaria, sentia apenas uma necessidade visceral de gravar e um sentimento de plenitude e realização ao fazer vídeos.

Gravei e editei alguns vídeos curtos, aproveitando o marasmo do final das férias de verão, mas ainda assim não possuía um foco objetivo, simplesmente criava para satisfazer essa carência de fazer vídeos. Levava minha câmera para todos os lugares e captava o que acontecia ao meu redor, não buscava nada senão meramente capturar as ações que se desdobravam no meu cotidiano. Com isso fui reunindo e acumulando diversas filmagens brutas e banais, do dia a dia, desenvolvendo meu próprio acervo com horas de gravações não tratadas.

Gradativamente essa necessidade acabou por contaminar as cadeiras de fotografia que estava cursando no primeiro semestre de 2018, e finalmente os vídeos que criava foram tomando certo rumo e tendo uma comunicação entre si, e assim meu projeto de conclusão foi tomando forma.

2.1 Série Tinta (*White Noise*, *Rojo* e *Tinta 3*)

“Tinta” (*White Noise*, *Rojo* e *Tinta 3*) é uma séries de vídeos que fiz que navegam em conceitos da videoarte e videoperformance, sendo gravações ora mais íntimas e pessoais, ora ações artística de pessoas atuando para a câmera.

Inicialmente, o ponto que costura os vídeos é a presença explícita da tinta, dos corpos pintados, da cor e da ação performática. O uso do corpo como suporte para a tinta vem sendo usado como expressão artística ao longo da história da videoarte. Vemos diversos artistas pintando o próprio corpo e usando-o como suporte.

Na videoperformance *Desenho - Corpo*, *Lia Chaia* risca-se com uma caneta vermelha ao longo do corpo até que a caneta fique sem tinta, ou *Peter Campus* com seu vídeo *Three Transitions*, onde ele passa uma tinta cor *Chroma Key* e projeta um vídeo de seu rosto em cima de seu próprio rosto.



Fig. 5. Lia Chaia. *Still* do vídeo *DESENHO-CORPO*. 2001. 51'00”



Fig. 6. Peter Campus. *Still* do vídeo *Three Transitions*. 1973. 4'58''

O corpo sempre foi espaço de expressão, desde os indígenas com suas pinturas corporais e faciais até as mais recentes modificações físicas. Transitando entre marcas de tinta permanentes (tatuagens) a leves pinturas efêmeras (maquiagem), em uma sociedade onde existem padrões de beleza, censura e preconceito sobre corpos, ele se torna uma plataforma única.

Nos vídeos deste capítulo, sou coberto de tinta pela minha companheira, Tulia Radaelli, com um rolo. Não transponho a tinta para nenhum outro suporte, sendo meu corpo destino final da ação, diferente das obras de *Klein*. Isso se dá pela importância da ação acabar ali, comigo, em meu corpo. Não sou apenas pincel ou carimbo. Resignificando naquele momento meu corpo, ele se torna mais que um recipiente do meu ser, sendo tanto escultura quanto tela.

Sempre usei rolos e espátulas para pintar minhas telas, sentia mais liberdade e fluidez do que com o pincel. Como Lia Chaia riscando-se com a caneta, o rolo ia deslizando sobre mim imprimindo sua carga. O pincel não carrega a carga que eu gostaria, remetendo traços mais curtos, mais presos. Acredito que o rolo traz essa ideia do preenchimento. Não tenho intenção de ser pintado de maneira consciente, senão de ser preenchido, explorado. Como um pintor sentindo as ranhuras de um muro ao pintá-lo. Todos os meus vídeos sustentam essa vontade de experimentação.



Fig. 7. Nicolas Lobato. *Still* do vídeo *Rojo*. 2019. 2'08"

Nos trabalhos citados anteriormente (Lia Chaia e Peter Campus), sempre é o artista realizando a ação sobre si mesmo, porém eu decidi renunciar a isso. Não queria ter controle da forma ou linha que seria pintada em mim. Não houveram ensaios ou roteiros para os vídeos, senão simplesmente um improviso de Tulia pintando-me. Não julgo que tenha havido premeditação nos traços de *Lia Chaia*, mas queria sentir-me completamente entregue ao momento, sendo simples objeto passivo da ação.

2.2. White Noise



ig. 8. Nicolas Lobato. *Stills do vídeo White Noise. 2018. 5'27"*

White Noise

Em White Noise, o vídeo começa com um ruído branco, que é um sinal aleatório com igual intensidade em diferentes frequências, popularmente conhecido como white noise. Assemelha-se um pouco ao som da chuva.

De uma tela totalmente escura passamos para uma completamente branca, onde de súbito mostro meu braço, com a palma da mão aberta, que logo sai de cena. Continuamos fitando a tela totalmente branca, o ruído é constante. Gradualmente aparece meu rosto, temos um zoom in seguido de um zoom out e meu rosto desaparece à medida que aparece o rosto de uma jovem, de óculos amarelos.

Tulia mexe no cabelo enquanto deixa rastro de seus movimentos na tela e vem de encontro com a câmera, saindo de cena e novamente nos deixando com o ruído e a tela branca, alva. Essa situação permanece assim por volta de 8 segundos, a tela cândida e o ruído intermitente, estático. Vê-se novamente meu braço entrando em cena pela esquerda, a cena é a mesma, porém agora meus movimentos também deixam rastros fantasmas. A tela volta ao seu estado original, branca e ruidosa.

Voltamos a ver o rosto da jovem, com seus óculos amarelos, ela olha para a esquerda, um pouco além da câmera. Não cria-se vínculo com o espectador, ela está olhando para lugar algum. Ela some conforme eu apareço, enxugando os olhos com uma expressão cansada. Eu desapareço.

Agora estou de costas, enquadrado dos ombros para cima. Vemos apenas a mão da jovem passando um rolo untado em tinta branca em minha cabeça, ela pinta meu cabelo conforme faz movimentos uniformes, começando do alto e descendo até a nuca. Meu cabelo vai sendo tingido com facilidade.

Agora temos, pela primeira vez no vídeo, um corte. Continuo de costas, agora desfocado e mais perto da câmera, que logo foca novamente. A partir desse momento temos outra ação debutante, a câmera sai da sua posição fixa do tripé e parte para ser segurada em mãos, ela flutua instável e trêmula, aproximando-se de mim e contornando minha cabeça agora tingida de branco. . Conforme ela se aproxima perde-se o foco e percebe-se um aumento da luminosidade, que eventualmente estabiliza. A câmera percorre, curiosa, a textura da tinta com meu cabelo. A câmera oscila entre focos macros e desfoques causados pela proximidade.

Temos outro corte seco. Estou novamente de espalda à câmera. Há um súbito movimento fantasma, onde fico levemente duplicado. Agora o corte mostra-me em posição frontal , enquanto vou tendo o rosto envolvido por uma atadura. Uma banana seca, murcha e pintada de azul é colocada na altura da minha boca, fazendo, de certo, alusão a um sorriso. Fico assim, mumificado e imóvel por questão de 5 segundos, quando vemos a mão pintar olhos na volta da atadura que cobre os meus, com uma tinta vermelha. Continuo imóvel enquanto a câmera faz um zoom, e depois volta ao enquadramento normal.

A tela escurece.

A câmera agora está fixa e mais próxima, cortando levemente as extremidades do meu rosto. Abro os olhos lentamente a procura de algo e a encontro, fitando-a fixamente. A câmera vai girando para a direita conforme vou saindo de quadro, e estabiliza voltada para o nada, o branco sempre presente. A lente agora começa a ser coberta pelas ataduras que antes envolviam meu rosto, criando um espelhamento da ação que eu sofri anteriormente. A câmera volta a girar, agora para o lado contrário até encontrar-me, desfocado.

Vou e volto ao foco, imóvel, mirando firme a câmera.

As ataduras são retiradas da lente. Aqui temos o marco que encerra a videoperformance, meus olhos baixam, quebrando o vínculo visual com a câmera, meu olhar muda, como que saindo de um transe. Olho pela primeira vez para ela, que usou meu corpo de plataforma.

A câmera se afasta, o elo entre a câmera e eu desaparece. Agora tenho um olhar mais perdido, olho para ela, olho para o lado, viro-me. A câmera perde o foco e o acha mais uma vez em minhas costas.

Mais uma vez a câmera liberta-se da sua posição imóvel e navega vacilante em mãos alheias. Estudando o resultado das ações praticadas, aproxima-se do meu rosto pela esquerda e se sossega, extremamente próxima aos meus olhos. Pisco e sem pressa volto o rosto em sua direção.

Não é mais a câmera que vejo, agora o vínculo é outro, somos eu e ela. Não mais é o registro de uma performance, senão a documentação da nossa comunicação. Finalmente meus olhos desvanecem enquanto voltam a aparecer minha cabeça e dorso, batizadas de branco.

