

**Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Departamento de Artes Visuais
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais**

Tula Holderbaum Anagnostopoulos

**AS CARTAS DE UMA AMIGA DISTANTE,
SUAS REAPRESENTAÇÕES E
OUTRAS CORRESPONDÊNCIAS**

**Orientador:
Prof. Dr. Hélio Custódio Ferverza**

**Porto Alegre - RS
2021**



10:40: Videobyer
(Sendt torsdag)
10:55: Trimkvareret
11:15: Refleks: Helse
1 studio: Lege Stig Brusel.

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes – Departamento de Artes Visuais
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

Tula Holderbaum Anagnostopoulos

AS CARTAS DE UMA AMIGA DISTANTE, SUAS REAPRESENTAÇÕES E OUTRAS CORRESPONDÊNCIAS

Tese apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Doutor no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais com área de concentração em Poéticas Visuais, do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador:
Prof. Dr. Hélio Custódio Ferverenza

Porto Alegre- RS
2021

CIP - Catalogação na Publicação

Anagnostopoulos, Tula Holderbaum

As cartas de uma amiga distante, suas reapresentações e outras correspondências / Tula Holderbaum Anagnostopoulos. -- 2021.
224 f.

Orientador: Hélio Custódio Ferverza.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2021.

1. correspondência. 2. memória. 3. videocarta. 4. instalação. 5. audiovisual. I. Ferverza, Hélio Custódio, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Tula Holderbaum Anagnostopoulos

AS CARTAS DE UMA AMIGA DISTANTE, SUAS REAPRESENTAÇÕES E OUTRAS CORRESPONDÊNCIAS

Tese apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Doutor no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais com área de concentração em Poéticas Visuais, do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Aprovada em ____ de ____ de 2021.

Orientador:

Prof. Dr. Hélio Custódio Ferverza (PPGAV/UFRGS)

Banca Examinadora:

Prof^a Dr^a. Sylvia Beatriz Bezerra Furtado (PPGCOM/UFC)

Prof^a. Dr^a. Ana Zeferina Ferreira Maio (ILA/FURG)

Prof. Dr^a. Elaine Athayde Alves Tedesco (PPGAV/UFRGS)

Prof. Dr. Eduardo Ferreira Veras (PPGAV/UFRGS)

Prof. Dr. Fernando Bakos (Suplente Externo, ESPM-SUL)

Prof. Dr. Eduardo Figueiredo Vieira da Cunha (Suplente PPGAV/UFRGS)

AGRADECIMENTOS

À Ellen Rondestveit pela amizade sem fronteiras de tempo ou de lugar.

Ao Prof. Dr. Hélio Ferverza pela orientação dedicada, criativa e inteligente, e pela parceria por tantos anos.

À Prof.^a Dra. Elaine Tedesco e ao Prof. Dr. Eduardo Veras pela presença na pré-banca de avaliação e suas importantes contribuições para o desenvolvimento do trabalho. Também agradeço, à Prof.^a. Dr.^a. Beatriz Furtado e Prof.^a. Dr.^a. Ana Maio por aceitarem o convite para avaliar essa pesquisa e compor a banca de avaliação final. Assim como ao Prof. Dr. Eduardo Vieira da Cunha e ao Prof. Dr. Fernando Bakos por aceitarem integrar a banca de avaliação como suplentes.

Ao PPGAV - UFRGS (Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul) e à CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior pelo suporte para realização dessa pesquisa. Assim como, a todo corpo docente do PPGAV, especialmente à Prof.^a. Dr.^a. Maria Ivone do Santos. Deixo meus agradecimentos à Prof.^a. Rosa Maria Bueno Fischer do PPGEdu - UFRGS (Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul) e ao Prof. Dr. Edson Luiz André de Sousa PPGPSI - UFRGS (Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional da Universidade Federal do Rio Grande do Sul) À secretaria do PPGAV - UFRGS e à Patrícia. Aos colegas da turma 10 do Doutorado do PPGAV e aos outros tantos colegas do Instituto de Artes.

Ao Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará (ICA - UFC) e, em especial, às Professoras Cristiana de Souza Parente e Shirley Mônica Silva Martins por me acolherem em suas disciplinas para a realização dos meus estágios docência.

À Escuela Internacional de Cine y T.V. de San Antonio de los Baños (EICTV), Cuba. Às irmãs e aos irmãos eictvianos de todos os mundos.

À minha mãe e ao meu filho. Aos meus animais de estimação com os quais compartilho minha vida.

Aos meus mestres que muito me ensinaram sobre arte e vida: Jailton Moreira, Nelson Rodriguez (*in memoriam*), Éliida Tessler.

À Escolinha de Arte da UFRGS.

Ao Goethe-Institut de Porto Alegre. À Coordenação de Artes Visuais da Prefeitura Municipal de Porto Alegre.

Aos meus parceiros de trabalho: Bruna Fetter, Yanto Laitano, Patrícia Preiss.

E à todos que de alguma maneira contribuíram para a realização dessa pesquisa: Cristiane Oliveira, Aletéia Selonk, Cecília Araújo, Hugo Gerdel, Melissa Dullius, Marina Volpato, Klaus W. Eisenlohr, Sandra Becker, aos membros da associação de artistas berlinenses Verein Berliner Künstler, Samy Sfoggia, Balão Mágico: Adriana Boff, Carla Borba, Michele Frantz, Renata Timm, Tiago Rivaldo, Mônica Hoff, Gabriela Silva, Helena Martins da Costa; e Isabel Waquil, Adauany Zimovski, Laura Cattani, Munir Klampt, Túlio Pinto, Karen Campos, Felipe M. Anagnostopoulos, Amanda Sokolovsky, Jonas Rabello, Oscarlinda Kruger, Daniela Távora, Luiz Gustavo Guilhermano, Gustavo G. Flores, Patrícia Stolnik; Não tem erro: Morgana Wittmann e Gabriela Klassmann.

Volver a los 17
Violeta Parra, 1962

Volver a los diecisiete
después de vivir un siglo
es como descifrar signos
sin ser sabio competente.
Volver a ser de repente
tan frágil como un segundo,
volver a sentir profundo
como un niño frente a Dios,
eso es lo que siento yo
en este instante fecundo.

Se va enredando, enredando,
como en el muro la hiedra,
y va brotando, brotando,
como el musguito en la piedra,
ay, sí sí sí.

Mi paso retrocedido,
cuando el de ustedes avanza;
el arco de las alianzas
ha penetrado en mi nido
con todo su colorido,
se ha paseado por mis venas
y hasta las duras cadenas
con que nos ata el destino
es como un diamante fino
que alumbra mi alma serena.

Lo que puede el sentimiento
no lo ha podido el saber,
ni el más claro proceder
ni el más ancho pensamiento.
Todo lo cambia el momento

cual mago condescendiente,
nos aleja dulcemente
de rencores y violencia:
solo el amor con su ciencia
nos vuelve tan inocentes.

El amor es torbellino
de pureza original;
hasta el feroz animal
susurra su dulce trino,
detiene a los peregrinos,
libera a los prisioneros;
el amor con sus esmeros
al viejo lo vuelve niño
y al malo solo el cariño
lo vuelve puro y sincero.

De par en par la ventana
se abrió como por encanto,
entró el amor con su manto
como una tibia mañana;
al son de su bella diana
hizo brotar el jazmín,
volando cual serafín,
al cielo le puso aretes
y mis años en diecisiete
los convirtió el querubín.¹

¹ *Volver a los 17* é uma canção de inspiração folclórica chilena interpretada pela cantora e compositora Violeta Parra, "uma das personalidades mais importantes na história da música popular chilena." É uma canção *sirilla* (uma antiga dança do Chile) composta por Parra em 1962 e que está presente, como segunda faixa, em seu álbum *Las últimas composiciones* (1966), que foi considerado um dos melhores discos chilenos de acordo com várias personalidades da música. (tradução da autora) Original: *Volver a los 17* una canción de inspiración folclórica chilena interpretada por la cantautora Violeta Parra, «una de las personalidades más importantes en la historia de la música popular chilena». Es una sirilla-canción compuesta por Parra en 1962 que figura como el segundo tema del lado B de su álbum *Las últimas composiciones* (1966), considerado como uno de los mejores discos chilenos según varias personalidades de la música.(https://es.wikipedia.org/wiki/Volver_a_los_17)

RESUMO

Esta tese em poéticas visuais intitulada *As cartas de uma amiga distante, suas reapresentações e outras correspondências* debruçou-se sobre a tarefa de trazer de uma caixa de correspondências particular uma poética visual pública, através da criação artística. A partir de algumas dezenas de cartas, cartões postais e recordações trocadas por mais de vinte anos com minha *penfriend* norueguesa, desde os anos de 1990, procurou-se entender, desde um fazer poético, como tal amizade produziu sentidos, percepções e uma memória duradoura ao longo de tanto tempo, matéria fundamental para uma concepção artística particular. Para isso, determinados procedimentos e protocolos foram construídos, buscando conjugar as lembranças de outrora com as memórias que constituímos com nossas ações no presente, e se estenderam para além dessa caixa particular. Associando práticas comuns entre as artes visuais e o cinema, as cartas da minha amiga norueguesa foram transportadas por outros meios para o âmbito público, concebendo assim um prolongamento da noção de apresentação: a de reapresentação, que está baseada no cruzamento da noção de apresentação com a experiência empírica em trabalhar com uma correspondência pré-existente, as cartas que foram vistas anteriormente apenas por mim.

Palavras-chave: correspondência; memória; videocarta; instalação; audiovisual.

ABSTRACT

This thesis on visual poetics entitled *Letters from a distant friend, their re-presentations and other correspondences* focused on the task of bringing a visual, audiovisual poetics to the public sphere through artistic creation from a private mailbox. From a few dozen letters, postcards and memories exchanged for more than twenty years with my Norwegian penfriend, since the 1990s, we tried to understand, from a poetic way, how such a friendship produced meanings, perceptions and a lasting memory for so long, fundamental material for a particular artistic conception. For this, certain procedures and protocols were built, seeking to combine the memories of the past with the memories that we constitute with our actions in the present, and they extended beyond this particular box. By associating common practices between the visual arts and cinema, my Norwegian friend's letters were transported by other means to the public sphere, thus conceiving a new notion, that of re-presentation, based on the intersection of the notion of presentation with the empirical experience of working with a pre-existing material, the letters those were previously seen only by me.

Keywords: correspondence; memory; video letter; installation; audiovisual.

LISTA DE VÍDEOS

Vídeo 1: Cartas da Noruega, 1994-2007 (2017): https://vimeo.com/208029263	p. 23, 32, 39
Vídeo 2: Cartas da Noruega, 1994-2015 (2018): https://youtu.be/zY8if5krmkw	p. 24, 34, 35, 137
Vídeo 3: Vó sendo anjo, 2018: https://vimeo.com/672068291	p. 24, 132
Vídeo 4: Telecine caseiro feito da projeção da própria Película Costurada, 200-?: https://vimeo.com/311095371	p. 42-44, 199
Vídeo 5: Registro em vídeo da exposição Far Farway Norway, Galeria do Goethe-Institut, Porto Alegre, 2018: https://vimeo.com/306729183	p. 24, 37,47, 59, 90, 117, 118, 123, 129, 130, 132, 133, 135, 178, 197
Vídeo 6: Dia noite noite dia, https://vimeo.com/284211745	p. 24, 59, 121, 123, 132, 133, 137
Vídeo 7: Película Costurada, https://vimeo.com/311090863	p. 24, 133-137, 145
Vídeo 8: A Sombrinha Vermelha, 2018: https://vimeo.com/282561260	p. 24, 28, 47, 125, 139, 142-146, 183, 197
Vídeo 9: The Green Letter, 2018: https://vimeo.com/495036616	p. 24, 29, 47, 127, 128, 138-142, 182, 186, 198
Vídeo 10: The Red Carpet (film festival #1), 2017: https://vimeo.com/317388664	p. 160, 164-166
Vídeo 11: Registro em vídeo de Small Size, Torreão, Porto Alegre, 1998. Foto: Jailton Moreira: https://vimeo.com/210078826	p. 147
Vídeo 12: What is your favorite color? (2019): https://vimeo.com/389513999	p. 181-183, 200
Vídeo 13: Parágrafos vermelhos (2020):	
13.1. Life is short: https://vimeo.com/394684855	p. 183
13.2. The Elephant-Print: https://vimeo.com/394684986	p. 184
13.3. What is your religion?: https://vimeo.com/394685299	p. 184
13.4. The picture back to her: https://vimeo.com/394685078	p. 184
13.5. The soccer play Brazil x Italy: https://vimeo.com/394685130	p. 185
13.6. Passing time, winter: https://vimeo.com/394685231	p. 185

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - Pilha de envelopes das cartas da Ellen	Capa
Figura 2 - Tiras de <i>Película Costurada</i>	p. 1 até p. 52
Figura 3 - Correspondência da <i>International Penfriends</i>	p. 22
Figura 4 - Envelope da primeira carta da Ellen	p. 23
Figura 5 - Cartão Postal de um fiorde norueguês	p. 31
Figura 6 - <i>Sticker</i> bandeiras da Noruega e do Brasil	p. 31
Figura 7 - Frames do vídeo <i>Cartas da Noruega, 1994-2007</i> (2017)	p. 32
Figura 8 - Frames do vídeo <i>Cartas da Noruega, 1994-2015</i> (2018)	p. 34
Figura 9 - As datas das cartas da Ellen, 2018	p. 38
Figura 10 - Desenho de alguma carta, 2018	p. 40
Figura 11 - Frame do vídeo <i>Vó sendo anjo</i> , 2018	p. 41
Figura 12 - Frames vídeo do telecine caseiro feito da projeção da própria <i>Película Costurada</i> , 200-?	p. 43
Figura 13 - Frames vídeo do telecine caseiro feito da projeção da própria <i>Película Costurada</i> , 200-?	p. 44
Figura 14 - Registro fotográfico da exposição <i>Memorar</i> de Hélio Ferverza no Museu da Gravura de Curitiba, 2011	p. 46
Figura 15 - Registro fotográfico da exposição <i>Memorar</i> de Hélio Ferverza no Museu da Gravura de Curitiba, 2011	p. 46
Figura 16 - <i>Desencontro: Planos de Fuga</i> , obra de Hélio Ferverza, design de imagem em 3D Valdir Lara de Andrade Jr., 2018	p. 47
Figura 17 - Nelson Rodriguez dando aula de edição na EICTV.	p. 48
Figura 18 - Tiras de <i>Dia Noite Noite Dia</i>	p. 53 até p.73
Figura 19 - Frames do filme <i>Diaries notes and sketches (also known as Walden)</i> (1968), de Jonas Mekas.	p. 55
Figura 20 - <i>Trem: Cinema de Inversão/ Inversão</i> , Paulo Bruschy, 1980, xerofilme, Amsterdam	p. 56
Figura 21 - <i>Trem: Cinema de Inversão/ Inversão</i> , Paulo Bruschy, 1980, xerofilme, Amsterdam	p. 56
Figura 22 - Frames de <i>Xeroperformance</i> , Paulo Bruscky, 1980, filme super 8 transferido para digital	p. 57
Figura 23 - Registro fotográfico da exposição <i>Circuladô</i> , Corisco, de André Parente, na Galeria Fayga Ostrower, Funarte Brasília, 2014	p. 58
Figura 24 - Registro fotográfico da instalação <i>Áo</i> , Tunga, 1981	p. 59
Figura 25 - Frame do filme <i>Kodak</i> , Tacita Dean, 2006.	p. 60
Figura 26 - Frame do filme <i>Kodak</i> , Tacita Dean, 2006.	p. 60
Figura 27 - Tacita Dean no seu estúdio, Los Angeles, 2018. Foto: Jim McHugh.	p. 61
Figura 28 - Registro fotográfico da vídeo projeção <i>Depois do almoço de domingo</i> na exposição <i>Ver-Habitar</i> de curadoria da artista e professora Elaine Tedesco na Sala João Fahrion da Reitoria da UFRGS, 2013	p. 63
Figura 29 - Frames do filme <i>Mothlight</i> de Stan Brakhage, 1963	p. 64
Figura 30 - Registro fotográfico de <i>Curto Circuito [Último Suspiro]</i> , Lucas Bambozzi, 2014	p. 65
Figura 31 - Registros fotográficos da vídeo instalação <i>Último Suspiro</i> , de Lucas Bambozzi, 2015	p. 66
Figura 32 - Registros fotográficos da vídeo instalação <i>Último Suspiro</i> , de Lucas Bambozzi, 2015	p. 66
Figura 33 - Jonas Mekas em <i>The Internet Saga</i> , na 56ª Bienal de Veneza de 2015	p. 67
Figura 34 - Frames do filme <i>As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty</i> de Jonas Mekas, 2000	p. 68
Figura 35 - Imagens do estúdio de Jonas Mekas no Brooklyn em NY, 2012	p. 69
Figura 36 - Imagens do estúdio de Jonas Mekas no Brooklyn em NY, 2012	p. 69
Figura 37 - Imagens do estúdio de Jonas Mekas no Brooklyn em NY, 2012	p. 69
Figura 38 - Registros da exposição <i>The Beauty of Friends Being Together Quartet</i> , de Jonas Mekas no P.S.1 Contemporary Art Center, NY, 2007	p. 70
Figura 39 - Registros da exposição <i>The Beauty of Friends Being Together Quartet</i> , de Jonas Mekas no P.S.1 Contemporary Art Center, NY, 2007	p. 70