Ela passa o rolo com movimentos maquinais e gradativamente a tinta vai sumindo, como que desfazendo as atitudes prévias. Fico totalmente limpo, volto a minha forma virgem enquanto a tela escurece totalmente.

White noise flerta tanto com a ideia da videoperformance quanto com a questão do íntimo, do pessoal. Esse foi o primeiro dos três trabalhos feitos em parceria com a Tulia, minha atual companheira, e isso proporcionou experiências de vínculo e conectividade. Ao modo que ela descobre e explora meu corpo eu o redescubro de outras maneiras, de outros sentidos. Cria-se uma ligação muito forte.

Cláudio da Costa, no texto do catálogo: *'Preparações e Tarefas: Leticia Parente'*. (2007) contextualiza a videoperformance como ações onde “ não é mais o enquadramento o que importa, mas aquele registro, com todas as imperfeições, ausência de foco ou precisão. É a sede do registro [...] “ (2007, p. 5) Embora trate-se de uma forma de registro, tais artistas não estavam preocupados em apenas documentar um aspecto da arte em vias de desaparecimento, uma vez que tais ações passavam-se em um espaço determinado, sem a presença do público. Tais trabalhos são criados especialmente para o meio videográfico e dele combinam certas questões estéticas.

Assim como esse artistas, o propósito dos meus trabalhos não era principalmente a documentação da ação ou situação de arte, mas sim ações feitas especificamente para a câmera e para serem visualizadas em meio videográfico. Em meu trabalho, nas ações que executo para a câmera, temos por um lado, dois corpos, que são apresentados no início do vídeo, onde um exerce ações enquanto o outro as recebe. Fica claro a docilidade de um sobre as ações impositivas do outro.

Não são de cunho violento ou degradante, mas existe uma figura que apenas intervém e outra que é somente intervida, subjugada, que exclusivamente sofre a ação. Existe uma dinâmica de poder. Porém essa conexão é quebrada em certo ponto do vídeo, quando saio do personagem, quando a performance encerra-se. Não sou mais intérprete de um papel, uma plataforma para intervenções externas, mas novamente retomo meu papel principal, sou eu, Nicolás, ali presente como artista criador do vídeo, ciente de tudo.

Nesse momento o vídeo atinge outra camada, abordando questões mais individuais e privadas. Fazendo alusão a essa relação pessoal. O artista como artista.

Christine Mello aborda esse ponto de maneira bem precisa, quando diz que o resultado diferencial da videoperformance situa-se no “limite de saber onde termina o corpo e começa o vídeo”, na relação dialógica entre ambos. Christine Mello defende que temos na videoperformance “procedimentos que marcam a criação de um campo em que corpo e máquina são ao mesmo tempo contexto e conteúdo, interpenetrando-se na construção de significados.” (2007, p. 143)

Procuro-a com os olhos, ela, que previamente também era pessoa ativa, atuante, agora é companheira, cúmplice do trabalho. Modifica-se o elo.



Fig. 9. Nicolás Lobato. *Still* do vídeo *White Noise*. 2018.. 5'27"

O vínculo agora é outro. Existe outra ligação entre aquelas pessoas do vídeo. Nesse momento explicita-se essa comunicação, a câmera solta-se e vem ao meu encontro. Já não é mais o que era no começo do vídeo, as ações mudam e se transformam. Deixa de ser uma performance para se tornar outra coisa, que todavia ainda não se limita apenas a ser documentação.

Acredito que essa passagem de limbo está relacionado com o que escreve Christine Mello sobre o que é em si videoperformance. - “É nessa síntese, no embate não-hierárquico entre corpo e tecnologia, que as videoperformances se concretizam.” (2004, p. 21)

Nas videoperformances, há uma espécie de ambiguidade, como se o autor do trabalho e o corpo que atua no interior da obra fossem autônomos. Um corpo enunciado pela máquina e exposto frontalmente por ela: ao mesmo tempo que é a enunciação, a mensagem, é ele também quem, ao vivo, de forma performática, tem o poder de dirigi-la e transformá-la. [...] Em grande parte, é na ação do vídeo, em tempo real, captando todo o processo criativo, que são criados os espaços novos de identidade para esse corpo que emerge. Uma experiência do movimento, do tempo não-estático, que oferece trabalhos artísticos inusitados e carregados de subjetividade. (MELLO, Christine, 2004, p. 145.)

Aqui me identifico com o que Christine Mello escreve; meus trabalhos de vídeo não são mensagens e conceitos duros totalmente definidos, não uso o vídeo somente como plataforma para passar tais ideias, se não são projetos mutáveis, metamórficos, onde vou construindo o conceito dentro e durante o vídeo, sendo a plataforma muito mais que meramente objeto de transmissão, mas sim matéria moldável, auxiliando na criação desses conceitos além de transmiti-los.

Cláudio da Costa tangencia também em seus textos essa ideia de trabalhos flutuantes. No seu livro, “Dispositivos de registro na arte contemporânea” (2009), onde diz que “[...] Sendo assim, tais trabalhos não se constituem de mera documentação, uma vez que podem ser mais um dos muitos desdobramentos processuais do trabalho artístico, todavia não se constituem como uma obra de videoarte, embora faça parte de seu contexto” (2009, p.22)

Essas manifestações artísticas produzidas no Brasil nos anos 70 não podem ser consideradas meros registros da ação performática. Nessas manifestações, a câmera não apenas registra a ação, ela possui outra função nesses trabalhos, afirma Christine Mello nas práticas estéticas da Videoperformance.

Essa dualidade que existe no vídeo é algo que acompanha a videoperformance desde muito tempo, como escreve Rosalind Krauss na 'Estética do Narcisismo'. Segundo a autora, a videoarte possui um narcisismo inerente.

Essa característica está presente em experiências em que o auto-envolvimento do artista combina-se à utilização expressiva dos mecanismos eletrônicos.

Tanto Krauss quanto Christine Mello trabalham em seus textos e artigos essa idéia da dissolução entre o artista e sua plataforma, e de como a videoarte trabalha em conjunto e funde o sujeito do vídeo com o próprio vídeo, desenvolvendo nessa integração o trabalho final. Krauss defende que "Essa fusão de sujeito e objeto, artista e técnica, reafirma as divergências da videoarte diante das demais artes visuais." (1976, p.1)

White noise foi resultado de uma mistura dessas ideias e referências. Com tal coparticipação, abro mão do poder de decisão e torno-me material moldável, receptivo de idéias e sentimentos. Desintegrando uma identidade segmentada e permitindo-me ser guiado para novas experimentações e interferências.

Criando um corpo híbrido, onde tenho e não tenho o controle, que é rígido mas pode ser modelado e transformado, e a veracidade entre corpo real e corpo construído passa a ser questionável. No vídeo, meu corpo se torna superfície de busca, de toque, de indagação e verificação. Cada ação vai definindo e construindo a essência do trabalho.

Christine Mello escreve uma passagem breve, porém pertinente para mim sobre essa resignificância do corpo pelas ações; "Observamos o corpo como lugar da construção de sentidos, espaço de investigação e criação de novas realidades, e que se apresenta como aparelho produtor de linguagem." (2008, p. 141)

Um dos temas flertados no meu trabalho é a renúncia do controle. O permitir-se ser conduzido. Abraço a ideia de um personagem exposto e desprotegido, que compreende sua atribuição desarmada e inoperante. Seu papel é ser moldável e flexível, aceitando e adequando-se às ações externas que o alcançam e exercem nele suas vontades.



Fig. 10. Nicolas Lobato. *Still* do vídeo *White Noise*. 2018. 5'27''

Aqui cabe outro pensamento de Mello, pontualmente sobre o corpo subjetivo na videoperformance, onde afirma que esse tipo de manifestação artística, o momento em que o criador (da obra) se auto-referencia e acessa o seu próprio corpo ao cerne da prática discursiva e convertendo assim o vídeo em uma ferramenta conceitual na produção artística. Já em *Rojo* isso aparece de maneira mais clara, porém com outro tom.

2.3 Rojo



Fig. 11. Nicolás Lobato. *Stills* do vídeo *Rojo*. 2018. 2'08''

Rojo

O Vídeo se inicia comigo deitado de bruços em uma cama, na altura da linha do horizonte. Permaneço assim enquanto entra em cena uma jovem, enquadrada da cintura para baixo. Entra pela esquerda e sai pela direita. O vídeo segue, continuo parado, eventualmente ela caminha de costas, entrando novamente em cena pela esquerda, passando o rolo de tinta vermelha pelas minhas costas até meu tornozelo. A câmera fixa em em um tripé desde o início do vídeo. Ela volta a passar o rolo pela mesma linha já pintada, reforçando a tinta, recriando o movimento, agora da esquerda para a direita. Não há nenhum corte.