Figura 40 - Registros da exposição <i>A Few Things I Want to Share with You, My Paris Friends</i> , agnès b. Galerie du Jour, Paris, 2009	p. 71
Figura 41 - Registros da exposição <i>A Few Things I Want to Share with You, My Paris Friends</i> , agnès b. Galerie du Jour, Paris, 2009	p. 71
Figura 42 - Registros da exposição <i>A Few Things I Want to Share with You, My Paris Friends</i> , agnès b. Galerie du Jour, Paris, 2009	p. 72
Figura 43 - Registros da exposição <i>A Few Things I Want to Share with You, My Paris Friends</i> , agnès b. Galerie du Jour, Paris, 2009	p. 72
Figura 44 - <i>Print screen</i> de <i>365 Day Project</i> de Jonas Mekas, 2007	p. 73
Figura 45 - <i>Print screen</i> de <i>365 Day Project</i> de Jonas Mekas, 2007	p. 73
Figura 46 - <i>Print screen</i> de <i>365 Day Project</i> de Jonas Mekas, 2007	p. 73
Figura 47 - Tira de <i>Montanha</i>	p. 73 até p. 128
Figura 48 - <i>Frames</i> da 1ª <i>videocarta</i> de José Luis Guerin para Jonas Mekas, 2011	p. 74
Figura 49 - <i>Frames</i> da 1ª <i>videocarta</i> de José Luis Guerin para Jonas Mekas, 2011	p. 75
Figura 50 - <i>Frames</i> da 1ª <i>videocarta</i> de Jonas Mekas para José Luis Guerin, 2011	p. 75
Figura 51 - <i>Frames</i> da 1ª <i>videocarta</i> de Jonas Mekas para José Luis Guerin, 2011	p. 76
Figura 52 - <i>Frames</i> da 2ª <i>videocarta</i> de José Luis Guerin para Jonas Mekas, 2011	p. 76
Figura 53 - <i>Frames</i> da 2ª <i>videocarta</i> de Jonas Mekas para José Luis Guerin, 2011	p. 77
Figura 54 - <i>Frames</i> da 3ª <i>videocarta</i> de José Luis Guerin para Jonas Mekas, 2011	p. 77
Figura 55 - <i>Frames</i> da 3ª <i>videocarta</i> de Jonas Mekas para José Luis Guerin, 2011	p. 78
Figura 56 - <i>Frames</i> da 4ª <i>videocarta</i> de José Luis Guerin para Jonas Mekas, 2011	p. 79
Figura 57 - <i>Frames</i> da 4ª <i>videocarta</i> de Jonas Mekas para José Luis Guerin, 2011	p. 79
Figura 58 - <i>Frames</i> da 5ª <i>videocarta</i> de José Luis Guerin para Jonas Mekas, 2011	p. 80
Figura 59 - Registro fotográfico da conversa pública entre Jonas Mekas e José Luis Guerin, 2011	p. 83
Figura 60 - <i>Frame</i> de <i>Video Letter</i> de Shuntarō Tanikawa e Shūji Terayama ,1983	p. 84
Figura 61 - <i>Frames</i> de <i>Video Letter</i> de Shuntarō Tanikawa e Shūji Terayama ,1983	p. 85
Figura 62 - <i>Frame</i> de <i>Video Letter</i> de Shuntarō Tanikawa e Shūji Terayama ,1983	p. 86
Figura 63 - <i>Frame</i> de <i>Video Letter</i> de Shuntarō Tanikawa e Shūji Terayama ,1983	p. 87
Figura 64 - <i>Frames</i> de <i>Video Letter</i> de Shuntarō Tanikawa e Shūji Terayama ,1983	p. 88
Figura 65 - Registro fotográfico da exposição Erice Kiarostami: <i>Correspondencias</i> , 2006	p. 91
Figura 66 - <i>Frames</i> da <i>videocarta</i> <i>El jardín del pintor</i> , Victor Erice, 2005	p. 92
Figura 67 - <i>Frames</i> de <i>Mashhad</i> , Abbas Kiarostami, 2005	p. 93
Figura 68 - <i>Frames</i> de <i>Mashhad</i> , Abbas Kiarostami, 2005	p. 94
Figura 69 - <i>Frames</i> de <i>Arroyo de la Luz</i> , Victor Erice, 2005	p. 95
Figura 70 - <i>Frames</i> de <i>El membrillero</i> , Abbas Kiarostami, 2005	p. 96
Figura 71 - <i>Frames</i> de <i>José</i> , Victor Erice, 2006	p. 97
Figura 72 - <i>Frames</i> de <i>Rain</i> , Abbas Kiarostami, 2006	p. 98
Figura 73 - <i>Frames</i> de <i>Correo-Maritmo</i> , Victor Erice, 2006-2007	p. 99
Figura 74 - <i>Frames</i> de <i>A la deriva</i> , Victor Erice, 2006-2007	p. 100
Figura 75 - <i>Frames</i> de <i>A la deriva</i> , Victor Erice, 2006-2007	p. 101
Figura 76 - <i>Frames</i> de <i>A la deriva</i> , Victor Erice, 2006-2007	p. 102
Figura 77 - <i>Frames</i> de <i>Mapa del Tesoro</i> , 2007	p. 103
Figura 78 - <i>Frames</i> de <i>Mapa del Tesoro</i> , 2007	p. 104
Figura 79 - <i>Frames</i> de <i>Escrito en el agua</i> , 2007	p. 105
Figura 80 - Registros fotográficos da exposição <i>Victor Erice - Abbas Kiarostami: Correspondencias</i> , 2006	p. 106
Figura 81 - Registros fotográficos da exposição <i>Victor Erice - Abbas Kiarostami: Correspondencias</i> , 2006	p. 106
Figura 82 - Registros fotográficos da exposição <i>Victor Erice - Abbas Kiarostami: Correspondencias</i> , 2006	p. 106
Figura 83 - <i>Frames</i> do vídeo <i>Erice-Kiarostami: Correspondencias</i> , 2006	p. 107



Figura 84 - <i>Frames de Hand catching lead</i> , Richard Serra, 1968	p. 109
Figura 85 - <i>Frame de Hand catching lead</i> , Richard Serra, 1968	p. 112
Figura 86 - <i>Frame de Hand catching lead</i> , Richard Serra, 1968	p. 113
Figura 87 - <i>Frame de Hand catching lead</i> , Richard Serra, 1968	p. 114
Figura 88 - <i>Mapa- Montanha</i> , Mapa da Noruega enviado por Ellen, 199-?	p. 116
Figura 89 - <i>Folder da exposição Far Faraway Norway</i> , 2018	p. 117
Figura 90 - Registros fotográficos da exposição <i>Far Faraway Norway</i> , Galeria do Goethe-Institut, Porto Alegre, 2018	p. 118
Figura 91 - Registros fotográficos da exposição <i>Far Faraway Norway</i> , Galeria do Goethe-Institut, Porto Alegre, 2018	p. 118
Figura 92 - Registros fotográficos de <i>Máquina de costura da vó e objetos pessoais</i> , Galeria do Goethe-Institut, Porto Alegre, 2018	p. 119
Figura 93 - Registros fotográficos de <i>Máquina de costura da vó e objetos pessoais</i> , Galeria do Goethe-Institut, Porto Alegre, 2018	p. 119
Figura 94 - Registros fotográficos de <i>Máquina de costura da vó e objetos pessoais</i> , Galeria do Goethe-Institut, Porto Alegre, 2018	p. 119
Figura 95 - Registros fotográficos de <i>Máquina de costura da vó e objetos pessoais</i> , Galeria do Goethe-Institut, Porto Alegre, 2018	p. 119
Figura 96 - Composição com os registros fotográficos de <i>Máquina de costura da vó e objetos pessoais</i> , Galeria do Goethe-Institut, Porto Alegre, 2018	p. 120
Figura 97 - Registros fotográficos de <i>Dia Noite Noite Dia</i> , Galeria Goethe-Institut, Porto Alegre, 2018	p. 121
Figura 98 - Registros fotográficos de <i>Dia Noite Noite Dia</i> , Galeria Goethe-Institut, Porto Alegre, 2018	p. 121
Figura 99 - Registros fotográficos de <i>Dia Noite Noite Dia</i> , Galeria Goethe-Institut, Porto Alegre, 2018	p. 121
Figura 100 - Registros fotográficos de <i>Cantinho da Leitura</i> , Galeria Goethe-Institut, Porto Alegre, 2018	p. 122
Figura 101 - Registros fotográficos de <i>Cantinho da Leitura</i> , Galeria Goethe-Institut, Porto Alegre, 2018	p. 122
Figura 102 - Registros fotográficos de <i>Cantinho da Leitura</i> , Galeria Goethe-Institut, Porto Alegre, 2018	p. 122
Figura 103 - Registros fotográficos de <i>Cantinho da Leitura</i> , Galeria Goethe-Institut, Porto Alegre, 2018	p. 122
Figura 104 - Registros fotográficos de <i>Cantinho da Leitura</i> , Galeria Goethe-Institut, Porto Alegre, 2018	p. 122
Figura 105 - Registro fotográfico da exposição <i>Far Faraway Norway: Vó sendo anjo, Cantinho da Leitura, Vídeo Wall, Montanha</i> , Galeria Goethe-Institut, Porto Alegre, 2018	p. 123
Figura 106 - Registro fotográfico do <i>Vídeo Wall</i> , Galeria Goethe-Institut, Porto Alegre, 2018	p. 123
Figura 107 - Registros fotográficos de <i>Montanha</i> , Galeria Goethe-Institut, Porto Alegre, 2018	p. 124
Figura 108 - Registros fotográficos de <i>Montanha</i> , Galeria Goethe-Institut, Porto Alegre, 2018	p. 124
Figura 109 - Registro fotográfico de <i>A Sombrinha Vermelha</i> , Galeria Goethe-Institut, Porto Alegre, 2018	p. 125
Figura 110 - Registro fotográfico de <i>Trilhos</i> , Galeria Goethe-Institut, Porto Alegre, 2018	p. 125
Figura 111 - Registros fotográficos da <i>Composição com as Cartas da Ellen</i> , organização de Bruna Fetter, Galeria Goethe-Institut, Porto Alegre, 2018	p. 126
Figura 112 - Registros fotográficos da <i>Composição com as Cartas da Ellen</i> , organização de Bruna Fetter, Galeria Goethe-Institut, Porto Alegre, 2018	p. 126
Figura 113 - Registro fotográfico de <i>The Green Letter</i> , Galeria Goethe-Institut, Porto Alegre, 2018	p. 127
Figura 114 - Composição com os registros fotográficos de <i>The Green Letter</i> , Galeria Goethe-Institut, Porto Alegre, 2018.	p. 128
Figura 115 - Tira de <i>Película Costurada</i>	p. 128 até p. 138
Figura 116 - Registro fotográfico da exposição <i>Far Faraway Norway</i> a partir da tela do monitor de segurança, câmera que mostra a Galeria Goethe-Institut, Porto Alegre, 2018	p. 129
Figura 117 - Obras da exposição <i>Far Faraway Norway</i> dispostas na planta da Galeria Goethe-Institut, Porto Alegre, 2018	p. 130
Figura 118 - Composição com convites virtuais das exposições: <i>Sobre aterro, profundezas e flutuações</i> (2017); <i>Notas de Subsolo</i> (2017); <i>The red carpet</i> (art festival #2); <i>Far Faraway Norway</i> (2018); <i>Techne</i> (2019)	p. 131
Figura 119 - Registros fotográficos da <i>Película Costurada</i> , 20m, na exposição <i>Curucu no Parquet</i> , na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Instituto de Artes, UFRGS, 2017	p. 134
Figura 120 - Registros fotográficos da <i>Película Costurada</i> , 20m, na exposição <i>Curucu no Parquet</i> , na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo,	



	Instituto de Artes, UFRGS, 2017	p. 134
Figura 121 - Registros fotográficos da <i>Película Costurada</i> , 20m, na exposição <i>Curucu no Parquet</i> , na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo,	Instituto de Artes, UFRGS, 2017	p. 134
Figura 122 - Registros fotográficos da <i>Película Costurada</i> , 20m, na exposição <i>Curucu no Parquet</i> , na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo,	Instituto de Artes, UFRGS, 2017	p. 134
Figura 123 - Registros fotográficos da <i>Película Costurada</i> , 20m, na exposição <i>Curucu no Parquet</i> , na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo,	Instituto de Artes, UFRGS, 2017	p. 134
Figura 124 - Registros fotográficos da <i>Película Costurada</i> , 43m, na exposição <i>Techne</i> , na sede do Verein Berliner Künstler, Berlim,	Alemanha, 2019	p. 135
Figura 125 - Registros fotográficos da <i>Película Costurada</i> , 43m, na exposição <i>Techne</i> , na sede do Verein Berliner Künstler, Berlim,	Alemanha, 2019	p. 135
Figura 126 - Registros fotográficos da <i>Película Costurada</i> , 43m, na exposição <i>Techne</i> , na sede do Verein Berliner Künstler, Berlim,	Alemanha, 2019	p. 136
Figura 127 - Registros fotográficos da <i>Película Costurada</i> , 43m, na exposição <i>Techne</i> , na sede do Verein Berliner Künstler, Berlim,	Alemanha, 2019	p. 136
Figura 128 - Registros fotográficos da <i>Película Costurada</i> , 43m, na exposição <i>Techne</i> , na sede do Verein Berliner Künstler, Berlim,	Alemanha, 2019	p. 137
Figura 129 - Registros fotográficos da <i>Película Costurada</i> , 43m, na exposição <i>Techne</i> , na sede do Verein Berliner Künstler, Berlim,	Alemanha, 2019	p. 137
Figura 130 - Registros fotográficos da <i>Película Costurada</i> , 43m, na exposição <i>Techne</i> , na sede do Verein Berliner Künstler, Berlim,	Alemanha, 2019	p. 138
Figura 131 - Registros fotográficos da <i>Película Costurada</i> , 43m, na exposição <i>Techne</i> , na sede do Verein Berliner Künstler, Berlim,	Alemanha, 2019	p. 138
Figura 132 - Tiras <i>Hello</i> e <i>What is your favorite color?</i>		p. 138 até p. 161
Figura 133 - Envelope e folha da carta da Ellen de 26 outubro 1995 na qual consta o trecho utilizado para o trabalho	<i>The Green Letter</i> (2018)	p. 140
Figura 134 - Envelope e folha da carta da Ellen de 26 outubro 1995 na qual consta o trecho utilizado para o trabalho	<i>The Green Letter</i> (2018)	p. 140
Figura 135 - <i>Storyboard</i> para <i>The Green Letter</i> , 2019		p. 141
Figura 136 - Quadro do <i>storyboard</i> para <i>The Green Letter</i> , 2019.		p. 142
Figura 137 - <i>Frames</i> da videocarta <i>A Sombrinha Vermelha</i> , 2018		p. 143
Figura 138 - <i>Frames</i> da videocarta <i>A Sombrinha Vermelha</i> , 2018		p. 144
Figura 139 - Registro fotográfico da apresentação da videocarta <i>A Sombrinha Vermelha</i> na exposição <i>Far Faraway Norway</i> na Galeria do Goethe-Institut, Porto Alegre, 2018		p. 145
Figura 140 - Registro fotográfico da apresentação da videocarta <i>A Sombrinha Vermelha</i> e dos 43m da <i>Película Costurada</i> na exposição <i>Techne</i> na galeria da Verein Berliner Künstler, em Berlim, 2019		p. 145
Figura 141 - Registro fotográfico da apresentação da videocarta <i>A Sombrinha Vermelha</i> e dos 43m da <i>Película Costurada</i> na exposição <i>Techne</i> na galeria da Verein Berliner Künstler, em Berlim, 2019		p. 146
Figura 142 - <i>Printscreen</i> de aplicativo de mensagens instantâneas com a resposta da Ellen sobre a videocarta	<i>A Sombrinha Vermelha</i> , 2018	p. 146
Figura 143 - Registro fotográfico da obra <i>Small Size</i> , Torreão, Porto Alegre, 1998. Foto: Jailton Moreira		p. 148
Figura 144 - Registro fotográfico do pontos de vista desde a janela da torre na da obra <i>Small Size</i> , Torreão, Porto Alegre, 1998		p. 148
Figura 145 - Registro fotográfico do pontos de vista desde a janela da torre na da obra <i>Small Size</i> , Torreão, Porto Alegre, 1998		p. 148
Figura 146 - Registro fotográfico com Fernando Bakos em visita a obra <i>Small Size</i> , Torreão, Porto Alegre, 1998		p. 149

Figura 147 - Registro fotográfico da gravação do som da manipulação do carvão para a obra <i>A Doca do Carvão</i> no estúdio Music Box em 2017. Foto: Yanto Laitano	p. 150
Figura 148 - A antiga Doca do Carvão ao lado do Mercado Público em 1890 pouco tempo antes de ser aterrada para que no local fosse construída a Prefeitura de Porto Alegre	p. 150
Figura 149 - Planta do Porão do Paço Municipal de Porto Alegre com identificação dos espaços utilizados pelas obras <i>A Doca do Carvão</i> (2017), <i>The Red Carpet (film festival #1 / for an art exhibition)</i> (2018), <i>A Carta Vermelha</i> (2019)	p. 151
Figura 150 - Registro fotográfico da instalação <i>A Doca do Carvão</i> , Porão do Paço Municipal de Porto Alegre, 2017	p. 152
Figura 151 - Registro fotográfico da instalação <i>A Doca do Carvão</i> , Porão do Paço Municipal de Porto Alegre, 2017	p. 152
Figura 152 - Registro fotográfico da instalação <i>A Doca do Carvão</i> , Porão do Paço Municipal de Porto Alegre, 2017	p. 153
Figura 153 - Registro fotográfico da instalação <i>A Doca do Carvão</i> , Porão do Paço Municipal de Porto Alegre, 2017	p. 153
Figura 154 - Registro fotográfico da instalação <i>A Doca do Carvão</i> , Porão do Paço Municipal de Porto Alegre, 2017	p. 153
Figura 155 - Registro fotográfico da instalação <i>A Doca do Carvão</i> , Porão do Paço Municipal de Porto Alegre, 2017	p. 154
Figura 156 - Registro fotográfico da instalação <i>A Doca do Carvão</i> , Porão do Paço Municipal de Porto Alegre, 2017	p. 155
Figura 157 - Registro fotográfico da instalação <i>A Doca do Carvão</i> , Porão do Paço Municipal de Porto Alegre, 2017	p. 155
Figura 158 - Imagem do filtro de luz coloridos marcados pela luz após a desmontagem de <i>A Doca do Carvão</i> , 2017	p. 156
Figura 159 - Imagem do filtro de luz coloridos marcados pela luz após a desmontagem de <i>A Doca do Carvão</i> , 2017	p. 156
Figura 160 - Imagem do filtro de luz coloridos marcados pela luz após a desmontagem de <i>A Doca do Carvão</i> , 2017	p. 156
Figura 161 - Imagem do filtro de luz coloridos marcados pela luz após a desmontagem de <i>A Doca do Carvão</i> , 2017	p. 156
Figura 162 - Imagem do filtro de luz coloridos marcados pela luz após a desmontagem de <i>A Doca do Carvão</i> , 2017	p. 156
Figura 163 - <i>Frame</i> do vídeo em 360° gravado na caminhada sobre o tapete vermelho do 45° Festival de Cinema de Gramado em 2017	p. 159
Figura 164 - <i>Frames</i> do vídeo <i>The Red Carpet (film festival #1)</i> , 2017	p. 160
Figura 165 - <i>Frames</i> do vídeo <i>The Red Carpet (film festival #1)</i> , 2017	p. 160
Figura 166 - <i>Frames</i> do vídeo <i>The Red Carpet (film festival #1)</i> , 2017	p. 162 até p. 166
Figura 167 - Tira de <i>Película Costurada</i>	p. 162
Figura 168 - <i>Clytemnestra</i> , John Collier, 1882	
Figura 169 - Registro fotográfico da exposição <i>Dancing the Dream</i> , National Portrait Gallery, Washington, D.C., Estados Unidos, 2014	p. 163
Figura 170 - Tira <i>You ∞ Me</i>	p. 166 até p. 177
Figura 171 - Registro fotográfico da montagem do tapete vermelho para <i>The Red Carpet (art festival #2)</i> no Centro Municipal de Cultura, Arte e Lazer Lupicínio Rodrigues, Porto Alegre, 2017. Foto: Laura Cattani	p. 168
Figura 172 - Registro fotográfico de <i>The Red Carpet (art festival #2)</i> no Centro Municipal de Cultura, Arte e Lazer Lupicínio Rodrigues, Porto Alegre, 2017	p. 169
Figura 173 - Registros fotográficos de Mônica Hoff lendo <i>A Carta de Pero Vaz de Caminha</i> no evento com Danças Circulares em <i>The Red Carpet (art festival #2)</i> , 2017	p. 169
Figura 174 - Registros fotográficos de Mônica Hoff lendo <i>A Carta de Pero Vaz de Caminha</i> no evento com Danças Circulares em <i>The Red Carpet (art festival #2)</i> , 2017	p. 169
Figura 175 - Registros fotográficos do evento com Danças Circulares em <i>The Red Carpet (art festival #2)</i> , 2017	p. 170
Figura 176 - Registros fotográficos do evento com Danças Circulares em <i>The Red Carpet (art festival #2)</i> , 2017	p. 170
Figura 177 - Registros fotográficos do evento com Danças Circulares em <i>The Red Carpet (art festival #2)</i> , 2017	p. 170
Figura 178 - Registros fotográficos do evento com Danças Circulares em <i>The Red Carpet (art festival #2)</i> , 2017	p. 171
Figura 179 - Registros fotográficos do evento com Danças Circulares em <i>The Red Carpet (art festival #2)</i> , 2017	p. 171
Figura 180 - Registros fotográficos do evento com Danças Circulares em <i>The Red Carpet (art festival #2)</i> , 2017	p. 171
Figura 181 - Registros fotográficos do evento com Danças Circulares em <i>The Red Carpet (art festival #2)</i> , 2017	p. 172
Figura 182 - Registros fotográficos do evento com Danças Circulares em <i>The Red Carpet (art festival #2)</i> , 2017	p. 172
Figura 183 - Registros fotográficos do evento com Danças Circulares em <i>The Red Carpet (art festival #2)</i> , 2017	p. 172