Giro 90° e agora me encontro de frente para o vídeo, deitado de lado na cama, ela faz o mesmo movimento que na primeira vez, aparecendo em cena pela direita, passando o rolo no meu corpo, sou listrado do peito aos pés por um vermelho vivo. Fico com esta linha cobrindo todo enquadramento do meu corpo. O vídeo se encerra.

A imagem com qualidade precária, iluminação caseira. A câmera fixa no tripé, as linhas retas horizontais; o enquadramento pincela alegoria a uma paisagem qualquer, minhas curvas como montes, o corpo como relevo topográfico, o rolo passa levemente, deixando sua textura falha contra a pele e pelos. Novamente, aqui, estou exposto. O personagem realiza um único movimento, girando o corpo de lado. Podemos analisar os mesmos pontos vistos no vídeo anterior (ou à esquerda), temos a tinta como marca, cicatriz das ações impostas, o rastro da cor e o seu contraste contra no corpo. A pele é canvas para arte de outrem.

A resignação de um ao outro. Rojo explora de maneira mais suave e íntima o relacionamento tangenciado em White noise. Não se vê rostos, não é necessário. Temos apenas fragmentos de objetos. A cama, o fundo, e os corpos totêmicos, interrompidos pelo enquadramento. O espaço em off evidencia o convívio do casal.

Sem edição ou montagem, feito em um único plano sequência, sem interrupções ou cortes, com uma luz escassa e encardida expondo uma imagem granulada e com textura medíocre, flertamos com os vídeos pioneiros da arte brasileira, com estética similar.

Novamente, em *Rojo* assim como em *White Noise* meu corpo é suporte para uma ação da Tulia. Nesses vídeos, tanto o meu corpo quanto o da minha parceira constituem um diálogo.

Christine Mello defende que o uso do corpo na arte “se torna o sujeito do discurso diante da câmera. Um corpo crítico, político, que questiona sua própria condição; aberto frontalmente à exposição pública, e que se desconstrói à nossa frente, insubordinado às convenções vigentes da linguagem videográfica e ao que a cultura dominante habitualmente lhe impõe como natural e aceitável.” (2007, p. 151)

Vejo nessa citação proximidades com *Rojo* principalmente na idéia da exposição, aberto frontalmente e compondo essa ação-diálogo com minha companheira.

Ao longo dos anos 70 e 80, houve diversas iniciativas artísticas de videoperformance, onde havia relações diretas e indiretas com questionamentos pessoais e humanos.

Os gestos pioneiros produzidos pelo vídeo no Brasil são exemplos precursores de um ideário próprio na condução da criação midiática contemporânea, na medida que, pela contaminação cultural e de linguagem, procuram redimensionar o meio eletrônico a partir de uma visão plural, limítrofe e descentralizada. É a partir dessa nova realidade que há a possibilidade do início de um processo de mistura dessa mídia em relação aos demais meios comunicacionais, tanto quanto o cinema e a televisão.” (MELLO, Christine. 2007, p. 1)

Questão do corpo, da sexualidade, atitudes políticas e sociais, o vídeos vem, desde então, sendo plataforma para questionar e expor ideias e sentimentos.

Sinto no meu trabalho muito a questão da experimentação e questionamento, toda minha produção é fruto de indagações pessoais, tanto sobre mim como sobre meu contexto como ser. Atualmente estudo Letícia Parente e seus projetos artísticos . Principalmente '*Preparação*'.

Enquanto Letícia faz suas ações, a câmera a enquadra consciente de si, mas como num filme caseiro e despretensioso. É a sede do registro, paradoxalmente, o que afeta a câmera e desfaz o propósito de representar aquilo que ela visa.” (COSTA, Cláudio da. Ensaio para o catálogo da exposição '*Preparações e Tarefas: Letícia Parente*'. 2007)



Fig. 12. Letícia Parente. *Still* do Vídeo *Preparação I*. 1975. 3'29''

Em 1974, Letícia Parente se muda para o Rio de Janeiro, para seu doutorado. Entre 74 e 82, integra um grupo³ de colegas e ex-alunos da professora e artista Anna Bella Geiger. Esse grupo passa a ser pioneiro da videoarte no Brasil.

A produção desse grupo de artistas, entre eles a de Letícia, é fundamental para a história da arte e mídia Brasileira.

Os trabalhos de Letícia Parente tratam do corpo como um conceito ou atitude crítica, que nos força a pensar sobre a sociedade em que vivemos. Sua obra é marcada pela ideia de extrair do corpo uma imagem que nos dê razão para acreditar no mundo em que vivemos.

Seus vídeos são preparações e tarefas por meio das quais o corpo revela os modelos de subjetividade que o aprisionam. Em *Marca Registrada* (1975), Letícia, seguindo uma brincadeira nordestina, costura, com agulha e linha, na planta do pé, as palavras *Made in Brazil*; no vídeo *Preparação I*, a artista se prepara para sair, mas, ao se maquiar, cola esparadrapo em seus olhos e em sua boca, para revelar que seus olhos e sua boca são pura máscara assujeitada pelas convenções; em *Preparação II*, a artista se aplica uma série de vacinas contra preconceitos.

Os vídeos de Letícia são realizados em espaços domésticos, a câmera fixa enquanto a artista realiza as ações, sem falas, realizados em plano-sequência. Por causa disso, para alguns críticos, os trabalhos de Letícia e do seu grupo são registros de performances. Isso porque os aspectos técnicos da filmagem e da montagem são relegados a um segundo plano. Em todo caso, o que importa é que nos vídeos dos pioneiros, a câmera e a filmagem agem sobre os corpos e personagens como um catalisador.

³ Eram integrantes desse grupo: Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarale, Sônia Andrade, Ivens Machado, Paulo Herkenhoff, Letícia Parente, Miriam Danowski e Ana Vitória Mussi

Seu filho, André Parente, escreve, na revista *Performatus*, sobre a mãe, Leticia.

Seus vídeos, em geral realizados em um único plano-sequência, gestos cotidianos repetidos de forma ritualística – subir e descer escadas, assinar o nome, maquiar-se, enfeitar-se – são encenados de modo a produzir uma imagem do corpo. [...] A imagem é uma inflexão, uma dobra, que passa pelas atitudes do corpo, pelo “mergulho no corpo” – termo de Oiticica que retomamos como expressão da reversão estética, a cura da obsessão formal modernista. (2014, p.9)

A ação performática como cerne do vídeo, as ações não necessitam de uma apresentação cronológica para remeterem algum sentido, elas não dependem de uma sequência direta para compreensão das ações, continuando coesas e coerentes mesmo alterando sua linha sequencial.

Isso demonstra ainda mais que o foco do vídeo é a ação presente, por mais que exista um início ou final de vídeo, a qualquer momento que ele é visto ele é compreendido, não precisando de um contexto prévio.

Arlindo Machado, diz que “[...] Ao contrário do cinema, o vídeo é o lugar da fragmentação [...]” Podendo ser encarado não mais como uma maneira de narrar, senão como um pensamento, sendo o que Dubois define como “filmes-ensaios”. (MACHADO, 2001 p.4)

A câmera flutua entre estática no tripé e câmera na mão sem uma preocupação com estabilidade ou enquadramento. Perde-se a precisão e o foco, o objetivo é a captação, o registro acima de tudo. O que importa é a documentação do acontecimento, abrindo-se mão de uma “estética impecável” comercial e ‘*Hollywoodiana*’ que estamos acostumados a ver na maioria dos vídeos que nos circulam para uma captação fiel.

Temos também, nesses ensaios videográficos, diversas ligações com a linguagem cinematográfica e literária. Em seu livro póstumo, '*L'île déserte et autres textes*' (2002), Deleuze afirma que o cinema é a 'liberdade do pensamento', tendo a mesma eloqüência que os filósofos tinham com a escrita verbal, carregada de subjetividades do enfoque, distinguindo-se assim de uma mera gravação e tratando-o como instrumento de expressão pessoal e artística.

O pensador de agora já não se sente mais à sua escrivaninha, [...] mas constrói as suas ideias manejando instrumentos novos - a câmera, o computador -, invocando assim outros suportes de pensamento[...] (MACHADO, Arlindo. 2004, p. 19)

Com essa citação, tanto Deleuze quanto Arlindo Machado querem nos mostrar que atualmente o vídeo já se tornou uma plataforma de expressão que pode conter tantas nuances e subjetividades quanto um ensaio escrito, o audiovisual já é uma arte que carrega uma gama de significados complexos e importantes tal qual uma obra literária.

Outro ponto que podemos observar é a falta de uma narrativa linear, onde a obra é compreendida pelo espectador independente do momento em que ele comece a vê-la, isso reflete as divergências da perspectiva de ver um vídeo em dispositivos variados, das ocorrências de quando se passa da posição imóvel e sentada de uma sala de cinema para a postura móvel e ereta do visitante de passagem numa exposição, por exemplo.

Não por acaso, os filmes surrealistas são ótimos exemplos dos 'novos' formatos narrativos, tal como sinalizou Benjamin [...] Lembremos das primeiras cenas de *Um cão Andaluz* - filme surrealista realizado em 1928 com a colaboração de Luis Buñuel e Salvador Dalí -, que faz um paralelo entre a imagem de uma lua sendo atravessada por uma nuvem e um olho cortado por uma navalha. (ARANTES, Priscila. 2015, p. 62)

Todas essas cenas são, de certa forma, estratégias operativas que parecem romper com a ideia de narrativa linear, tradicional e homogênea, criando novos formatos narrativos.

2.3. Tinta 3



Fig. 13. Nicolás Lobato. *Stills* do vídeo *Tinta 3*. 2018. 0'29"

Tinta 3

Tinta 3 é um vídeo que trata da intersubjetividade. Da relação entre sujeito e sujeito, entre eu e ela. O nosso relacionamento no ambiente do vídeo, o que nossos gestos implicam no campo da ação, na liberdade de ação, o que implica a negociação do gesto de um com o outro. A maneira como nós nos afetamos. Como a iconografia das cores aumenta a intensidade e o envolvimento dos gestos, como cada ação mistura as duas cores.

O vídeo é gravado em uma ambiente escuro, com pouca luz, as cores que pintam nossos corpos são escuras e opacas, mas mesmo assim o vídeo nos traz um sentimento de leveza, como um beijo, com toda essa troca de carinho nos leva para um local suave.

Não há som no vídeo, senão simplesmente a ação ocorrendo perante a câmera, é uma ação rápida, o vídeo todo não tem 30 segundos, porém o sentimento persiste. Mesmo com momentos desfocados e uma luminosidade precária, com ações rápidas de corpos tingidos de cores carregadas, preto e vinho, mesmo que todas as coisas que não envolvam a ação em si sejam.

Vemos aqui em *Tinta 3*, com nos outros dois vídeos, esse relacionamento entre dois corpos, como as ações definem e modificam a percepção do entendimento das obras, como a troca de carinhos, movimentos e ações estabelecem uma conversação entre os as duas pessoas.

Esse é o fundamento de todos os vídeos, é a linha que costura e permeia toda essa série. Como ações afetam e desencadeiam outras ações. A câmera serve como dispositivo de interface que captura e dá vazão para tais ações e gestos. A câmera ora fixa, ora em movimento, repercute nas ações dos corpos em quadro.

Os movimentos para com a câmera potencializam esse diálogo entre o vídeo e o espectador como também entre o performer e quem está atrás da câmera.

Agora, na série *Tinta*, há também um forte investimento do corpo e da subjetividade. As ações, executadas por duas pessoas, não é feita para ninguém que não as próprias duas, a câmera registra comportamentos e fluxos onde cada corpo atua e afeta diretamente o outro. Esse influxo não é uma representação dramática ou teatral, temos apenas duas pessoas (ora um, ora outro) exercendo (ou sofrendo) uma ação que tem como interface a câmera, e conseqüentemente, o registro dessa relação. A artista Elaine Tedesco discorre sobre essa questão da câmera como interface entre dois corpos que se afetam e trabalham em conjunto.

A câmera é a primeira interface performativa quando estou gravando alguém durante uma ação e, tanto quanto este outro artista, estou ciente da instauração das transformações mediadas pela câmera que ocorrem a cada instante da ação, ela é ao mesmo tempo o meu instrumento e o instrumento do artista, ela é a face de dois lados, como as máscaras mortuárias, com suas correspondências entre côncavos e convexos. (TEDESCO, 2015, p.1306)

Enquanto Tulia gravava as ações, eu me movimentava (ou deixava de me movimentar) à medida que ela se deslocava pelo espaço, a câmera funcionando como dispositivo de diálogo entre nossos deslocamentos.

3. Areia

Neste capítulo, abordarei três vídeos mais narrativos e experimentais: *Meds*, *Natal* e *Barracuda*. Farei uma breve análise dos três, tratando seus processos criativos, realização e suas pós produções, assim como também apontando a relação deles com os trabalhos de outros artistas do cinema experimental de caráter mais narrativo, principalmente Jonas Mekas e os brasileiros Lucas Bambozzi e Cao Guimarães, com o embasamento teórico de pesquisadores e artistas como Cristine Mello, Consuelo Lins e Tula Anagnostopoulos. Discorrerei conjuntamente a forma como as obras desses artistas contribuíram para um entendimento mais amplo do âmbito do cinema experimental e audiovisual.

É difícil pontuar uma única referência para meus vídeos, sinto que meus trabalhos são junções de muitos gostos e artistas, porém, nesses três vídeos, torna-se nítida a influência de Jonas Mekas, principalmente do filme *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, documentário experimental realizado nos anos 2000, com quase 5 horas de compilação de filmagens caseiras, feitas por Mekas.

A auto representação em vídeo permeia todos meus trabalhos e, desde que comecei a experimentar com o audiovisual, encontrei nas obras de Mekas todo um novo universo de auto representação e narrativa por meio de “filmes-diários”⁴.

Ao longo dos seus mais de cinquenta anos de carreira no cinema, esse diretor construiu uma obra em torno do filme-diário tornando-se um precursor do gênero e contribuindo para se pensar a autorrepresentação na esfera do audiovisual. Desde filmes como *Walden – Diaries, notes and sketches* (1964-1969), *Reminiscences of a journey to Lithuania* (Reminiscências de uma jornada à Lituânia, 1972) e *Lost Lost Lost* (1976), Mekas fez da sua obra diarística, a construção de uma proposta estética. (GUTFREIND, 2017, p.32)

⁴ Cinema autobiográfico, que encontram o seu protagonismo, sobretudo, em documentários, autorretratos e filmes-ensaio. - Cristiane Gutfreind

Temos em todas obras de Mekas um principal denominador comum, a captação em primeira pessoa, a reflexão sobre suas vivências e assumpção de si próprio como personagem de seus relatos. Encontramos em seus trabalhos um constante processo reflexivo sobre a construção do diário como uma forma de autorepresentação. Essa linha tênue entre o objeto artístico em relação às suas vivências pessoais.

Philippe Lejeune, ensaísta francês especialista em autobiografia afirma que “O diário não é, em sua origem, essencialmente, uma obra: é uma prática, e sua finalidade é a vida do seu autor” (LEJEUNE, 2016). Com isso em mente, Cristine Gutfreind nos faz o seguinte questionamento:

Qual seria o limite que distingue uma prática diarística de uma ambição em fazer dessa escrita a elaboração de uma obra literária (ou no caso de Mekas, cinematográfica?). Onde exatamente se inicia uma obra, onde se termina uma prática? (GUTFREIND, 2017, p.34)

Mekas afirma que inicialmente em sua carreira tinha como objetivo realizar um filme narrativo, com estética, forma e técnica mais clássica, ortodoxa e hollywoodiana. Simplesmente gravava as coisas ao seu redor como prática, exercícios com a câmera, como ele próprio afirma, ao filmar breves momentos do seu cotidiano quando recém havia chegado como refugiado aos Estados Unidos. “pensava que o que estava fazendo era praticar. Eu estava me preparando ou tentando manter o contato com a minha câmera, de modo que quando chegasse o dia em que tivesse tempo faria, então, um filme de verdade” (MEKAS, 2013, p. 131).

Porém, não alcançado seu objetivo inicial, Mekas constrói uma obra de estética totalmente nova, utilizando de seus arquivos, captados primeiramente só por prática, como obra prima cujo material é as próprias gravações cruas, não editadas e isoladas, sem contextos entre si, das suas vivências e do seu entorno.

Foi por meio dos registros cotidianos da sua vida que o cineasta descobriu o seu próprio caminho como cineasta. Ao construir um caderno de notas com a sua câmera portátil Bolex 16mm, Mekas assumiu premissas narrativas e estéticas que viriam a determinar a construção do que hoje conhecemos como filmes-diário. (GUTFREIND, 2007, p. 34)



Fig. 14. Jonas Mekas. *Stills* do filme *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*. 2000. 4h48'00''

Meus vídeos sempre compartilharam esse mesmo denominador comum. A minha presença sempre foi palpável na minha produção. Sempre se notava meu comparecimento, seja por efetivamente aparecer nos vídeos, pela minha voz ser escutada, ou simplesmente por ser perceptível que era eu gravando as imagens. Seja como for, tanto nos meus trabalhos como nos de Mekas é reconhecível a participação e influência direta da existência do artista nas gravações.