Figura 184 - Registro fotográfico da experiência em projetar sobre paetê vermelho os vídeo feito durante as Danças Circulares em <i>The Red Carpet (art festival #2)</i> , 2017	p. 175
Figura 185 - Registro fotográfico da experiência em projetar sobre paetê vermelho os vídeo feito durante as Danças Circulares em <i>The Red Carpet (art festival #2)</i> , 2017	p. 175
Figura 186 - Registro fotográfico da experiência em projetar sobre paetê vermelho os vídeo feito durante as Danças Circulares em <i>The Red Carpet (art festival #2)</i> , 2017	p. 175
Figura 187 - Registro fotográfico da experiência em projetar sobre paetê vermelho os vídeo feito durante as Danças Circulares em <i>The Red Carpet (art festival #2)</i> , 2017	p. 176
Figura 188 - Registro fotográfico da experiência em projetar sobre paetê vermelho os vídeo feito durante as Danças Circulares em <i>The Red Carpet (art festival #2)</i> , 2017	p. 176
Figura 189 - Tira <i>Película Costurada</i>	p. 177 até p. 210
Figura 190 - Registro fotográfico da instalação <i>A Carta Vermelha</i> na exposição <i>Techne</i> , Porão do Paço Municipal, Porto Alegre, 2019	p. 180
Figura 191 - Registro fotográfico da instalação <i>A Carta Vermelha</i> na exposição <i>Techne</i> , Porão do Paço Municipal, Porto Alegre, 2019	p. 181
Figura 192 - <i>Frames</i> do vídeo <i>What is your favorite color?</i> , 2019	p. 182
Figura 193 - <i>Frames</i> do vídeo <i>What is your favorite color?</i> , 2019	p. 183
Figura 194 - <i>Frames</i> do vídeo <i>What is your favorite color?</i> , 2019	p. 184
Figura 195 - Trecho da carta original do dia 08 de fevereiro de 2005: <i>Parágrafo vermelho: Life is short</i>	p. 185
Figura 196 - Trecho da carta original do dia 07 de agosto de 1995: <i>Parágrafo vermelho: The Elephant-Print</i>	p. 186
Figura 197 - Reprodução da gravura em metal <i>Elefantes</i> , 1995	p. 186
Figura 198 - Trecho da carta original do dia 28 de janeiro de 1995: <i>Parágrafo vermelho: What is your religion?</i>	p. 187
Figura 199 - Trecho da carta original dos dias 22 de março e 29 de abril de 1995: <i>Parágrafo vermelho: Passing time, winter</i>	p. 187
Figura 200 - Trecho da carta original do dia 17 de julho de 1994: <i>Parágrafo vermelho: The soccer play Brazil x Italy</i>	p. 188
Figura 201 - Trecho da carta original do dia 14 de abril de 1994: <i>Parágrafo vermelho: The picture back to her</i>	p. 188
Figura 202 - <i>Frame</i> do vídeo <i>Parágrafo vermelho: The soccer play Brazil x Italy</i> , 2020	p. 189
Figura 203 - <i>Frame</i> do vídeo <i>Parágrafo vermelho: Life is short</i> , 2020	p. 190
Figura 204 - <i>Frame</i> do vídeo <i>Parágrafo vermelho: The Elephant-Print</i> , 2020	p. 191
Figura 205 - <i>Frame</i> do vídeo <i>Parágrafo vermelho: What is your religion?</i> , 2020	p. 192
Figura 206 - <i>Frame</i> do vídeo <i>Parágrafo vermelho: Passing time, winter</i> , 2020	p. 193
Figura 207 - <i>Frame</i> do vídeo <i>Parágrafo vermelho: The picture back to her</i> , 2020	p. 194
Figura 208 - Fotografia da minha amiga Ellen em roupa típica norueguesa, 199-?	p. 195
Figura 209 - <i>Golpe de Vista no Pão-de-Açúcar</i> (1977) de Telmo Lanes	p. 203
Figura 210 - <i>Vous est Ici</i> (2010), Élide Tessler	p. 203
Figura 211 - <i>Meio hipotônico</i> (2018), Luciane Bucksdricker	p. 204
Figura 212 - <i>Brasil - Extrativismo</i> (2017), Marina Camargo	p. 204
Figura 213 - <i>Print screen</i> de registro da aula 3 feito em momento sincrônico (ao vivo) Apresentação dos exercícios de notação e frase em notação realizados pelos estudantes, 2021	p. 205
Figura 214 - <i>Layout</i> para o site do projeto <i>Correspondentes: videocartas em Porto Alegre</i> , realizado pela Pomo estúdio, 2021	p. 208
Figura 215 - <i>Layout</i> para o site do projeto <i>Correspondentes: videocartas em Porto Alegre</i> , realizado pela Pomo estúdio, 2021	p. 209
Figura 216 - O origami do <i>Barco Vermelho</i>	p. 210
Figura 217 - Pilha de envelopes - Verso	Contra-capa

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO / p.18

1 AS CARTAS DA NORUEGA: uma história pessoal ou de como a Noruega era um país distante / p. 32

- 1.1 OS ENVELOPES / p.33
- 1.2 A PILHA DE ENVELOPES / p.34
 - 1.2.1 A digitalização / p. 35**
 - 1.2.2 A Cronologia / p.35**
- 1.3 ABRINDO OS ENVELOPES E AS CARTAS / p. 36
- 1.4 OS ENVELOPES: primeira apresentação / p. 39

Um bom lugar para ler uma carta é a casa da vó / p. 41

2 MEMÓRIAS DAS TECNOLOGIAS, IMAGENS E CORRESPONDÊNCIAS / p. 42

- 2.1 A PELÍCULA COSTURADA, A PELÍCULA RASPADA E O ESCÂNER DE MESA / p. 42
- 2.2 PONTOS E LINHAS, VARREDURAS E PIXELS (IMPULSOS ELÉTRICOS EM REDE) (TREM) (LOOP) / p. 50
- 2.3 AS LEMBRANÇAS DAS TRANSFORMAÇÕES TECNOLÓGICAS DA IMAGEM EM MOVIMENTO NA POÉTICA CASEIRA DE JONAS MEKAS / p. 67
 - 2.3.1 Amizade no campo do cinema: as videocartas trocadas entre Jonas Mekas e José Luis Guerin / p.74**
- 2.4 UMA BREVE HISTÓRIA DAS VIDEOCARTAS / p. 84
- 2.5 EM UM ZIGUEZAGUE: CORRESPONDÊNCIAS ENTRE VICTOR ERICE E ABBAS KIAROSTAMI OU DAS IDEIAS QUE TRANSPÕEM OS LIMITES E ATRAVESSAM FRONTEIRAS / p. 90
 - 2.5.1 O pouco, o simples e o quase-nada: o que aprendi com Abbas Kiarostami / p. 107**

Olhei para o mapa e vi a montanha. / p. 116

3 AS CARTAS E SUAS REAPRESENTAÇÕES PRESENTES / p. 117

- 3.1 FAR FARAWAY NORWAY / p. 132
- 3.2 THE GREEN LETTER / p. 139
- 3.3 A SOMBRINHA VERMELHA / p. 142
- 3.4 O GRANDE FILTRO VERMELHO / p. 147
 - 3.4.1 A Doca do Carvão / p. 147**
 - 3.4.2 O tapete vermelho um campo comum entre a arte contemporânea e o cinema / p. 157**
 - 3.4.2.1 O vídeo 360°, o tapete vermelho no festival de cinema / p.158
 - 3.4.2.2 The Red Carpet (film festival #1) / p. 164

- 3.4.2.3 The Red Carpet (film festival #1 / for an art exhibition) / p. 166
3.4.2.4 The Red Carpet (art festival #2) / p. 168
3.5 A CARTA VERMELHA: QUAL SUA COR FAVORITA OU DA SOMBRA DO BARCO / p. 177
3.6 O FILTRO VERMELHO E AS CARTAS DA NORUEGA / p. 182
 3.6.1 Parágrafos vermelhos ideias no céu / p. 183

CONSIDERAÇÕES FINAIS / p. 196

APÊNDICE 1 - Estágios Docência / p. 202

APÊNDICE 2: Correspondentes: videocartas em Porto Alegre / p. 206

APÊNDICE 3: O origami do Barco Vermelho / p. 210

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS / p. 211

REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS / p. 219

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS / p. 220

INDEX / p.223



INTRODUÇÃO

Chegamos ao fim do dia: digamos que durante esse mesmo dia algo de muito importante e significativo aconteceu, o tipo de coisa que poderia servir de inspiração para um filme, que tem as qualidades essenciais de um conflito de ideias que permitiriam a realização de um filme. De que forma, porém, esse dia se grava em nossa memória?

Como algo amorfo, vago, sem nenhuma estrutura ou organização. Como uma nuvem. E somente o acontecimento central daquele dia fixou-se, como um relato pormenorizado, lícido no seu significado e claramente definido. Em contraste com o restante do dia, esse acontecimento aparece como uma árvore em meio à cerração. (A comparação não é, por certo, muito exata, pois o que chamei de nuvem e cerração não são coisas homogêneas.) Impressões isoladas do dia geraram em nós impulsos interiores, evocaram associações; objetos e circunstâncias permaneceram em nossa memória, sem, no entanto, apresentarem contornos claramente definidos, mostrando-se incompletos, aparentemente fortuitos. Será possível transmitir, através de um filme, essas impressões de vida? É evidente que sim; na verdade, a virtude específica do cinema, na condição de mais realista das artes, é ser o veículo de tal comunicação. (TARKOVSKI, 1998, p. 21-22)

Mais de vinte anos de correspondências guardadas em uma caixa de papelão com estampa de mapa-múndi antigo. Algumas dezenas de cartas, cartões postais, algumas pequenas recordações - entre elas uma pedra recolhida em uma viagem à praia. A primeira carta da minha *penfriend* foi enviada pelo correio do município de Ulvik na Noruega no dia nove de fevereiro de 1994, é possível que tenha levado uns vinte dias até chegar a Porto Alegre. Dentro de um envelope simpático, confeccionado com uma folha de revista ilustrada com a fotografia de rostos de homens fazendo caretas, estava uma folha pautada com a resposta dela, Ellen. De lá para cá, transcorreram mais de vinte anos.

Ao escolher esse arquivo de correspondências particular como assunto a ser desenvolvido ao longo desta pesquisa em poéticas visuais, perguntei-me: o que do resgate do que estava contido ali dentro da caixa de 43cm x 30,5cm x 20cm, fragmentos de narrativas pessoais escritas sobre o papel, seria capaz de sensibilizar outras pessoas (além de mim e de minha *penfriend*)? Imaginei que o desafio centrado nessa prática epistolar particular estaria delimitado pela dimensão da caixa. A partir daí, para tecer uma reflexão sobre essa caixa de correspondências em uma tese em Poéticas Visuais, o que significa que a constituição da linguagem artística de meus trabalhos é o foco dessa pesquisa e impulsiona a sua problematização, busquei responder a perguntas como: o que é uma carta? O que a compõe? Do que é feita? O que vai ali além de papel e letras? Seria possível rerepresentar essas cartas através de uma prática artística? Há outras correspondências que se aproximem delas? Ao iniciar essa aproximação a este objeto de estudo, busquei num dicionário da língua portuguesa a seguinte definição do que é uma carta:

s.f.1. Comunicação manuscrita ou impressa devidamente acondicionada e endereçada a uma ou várias pessoas ; missiva, epístola. 2. Diploma (1) 3. Folha em que se registram os cardápios nos restaurantes. 4. V. Carta geográfica. 5. Mapa que representa linhas de navegação aérea. 6. Estatuto; constituição. 7. Cada uma das peças do jogo de baralho. 8. Cartão em que se prendem objetos miúdos. V. Cartas. (FERREIRA, 1975, p. 288)

Essa definição é breve e insuficiente para o processo de estudo dessa troca de cartas desde o campo das artes. O que de tão particular faz com que essas cartas sejam mantidas ao longo dos anos? Seguindo adiante, a origem da palavra carta vem do latim *charta*, do grego *chartes*, e refere-se à folha de papiro para escrever, provavelmente de origem egípcia. Por sua vez, o papiro é o meio físico usado para escrita, o que, na atualidade, pode ser um programa de edição de texto em um computador, um elemento para estabelecer relações entre aquele então e este agora, identificando as semelhanças, como a de sua funcionalidade, e as diferenças, como a de seus respectivos suportes. (Aqui, lembro das volumosas pastas de arquivo lotadas de papéis de carta decorados que eram colecionados junto aos seus respectivos envelopes dentro de sacos plásticos nos anos oitenta. Na hora do recreio, as alunas do ensino primário, que cultivavam esse hábito, faziam trocas no corredor da escola. Anos depois, nos anos noventa, muitos daqueles papéis de carta que eu colecionara foram o meio físico usado para escrita das cartas que enviei para a Noruega).

Uma das formas que as cartas adquiriram no campo das artes figura nas estantes de livrarias: o livro. A troca epistolar entre artistas, escritores, filósofos e pensadores ao serem publicadas tornaram-se acessíveis aos leitores, destinatários alheios ao original, como por exemplo: *Cartas a um jovem poeta* (1929) que contém as cartas que o poeta tcheco Rainer Maria Rilke (1875-1926) escreveu para seu correspondente romeno Franz Xavier Kappus (1883-1966) um aspirante a poeta que encontrou em Rilke um mestre com quem falar de suas angústias sobre o processo de criação; *Cartas a Theo* (1914) que reúne as cartas que o pintor Vincent Van Gogh (1853-1890) enviou a seu irmão Theo (1857-1891); o livro de correspondências entre os alemães Theodor W. Adorno (1903-1969) e Walter Benjamin (1892-1940) que abarca mais de vinte anos de troca de missivas entre esses dois pensadores seminais para a filosofia do século XX; as correspondências do pai da psicanálise Sigmund Freud; as do poeta Arthur Rimbaud; as trocas de cartas entre Carlos Drummond de Andrade e Cyro dos Anjos, Mário de Andrade e Tarsila do Amaral; o livro *Carta a D.* escrito para sua amada Dorine pelo jornalista austríaco André Gorz (1923-2007); *Cartas ao Mundo* (1997), um livro com organização da pesquisadora Ivana Bentes no qual está reunida grande parte da correspondência do cineasta Glauber Rocha (1939-1981); a correspondência entre a escritora e roteirista francesa Marguerite Duras (1914-1996) e seu companheiro Yann Andréa (1952-2014); *A Carta de Pero Vaz de Caminha* (datada de 1º de maio de 1500) que descreve ao rei de Portugal, D. Manuel (1469-1521),

o novo continente encontrado; a *Carta a Mondrian* escrita pela artista brasileira Lygia Clark (1920-1988), etc. Essa breve lista demonstra que esse tipo de escrita suscita o interesse de um público ávido por tornar-se destinatário também.

Possuir uma *penfriend* de um país distante é uma possibilidade de ter acesso, pelo olhar particular de uma pessoa comum - como você mesmo -, a uma cultura diferente - como a norueguesa; e além disso, fazer amigos enquanto pratica-se a escrita em um idioma estrangeiro. Quando estudava língua inglesa em uma escola de idiomas chegou às minhas mãos o material informativo e formulário para inscrição na *International Pen Friends* (IPF), um clube de troca de correspondências situado na Irlanda que organizava e distribuía endereços de pessoas de diversos lugares do mundo interessadas em se corresponder com outras por via postal. Preenchi tal formulário com meus dados. Anexei a taxa de adesão (dez dólares norte-americanos). Coloquei tudo dentro de um envelope. Fui até a agência de correio e enviei à IPF. Algum tempo depois, uma lista com o nome de dez pessoas junto aos seus respectivos endereços chegou à caixa de correio (além disso, o meu foi enviado a outras dez pessoas). A lista era composta por pessoas de países de língua portuguesa, como Angola e Portugal, e de língua inglesa, que em sua maioria eram de pessoas cujas línguas maternas eram outras: uma jovem da Coréia do Sul, outra da Hungria, outra da Alemanha, mais uma da Itália; contatos selecionados de acordo com os idiomas que eu havia escolhido para comunicação. Além da escolha de um idioma comum, que outros pontos de convergência podem surgir entre pessoas de distintas localizações geográficas? (Na época, Angola estava em guerra civil e as fotos dos meus correspondentes eram em formato retrato 3x4 com farda militar, mas isso já é outra história). Porém, o endereço de minha amiga norueguesa, Ellen, não veio nessa lista e, tampouco, o meu foi enviado para ela. Paralelamente a essa rede oficial de troca de correspondências, corria uma lista de endereços alternativa em forma corrente, que pressupunha escrever para o primeiro endereço escrito na lista, adicionar o próprio nome ao final da lista e repassá-la a outros *penfriends*. De certa maneira, essas listas oficiais ou paralelas eram feitas para que as pessoas, à diferença das que lançam garrafas com recados ao mar, encontrassem um destino concreto para suas mensagens. Dentre todos meus *penfriends*, a Ellen foi a que permaneceu. Por quê? Ao reler sua primeira carta, redescobri que ela contava um pouco sobre si mesma: descrevia a sua aparência e o lugar em que morava, listava suas preferências musicais e gastronômicas, também suas habilidades musicais e contava com quantos *penfriends* se correspondia. Ao final, ela perguntava se eu gostava de “punks” e de “crazy people”, ao que acrescentava, já respondendo à própria questão, que gostava deles, exceto dos “nazipunks”. Confirmava que gostaria de seguir se correspondendo comigo e, na margem lateral do papel, pedia que lhe enviasse um retrato meu.

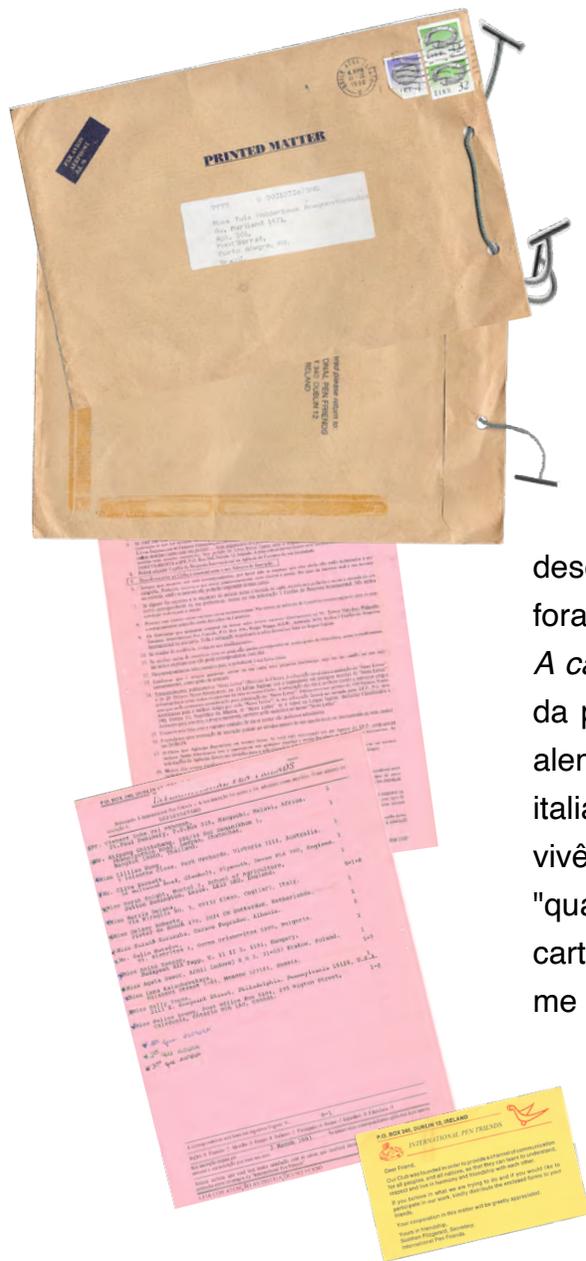
Tal forma de comunicação, a epistolar, vem servindo através dos séculos a distintos propósitos - públicos e/ou privados - convergidos a um formato específico - a carta em si - que dotado de matéria tangível e compatível com a sua finalidade, seja ela institucional e/ou pessoal, promove um diálogo, uma conexão, como uma linha estendida entre dois pontos..