No vídeo *Barracuda*, podemos observar o que foi descrito até aqui, essa junção de fragmentos de gravações do meu entorno, vídeos onde a prática e a obra se misturam, onde minha presença paira por toda obra mesmo que eu não apareça. Como o uso de imagens domésticas se misturam em algo diferente.

2.1 Barracuda

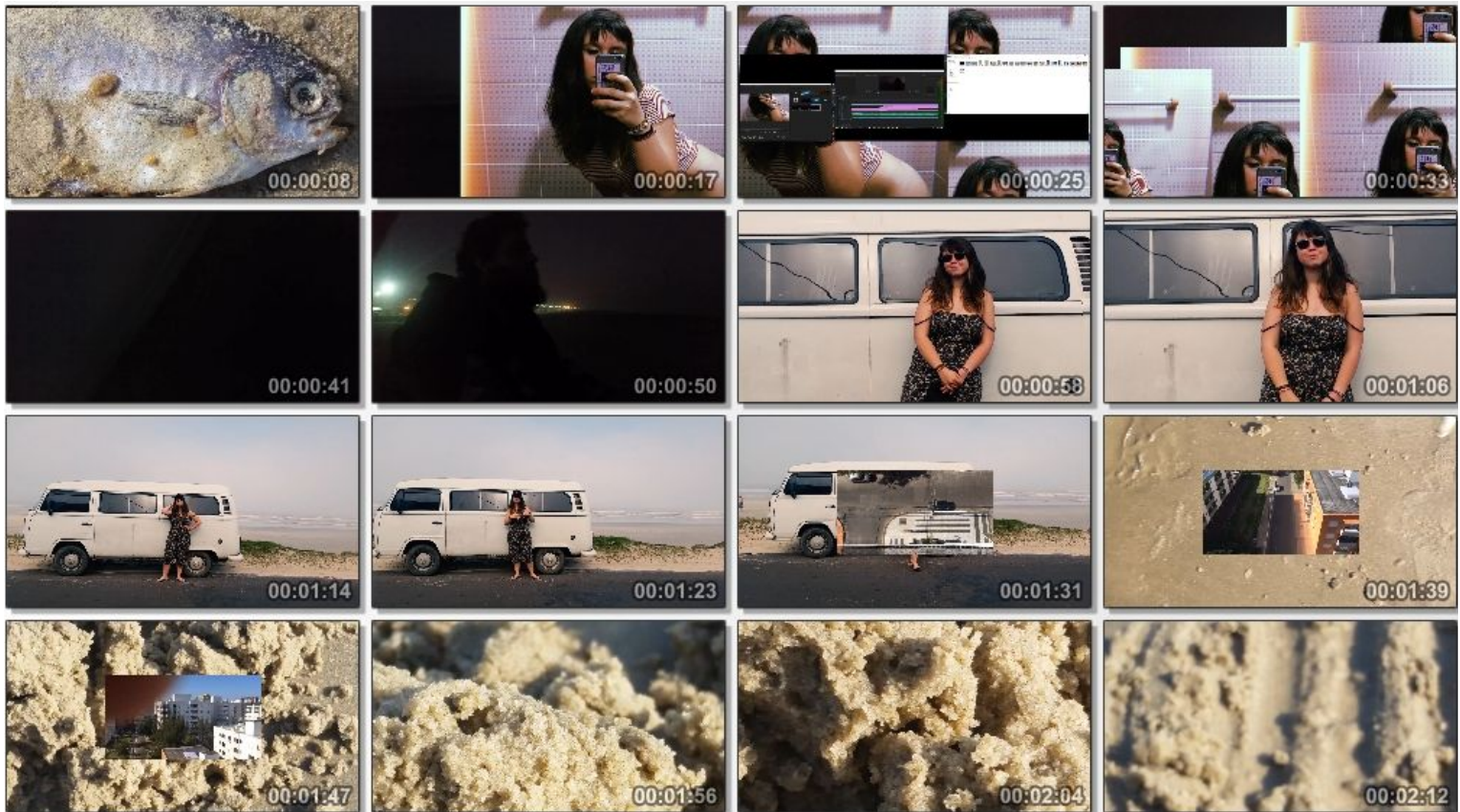


Fig. 15. Nicolás Lobato. *Stills do vídeo Barracuda*. 2019. 2'20''

Barracuda

Barracuda já começa com um voice over dizendo: - Não fala nada, só filma, só existe. Nisso vemos um peixe morto na areia da praia. Uma música de rock começa enquanto inserts de selfies da Tulia começam a aparecer na tela, criando múltiplas janelas da selfie. No centro do vídeo pisca um print screen da tela do computador mostrando a edição do próprio vídeo que estamos vendo.

Eventualmente as janelas cessam, e vemos eu e Tulia sentados na praia, no escuro. A música de rock acaba abruptamente dando lugar a uma outra, calma, que estava tocando desde o início do vídeo mas se tornava difícil de escutar pelo rock mais alto. A cena corta para Tulia, de pé em frente a uma kombi branca, no fundo o mar e a praia vazia.

Ela brinca um pouco com a câmera, fazendo gestos e brincadeiras. Escuta-se minha voz encorajando-a a continuar. Ela eventualmente baixa a alça do vestido, mostrando o seio. Nisso surge uma outra janela, quadriculada, bem no centro do quadro. Nessa janela, vemos uma rua vista de cima. A câmera vai seguindo a direção da rua até encontrar a linha do horizonte na altura dos prédios. No fundo, a cena troca para a areia da praia vista bem de perto.

A música vai acompanhando enquanto a câmera chega cada vez mais perto da areia, como se buscando e explorando esse terreno que, por estar tão perto, parece algo totalmente novo. A música vai se esvaindo e o vídeo se encerra.

Aqui temos essa questão trabalhada do uso de gravações de vídeos-diários cuja idéia inicial era apenas o ato de gravar por gravar. Para se ter, em vídeo, recordações de uma viagem de fim de semana para o litoral. Não gravei nenhuma das imagens planejadas para um vídeo, senão simplesmente estava a buscar, com a câmera, coisas que julgava interessante de captar.

Barracuda é o primeiro dos três vídeos dessa segunda série, e ele marca bem como foi concebido durante a montagem. Havia muita matéria bruta, inúmeras gravações domésticas daquela viagem. Todas nessa forma de filmes-diários feitos ao acaso, feitas pela minha busca, como artista, de capturar e aprisionar tudo que via que julgava interessante.

Barracuda é um vídeo que mistura elementos gráficos de edição com cenas e cortes de gravações domésticas, tais quais as de Mekas em suas obras. Não existe uma ordem cronológica das cenas mostradas e ao mesmo tempo que elas conversam entre si elas não seguem uma narrativa direta. O uso da música cria, juntamente com a forte edição repetitiva de múltiplas janelas, uma sensação de pressa, o ritmo se acelera.

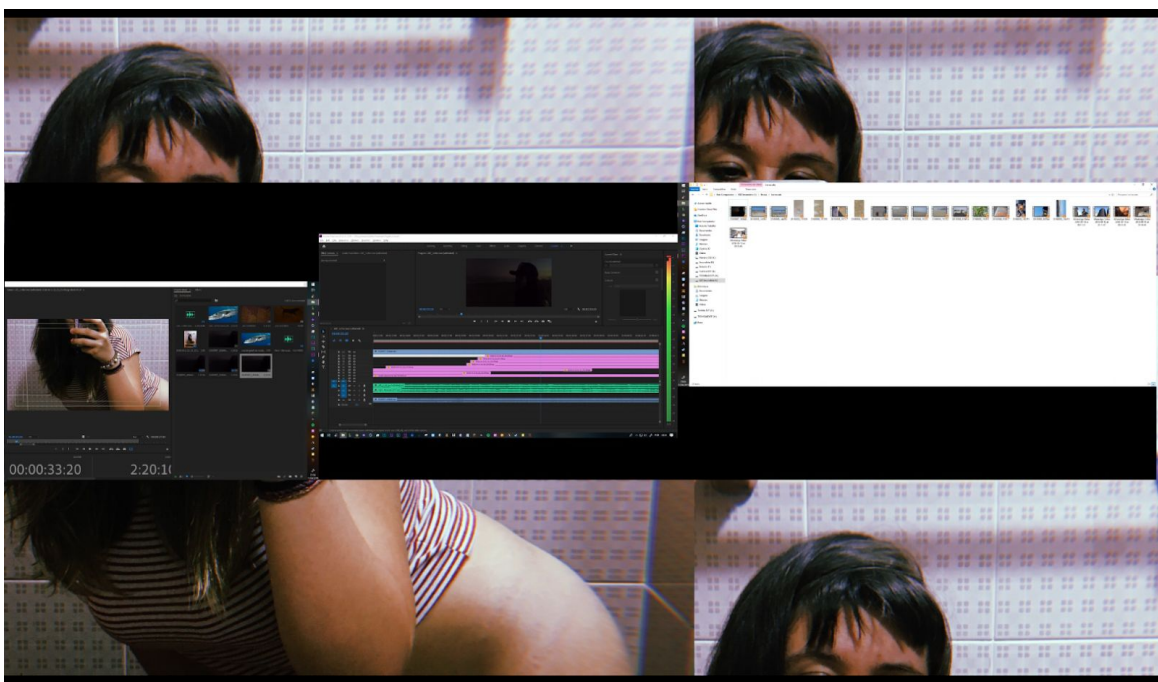


Fig. 16. Nicolas Lobato. *Still* do vídeo *Barracuda*. 2019. 2'20''

O âmago da obra continua sendo as imagens íntimas, são ações que, voltadas ou não para a câmera, não seguem um roteiro ou são planejadas, senão simplesmente levadas pelo ritmo e ações do momento. Existe uma certa genuinidade nas imagens, mostram momentos de tranquilidade, de carinho, mas esse afeto não é voltado para a câmera, como vimos nos vídeos do capítulo um, essas ações são voltadas para quem segura a câmera, diferente do primeiro capítulo, aqui a câmera é mero dispositivo para captação das ações, e não mais personagem.