Antes de seguir com os relatos e reflexões sobre essa prática epistolar particular e seu desenrolar poético, há um pequeno desvio a ser tomado para trazer um dos desdobramentos das cartas no campo das artes visuais: a Arte Postal Internacional. A Arte Postal utiliza o serviço do correio como um sistema de circulação alternativo, democrático e global para o trânsito de trabalhos de artistas - de maior ou menor relevância artística - e até hoje existe. Nos Estados Unidos, mais precisamente em Nova York, a *New York Correspondence School* foi criada pelo artista norte americano Ray Johnson (1927-1995), teve sua origem junto ao movimento Fluxus e seu momento de maior atividade nos anos 1970-80. As cartas que eram enviadas por esse sistema muitas vezes consistiam em proposições a serem realizadas por outros, também traziam elaborados envelopes feitos com colagens, desenhos, carimbos. No Brasil, Arte Postal esteve engajada a uma crítica política devido à ditadura militar vigente na época - como ocorreu em outros países da América Latina -; um dos seus principais expoentes é o artista multimídia e poeta pernambucano Paulo Bruscky (1949), sendo ele também um dos seus pioneiros no país.

Voltando às cartas da minha penpal norueguesa, percebo que, se por um lado o sistema postal era comum a ambos, tanto às cartas privadas quanto à Arte Postal Internacional, por outro, as origens eram distintas, o que conduz a novas buscas no que tange às artes visuais e a forma epistolar. A correspondência privada pode ser a matéria-prima para elaboração de uma obra, como a instalação *Cuide de você* apresentada no Brasil no ano de 2009, de autoria da artista francesa Sophie Calle (1953), composta por vídeos, textos e fotografias, baseada em uma carta de rompimento de seu relacionamento amoroso. A artista convidou 107 mulheres para que interpretassem o texto da carta. Tal maneira de proceder, faz recordar o que o poeta francês Arthur Rimbaud (1854-1891) escreveu na carta endereçada a Georges Izambard, em 13 de maio de 1871 o “eu é um outro!” (MACEDO E DIMENSTEIN, 2009, p.158).

Até aqui um rápido levantamento acerca das correspondências pessoais e de alguns dos seus redirecionamentos foi apresentado, abarcando algumas semelhanças de origem com seus pares epistolares, tanto por características formais quanto pela utilização de um sistema de circulação postal comum, trazendo alguns exemplos de suas aparições no campo das artes visuais. Para um estudo mais atual sobre correspondências, há de se levar em consideração o desenvolvimento

Figura 3: Correspondência da *International Penfriends*.



tecnológico que atuou decisivamente sobre a comunicação com a criação de novos meios com maior velocidade, principalmente no final do século XX e início do XXI. Tais transformações deixaram e vêm deixando um rastro de máquinas obsoletas e aparatos técnicos desusados quase irreparáveis. A partir da introdução de computadores nos lares e da criação da internet, as distâncias temporais foram abreviadas e as lonjuras abolidas, as trocas de informações tornaram-se praticamente instantâneas. Entretanto, a rapidez do mundo virtual não substituiu a presença da carta, pois há algo físico nessa atividade que escapa às outras: o papel e suas dobraduras, a grafia das letras, a cor da tinta da caneta, os cheiros, as texturas.

Assim, tramando um pensamento textual e uma prática poética no campo das artes visuais, a reflexão desenvolvida pressupôs bases referenciais que desenvolvessem o tema da correspondência; por conseguinte, as primeiras leituras foram: *A escrita de si* (2004) do filósofo francês Michael Foucault (1926-1984), o artigo *A carta particular como uma prática discursiva. Alguns traços característicos* (2002) da professora doutora chilena Darcie Doll Castillo (1965), *O ensaio como forma* do alemão Theodor Adorno (1903-1969), *O que é contemporâneo?* (2009) do pensador italiano Giorgio Agamben (1942) no qual a noção de contemporâneo envolve a convivência entre tecnologias anacrônicas. Em seu texto, Foucault expõe a ideia de uma "qualidade de um modo de ser" atrelada à correspondência, ao ato de escrever uma carta, e tal "qualidade" pode ser pensada como a maneira como cada indivíduo imprime práticas do viver em seu cotidiano:

A carta é também uma maneira de se apresentar a seu correspondente no desenrolar da vida cotidiana. Narrar o seu dia - não absolutamente por causa da importância dos acontecimentos que teriam podido marcá-lo, mas justamente quando ele não é senão semelhante a todos os outros, demonstrando assim não a importância de uma atividade, mas a qualidade de um modo de ser - faz parte da prática epistolar [...] (FOUCAULT, 2004, p.159)

Fonte: Arquivo pessoal da autora, 1992.

A "qualidade de um modo de ser" pode ser observada em determinadas situa-

Figura 4: Envelope da primeira carta da Ellen.



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 1993.

ções comuns como comer, dormir, relacionar-se. Poderia se pensar desde a perspectiva onde o *o quê?* seria o ponto comum da ação e *o como?* revelaria o traço particular do indivíduo que age. Para localizar tais fatores nesse conjunto de cartas, um recorte foi feito com a intenção de isolar seus elementos para relacioná-los com seus iguais; por exemplo, os envelopes das cartas. Eles têm uma mesma função: proteger e direcionar (endereçar) o seu conteúdo, ao mesmo tempo em que suas especificidades os diferenciam: o formato, a cor, o tamanho, a datação impressa pelo carimbo dos correios, as informações do direcionamento (de onde para onde), os selos estampados, as indicações do sistema a ser utilizado para o seu transporte (avião ou navio). Há um mundo de sensações contido em um envelope. Ele passa de mão em mão desde o seu remetente até o seu destinatário. Ao ser aberto, revela-se seu conteúdo: a folha de papel dobrada que ao ser desdobrada possibilita a leitura da carta. Ao início do texto, identifica-se a data e o local de sua escrita. O envelope, portanto, como ponto comum, permite que traços particulares sejam tema para o desenvolvimento de um trabalho poético utilizando o material das cartas que recebi da Ellen. Tal desdobramento deu-se através de uma obra audiovisual intitulada *Cartas da Noruega* ou *Envelopes* que será analisada em um capítulo próprio.

Frequentemente, os assuntos tratados em uma carta nar-ram o modo como o dia-a-dia está organizado e tal fato comprova-se na releitura das cartas, através das referências que a autora faz ao momento da escritura: “Agora, eu preciso ir pra cama”. Dois movimentos ocorrem a partir da escolha desse objeto de pesquisa, ao abrir a caixa descubro que ali dentro há uma nova expansão, amplidão, em que as cartas seriam pontos luminosos, portas ou janelas, em uma escuridão, em um esquecimento. Isso seria um primeiro movimento: o da aproximação aos detalhes (com uma lente de aumento). O segundo, o afastamento, ocorre

ao trazer dali uma poética. Ao longo deste processo artístico, surgiram indagações - algumas não imaginadas ao início da pesquisa - que terminaram por constituir respostas - respostas-obras - as quais serão analisadas ao longo desta tese.

Alguns resultados desse trânsito compuseram a exposição *Far Faraway Norway*² que foi apresentada na galeria do Goethe-Institut de Porto Alegre no inverno de 2018. Junto à curadora Bruna Fetter, a exposição foi concebida. Foram selecionados e organizados sete vídeos: *Vó sendo anjo* (2018) e *The Green Letter* (2018), ambos projetados sobre parede branca, *Mapa* (2018), *Cartas da Noruega - 1994-2015* (2018), *Dia Noite Noite Dia* (2018) e *Película Costurada* (2018), exibidos em um *video wall* composto por quatro monitores 32", e a vídeo carta *A Sombrinha Vermelha* (2018) reproduzida em monitor de 42" ao qual um par de fones de ouvido foi acoplado. Além de sua aparição em forma audiovisual, o próprio material oriundo das cartas da Ellen - como o mapa e os envelopes - e as próprias películas de 16mm foram apresentados na exposição - como *Dia Noite Noite Dia* cuja película, presa à parede por uma ponta, desenrolava-se em direção ao chão. A película costurada também estava presente e foi utilizada como linha para um desenho, que integrava uma composição associando-se a uma máquina de costura antiga, um cesto de vime, algumas pequenas caixas de madeira, uma pequena estatueta de um Buda, acessórios de costura, bolas de gude, lupas, lanternas, cds, entre outras recordações oriundas ou da troca de cartas com minha amiga norueguesa ou da casa da vó - tema da dissertação *Lar: (re)montando a casa da vó*³(2014). Outros trabalhos, que também foram apresentados nesta exposição, serão analisados um a um, como *Montanha* (2018) e *Trilhos* (2018), assim como a presença das próprias cartas originais toman parte do trabalho *Cantinho da Leitura* (2018) e sendo apresentadas como documento.

Poderiam as correlações advindas da reunião desse conjunto de trabalhos revelarem pontos de contato entre as práticas poéticas de agora e as de outrora, como as da costura, da gravura, da montagem, da instalação? Cada qual desses fazeres seriam espécies de camadas de conhecimentos conectados a diferentes momentos da formação artística, atreladas uma à outra, e que, para atingir a essência que as mobilizam, seu ponto nevrálgico, precisam ser vistas transversalmente através de seus pontos de contato, associações e convergências? Isto nos remete ao conjunto das cartas da Ellen - ponto inicial desse processo - e as maneiras de viver entrelaçadas pelo desenvolvimento tecnológico. Nesse ínterim, da década de noventa aos dias de hoje, início da terceira década dos anos dois mil, receber uma carta pelo correio segue sendo um evento carregado de emoção, pois, como explica Foucault:

² O título dessa exposição, assim como os de algumas obras, está escrito na língua inglesa pois leva em consideração o idioma com o qual costumo me comunicar com minha amiga norueguesa. Em alguns casos, como o da videocarta *A Sombrinha Vermelha*, ele pode constar tanto em inglês, *The Red Umbrella*, quanto em português.

³ A dissertação *Lar:(re)montando a casa da vó* (2014) está acessível em: <https://drive.google.com/file/d/1uLD9vmY10ScwPUo7xBs3ULT5mUNsu4C0/view?usp=sharing>

A carta torna o escritor “presente” para aquele a quem ele a envia. E presente não simplesmente pelas informações que ele lhe dá sobre sua vida, suas atividades, seus sucessos e fracassos, suas venturas e desventuras; presente com uma espécie de presença imediata e quase física [...] (FOUCAULT, 2004, p.156)

Ainda com a imagem dessa presença quase física do escritor da carta nas mãos de seu leitor, remeto meu pensamento para ele, o autor, mais precisamente para o momento da escritura da missiva, e me indago: quando se escreve uma carta, se está sempre no presente? Se a situação da escritura faz com que o autor se encontre em um local e em um momento específicos, há de se levar em conta, então, que o que lhe é contemporâneo ao ato de escrever poderá influir sobre a narração. Contrária à posição do autor, estaria a do leitor, do destinatário de tal missiva, alguém presente em um futuro não muito distante e em um lugar diverso do remetente, intermediada por um deslocamento. (No caso de missivas de interesse público, elas adquirem também novas características, como a publicação em livros, alguns mencionados anteriormente). Mas poderia o texto epistolar, por seu autor estar inserido no presente e dele fazer parte, estar mais próximo do real? A respeito do real, o capítulo *O pouco, o simples e o quase-nada: o que aprendi com Abbas Kiarostami* trará reflexões e apontamentos das relações entre sua obra e a arte contemporânea. Kiarostami (1940-2016) é um dos artistas de referência para essa tese pois além de transitar entre o cinema e as artes visuais, também participou do projeto *Correspondências: Victor Erice e Abbas Kiarostami* (2006-2007). Esse projeto consistiu na troca de videocartas entre o cineasta iraniano e o espanhol Victor Erice (1940), diretor de *El sol del Membrillo* (1992), e na apresentação delas, e de outros trabalhos, numa exposição itinerante entre os anos de 2006 e 2007. A correspondência entre ambos é uma das principais fontes de análise para tal forma. Uma das características que pode ser ressaltada é a da tentativa de registrar o presente, talvez capturar algo do real para transmitir, comunicar ao outro, assim, a carta compartilha com o vídeo essa intenção. Tanto um quanto o outro possuem, a princípio, um caráter transitório intrínseco aos seus respectivos meios e finalidades.

Retornando ao fio central: as cartas da Ellen. Ao refletir acerca da interligação entre o legado dos aportes tecnológicos para a comunicação e também para o desenvolvimento de uma prática artística que está pautada pela utilização do vídeo como técnica de produção de sentido, pergunto-me: qual será a forma mais justa para apresentar um trabalho utilizando o material do arquivo das cartas da Ellen? Utilizar as próprias cartas como matéria-prima? Ou valer-me dos assuntos abordados para produção em outra forma expressiva? Dessa maneira, recorro aos escritos da artista, professora e pesquisadora Maria Ivone dos Santos que, em seu texto *O imaginário do arroio Dilúvio nas imagens de imprensa e nas representações da arte* (2007), pensa a relação de endereçamentos referindo-se a um lugar - nesse caso o arroio Dilúvio

da cidade de Porto Alegre - e dirigindo-se a um público por meio do uso do vídeo, que é concebido como uma carta, e, como explica a artista, tem características que vão além da tradicional carta no suporte papel:

A carta é um modo narrativo que interpela o leitor ao estabelecer uma cumplicidade e uma partilha da experiência. Na vídeo-carta que vou comentar, a escrita é datada e se elabora com o apoio das imagens. Tem uma fatura mais complexa que uma carta escrita, pois nela se imbricam uma série de recursos, desde a inclusão de sons, dos textos, dos subtítulos ou registros de voz que complementados abrem para uma fruição de sentidos. Na montagem do vídeo, essas escritas são convocadas, ordenadas e articuladas, submetidas a uma série de manipulações tanto no que tange a temporalidade quanto na qualidade das imagens, manipulação que busca captar a atenção do destinatário. (DOS SANTOS, 2007, p.7)

Nessa descrição da forma videocarta, Maria Ivone não apenas destaca as semelhanças com as cartas escritas em papel, mas principalmente elenca os elementos que se preservam nesse trânsito entre formatos, como a datação; também observa quais são os elementos aportados pelo vídeo. Ainda sobre a ideia de trânsito entre formatos, será recordado o artista lituano radicado em Nova York, Jonas Mekas (1922-2019) que teve sua vida dedicada ao cinema autoral e de vanguarda. Ele foi, tanto como *filmmaker* quanto como incentivador da cena do cinema *underground*, responsável por criar e manter o *Anthology Film Archives*. Em sua trajetória, experienciou as transformações das tecnologias do audiovisual, construindo uma obra plural e de aparência caseira. Esse tema será tratado no capítulo As lembranças das transformações tecnológicas da imagem em movimento na poética artística caseira de Jonas Mekas. A obra de Mekas segue sendo uma referência para o trabalho que venho desenvolvendo ao longo da última década, por isso, já na dissertação, dois de seus filmes foram analisados, e, aqui nessa tese, a sua trajetória será apresentada por estar entrelaçada com a própria história das tecnologias audiovisuais. Mas não somente isso, nesse trânsito entre formatos, Mekas, assim como Kiarostami e Erice, participou de um projeto de correspondência através de videocartas com o cineasta espanhol José Luiz Guerín. Essa troca fez parte da continuidade do projeto de correspondências fílmicas de Alain Bergala (1943) e Jordi Balló (1954), que nesse turno intitulou-se *Todas las Cartas* (2011-2012), e trouxe ao público as videocartas de cinco duplas de cineastas de diversos lugares do mundo.

Talvez a escritura desse texto seja também um registro bastante aproximado de um processo artístico. Para entender o próprio trabalho, busca-se ideias afins e inspiradoras que impulsionem a pesquisa e conduzam a um estudo mais avançado. Mas o processo é permeável e transpassado pelo contexto em que está inserido. Não se sabe o caminho preciso até o ponto final. Ao lançar-me a essa jornada da tese, muitas ideias contribuíram e deram base para novos impulsos, entre elas *Em busca do tempo perdido* de Marcel Proust, obra que abriu caminho para o livro do autor norte-americano

Jonah Lehrer (1981) *Proust foi um neurocientista: como a arte antecipa a ciência* (2010). As memórias emanadas pelos lampejos das lembranças da madeleine, da textura de um guardanapo ou do desnível das pedras de um jardim são mais que recordações, são expoentes do funcionamento de nosso cérebro. A memória, assunto também desenvolvido na dissertação *Lar:(re)montando a casa da vó*, suscitou a indicação da obra de Proust como leitura, uma vez que a memória familiar é fonte comum de trabalho. Dos vídeos gravados em fitas e arquivos digitais da casa da avó à caixa de cartas da Noruega, muitas camadas de tempos guardados articularam práticas poéticas distintas através das ferramentas audiovisuais. Assim que resgato aqui alguns breves entendimentos a respeito da relação do tempo e da memória oriundos da dissertação. Considerando que o tempo e a memória, que segundo o cineasta russo Andrei Tarkovski (1998), “são como os dois lados de uma medalha” e “incorporam-se numa só entidade”, uma vez que “sem o Tempo, a memória também não pode existir” (p.64), e que a memória nos afeta de maneiras tão distintas e em intensidades variadas como identifica o filósofo francês Henri Bergson (1859-1941). À isso, adiciona-se que, para Tarkovski, “A memória é um conceito espiritual.”(p.64) e que, novamente voltando a Bergson, “entre a matéria bruta e o espírito mais capaz de reflexão há todas as intensidades possíveis da memória” (p.261), portanto, a memória seria tecida com linhas que conectam o corpo e o espírito, ou seja, à uma sensação de presença física desdobrada em camadas que compõem uma realidade particular, a qual, em contato com o coletivo, entrelaça-se à outras, assim formando uma malha, um tecido comum, compartilhado, que convencionou-se chamar de real. Tais considerações estendem-se à pesquisa atual. Trazem consigo reflexões acerca dos laços que compõem o fazer artístico quando envolvem a memória e a imagem em movimento, o audiovisual, que se articula como uma impressão de realidade. Há um mundo sensível ao redor e, como seres permeáveis ao entorno, determinados eventos, de curta ou longa duração, nos afetam, nos atravessam, modificando, acrescentando algo diverso ao percurso. Neste encontro entre as camadas de tempo das cartas da Noruega e do presente quando as releio, penso: que respostas daria hoje em dia àquelas conversações de mais de vinte anos atrás?