Barracuda é uma obra que procura sentimentos mais sensoriais, que não busca seu entendimento por meio de uma linha narrativa, mas sim de recortes de uma viagem à praia com a minha parceira, Tulia Radaelli, já apresentada no primeiro capítulo.

O vídeo, que começa ruidoso e com uma série de edições de sobreposição de imagens e sons, se dissolve em imagens mais calmas, tranquilas, que vão moldando esse universo sensorial empático de vídeos caseiros. As imagens captadas trazem uma ideia de vídeo-diários, do uso de gravações para arquivos pessoais de recordação. A obra faz papel de documentário da viagem, a importância da cena é o que ela contém, a ação que se localiza no vídeo, dando-se pouca ou nenhuma importância para efeitos técnicos de foco, enquadramento ou preocupações estéticas.

Trabalhando com a mesma noção de filmes-diários e gravações domésticas do seu entorno, temos o filme *Pacific* (2009), de Marcelo Pedroso, contendo convergências e divergências do que vimos no trabalhos meus e de Mekas.

Pedroso recolhe, ao longo de três viagens, o material captado pelas câmeras dos passageiros do cruzeiro *Pacific*, onde por seis dias os turistas têm acesso à inúmeras paisagens e entretenimentos diversos, até embarcar em Fernando de Noronha.

Assim como nos meus trabalhos e nos de Mekas, Pedroso trabalha a idéia do ser humano de captar seu cotidiano e as pessoas a sua volta (nesse caso durante os seis dias de viagem). Então, como nas obras minhas e de Mekas, vemos *inserts* de gravações amadores, cruas, de uma estética sem tratamento, de pessoas simplesmente “vivendo a vida”. Claro que em *Pacific*, Pedroso se utiliza de imagens gravadas por outras pessoas, estratégia usada também por Cao Guimarães, artista e cineasta nacional de Belo Horizonte, que atua no cruzamento entre o cinema e as artes plásticas desde o final de 1980.

Podemos ver essa estratégia do uso de gravações do cotidiano e entorno de pessoas gravado por outras pessoas, que não o artista, principalmente em seu trabalho *Rua de Mão Dupla*, de 2002.

Consuelo Lins defende que “Os filmes de Cao Guimarães expressam de forma exemplar um cruzamento e uma circulação cada vez mais intensos entre documentário e arte contemporânea.” (LINS, 2007).

Rua de Mão Dupla é um projeto que trata essencialmente da realidade do indivíduo urbano que vive só. É uma tentativa de desorganizar um pouco estas realidades. Através de uma câmera de vídeo os participantes inserem sua personalidade (pelo olhar) na personalidade de um outro ausente. Solidões se (con)fundem em algum momento deste fluxo de olhar e ser olhado, de presença ausente e de ausência presente, de identificação e de diferenciação. (GUIMARÃES, 2002)



Fig. 17. Cao Guimarães. Stills do filme *Rua de Mão Dupla*. 2002. 75'00''

Em *Rua de Mão Dupla* (2002), Cao Guimarães convida seis pessoas da classe média de Belo Horizonte para trocar de casa por 24 horas, e tentar “elaborar uma “imagem mental” do outro através da convivência com seus objetos pessoais e seu universo domiciliar”⁵. Cada uma levou consigo uma câmera de vídeo simples e tiveram total liberdade para filmar o que quisessem na casa deste estranho durante este período. No final dessas 24 horas os participantes dão um depoimento para a câmera, dizendo como imaginam o morador da casa que estavam.

Então, em *Rua de Mão Dupla*, temos um filme onde o diretor não filma nem dirige as imagens. Se não somente é responsável pela edição delas, pela maneira que vai construir o filme. Consuelo Lins reflete sobre o filme da seguinte maneira:

⁵Cao Guimarães, no texto na contracapa do vídeo *Rua de Mão Dupla*.

Trata-se de uma maquinação que implica a ausência de controle do diretor sobre o material filmado, propiciando uma espécie de "retirada estética" não propriamente do filme - afinal o dispositivo é dele, assim como a montagem do filme -, mas das imagens e sons que seu filme vai conter, atribuindo a seis outros indivíduos a tarefa de filmar e se autodirigir. (LINS, 2007, p. 3)

Evidentemente, a principal diferença aqui é que, em *Pacific*, Pedroso está trabalhando com imagens de foro íntimas, domésticas, imagens que, mesmo sendo realizadas para a câmera, não foram feitas com o intuito de serem publicadas, senão simplesmente como recordação, enquanto as de *Rua de Mão Dupla* os realizadores já sabem, em parte, o produto final das gravações.



Fig. 18. Marcelo Pedroso. *Stills* do filme *Pacific*. 2009. 1h13'00''

Se voltarmos a pensar em Mekas, principalmente em *As I Was Moving Ahead / I Occasionally Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000), temos aqui três filmes que se encontram e compartilham certas características, mas ao mesmo tempo são extremamente diferentes. Enquanto *Pacific* e *Rua de Mão Dupla* conversam em relação ao processo de abdicar de dirigir e filmar as imagens, vemos no trabalho de Pedroso uma semelhança com as obras de Mekas no que se refere ao uso de vídeo-diários, e da captação de imagens como meio de recordação e comunicação da sociedade, assim como também, a ressignificação das imagens por meio de sensações e identificação do espectador para com o filme.

Em ambos filmes, nada sabemos sobre quem são as pessoas e em quais contextos elas vivem, e isso pouco importa. A obra não se preocupa em explicitar quem é que está sendo mostrado ou o que está sendo mostrado.

As pessoas e as situações captadas, na obra, por estarem descontextualizadas e isoladas, conversam entre si de maneira não linear e sem se preocupar com uma linha narrativa, transformam-se pouco a pouco, ganhando uma estranha subjetividade. E essa característica de dissolução e metamorfose das imagens para algo mais sensorial e perceptual tangencia muito os trabalhos de Cao Guimarães.

É como se as imagens, inicialmente capturadas do ponto de vista do diretor, contraíssem gradualmente a visão do personagem até o momento em que não pertencessem mais nem a um nem a outro, transformando ao mesmo tempo a própria experiência do espectador. Objetivo e subjetivo, real e imaginário, ficção e documentário perdem o sentido em imagens à beira da abstração: caminhões e motos afundando no fundo da imagem, plantas evanescentes, estradas fumegantes, seres em dissolução. (LINS, 2007, p. 2)

Essa alomorfia da imagem, fazendo com que ela ganhe um caráter mais subjetivo, pode ser vista no meu vídeo *Natal*, onde isso ocorre juntamente com a ideia antes comentada sobre o uso de imagens gravadas por alguém que não o próprio artista, cedendo assim a busca por um enquadramento ou estética planejada.



Fig. 19. Nicolás Lobato. *Still* do vídeo *Natal*. 2019. 2'31"

3.2 Natal



Fig. 20. Nicolás Lobato. *Stills* do vídeo *Natal*. 2019. 2'31''

Natal

O vídeo inicia com um baixo pesado, e uma janela ocupando ¼ da imagem esquerda inferior, da Tuliá deitada em uma cadeira de praia, com a areia cinza ao fundo. A mesma imagem agora ocupa o quarto inferior direito, depois o superior esquerdo e finalmente o superior direito, criando quatro janelas com a mesma ação em tempos diferentes.

A música segue pesada e devagar, e temos um corte para uma paisagem invertida e escura na metade superior do quadro de dunas de areia passando no horizonte. Enquanto a música segue começamos a ver essa mesma paisagem espelhada na metade de baixo, agora passando para o outro lado, da esquerda para a direita.