As interferências externas traçaram, no devir desse processo, um caminho imprevisto que terminou por se constituir em uma espécie de filtro para trabalhar com o material das cartas da Noruega. (Isso significa que alguns dos trabalhos produzidos ao longo da pesquisa não possuíam uma relação direta com as cartas da Ellen, mas se constituíram por associação, como é o caso da *Carta de Pero Vaz de Caminha* que, assim como eu, conta sobre a vida nessas terras para alguém distante, ou ainda, se deram a partir da predisposição em colocar-se na posição de permeabilidade ao presente afim de transmitir as impressões obtidas a seu respeito para outrem, como será visto no subcapítulo *O grande filtro vermelho* (p.147)). E esse, portanto, foi um filtro colorido. Na última década, vimos crescer um acirramento na disputa entre

as cores amarela e vermelha. Símbolos de determinadas posições políticas, seguidores de ambos os lados adquiriram repulsa pela cor associada ao adversário. Houve violência contra pessoas por usarem peças de cor vermelha por parte dos usuários da cor amarela. Tal situação, que ganhou as ruas, também instalou-se em forma de um acampamento, em homenagem a uma figura pública do judiciário, que foi erguido em um parque público de trânsito intenso da capital. Barracas, faixas, bandeiras do país, imagens de ídolos passaram meses ocupando tal ponto sem qualquer questionamento municipal. Temendo agressões, eu, que atravessava o dito parque com frequência, sentia o receio de usar qualquer peça de roupa da cor vermelha ou assemelhada nos dias em que precisava fazer esse trajeto. Surpreendentemente, em um inverno desse período, usava uma blusa de algodão da cor amarela oculta por baixo de um blusão de lã e de um casaco, cuja gola transpareceu. Foi vista por um simpatizante da cor vermelha que me advertiu por isso. Atravessada pela ideia de que as cores em si eram inocentes pelos desentendimentos humanos, passei a pesquisar a respeito da cor vermelha, a história de seus pigmentos, seus usos e significados atribuídos. O pesquisador francês Michel Pastoureau (1947) desenvolve um vasto estudo sobre o tema das cores e tem publicado livros a respeito da história das cores, como *Red: The History of a Color* (2017b). Ele também é autor do livro em que associa suas memórias à presença de determinadas cores em eventos de sua vida, *Los Colores de Nuestros Recuerdos* (2017a):

As cores do físico ou do químico, então, não são as do neurologista ou do biólogo. Mas estas últimas tão pouco são as do historiador, do sociólogo ou do antropólogo. Para eles - e de maneira geral para todas as ciências humanas - a cor se define e se estuda, para iniciar, como fato social. Mais do que a natureza, o pigmento, o olho ou o cérebro, é a sociedade quem “faz” a cor, quem lhe dá definição e sentido, quem declina seus códigos e seus valores, quem organiza suas práticas e determina suas contribuições.⁴ (PASTOUREAU, 2017a, p. 243- 244, tradução minha)

Haveria a possibilidade desta contraposição entre as cores, promovida pelas experiências do cotidiano, engendrar uma poética artística alinhavando tais percepções e as cartas da minha amiga norueguesa? Para responder a isso, buscando entender melhor o processo de constituição de uma obra, contarei e refletirei a respeito dos elementos vermelhos que despertaram minha atenção no decorrer dos últimos anos e de como os encontros com eles deram origem a uma série de trabalhos avermelhados, como a já mencionada videocarta *A Sombrinha Vermelha* (2018). Vou apontar quais são eles e indicar quais os seus contextos de elaboração e de apresentação, noção desenvolvida pelo artista, pesquisador e professor Hélio Ferverza, que utilizo para o desenvolvimento de uma reflexão acerca dos trabalhos, muitos deles instalações, que realizei nesses últimos quatro ou cinco anos. Tive a oportunidade de por três vezes trabalhar no porão do Paço Muni-

⁴ Original: “Los colores del físico o del químico, pues, no son los del neurólogo o los del biólogo. Pero estos últimos tampoco son los del historiador, el sociólogo o el antropólogo. Para ellos - y de manera general para todas las ciencias humanas - el color se define y se estudia, para empezar, como hecho social. Más que la naturaleza, el pigmento, el ojo o el cerebro, es la sociedad quien «hace» el color, quien le otorga definición y sentido, quien declina sus códigos y sus valores, quien organiza sus prácticas y determina sus aportaciones.” (PASTOUREAU, 2017a, p. 243-244).

cipal, espaço composto por arcos e corredores cujas paredes possuem tijolos à vista, também por uma grande sala repleta de colunas, igualmente de tijolos à vista, e uma sala para cárcere. A cada vez optava por um lugar distinto, propondo-me o desafio de fazer um trabalho naquele ambiente de camadas de história da nossa cidade. O primeiro trabalho chamou-se *A Doca do Carvão* (2017), referência ao passado do próprio lugar, que foi aterrado e que é onde se construiu o prédio que abriga a prefeitura; o segundo pertencia ao desdobramento do vídeo *The Red Carpet* (2018); e o terceiro, *The Red Letter* (2019), que integra a prática poética da costura sobre película cinematográfica de 16mm, oriunda do trânsito entre as artes visuais e o cinema, associada à montagem de filmes e à ideia da possibilidade de se costurar o tempo, assim como o monstro *Frankenstein* havia sido criado. Seguindo o fio do vermelho, tornei-o, então, um filtro através do qual via o que havia sido escrito nessa cor de tinta de caneta nas cartas da Ellen. Separei os parágrafos vermelhos e transformei-os em um ponto de visualização, como um olho mágico para o que estava no interior do envelope, mas preferia vê-los como se luzes das estrelas fossem.

A reordenação das lembranças, motivada pelas relações estabelecidas entre a atualidade e a caixa de cartas, também operou-se a partir do uso da memória, ou melhor, do que ainda não foi esquecido. Tal procedimento foi o primeiro a ser adotado a partir da pergunta: do que lembro sem que precise abrir uma carta sequer? A resposta deu origem a vídeo instalação *The Green Letter* (2018), já que o que eu lembrava estava escrito na cor verde. Por que esta lembrança foi a que permaneceu em minha mente? Provavelmente por ser uma carregada de emoção, o momento em que conheceu o seu futuro marido e pai dos seus filhos. Mas mesmo as memórias mais próximas ao coração são imprecisas, como a recordação de Marcel sobre o posicionamento da verruga no rosto de sua amada Albertine:

Ao longo do romance a verruga de Albertine migra do queixo para os lábios e para as bochechas, um pouco abaixo dos olhos. Em qualquer outro romance tal desleixo seria considerado um erro. Mas na *Busca*, a instabilidade e inexatidão da memória é a moral da história. Proust quer que saibamos que nunca saberemos onde a verruga realmente está. “Sou obrigado a retratar erros”, escreveu em uma carta para Jacques Rivière, “sem me sentir compelido a dizer que os considero erros”. Porque todas as memórias estão cheias de erros, não há necessidade de contabilizar. (LEHRER, 2010, p.130)

Assim como a manipulação da memória fugidia da verruga de Albertine, minha recordação era *errada*, havia diferenças entre o que lembrava em mente e o que estava escrito na carta da minha amiga norueguesa. Entre esses devaneios sobre as maneiras de lembrar, encontro que a caixa de cartas permaneceu ao alcance das mãos, enquanto os e-mails desapareceram a cada troca de endereço eletrônico. O estranho contraste entre o que a tecnologia mais recente

forneceu - e fornece - como memória, que parece ser fugidia, e o que a materialidade da carta ofereceu como estabilidade, ditada pela duração de sua matéria, suscitou a essa pesquisa uma linha cronológica a seguir, uma base para organização das ideias e escolha das referências artísticas trazidas para dialogar com tais processos de transformações tecnológicas que afetaram, e afetam, nossa comunicação e os modos de fazer da arte. O vídeo como ferramenta, por exemplo, trouxe para o campo das artes visuais inúmeras facilidades para artistas interessados na imagem em movimento e diversas possibilidades de experimentação, além da leveza na apresentação de seus resultados, uma vez que a revelação do negativo em laboratório era desnecessária. Frente a isso, obras as quais refletem acerca dessa obsolescência irão compor o repertório de referências deste trabalho, como as do artista multimídia brasileiro Lucas Bambozzi, que trabalha com videoinstalações, como por exemplo *Curto Circuito [Último Suspiro]* (2014).

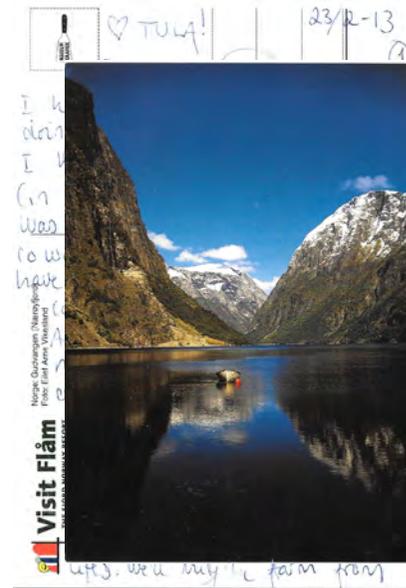
A trama de linhas cronológicas e de sobreposições de tempos será abordada em um breve histórico da videocarta, formato oriundo da mistura da tecnologia do vídeo com a forma epistolar, e de como, com a popularização das câmeras, narrativas pessoais cujas correspondências foram abertas a um público mais amplo. Para tanto, tem-se como base as recentes publicações de pesquisas, como a revista digital *Area Abierta*⁵, que na sua edição de setembro a dezembro de 2019, organizada pela pesquisadora e professora espanhola Lourdes Monterrubio, trouxe o tema *La enunciación epistolar en el cine contemporáneo*. Nesta edição, estão presentes artigos oriundos de diversos lugares elaborados acerca das relações entre o epistolar e o audiovisual, o que abrange a presença da carta como elemento cinematográfico, mas também como formato narrativo, utilizando os mais diversos meios de captação de imagem e som.

De certa maneira, as cartas da minha amiga norueguesa, as minhas lembranças pessoais, as memórias dos objetos e das tecnologias, as correspondências, a leitura de *Em busca do tempo perdido* de Proust, as referências poéticas, como a obra de Jonas Mekas e os caminhos pelos quais me deparei com o formato da videocarta, as reflexões teóricas acerca da correspondência, como a de Foucault, deram base para entendimentos ampliados, ou seja, mais além das próprias cartas, sobre a noção de correspondência. Tais elementos, entre outros mais, foram organizados em um espaço mental que recorda o de uma sala de montagem de filmes antiga, com rolos guardados em latas, tiras de películas organizadas lado a lado, penduradas em uma espécie de cabideiro, moviola, sincronizadora, coladeira. E, conforme ia aprofundando minha pesquisa e realizando experiências, percebia a forte articulação entre estar inserida num presente e, ao mesmo tempo, ser conduzida a um outro tempo ou lugar pelo material. O que eu havia lido nas cartas na data da sua chegada

⁵ *Área Abierta*, Revista de comunicación audiovisual y publicitaria, *La enunciación epistolar en el cine contemporáneo* Epistolary Enunciation in Contemporary Cinema Lourdes Monterrubio Ibáñez (ed.)

continuava ali escrito, e sua releitura, com a intenção de trazer dali um trabalho poético, requisitou novas abordagens para além daquelas palavras. Assim, procedimentos semelhantes ao da edição de um filme buscaram corresponder, articular, montar, fazer associações e proporcionar composições entre elementos extraídos dali permeadas pelo contexto presente. O que sempre me remete ao monstro *Frankenstein*, cujo corpo, feito com partes de outros, ganhou vida a partir de uma descarga elétrica, como uma ideia que surge através das sinapses em nosso cérebro, que através de uma rede de conexões constituem um pensamento, uma imaginação, mesclando o já aprendido ao novo, em constante rerepresentação. Mas, como se verá, tudo isso começou a partir de uma carta.

Figura 5: Cartão Postal de um fiorde norueguês.



Fonte: Arquivo pessoal, 2013

Figura 6: Sticker bandeiras da Noruega e do Brasil.



Fonte: Arquivo pessoal, 1994.

CARTAS DA NORUEGA: uma história pessoal ou de como a Noruega era um país distante

Da Noruega distante ouve-se uma canção, toca o cuco uma vez, preste bem atenção: Ooooooo... Uuuuuuu... O-la-ra-ti-ri, O-la-ra: cuco - cantarolava minha mãe para me adormecer. Em minha imaginação, o eco de um cuco das montanhas se repetia conforme avançavam os ponteiros do relógio na cantiga de ninar: O-la-ra-ti-ri, O-la-ra: cuco, cuco. Uma, duas, três, até doze vezes. Entre a vigília e o sono, a Noruega era um país distante.

Figura 7: Frames do vídeo *Cartas da Noruega, 1994-2007* (2017).

Cartas da Noruega
1994-2007

Letters from Norway
1994-2007



Fonte: Arquivo pessoal, 2017.

1.1 OS ENVELOPES

As cartas apresentam-se pelos seus envelopes, neles estão os dados que dão direção ao conteúdo – a sua narrativa – e são a primeira impressão que o destinatário tem de seu remetente. Segue uma breve lista com descrições de alguns dos envelopes das cartas da Ellen que chegavam à minha caixa de correio.

Nove de fevereiro de 1994. Um envelope feito de uma folha de revista onde figuram rostos de homens fazendo caretas contém a primeira carta vinda da Noruega e escrita por Ellen, minha penpal. Brasil foi escrito com Z.

Vinte e seis de outubro de 1996. Um envelope branco, três selos: um com o desenho de uma flor e outros dois com número um impresso. Brasil, com Z.

Seis de fevereiro de 1995. Um envelope decorado com uma ilustração de uma mãe e filhote de porcos-espinhos. Está escrito e grafado: “é urgente”. Brasil, com S.

Quinze de janeiro de 1999. Envelope feito de papel artesanal com fragmentos de flores e decorado com adesivos. Cuba. Oito de agosto de 1997. Um envelope branco, três selos: todos com o número dois impresso. Brasil, com S.

Três de outubro de 2000. Envelope branco com colagem de papel pardo por adesivos com figuras de joaninhas e com indicação de par avion inserida pelo correio. Brasil, com S.

Dezesseis de janeiro de 1998. Envelope branco, seis selos colados como uma coluna diagonal de cima para baixo da direita para esquerda: todos com o número um impresso. Brasil com S.

1.2 A PILHA DOS ENVELOPES

Elástico é o tempo de que dispomos cada dia; as paixões que sentimos o dilatam, as que inspiramos, o encurtam e o hábito o enche. (PROUST, 2014b, p. 231)

Figura 8: *Frames do vídeo Cartas da Noruega, 1994-2015, 2018.*



Fonte: Arquivo pessoal, 2018.

1.2.1 A Digitalização

Uma pilha de correspondências está posta ao lado do escâner de mesa. As cartas estão sobrepostas sem obedecer qualquer previsão ou ordenamento. Uma a uma, vão sendo abertas e colocadas sobre a superfície do vidro da máquina para serem digitalizadas. Envelopes, papéis de carta, cartões postais, fotografias e mapas tornam-se arquivos de dados digitais. As imagens das cartas vão sendo direcionadas para pastas numeradas, de um até cinquenta, e nelas vão sendo guardadas as imagens das páginas transformadas em arquivos nomeados, como por exemplo: 50_1, 50_2; onde o 50 corresponde à pasta e o 1, à imagem. A que tipo de ordem se atentou essa numeração? O acaso. (Talvez seja também o acaso que tenha dado início a essa troca de correspondências). Assim, ao organizá-las cronologicamente, uma primeira linha temporal é estendida, o que possibilita a contextualização dessa prática epistolar particular - e das histórias nela contidas - em um horizonte mais amplo, entre tantos eventos no decorrer de aproximadamente três décadas.

1.2.2 A Cronologia

Cada um dos envelopes traz informações impressas pelos carimbos de expedição aplicados sobre os selos que indicam a data e o local de postagem, assim, ao passar de uma imagem de um envelope para outra, percebe-se o transcurso de tempo estabelecido pela sua cronologia. Na intenção de conferir ao trabalho a percepção desse transcurso temporal, optei pelo uso do recurso audiovisual, que permite utilizá-lo - o tempo - como matéria constitutiva de uma ideia. Entretanto, a simples troca de uma imagem de um envelope para outra fez desaparecer a ideia do conjunto. Imagetica-mente, a pilha de cartas que uma vez esteve ao lado do escâner não se configurava como um volume, como algo que ocupa um espaço além do tempo. Entendendo que tal aspecto, o empilhamento, possuía relevância para a constituição do trabalho, as imagens foram então sobrepostas. Ainda, considerando as características intrínsecas do meio audiovisual, no qual sons e imagens que se desenrolam ao longo de um mesmo espaço de tempo, para compor com essa pilha de cartas, decidi gravar uma breve lista de áudios em um estúdio especializado para que detalhes sonoros, como os que são produzidos pela manipulação das cartas, não fossem perdidos. O cruzamento de dimensões temporais, essencial para o desenvolvimento desse vídeo intitulado *Cartas da Noruega (1994-2015)*, por um lado apoia-se na cronologia expressa nas datas e por outro, na duração do vídeo - que tem um tempo delimitado -, como no cinema; contudo, diferencia-se deste por sua versatilidade, transitando com maior facilidade entre os dispositivos, monitores de televisão e projetores de vídeo, e entre as situações de apresentação.

1.3 ABRINDO OS ENVELOPES E AS CARTAS

Ouve-se o abrir de uma carta, um pedaço de papel rasgado, e a voz diz: “nove de fevereiro de 1994, nove de março de 1994, quatorze de abril de 1994, [...] oito de agosto de 1997, [...] primeiro de julho de 2001 [...]”. Segue quase como um mantra. Mistura-se à voice-over o som da manipulação das cartas: folhas retiradas do envelope, desdobradas, redobradas, recolocadas em seu invólucro. Os envelopes das cartas também testemunham as mudanças de endereço, tanto do destinatário quanto do remetente; e, através de seus deslocamentos geográficos, portam pequenas narrativas, escritas à mão sobre um papel. Contar datas, contar números, contar cartas, contar de si mesmo, isso que Foucault identifica como uma das funções da missiva em seu texto *A escrita de si*:

A carta que, como exercício, trabalha para a subjetivação do discurso verdadeiro, para sua assimilação e elaboração como “bem próprio”, constitui também, e ao mesmo tempo, uma objetivação da alma. (FOUCAULT, 2004, p. 156)

De certa maneira, imaginava esse vídeo como a cena de abertura de um futuro filme-ensaio que conteria esses anos, décadas, de conversa com a Ellen, que mesmo com fluxos distintos de envio, a cada ano mais reduzidos, contam com aproximadamente cinquenta cartas, cujos fragmentos são iscas para lançar linha à memória. Estes vão dando pistas, deixando pequenos trechos testemunhais dos anos vividos e da constante mudança, talvez pressentida, e constatada pela delimitação de um período de tempo específico, durante o qual as amplas transformações nos formatos de comunicação, como já mencionado, atuaram sobre a manutenção dessa comunicação de via postal. Voltando aos envelopes, muitas vezes decorados por minha amiga com desenhos, adesivos e recortes de revista ou jornal, eles sempre me surpreenderam por sua originalidade. Ao imaginar esse vídeo como uma possibilidade para cena de abertura de um filme, tinha em mente criar uma narrativa baseada estritamente no dito nas cartas da Ellen, cuja apresentação estaria destinada à sala escura de cinema, mas algumas indagações surgiram: que tipo de filme seria o das cartas da Noruega? Seria como os de Jonas Mekas por possuir como tema em comum o uso de memórias pessoais? O que mais haveria em comum? E o que os diferenciaria? Talvez a pretensão de fazer um filme baseado nesses papéis inanimados, mantendo-se fiel à sua forma e ao seu conteúdo, ainda seja um recorte muito amplo feito sobre a matéria das cartas da Ellen, e isso o tornaria inoperante pelo excesso de informações presentes ali e pelos desdobramentos que cada uma suscitaria.

Ainda refletindo sobre esse possível filme, seu caráter estaria mais próximo ao filme-ensaio. Aqui recorda-se do artigo *O filme-ensaio*, no qual o pesquisador e professor de cinema e artes Arlindo Machado propõe que filmes-documentário

ganhariam maior força ao serem filmes-ensaio:

O documentário começa a ganhar interesse quando se mostra capaz de construir uma visão ampla, densa e complexa de um objeto de reflexão, quando ele se transforma em ensaio, em reflexão sobre o mundo, em experiência e sistema de pensamento, assumindo, portanto, aquilo que todo audiovisual é na sua essência: um discurso sensível sobre o mundo. (MACHADO, 2003, p. 68)

E, novamente, aparece a ideia de uma construção de um discurso sensível sobre o mundo, assim como ocorre na prática epistolar, expressa na *qualidade de um modo ser*, a qual é revelada nas práticas do cotidiano: dormir, acordar, comer, escrever cartas; lembrando a elaboração de Foucault sobre o tema das correspondências.