Com uma nota forte do baixo a cena corta para um trânsito urbano, com as luzes de carros durante a noite. A paisagem invertida volta a tomar conta da metade superior do quadro. O vídeo segue assim enquanto ouvimos a música tocar em um ritmo lento, distorcido.

A seguir me vemos debruçado sobre o vidro da janela de um carro, olhando para fora pela janela. Começa a se escutar uma cantoria da música, porém pela distorção mais parecem gemidos pesados e grossos.

Voltamos a ver o trânsito à noite enquanto a paisagem corre na metade de cima do vídeo. Eventualmente paramos em uma sinaleira, a paisagem some e a rua toma conta inteira do quadro. A câmera dá um zoom em um indigente segurando uma placa dizendo “vocês são especiais. Feliz Natal” enquanto os gritos da música aumentar em um tom hostil e desagradável.

Natal é um vídeo que segue essa estratégia vista nos trabalhos de Cao e de Pedroso, onde na grande maioria do vídeo as imagens não foram capturadas por mim, senão pela Tulia. No início, percebe-se a semelhança com *Barracuda*, a presença da praia, as multijanelas, a edição. Porém, quando o vídeo avança, já se dá início um outro trabalho de construção experimental de imagem captada.

As paisagens da rua, ora do trânsito urbano, ora das dunas e das estradas do litoral, vazias e inóspitas, nos remete a outro trabalho de Cao. Em *Andarilho* (2007), Cao utiliza-se de estradas por longos momentos do documentário. Crio, em *Natal*, por meio da edição e sobreposição das duas imagens, em duas janelas diferentes, esse contraste entre a imagem longínqua da estrada, parada, comprida, vazia, com a velocidade frenética das ruas da capital, cheias de luzes, carros e pessoas.



Fig. 21. Cao Guimarães. *Still* do filme *Andarilho*. 2007. 1h20'00''

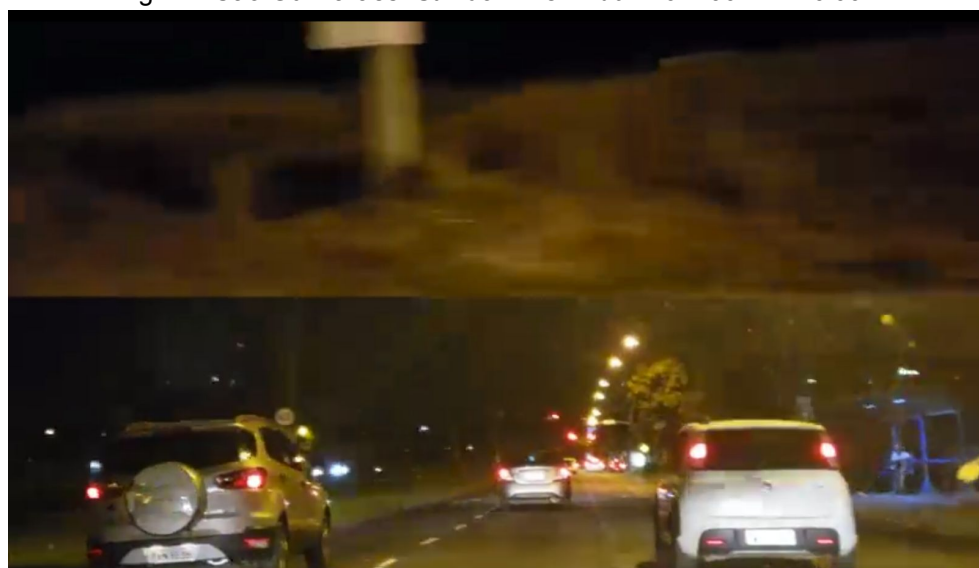


Fig. 22. Nicolas Lobato. *Still* do vídeo *Natal*. 2019. 2'31''

3.3 Meds

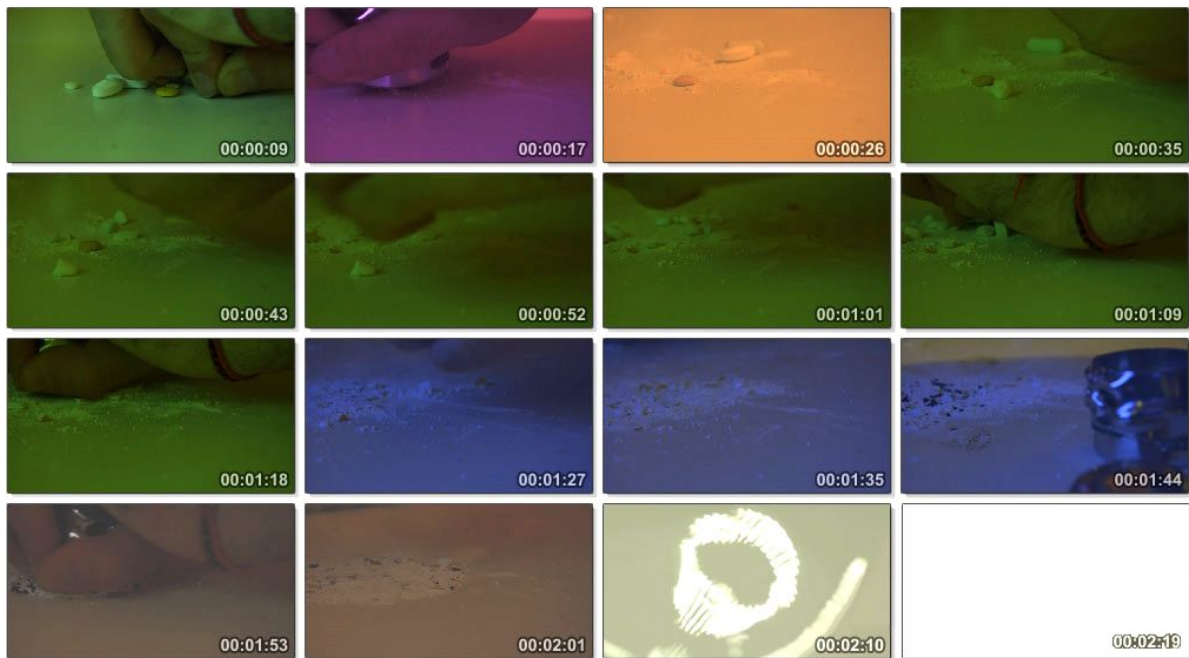


Fig. 23. Nicolás Lobato. *Stills* do vídeo *Meds*. 2019. 2'27''

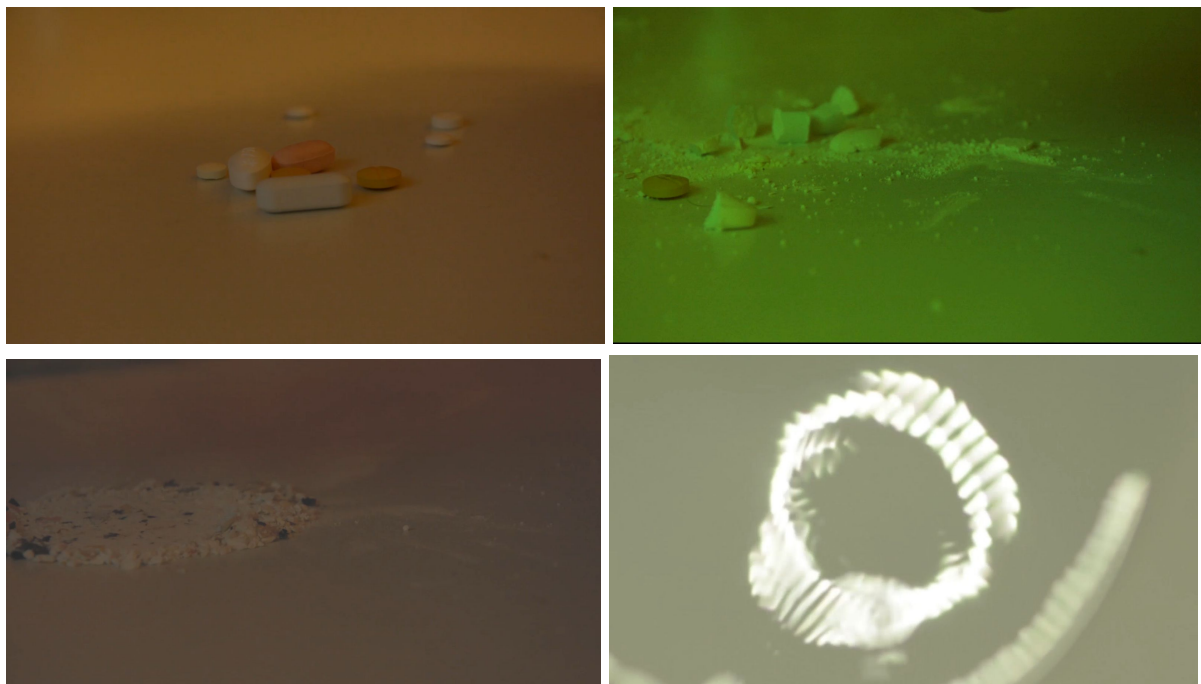


Fig. 24. Nicolás Lobato. *Stills* do vídeo *Meds*. 2019. 2'27''

Meds

Tudo branco. O vídeo revela alguns comprimidos de cores e tamanhos diversos dispostos em uma superfície branca.