Passar da escritura das cartas, das suas narrações, dos seus temas abordados ao longo dos anos, para um ambiente outro, temporalizado como o cinema e/ou espacializado como as artes visuais, conduz a uma busca por uma nova forma de visualidade, uma nova forma de perceber esse material e os aspectos envolvidos no trânsito: os direcionamentos, os apontamentos, as medidas, as durações, os deslocamentos e as velocidades. Pensando ainda na visualidade, também há a distinção entre as noções de apresentação e de exposição que foi desenvolvida por Hélio Ferverza, pesquisador, artista e professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em seu texto *Registros sobre deslocamentos nos registros da arte* (2009), e que permanece sendo referencial para constituição de uma reflexão sobre as situações em que o trabalho em artes é mostrado ao outro. Ele escreve: a “apresentação é uma noção mais ampla do que exposição, razão pela qual pode englobá-la.” (p. 54), portanto, seguindo seu pensamento, a segunda poderia estar inserida na primeira, porém a primeira não poderia se restringir à segunda. E continua:

Para nós, o espaço de apresentação é aquele que surge no entrecruzamento dos movimentos orientados pelos gestos e os fenômenos de indicar e fazer ver, isto é, aquele que se instaura no entrecruzamento de diferentes operações, gestos e sistemas de indicação. (FERVENZA, 2009, p. 54)

Tal noção permanece sendo referencial para a constituição de uma reflexão sobre as situações em que elaborei a apresentação de uma série de trabalhos levando em consideração o lugar onde seriam colocados e as relações que se estabeleceriam por proximidade, pontos de vista, movimentação entre um e outro e o conjunto. Na exposição *Far Faraway Norway* (2018), trazer para o espaço os assuntos desenvolvidos nas planas folhas de papel de carta, compartilhando-as com o público, gerou tanto atitudes de contemplação quanto de movimentos físicos. Tais ações promoviam o contato

revelada ao se deparar com comentários sobre algum momento que você havia contado. É algo que parece ser um relato de si pela caneta do outro; e, pela palavra do outro (seja ele curador, jornalista, teórico ou até mesmo outro artista), os trabalhos de arte são apresentados a um terceiro, o público.

1.4 OS ENVELOPES: primeira apresentação

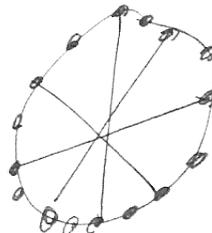
Em treze de outubro de 2016, durante três horas, o vídeo *Cartas da Noruega, 1994-2007* foi apresentado em contexto de galeria. (Integrava, naquele momento, a mostra dos trabalhos desenvolvidos pelos participantes do curso de extensão *O som na arte contemporânea*, ministrado pelo professor e artista sonoro alemão Hans Peter Kuhn, uma das atividades do projeto *Media Art Lab Mercosul*, realizado numa parceria entre o Goethe-Institut de Porto Alegre, o Instituto de Informática da UFRGS e o Instituto de Artes da UFRGS). Sobre uma pequena mesa, cujo tampo quadrado feito de aglomerado de madeira e revestido por uma lâmina de fórmica de cor branca, estão posicionados o projetor de vídeo e o computador, do tipo laptop, aproximadamente a dois metros de distância da superfície branca da parede falsa, que fazia as vezes de tela, sobre a qual a luz da projeção incidiria. No chão, em frente a essa parede, um par de caixas de som está posicionado, e dali o áudio da narração das datas e da manipulação das cartas, já descrito anteriormente, é emitido e vem em direção ao observador, a quem imagina-se estar em pé e situado ao lado da mesa. Todos equipamentos eletrônicos estão conectados por cabos de distintos padrões. Através deles, sinais de informações de imagem e som são transmitidos entre as máquinas. Por exemplo, o par de caixas de som liga-se ao amplificador (do tipo *slim*) que, desde embaixo da pequena mesa, faz uma ponte entre ele e a saída de som do *laptop*. A presença dos cabos no espaço expositivo é indesejada e, costumeiramente, eles são escondidos nos cantos ou em vãos previamente planejados. No momento em que todos equipamentos foram ligados, tanto o som quanto a imagem funcionaram conforme o previsto, porém percebi os cabos cruzando o caminho desordenadamente. Assim, tentei ocultá-los, mas não obtive sucesso. Então, o professor Kuhn aproximou-se e sugeriu-me assumir tal aspecto e trabalhar com os cabos aparentes entretanto unidos. Dessa maneira, uma espécie linha reta única, feita com a união dos fios, foi arranjada no piso conectando visualmente a parede e a mesa.

O vídeo *Cartas da Noruega* possui duas versões distintas. A primeira, de 2016, foi elaborada para projeção em superfície branca e a segunda, de 2018, para reprodução em monitor de tela plana com moldura plástica preta, no formato 16:9, integrando parte de uma composição em um *vídeo wall*, articulando-se a outros três. Esse conjunto de vídeos reunia, além dos elementos do material das cartas da Ellen, outros que traziam reminiscências de práticas artísticas aprendidas

e utilizadas em distintas etapas desses vinte anos. E quais seriam essas práticas? Relembro que são a da costura, a da gravura e da montagem, as quais parecem, por hora, distantes umas das outras, mas que creio conduzirem a uma espiral de eixo comum. Regressemos à carta do poeta Rilke no intento de que, ao utilizá-la como uma metáfora, com suas palavras a respeito do processo de criação, elas sejam compreendidas por seu destinatário e, talvez, por outros além dele, por um tu, leitor, plural:

Assim como as abelhas juntam o mel, reunimos o que há de mais doce em tudo e o construímos. É com o que há de menor, com o que há de insignificante (caso resulte do amor) que começamos, em seguida recorremos ao trabalho e ao descanso, a um silêncio ou a uma pequena alegria solitária, a tudo aquilo que fazemos sozinhos, sem participantes e colaboradores, assim como damos início àquele que não presenciaremos, do mesmo modo que nossos antepassados não puderam presenciar. E no entanto eles, que se foram há muito tempo, se encontram em nós, como projeto, como carga pesando sobre o nosso destino, como sangue que corre em nós e como um gesto que desponta das profundezas do tempo. (RILKE, 2014, p. 60-61)

Figura 10: Desenho de alguma carta, 2018.



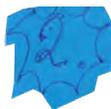
Fonte: Arquivo pessoal, 2018.

Um bom lugar para ler uma carta é a casa da vó.

Figura 11: *Frame do vídeo Vó sendo anjo, 2018.*



Fonte: Arquivo pessoal, 2018.



MEMÓRIAS DAS TECNOLOGIAS, IMAGENS E CORRESPONDÊNCIAS

Se, na ciência, é possível confirmar a veracidade dos argumentos e comprová-los logicamente aos que a eles se opõem, na arte é impossível convencer qualquer pessoa de que você está certo, caso as imagens criadas a tenham deixado indiferente e não tenham sido capazes de convencê-la a aceitar uma verdade recém-descoberta sobre o mundo e o homem, se, na verdade, a pessoa ficou apenas entediada ao deparar-se com a obra. (TARKOVSKI, 1998, p. 44)

Um breve recorrido histórico será retomado para localizar as práticas artísticas que acompanharam o desenvolvimento das tecnologias da imagem em movimento. Toma-se como exemplo a trajetória de Jonas Mekas da película à internet, abrindo um panorama que entrelaça-se a outros referenciais artísticos que também nutrem essa pesquisa, e que, a partir das análises dos usos das poéticas autorais, feitas tanto por cineastas (como a troca de videocartas entre o iraniano Abbas Kiarostami e o espanhol Victor Erice) quanto por artistas multimídia (como o brasileiro Lucas Bambozzi) transitam no “entre” que Dubois observou em seu artigo *Um efeito de cinema na arte contemporânea* (2009), noção que permeará esta pesquisa.

Algumas obras serão trazidas para indicar, conceitual e formalmente, as transformações tecnológicas e como seus autores as elaboram. A primeira delas é o curta metragem *Mothlight* (1963), do artista norte-americano Stan Brakhage, em que a película foi feita artesanalmente utilizando elementos naturais - como asas de mariposas e flores - para compor um filme que aproxima o olhar, ao redimensionar o real, a uma quase abstração. A segunda é *Ão* (1981), do artista brasileiro Tunga (1952-2016), onde a película de 16mm “circula entre o projetor e o chão da sala através de roletes espalhados pelo piso, desenhando uma grande circunferência”, conforme a informação disponibilizada no no site oficial do artista.⁶

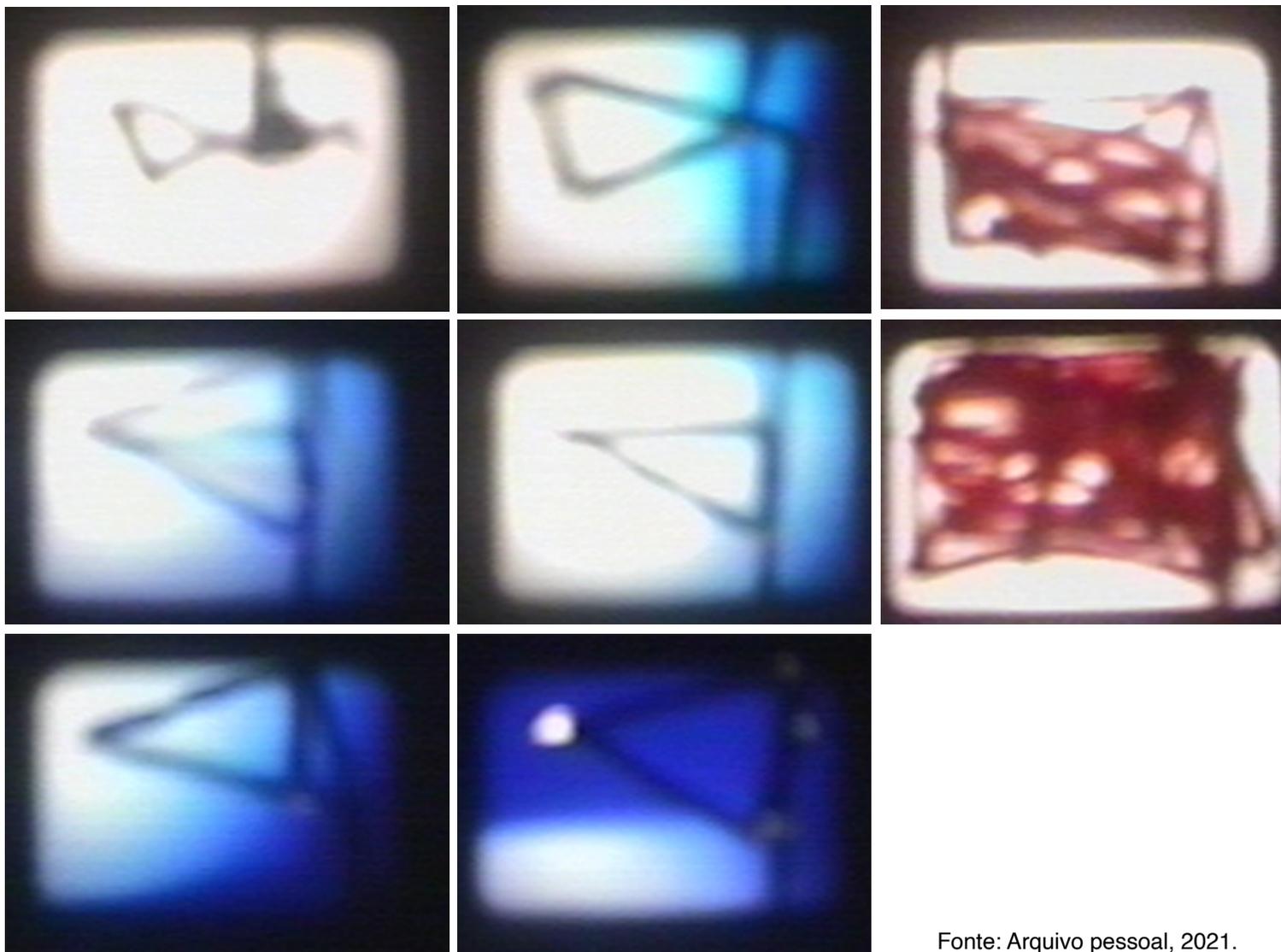
2.1 A PELÍCULA COSTURADA, A PELÍCULA RASPADA E O ESCÂNER DE MESA

Terei contado sobre quando estourei um projetor de 16mm? Se escrevi sobre isso ou não para ela, não recordo; mas retomarei aqui essa breve história. Em uma noite, no início dos anos 2000, com o projetor de 16mm instalado na sala de casa, montei o rolo de película costurada para descobrir como se veria a imagem das linhas ao adquirirem movimento. Ao mesmo tempo, posicionei uma câmera de vídeo hi-8 para registrar em um telecine caseiro. Acionei os equipamentos e assisti por breves segundos a animação das linhas. Em pouco tempo, as linhas de costura se enrolaram nas engrenagens do projetor e se ouviu um estouro que foi seguido pela parada do equipamento. Depois de 2575 quadros (ou 64 pés, ou

⁶ Site do artista Tunga: <https://www.tungaoficial.com.br/pt/trabalhos/ao/>

1 minuto e 44 segundos) costurados, trocando as cores das linhas, experimentando composições com linhas verticais e horizontais, formas quadradas, preenchendo todo espaço do quadro com linhas ou apenas atravessando-o com um ponto; a impossibilidade de usar um projetor sem antes adaptá-lo a espessura da película com a costura, tornou inviável dar seguimento aos experimentos naquele momento.

Figura 12: *Frames* vídeo do telecine caseiro feito da projeção da própria *Película Costurada*, 200-?



Fonte: Arquivo pessoal, 2021.

Figura 13: *Frames* vídeo do telecine caseiro feito da projeção da própria *Película Costurada*, 200?.



Fonte: Arquivo pessoal, 2021.

Durante esse intervalo de tempo, de aproximadamente quatorze anos, esse material ficou parado, talvez à espera de uma nova projeção, que não ocorreu. Entretanto, quando a tecnologia de captura de imagens desenvolveu-se e tornou-se acessível ao uso doméstico; e, isso fez com que houvesse uma opção de pensar e de trabalhar a própria película costurada como matéria-prima que poderia transitar e desdobrar-se entre os meios analógicos e/ou digitais; e, ao mesmo tempo, em que buscava identificar a quais destinos poderiam levar cada uma das escolhas feitas entre a multiplicidade de apresentações, que foram possibilitadas pela orquestração de tecnologias anacrônicas.

Em uma noite de verão de 2017, uma vaga lembrança me ocorreu de que existiria um arquivo de vídeo do telecine caseiro realizado na noite da projeção quase frustrada e que estaria guardado (agora já digitalizado em algum CD). Ao encontrá-lo, descobri que ali ainda havia arquivos de alguns minutos do experimento e, também, algumas anotações feitas sobre a impressão após assistir a projeção. Pensava na época que as linhas costuradas quadro a quadro eram um meio de impedir a passagem da luz projetada. As linhas formavam desenhos, pequenos espaços de tempo movimentando-se na tela. Quando preenche-se um quadro com muitas linhas, cobre-se a luz e tal processo produz o efeito contrário ao dos

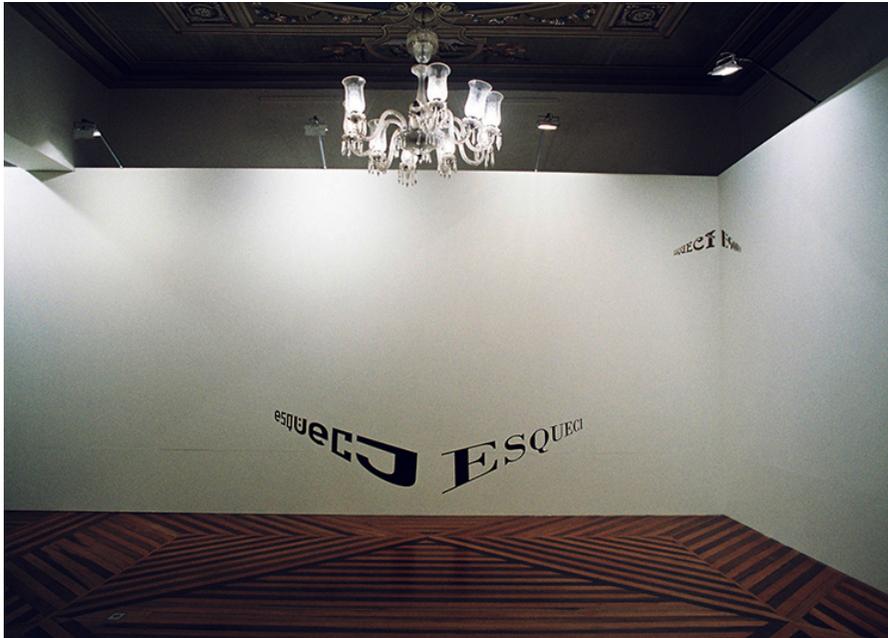
buracos, das perfurações que abrem vãos por onde escapa a luz. Apesar de utilizar o mesmo procedimento da costura, a diferença encontra-se nas características intrínsecas à base, película, sobre a qual a agulha abre passagem para a linha. (O negativo não revelado preserva sua emulsão opaca e, através das perfurações da costura, a luz encontra pontos de escape; já a película translúcida quando coberta pelas linhas cria um obstáculo à passagem da luz). Talvez isto seja um pouco óbvio: um mesmo ato, o de costurar, produz efeitos contrários: a de revelar e a de ocultar a luz.

Há também uma relação espacial e temporal, quase geométrica, estabelecida pelos elementos ponto e linha atuando sobre um plano. Quem sabe, esteja na matemática a lógica para a solução dessas questões? A película costurada mostrou-se um material de inúmeras possibilidades de apresentação, pois transita entre o meio físico e o virtual, portanto, ao ser dotado dessa versatilidade de percorrer tanto tempo como espaço, disponibiliza também maneiras de olhar conforme o meio em que é apresentada; como exemplo, recordo que a decisão de utilizar a película costurada como linha para desenho surgiu muitos anos depois, quando algo começou a me inquietar em relação a imaterialidade e/ou efemeridade dos trabalhos apresentados nos cinco últimos anos. De onde veio essa inquietação? Talvez, a cada pergunta que me era feita por outrem acerca de minha atividade artística. (No geral, escutava: “Então, tu pintas?” Ao fazer sinal negativo, ouvia logo em seguida: “Faz escultura?” Pensava cá com meus botões: como explicar vídeo e instalação?). Voltando, de mais a mais, esse objeto artístico e cinematográfico, a película costurada, iniciou seu processo de feitura em 1998, o que, poeticamente, poderia ser dito dessa forma, lembrando a noção de esculpir o tempo desenvolvida por Tarkovski: quando comecei a costurar o tempo? - é uma indagação sobre um dos inícios.

A noção de “esculpir o tempo” elaborada pelo cineasta russo Andrei Tarkovski (1998) - que imaginava o filme como um bloco de pedra do qual se iria retirando o excesso a fim de chegar a sua forma final, como já antes visto - impulsionou-me a imaginar que além de esculpido poderia ser costurado. Tal associação entre procedimentos artísticos executados sobre o tempo, de matéria inexistente, é tomada na literalidade e trazida ao mundo físico, da manualidade. Algumas questões: o que há de costura na montagem cinematográfica? O que há de montagem na costura? O que há de ambos nas cartas da Ellen? E o que resta de Frankenstein nisso? A costura une partes separadas em um todo assim como a montagem, há nessa prática algo da artesanaria do contato da com a agulha com a película, o celulóide se rompe, rasga, conforme a espessura da agulha e da linha que o transpassa, e, a cada nova perfuração, surge um ponto se unindo ao anterior pela linha. A relação formal entre a película e a linha de costura traz à lembrança a representação do tempo como uma linha (nos programa de edição de vídeo o “lugar” destinado às operações de montagem se chama *timeline*, ou seja, linha



Figuras 14 e 15: Registros fotográficos da exposição *Memorar* de Hélio Ferverza no Museu da Gravura de Curitiba, 2011.

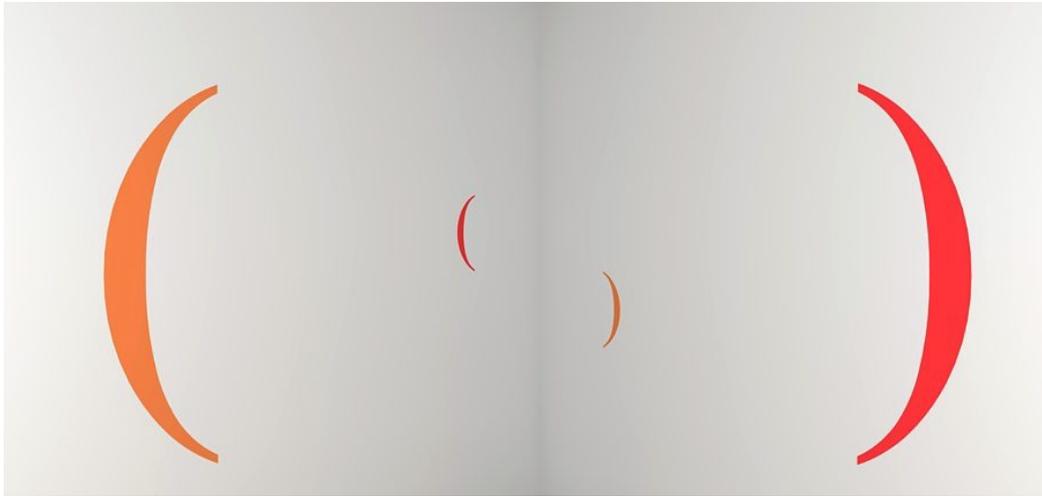


Fonte: Site do artista: <https://www.helioferenza.net/arquivo/proposicoes/memorar/index.htm>

de tempo). Na mitologia grega encontram-se as Moiras, que eram responsáveis pelo destino da vida de cada um. Elas teciam o fio da vida, o estiravam e, depois, o cortavam. Esse corte das Moiras, desde essa perspectiva, é como uma morte. Quando se costura sobre a película, imaginando sua metragem como uma medida de tempo, é como se estivesse traçando sobre esse tempo um outro tempo, o tempo da linha de costura. Qual a duração dessa linha de costura tramada entre dois nós? E esses nós, pontos, seriam como sinais de pontuação de uma escritura?

Expandindo a ideia de montagem para o espaço, lembro da obra e da pesquisa do artista e professor Hélio Ferverza, cujo interesse repousa sobre a relação entre o espaço de apresentação e o trabalho poético, noção que influencia a maneira como vejo e analiso o lugar onde mostrar o trabalho. Um dos trabalhos que desperta essa atenção é a instalação *Memorar*, apresentada no Museu da Gravura de Curitiba em 2011, onde rimas visuais eram acionadas pela continuidade das linhas de perspectiva do desenho geométrico do parquê triangular do piso no escrito na parede. A palavra escolhida para essa obra foi "Esqueci", que foi escrita utilizando distintas fontes tipográficas (remetendo a distintos tempos históricos): gótica, renascentista e modernas - como a de Josef Albers -, reconhecidas por suas características visuais. Mas não somente isso, as cores do vinil adesivo selecionadas para as letras igualmente faziam uma rima visual

Figuras 16: *Desencontro: Planos de Fuga*, obra de Hélio Ferverza, design de imagem em 3D Valdir Lara de Andrade Jr., 2018.



Fonte: Site do Goethe-Institut, <https://www.goethe.de/ins/br/pt/m/kul/sup/art/21339602.html>

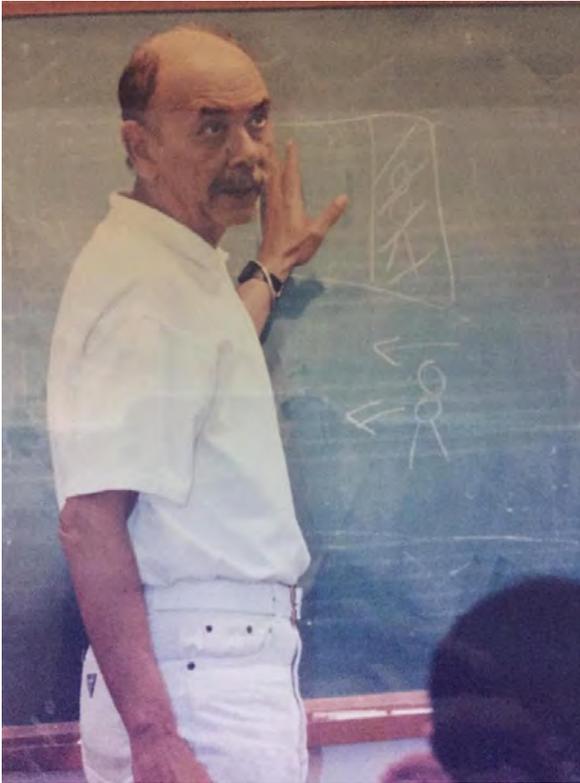
Para além do espaço, as relações entre o vídeo e seu dispositivo, entre a imagem (e o som) e seu suporte, também produzem distintas percepções. Como exemplo cito as duas situações em que a videocarta *A Sombrinha Vermelha* foi mostrada: a primeira, em um monitor de 50 polegadas e a segunda, em um pequeno monitor do tamanho de um envelope de carta.

Retornando à película costurada, surge um breve devaneio. Um cruzamento poético espacial: os buracos gerados pela costura são como pequenos pontos de luz dentro da escuridão da película, pontas pretas. São pequenas aberturas de luz. Se parecem às estrelas, quando projetados, trêmulos como os pontos luminosos do céu. Mas ao contrário das estrelas que geram sua própria luz, esses pontos necessitam de uma fonte de luz para que sejam vistos. Talvez, eles se pareçam mais aos planetas que necessitam da fonte de luz para brilharem.

Do espaço para o tempo, retornando à ideia de costurá-lo, uma reelaboração pessoal proveniente da noção de tempo como escultórico feita por Tarkovski; na qual a noção de retirar o que está sobrando em um filme equivale ao processo de montagem cinematográfica; e tal noção também é re-elaborada pelo montador cubano Nelson Rodriguez⁷ (1938-

⁷ Nelson Rodríguez Zurbarán (Cienfuegos, Cuba, 14 de novembro de 1938-Coral Gables, EE. UU., 12 de fevereiro de 2020) foi um editor, diretor, roteirista e ator de cinema cubano contemporâneo. Sua principal atividade cinematográfica foi desenvolvida como editor, com cinquenta filmes, trinta e seis documentários e doze curtas. Foi o editor dos filmes mais

Figuras 17: Nelson Rodriguez dando aula de edição na EICTV.



Fonte: https://es.wikipedia.org/wiki/Nelson_Rodr%C3%ADguez_Zurbar%C3%A1n#/media/Archivo:NelsonDandoClases.jpg

outros. Realizou trabalhos de edição com diretores latinoamericanos como: Miguel Litín, Lisandro Duque, Jaime Humberto Hermosillo, Jaime Osorio, María Novaro, Pituka Ortega-Helibrón; e também com o diretor espanhol Benito Zambrano. Como resultado de seu extenso trabalho cinematográfico foi convidado para trabalhar como docente na Escuela Internacional de Cine y Televisión de Cuba para dar aulas na especialidade de edição cinematográfica (montagem) desde a fundação da Escuela de Cine. (tradução da autora). Original: "Nelson Rodríguez Zurbarán (Cienfuegos, Cuba, 14 de noviembre de 1938-Coral Gables, EE. UU., 12 de febrero de 2020)¹² fue un editor de cine, director de cine, guionista y actor del cine cubano contemporáneo. Su principal labor cinematográfica la desarrolló como editor, con cincuenta películas, treinta y seis documentales y doce cortos. Fue el editor de las películas más importantes del cine cubano del periodo 1960-2000. Cuenta en su filmografía con películas clásicas del cine cubano y de reconocimiento internacional como: *Memorias del subdesarrollo*, *La última cena*, *Lucía*, *Amada*, *Un hombre de éxito* entre otras.[...] Como resultado de su extensa labor cinematográfica fue invitado a trabajar como docente en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de Cuba para impartir la asignatura de edición cinematográfica (montaje) que impartió desde la fundación de la Escuela de Cine." (fonte: https://es.wikipedia.org/wiki/Nelson_Rodr%C3%ADguez_Zurbar%C3%A1n, acessado em 03/07/2021)

⁸ "*Memórias do Subdesenvolvimento* (no original em castelhano: *Memorias del Subdesarrollo*) é um filme cubano de 1968 de gênero drama dirigido por Tomás Gutiérrez Alea e estrelado por Sergio Corrieri. O filme narra de forma não-linear e descontinuada, a trajetória de Sergio, um intelectual burguês que assiste impassível a vitória de Fidel Castro na Revolução Cubana de 1959. Sua esposa Laura, decide fugir para Miami, enquanto ele opta por permanecer em Cuba. Sergio não é um revolucionário, entretanto, do ponto de vista ideológico, não destoa tanto da retórica socialista, apesar de sua origem próspera. Se despede de seus parentes e amigos, rejeitando-os e procurando viver de forma isolada e introspectiva, enquanto tenta analisar de forma sociológica os fenômenos do subdesenvolvimento e seus reflexos na massa populacional. Passado durante a crise dos mísseis, em meio a lembranças da infância e adolescência do protagonista, mesclando a narrativa com trechos de filmes comerciais com Brigitte Bardot, análises da dialética marxista, discursos e depoimentos, o filme dissecar de forma nostálgica e crítica o ambiente da Havana pós-revolucionária. O autor do livro homônimo que inspirou o filme, Edmundo Desnoes, faz uma ponta em um debate no qual Sergio está na plateia." (fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Memorias_del_subdesarrollo, acessado em 03/07/2021)

2020) - professor e mestre de quem fui aluna ao longo de minha formação, de 1998 à 2000, como editora de filmes na EICTV -, editor de *Memorias del Subdesarrollo*⁸, no livro *El cine es cortar* (2010), no qual, ao referir-se ao exercício da profissão, ressalta que deve-se retirar planos e, por vezes, até cenas inteiras para que o andamento do filme como um todo não seja prejudicado, e, para que a atenção do público não se dissipe. Agora, surge uma nova indagação: para onde vão todos esses tempos descartados e desusados? Uma resposta possível para a destinação dos planos descartados se encontra na fala de Jonas Mekas em uma de suas videocartas, contando a José Luiz sobre seu projeto de realizar um filme final utilizando todos seus descartes, o que, considerando sua idade avançada, talvez, o seja mesmo. Questiono-me, conhecendo a trajetória desse artista, se seriam esses descartes os dos trechos em película, em vídeo ou em digital? Mekas é um artista que manteve sua prática através desses anos utilizando as ferramentas do fazer audiovisual e os dispositivos de difusão contemporâneas a cada época; nos anos de 1950, eram os projetores de película, e, nos anos de 2000, um site na internet; assim que, tal transformação tecnológica na poética caseira de Jonas Mekas, reaparecerá em um capítulo próprio. Ao referir-se às características da tecnologias

importantes do cinema cubano do período 1960-2000. Conta na sua filmografia, filmes clássicos do cinema cubano e com reconhecimento internacional como: *Memorias del subdesarrollo*, *La última cena*, *Lucía*, *Amada*, *Un hombre de éxito* entre otras. Foi o editor dos renomados diretores do cinema cubano como: Tomas Gutierrez Alea y Humberto Solás, Julio García Espinosa, Juan Carlos Tabío, Manuel Octavio Gómez, Santiago Álvarez, Orlando Rojas, entre

do audiovisual, o seguinte pensamento de Philippe Dubois demonstra que as transformações, no decorrer das últimas décadas, associam-se à suplantação de um modelo de construção de imagem analógico por outro, virtual:

Se a imagem de cinema pode ser dita duplamente imaterial quando observamos na tela, o espectador não deixa de saber que, na sua base (isto é, no projetor e na cabine), existe uma imagem prévia, ela sim dotada de materialidade: o filme-película. [...] Com a imagem eletrônica da televisão e do vídeo, que é também uma imagem movimento que passa numa tela, esta realidade “objetal” de uma imagem material, que seria visível na sua base, desapareceu. (DUBOIS, 2004, p. 63)

Tal mudança é análoga à que ocorre com o sistema de correspondência, no qual a materialidade das cartas foi sendo substituída pela comunicação virtual em forma de e-mail e/ou redes sociais, ou seja, dos anos 1990 aos dias de hoje, as tecnologias da comunicação conquistaram novos formatos. A partir da introdução de computadores nos lares e da criação da internet, as distâncias temporais e espaciais foram abreviadas e as trocas de informações tornaram-se praticamente instantâneas. No ensaio *O que é ser contemporâneo?* (2009), o filósofo italiano Giorgio Agamben traça parâmetros para o entendimento da contemporaneidade, através das distâncias temporais; logo a seguir essa noção será incluída; entretanto, antes, voltando ao material poético das cartas da Ellen, pode-se encontrar um exemplo concreto para isso: em um cartão postal, ela escreve informando seu novo endereço eletrônico de e-mail e solicitando que lhe escreve-se um e-mail para que ela pudesse ter novamente o meu, que havia se perdido. A conexão entre a prática epistolar e a do cinema ancora-se no âmbito físico da matéria e na persistência em modos de fazer que estão fadados a própria obsolescência por requererem uma utilização do espaço tempo que não está em sintonia com a velocidade imposta pela tecnologia contemporânea.

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem plenamente com a época, que em todos aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p. 59)

Dessa maneira, pode-se propor que a qualidade da imagem corresponde a da sua cronologia (em tese), ou seja, é incorporada como artifício visual que, assimilada previamente pelo espectador, oferece um sistema de códigos reconhecíveis, como exemplo, o uso do tom sépia que remete a um tempo antigo, passado. O mesmo que ocorre com as características da cor também pode ser identificado pela qualidade do som, por sua presença ou ausência, pela velocidade do movimento, a quantos quadros por segundo sucedem-se as imagens, pelo tipo de colorido, ou ainda se é em preto e branco, pelo formato do quadro cinematográfico, pelos enquadramentos dos planos, etc. São os elementos dos quais se

dispõe para uma composição de uma representação que considere tais elementos intrínsecos à qualidade tecnológica como partícipes dessa narração, como códigos referentes a cada tempo.

2.2 PONTOS E LINHAS, VARREDURA E PIXELS (IMPULSOS ELÉTRICOS EM REDE) (TREM) (*LOOP*)

“Eu estava meio doente e tive de ficar de cama. Uma noite em que não conseguia dormir, a solução se apresentou claramente a meu espírito... Ela consistia em adaptar às condições das tomadas o mecanismo conhecido como ‘pé-de-cabra’, no dispositivo de acionamento das máquinas de costura.” - contará Louis Lumière. (TOULET, 1998, p. 40)

Em uma noite, fins de 1894, a partir de um vislumbre da correspondência entre o mecanismo de acionamento das máquinas de costura e a maneira de colocar em movimento cadenciado a película no projetor - fazendo sua parada coincidir com a abertura do obturador - , os irmãos Lumière, desenvolvem o cinematógrafo que, a 16 quadros por segundo, produz a projeção ampliada das imagens. O equipamento serve tanto para filmagem como para a projeção e utiliza a película em formato 35mm com uma perfuração através da qual o filme é arrastado. A relação entre a costura e o cinema, portanto, remete à própria invenção da imagem em movimento, como narrado acima. A partir da primeira sessão pública do Cinematógrafo em 28 de dezembro de 1895, Paris, o cinema - de sala escura e projeção - nasceu oficialmente para a história. Mais de um século depois, a sala escura e a luz projetada na tela ainda atraem um público ávido por emoções, talvez como as sentidas pelos primeiros ao assistir os 50 segundos de duração de *L'arrivé d'un train à La Ciotat* (A chegada de um trem à cidade), 1895, que se afastaram da tela com a aproximação do trem com receio de serem atropelados durante a primeira projeção pública da invenção dos irmãos Lumière, conforme conta o premiado roteirista, escritor, diretor e ator francês Jean-Claude Carrière em seu livro *A linguagem secreta do cinema*:

[...] depois da primeira surpresa, quando ficava claro que o trem dos irmãos Luimière não os ia esmagar, os espectadores rapidamente compreendiam a sequência de acontecimentos, ordenados rolo a rolo, fictícios ou imaginários, que se expunham diante de uma câmera imóvel. (CARRIÈRE, 2006, p.16)

Mais de um século depois, a imagem em movimento segue encantando. Tanto sua forma de captura quanto a de sua apresentação passaram a estar ao alcance de grande parte da população. Do filme mudo ao sonoro, da imagem em película à digital, de 16 a mais de 300 quadros por segundo, da tela do cinema à dos computadores pessoais, da câmera à manivela, até câmera de telefone celular. Em meio ao constante avanço tecnológico, o cinema foi trilhando caminhos

que, a grosso modo, poderiam ser divididos em narrativo e industrial ou não-narrativo e experimental. Logicamente, não há tal estabilidade de definições e inúmeros artistas e/ou cineastas transitam nesse “entre”, já trazido anteriormente, o que Philippe Dubois define com as seguintes palavras:

[...] justo no entre-lugar desses universos, entre esses artistas-que-trabalham-com-o-cinema e esses cineastas-que-se-acreditam-ou-se-experimentam-no-trabalho-de-artista, há um mundo pequeno, porém intenso, inquieto, hiperativo, diverso e aberto de cineastas experimentais e vídeo artistas. Histórica e esteticamente, são esses os verdadeiros mediadores entre os dois universos tratados. (DUBOIS, 2009, p. 186)

Um exemplo de artista que transita nesse “entre” é o brasileiro Lucas Bambozzi, artista multimídia e pesquisador de novos meios, que desenvolveu o conceito de “Microcinema”, em seu livro *Microcinema e outras possibilidades do vídeo digital* (2009), relacionado não somente à curta duração do filme, mas, também, com a forma de articulação entre o seu conteúdo e ao seu local de apresentação. As práticas artísticas que compreendem o “Microcinema” envolvem a sobreposição de procedimentos e circuitos, a utilização tanto de tecnologias recentes - para de captação e difusão - quanto das já descontinuadas. Bambozzi traz alguns exemplos no seguinte parágrafo:

Os antecedentes que funcionariam como exemplo são muitos, particularmente os experimentos realizados nas três primeiras décadas do século XX, quando foram criadas as principais sintaxes “que tornaram um mero aparato tecnológico de filmagem em um meio expressivo” (Murray, 1997). Inspirado pelos scroll paintings de Viking Eggeling (criador de *Diagonal Symphony*, finalizado em 1925) os filmes de animação de Hans Richter (como *Rhythmus 21* e *Rhythmus 23*) ou de Walter Ruttmann (*Opus 1* e *Opus 2* de 1922) todos explorando linhas geométricas, sólidos e opticals, constituem uma fonte de padrões ainda hoje atuais para aqueles que buscam um cinema mais radicalmente visual e sensorial. (BAMBOZZI, 2009, p. 10-12)