Lentamente amasso e quebro os remédios, pressionando-os contra a mesa, eles vão virando pó. Os cortes rápidos e bruscos vão nos mostrando gradativamente os comprimidos cada vez mais triturados.

Cada corte, uma cor. Azul, Verde, Rosa, Laranja. Cada corte menos comprimidos e mais pó branco, resquício das pílulas. Eventualmente os cortes param, e inicia-se uma sequência acelerada, com um tratamento de rastro, onde eu sigo juntando e esmagando os pedaços de remédios.

Não há sons de fundo, senão simplesmente o ruído das peças de remédios se partindo. Repito essa ação vezes suficientes para ter no final uma pasta, todas os comprimidos foram efetivamente e minuciosamente triturados.

O vídeo corta para o preto e retoma a imagem com um fade out de um clarão branco. Escuta-se uma música enquanto vemos, n'água, o reflexo de um anel de luz. A música segue enquanto a câmera se aproxima cada vez mais do reflexo, encerrando com uma tomada totalmente branca, estourada.

Meds, mesmo que pertencendo a série *Areia*, já é uma obra aquém. Este trabalho prioriza ainda mais a idéia da subjetividade. Já não busca gravações domésticas e íntimas como também não realiza ações para a câmera. É um trabalho que foi feito no final do processo dos outros dois vídeos, tornando-se assim um outro trabalho, isolado. É o fechamento da série, ações que não procuram um espectador, não guardam memórias, senão que existem por si só.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desenvolver este trabalho de conclusão foi uma experiência enriquecedora para mim, tanto como artista quanto como acadêmico. Descobri uma gana de pesquisar e aprofundar-me em temas que julgava saber o suficiente porém, vejo agora, apenas tangenciava a superfície.

Apresentei aqui o processo de criação de alguns vídeos, que desenvolvi ao longo do curso de graduação em Artes Visuais. No processo de criação de tais vídeos, cada vídeo que fazia, cada obra que via como referência e artigo acadêmico contaminava e se misturava na minha produção. Realizei diversas gravações durante o tempo que desenvolvi este trabalho, e, mesmo que a grande maioria dos vídeos que fiz não foram citados aqui, eles influenciaram diretamente os trabalhos finais que aqui foram dispostos.

Mesmo tendo começado pela videoperformance, quanto mais lia sobre e entendia o conceito, mais criava certa distância e pedia para algo mais narrativo, e assim comecei a ler e pesquisar diversos artistas que desenvolveram vídeos mais similares com trabalhos que gostaria de fazer.

Meu trabalho tem uma relação afetiva com vídeos de cotidiano e gravações domésticas. Através da captação desses momentos e dessas lembranças, que foram e são significativas para o meu arquivo de gravações brutas e vídeos não editados, fui elaborando vídeos cada vez mais perto do que almejava.

Meu objetivo nos vídeos não foi aplicar conceitos novos, e sim criar algo a partir de trabalhos que me influenciaram como artista, relacionando meus vídeos com as obras e artistas dos quais eu sentia mais afinidade.

As leituras bibliográficas me proporcionaram uma melhor compreensão sobre o que estava buscando em meus vídeos. É impossível concluir um trabalho artístico por completo, sinto que boa parte das questões que articulei com as narrativas irão continuar ao longo das minhas produções.

Estes vídeos demonstram o início de uma pesquisa que acaba de adquirir seu primeiro corpo, mas que ainda está em sua largada inicial. Terminei este trabalho sabendo que existe uma série de estudos mais aprofundados e que farei mais vídeos. Meu trabalho mostra um caminho que trilhei onde havia parte de dúvida e experimentação, mas que agora já está melhor definido, sofrendo apenas pela limitação do intervalo que tive para desenvolver outros vídeos.

Muitos dos vídeos que fiz agora vejo com outros olhos, o que me dá vontade de usá-los como referências para vídeos posteriores. Conforme ia realizando meus vídeos, cada vez mais ficava imerso na rotina de captar meu entorno, adquirir arquivo bruto e editar. Isto criou um ritmo dinâmico de captação e edição que ajudou o trabalho a caminhar bem.

Após finalizar este trabalho, pretendo seguir minha linha de produção de vídeos mais narrativos, mais experimentais, procurando sempre buscar novas fontes de inspiração e de bases teóricas, aprimorando e desenvolvendo cada vez mais meus vídeos.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA

ARANTES, Priscila. **Pós História, imagens técnicas e liberdade em tempos de barbárie.** eJournal Flusser Studies, N. 18, Novembro 2014

COSTA, Cláudio da. **Dispositivos de registro na arte contemporânea.** Contra capa Livraria/FAPERJ, 2009.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard.** Trad.: Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DUBOIS, Philippe. **Um “efeito cinema” na arte contemporânea .** Dispositivos de Registro na Arte Contemporânea . Contra capa Livraria/FAPERJ, 2009.

GUIMARÃES, Cao. Retirado da bio. <<http://www.caoguimaraes.com/>>. Acesso em: 14 Julho 2019

KRAUSS, Rosalind. Vídeo: **A Estética do Narcisismo.** In: BATTOCK, Gregory. New Artists Video. Nova York: E.P. Dutton, 1978. p. 43-64.

LEJEUNE, P. **O diário: gênese de uma prática.** In: GUTFREIND, Cristiane Freitas (Org.). **Narrar o biográfico: a comunicação e a diversidade da escrita.** Porto Alegre: Sulina, 2015.

LINS, Consuelo. **Tempo e Dispositivo nos filmes de Cao Guimarães.** Publicado no livro “Cao Guimarães, Edição Caja de Burgos, Espanha, 2007.

MACHADO, Arlindo. **Apresentação.** In: DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard.** Trad.: Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MEKAS, J. **Ningún lugar adonde ir.** Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2008.

MELLO, Christine. **Vídeo no Brasil: experiências dos anos 1970 e 1980.** Trabalho apresentado ao GT 7 – História da Mídia Audiovisual, do V Congresso Nacional de História da Mídia. São Paulo. 31 maio a 02 de junho de 2007

MELLO, Christine. **Arte nas Extremidades.** In: MACHADO, Arlindo. **Made in Brasil.** Três décadas do vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MELLO, Christine. **Desvios e Ruídos do Vídeo na Cultura Digital.** Trabalho apresentado ao NP 07 – Comunicação Audiovisual, do VI encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom em Porto Alegre, RS. 02 de Setembro de 2004.

MELLO, Christine. **MELLO, Christine. Extremidades do vídeo.** São Paulo: Editora Senac, 2008, p. 141.

MELLO, Christine. **Corpo e Vídeo: O Embate em Direto.** 2004

PARENTE, André. **Cinemáticos. Tendências do Cinema de Artista no Brasil.** Rio de Janeiro: + 2 Editora, 2003

PARENTE, André. “**ALÔ, É A LETÍCIA?**”. eRevista Performatus, Inhumas, ano 2, n. 8, Janeiro. 2014.

TEDESCO, Elaine. **ANOTAÇÕES SOBRE O ESTÚDIO 88: PESQUISA DE VIDEOPERFORMANCE.** Artigo apresentado para o 24º encontro da Associação nacional de pesquisa em artes plásticas em Santa Maria, RS. 22 a 26 de Setembro de 2015

VALLES, Raphael. GUTFREIND, Cristiane. **A construção da autorrepresentação nos filmes-diário de Jonas Mekas.** Revista Galaxia. São Paulo, n. 36, set-dez., 2017, p. 31-44.

FILMOGRAFIA

_____. **Andarilho.** Cao Guimarães. Brasil, 2007, DVD, cor, 80 min.

_____. **As I was moving ahead occasionally I saw brief glimpses of beauty.** Jonas Mekas. EUA, 2000, 16mm, cor, 288 min.

_____. **Pacific.** Marcelo Pedroso. Brasil, 2009, DVD, cor, 73 min.

_____. **Rua de Mão Dupla.** Cao Guimarães. Brasil, 2002. WEB, cor, 75 min.
Acessado em <<http://www.caoguimaraes.com/obra/rua-de-mao-dupla>>