Bambozzi acompanha o pensamento do professor universitário Lev Manovich (Moscou, 1960), pesquisador na área de novas mídias, mídias digitais, design e estudos do software que localiza nas práticas dos artistas das novas mídias a partir dos anos de 1990 a hibridização das mídias, o remix e a estética da continuidade; e a influência do uso de programas de edição e finalização de imagens, como *After Effects*, na realização de filmes. Toda diversidade de formatos de mídias audiovisuais, para serem operacionalizados nos dias de hoje, são armazenados na memória de computadores, seja tal material originalmente digital ou analógico-convertido. Lucas Bambozzi escreve:

Assim técnicas, práticas, procedimentos e linguagens utilizadas tanto no cinema como no vídeo, há muito migram e se contaminam constantemente, sendo nos formatos digitais já totalmente confluentes, e portanto muitas das diferenciações de linguagem ou em função de suportes de captação ou processamento já não fazem muito sentido. (BAMBOZZI,

Entretanto, contra-corrente, nesses primeiros anos do século XXI, há uma movimentação de retomada do uso de película cinematográfica por grupos de jovens artistas que se organizam em coletivos independentes para viabilizar seus filmes captados no formato 16mm, com câmeras Bolex e revelados por eles mesmos. Como é o caso de *LaborBerlin*, um importante *Artist-run film labs* europeu, que, além de funcionar como um laboratório de uso coletivo, também investe na difusão e no ensino do uso da película para realização de filmes. Eles são os editores, junto ao Filminstitut UdK Berlin, do livro *Film in the Present Tense: Why we can't stop talking about analogue film?* (2018), que conta com as contribuições dos participantes e convidados (artistas, *filmmakers*, estudantes, arquivistas, curadores, técnicos) do Simpósio Internacional sobre os Desenvolvimentos Atuais na Cultura do Filme Analógico ocorrido em Berlim, que trouxe uma diversidade de perspectivas de leitura sobre a persistência em continuar falando e fazendo filmes em película. Além de relatos de experiências práticas do trabalho direto com a película, desde a elaboração de emulsões até dispositivos de apresentação, há reflexões que trazem um contraponto à imagem digital, e digitalizada, e uma posição para as antigas tecnologias atualmente:

As velhas mídias como vinil, livros impressos, e filmes começaram suas vidas como produtos da indústria. Eles eram cópias sem alma, pousadas sobre a vanguarda da inovação e alinhada com a inautenticidade da reprodução. Agora, é o digital que está aliado com velocidade e circulação, sujeito tanto à promessa como à ameaça da cópia. O filme fotoquímico está cada vez mais alinhado com historicidade e memória, enquanto a imagem digital é descrita com o uso de metáforas virais que sinalizam sua habilidade em replicar, como se possuísse um ânimo incontrollável, infeccioso, e desumano. Os artefatos da era mecânica são deixados para se aquecer no brilho daquela qualidade que antes ameaçavam, a autenticidade. (BALSOM apud GREENFIELD, 2018, p. 75, tradução minha)⁹

Há uma clara influência do artigo *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* de Walter Benjamin nessa formulação a respeito da aura adquirida pelas velhas máquinas na contemporaneidade, como explica o filósofo, crítico de arte e teórico dos meios alemão Boris Groys (1947): “Walter Benjamin admite a possibilidade de uma reprodução idêntica tecnicamente perfeita que não mais permite a distinção material entre original e cópia. Ainda assim, ao mesmo tempo, alguma distinção entre original e cópia permanece válida.”(p.111) E ao atualizar sua leitura, Groys identifica que os atuais arquivos de imagem compartilhados na internet em seu formato digital, transpassam tal formulação de Benjamin, como se lê nos trechos selecionados abaixo do capítulo Da imagem ao arquivo de imagem - e de volta: a arte na era da digitalização do seu livro *Arte, Poder* (2015):

⁹ Original: "Old media like vinyl, printed books, and film began life as products of industry. They were soulless copies, perched on the bleeding edge of innovation and aligned with the inauthenticity of reproduction. Now, it is the digital that is allied with speed and circulation, subject to both the promise *and* the threat of the copy. Photochemical film is increasingly likely to be aligned with the historicity and memory, while the digital image is described using viral metaphors that signal its ability to replicate, as if it possessed an uncontrollable, infectious, and inhuman animus. The artefacts of the mechanical era are left to back in the glow of that quality they once menaced, authenticity. (BALSOM apud GREENFIELD, 2018, p. 75)

Se um original tradicional e analógico é removido de um lugar para outro, ele permanece parte do mesmo lugar, da mesma topografia - o mesmo mundo visível. Em contraste, o original digital - o arquivo de dados digitais - é removido, por sua visualização, do espaço da invisibilidade, do estado de “imagem”. Consequentemente, temos aqui uma perda massiva de aura, porque nada tem mais aura que o invisível. [...]

A hipótese de Benjamin de que a tecnologia avançada pode garantir a identidade material entre original e cópia não foi validada por maior desenvolvimento tecnológico. O desenvolvimento tecnológico efetivo andou na direção oposta - na direção da diversificação das condições em que a cópia é produzida distribuída e, consequentemente, a diversificação das imagens visuais resultantes. A principal característica da internet está, precisamente, no fato de que, na rede, todos os símbolos, palavras e imagens recebem um endereço eles são colocados em algum lugar, “territorializados”, inscritos em certa topologia. Isso significa que, mesmo além das permanentes diferenças de geração e mudanças correspondentes, o destino dos dados digitais na internet é essencialmente dependente da qualidade de equipamentos específicos, servidor, software, navegador e assim por diante. Arquivos individuais podem ficar distorcidos, ser interpretados de forma diferente ou até mesmo tornar-se ilegíveis. Podem também ser atacados por vírus, ser acidentalmente deletados ou podem simplesmente ficar velhos e perecer. Assim, arquivos na internet tornam-se heróis de sua própria história, que, como qualquer história, é primariamente uma perda possível ou real. De fato, essas histórias são constantemente contadas: como certos arquivos não podem mais ser lidos, como certos websites desaparecem e assim por diante. (GROYS, 2015, p. 111-112)

Este desaparecimento dos arquivos na internet está presente na decisão de desenvolver uma pesquisa a respeito dos atravessamentos tecnológicos na manutenção de uma memória particular, individual, pois meu endereço eletrônico, *e-mail*, que usava para me comunicar com a Ellen, minha amiga norueguesa, e outras pessoas, foi *hackeado* e nunca pude recuperá-lo. Em outras, abandonei alguma conta de correio eletrônico, por razões bastante variadas, e o seu conteúdo ficou para trás também.

As maneiras de fazer que expressam, nas palavras de Foucault, “uma qualidade de um modo de ser”, tornam-se mais homogênea no digital, a caligrafia e a textura perdem-se, assim como o volume e o peso. Essas características baseadas na experiência material são suprimidas, o que, ao associar com o processo de memorização, poderia se dizer que são esquecidas. Sabe-se que os sentidos ligados ao tato e ao olfato formam-se por aprendizado, como conta a professora e pesquisadora Salete Nery, docente no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFRB, líder do grupo de pesquisa Corpo, Socialização e Expressões Culturais (ECCOS/UFRB) e pesquisadora do grupo Cultura, Memória e Desenvolvimento (CMD/UnB), em seu artigo *Memória e Odores: o debate entre biologia e sociologia em Norbert Elias como inspiração à compreensão dos usos sociais do olfato* (2016):

[...] o contato com certos odores e com um dado sistema de classificação odorífero de determinado povo/grupo permite que certos gostos se firmem a partir de uma pedagogia em grande medida silenciosa, o que permite reconhecer odores,

hierarquizá-los, lembrar do agradável/desagradável das experiências ligadas a esses cheiros e ao mesmo tempo esquecer dos processos sociais em que esse agradável/desagradável é aprendido. E, na verdade, aquilo que se aprende são certas associações simbólicas singulares construídas nas e pelas interações entre indivíduos em contextos precisos.[...] O processamento do cérebro opera, então, por diferenciações e sínteses. A experiência é decomposta a partir dos diferentes sentidos envolvidos para a possível posterior reintegração das informações que são armazenadas e codificadas em suas diferentes partes quando há acionamento por algum gatilho. Assim, a memória se dá por esta síntese cerebral e pelas ligações estabelecidas entre aquilo que construímos como temporalidades distintas. No caso do cheiros, não mencionados por Damásio, o seu poder evocativo diferencial pode estar relacionado a sua vinculação às emoções, o que parece merecer ainda aprofundamento em estudos mais detidos. Interessante é que, segundo Engen (1991), não somos capazes de nos lembrar de um cheiro por nossa vontade (senti-lo em nossas recordações), apesar de perfumistas dizerem ser capazes de criar imaginativamente novas fragrâncias (seria também uma expressão de etnocentrismo?), mas ao sentir um odor uma série de lembranças podem ser rapidamente atizadas. Mais do que lembranças conscientes, todo o nosso ser é tacitamente mobilizado e costurado a uma novela de histórias que conduziram o odor a nos afetar de um modo específico, já que seu valor é arbitrário. E essa construção valorativa, que nos inclui e envolve, pode ultrapassar e relacionar diferentes indivíduos numa teia intrincada e consideravelmente longa sem que nos demos conta disso. Já que "esquecemos" do social das coisas, imagine quando se tratam de odores, um universo que entendemos como misterioso e pouco importante. Suas influências podem ser fortes, justamente pelo quanto humanamente se trabalhou para afirmá-las insignificantes. (NERY, 2016, p. 32-34)

O abandono de tais características materiais intrínsecas ao suporte da carta, o papel, de modo geral, não interrompeu a comunicação, tornou-a mais ágil e veloz, o que pode ser analisado a partir da seguinte metáfora: dentro de um trem em movimento, quanto mais rápido ele se desloca, menos você vê da paisagem pelas janelas laterais. Indago-me: teria a capacidade de contemplação ficado pelo caminho? Ou será que a ela foi adicionado outro tipo de visualização? Ainda antes de seguir pelo trajeto do trem, relembro que a evocação dos sentidos como paladar e olfato está presente na referenciada obra de Proust, mais precisamente quando Marcel, suscitado pela *madeleine*, transporta-se do seu presente para seu passado em Combray, aos chás de sua tia Leonie; o aroma e o sabor acionam essas tais memórias. Jonah Lehrer diz que Proust:

[...] teve muita intuição sobre a estrutura de nosso cérebro. Em 1911, o ano do *madeleine*, os fisiologistas não tinham ideia alguma de como os sentidos se conectavam dentro do crânio. Um dos profundos insights de Proust foi o de que os sentidos do olfato e do paladar possuem uma carga de memória singular: [...]

Atualmente a neurociência sabe que Proust estava certo. Rachel Herz, uma psicóloga da Universidade de Brown, mostrou em um artigo científico sagazmente intitulado de "Testando a hipótese de Proust" - que nossos sentidos de olfato e paladar são exclusivamente sentimentais. Isto porque ambos são os únicos sentidos que se conectam diretamente com o hipocampo - o centro da memória de longo prazo do cérebro. Suas marcas são indelévels. Todos os outros sentidos (a visão, o tato e a audição) são primeiro processados pelo tálamo - a fonte da linguagem e a porta de entrada para a consciência. É por isso que esses são bem menos eficientes em trazer à tona nosso passado. (LEHER, 2010, p. 126-127)

Figura 19: *Frames* do filme *Diaries notes and sketches* (also known as *Walden*) (1968), de Jonas Mekas.



Fonte: WALDEN, 1968.

Se as memórias pessoais são evocadas por pequenos elementos aleatórios que com cujo contato restabelecem-se sinapses através de redes neuronais que acessam antigas recordações e as reelaboram na mente, as memórias coletivas, ou pelo menos de um grupo de indivíduos, por outro lado, se sustentam através das mitologias elaboradas para melhor situar no tempo e no espaço determinados eventos de ordem social.

Um exemplo disso no âmbito da imagem em movimento é o trem, elemento emblemático do cinema, que remete, quase que invariavelmente, ao filme dos irmãos Lumière *L'arrivée d'un train a La Ciotat* (1895), em preto e branco e de um minuto de duração, muitas vezes referenciado por cineastas e artistas em suas próprias obras, como em *Diaries, Notes and Sketches (also known as Walden)* (1968) de Jonas Mekas, na primeira videocarta de José Luiz Guerín direcionada a Mekas, realizada no ano de 2011 dentro do projeto *Todas las Cartas* de Allan Bergala e Jordi Balló, já mencionado, e que é uma das referências analisadas ao longo desta pesquisa. A artista, pesquisadora e professora da UFRJ, Livia Flores (1959) lança algumas questões em seu artigo *Cinema sem filme é isso*, publicado na revista *Arte & Ensaios*, do PPGAV-UFRJ, do mês de junho do ano de 2015:

Por que a imagem do trem chegando à estação tornou-se tão emblemática e fundadora do cinema? Por que a locomotiva se transformou em signo de cinema, e não as cabeças cortadas de Méliès, algo talvez muito mais significativo? As cabeças sem corpo, intercambiáveis, repetitivas, non-sense parecem falar mais da condição do espectador de cinema do que o trem. Convenhamos: o nome Lumière pode ter contribuído para essa consagração por sua sugestiva alusão à luz, numa espécie de marketing involuntário reforçado pela anedota recorrente do pavor do público à sombra da máquina. Mas não seria justamente a força autopropulsora da locomotiva, seu caráter mecânico, simultaneamente autônomo e autômato, avançando em moto-contínuo sobre trilhos da mesma forma que o filme percorre câmera e projetor, o que finalmente alimenta a metáfora do cinema? (FLORES, 2015, p. 115)

Assim, retornando aos trilhos dos trens, seguimos com as elaborações ci-

Figura 20 e 21: *Trem: Cinema de Inversão/ Inversão*, Paulo Bruscky, xerofilme, Amsterdam, 1980.



nematográficas do artista brasileiro Paulo Bruscky, um projeto pré-lumièriano, da feitura de um filme sem câmera, sem película, com imagens presas aos batentes do trilho do trem, vistas em movimento pela própria velocidade dele, intitulado *Via Férrea Cine Percurso* (1980):

Mas não seria justamente a força autopropulsora da locomotiva, seu caráter mecânico, simultaneamente autônomo e autômato, avançando em moto-contínuo sobre trilhos da mesma forma que o filme percorre câmera e projetor, o que finalmente alimenta a metáfora do cinema? Não teria sido, bem antes da invenção do cinema, a janela do trem, ou melhor, a experiência interna proporcionada pela janela do trem, a primeira forma de cinematografia antes do cinema? Efeito cinema sem filme: eu parado, sentado, e a paisagem começa subitamente a deslizar diante de mim, acontecendo de forma inteiramente descolada dos esforços do meu corpo. Meus olhos, minha cabeça se separam do meu corpo e eu simplesmente viajo.[...]

[...] o trem é o motor do projeto de cinema, mas todos os instrumentos materiais de produção do cinema – câmera, filme e projeção – são dispensados, fazendo girar o próprio entendimento do que é cinema. É, como o próprio Bruscky denomina, um “cinema de inversão/invenção”: “sempre pensei muito no cinema ao contrário, uma coisa que me persegue desde a adolescência” [...] A projeção será a inversão do processo cinematográfico normal, ou seja, transformar os espaços entre os dormentes do paralelo dos trilhos em fotogramas fixos e o projetor (trem) em movimento. É, como o próprio Bruscky denomina, um “cinema de inversão/invenção”: “sempre pensei muito no cinema ao contrário, uma coisa que me persegue desde a adolescência”.(FLORES, 2015, p. 115-117)

Além desse projeto de inversão/invenção cinematográfica, Bruscky também desenvolveu suas pesquisas em Nova York e em Amsterdã nesse período do início dos anos 80, a partir do prêmio da Fundação Guggenheim, cujas experiências nas quais utilizou uma máquina copiadora como ferramenta para captação de imagens resultaram na invenção dos "xerofilmes". Um exemplo deles é *LMNUWZ, Fogo!* (1980), que é o registro xerográfico no qual o artista ateou fogo a diversos

Fonte: <https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2016/01/10.AE29-Dossi---Cinema-sem-fim---isso.-Livia-Flores.pdf>

Figura 22: *Frames de Xeroperformance*, Paulo Bruscky, filme super 8 transferido para digital, 1980.



Fonte: <https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2016/01/10.AE29-Dossi---Cinema-sem-fim---isso.-Livia-Flores.pdf>

materiais em cima do visor da máquina copiadora e filmou quadro a quadro o resultado da experiência em super-8 posteriormente. E também *Xeroperformance (xerofilm)* (1980), no qual ele moveu seu rosto junto ao vidro da máquina, registrando uma série de imagens fixas, uma sequência de mais de 1000 cópias, que, assim como o anterior, foi filmado em super-8, o que criou um ritmo e estética específicos determinados pelos procedimentos do artista.

Em seu artigo, Flores suscita um dos elementos essenciais do movimento: a roda, da qual traz exemplos:

Imaginar como fazer girar: desde a roda da fortuna medieval, o movimento clássico da revolução é o mesmo que faz rolar todas as rodas, todas as engrenagens. Dziga Vertov incorpora ao próprio nome o girar da manivela da câmera como vocativo de cinema, a palavra mágica que o aciona: rodando! Fazer girar o corpo no espaço, ver o mundo de cabeça para baixo, desafiar a lei da gravidade – e seu espírito; fazer girar a filosofia, inverter a hierarquia platônica; indagar o valor dos valores (Zaratustra, Nietzsche); fazer girar o olhar, inverter a perspectiva, ver pelo avesso. Mesmo o Grande Vidro, de Duchamp, primeiro dispositivo de cinema sem filme, incorpora o giro – em ambos os sentidos: horizontal, mas também vertical. [...] (FLORES, 2015, p.p. 116)

Seguindo a associação da roda, do giro às artes visuais que utilizam as ferramentas de captação da imagem em movimento, há o projeto intitulado *Circuladô* (2004-2009) de André Parente, artista, pesquisador e professor da UFRJ. Esse projeto é baseado em imagens de personagens que, segundo o artista, “vivem em situações limites”: Thelonious Monk, músico que rodopia ao redor de si mesmo no palco; o Édipo do filme de Pasolini *Édipo Rei* (1967), personagem que gira ao se encontrar em uma encruzilhada para escolher seu caminho; o cangaceiro Corisco que, já baleado, dá giros no momento que antecede a sua queda - no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) do cineasta brasileiro Glauber Rocha, reverenciado mundialmente e expoente do Cinema Novo, no momento em que há uma suspensão na trilha do filme e se escuta o grito: “mais

forte são os poderes do povo”, Parente seleciona precisamente tal giro; o Sufi, “o giro sufi é uma das técnicas mais antigas e vigorosas de giro e transe”; a Pomba Gira, entidade da mitologia bantu que guarda as encruzilhadas presente nas religiões brasileiras de matriz africana; reunidos em uma espécie de zootrópio, um dos primeiros dispositivos de imagens em movimento, recriado como uma instalação para espaço expositivo, conforme conta o artista em seu livro *Cinemáticos* (2013). Ele explica que seu interesse era fazer “um circulador no qual vemos personagens rodopiando, por meio do giro que os espectadores imprimem na manivela do dispositivo.” (PARENTE, 2013, p. 136-137) e continua:

As imagens e sons criariam ainda efeitos psicodélicos nas paredes da sala, de tal forma que o exterior dos aparelhos fosse complementado com um ambiente hipnótico. Enfim, trata-se de misturar, em um único trabalho, dispositivo e conceito, loops mentais e loops físicos, imagens de giro e dispositivos circulares, imagem em movimento e movimento do espectador. Ou seja, fazer desse trabalho uma ponte que conecta os dispositivos pré-cinematográficos aos dispositivos pós-cinematográficos, tendo como conteúdo e como forma a questão do giro e do corpo da imagem (PARENTE, 2013, p.137)

Figura 23: Registo fotográfico da exposição *Circuladô*, Corisco, de André Parente, na Galeria Fayga Ostrower, Funarte Brasília, 2014.

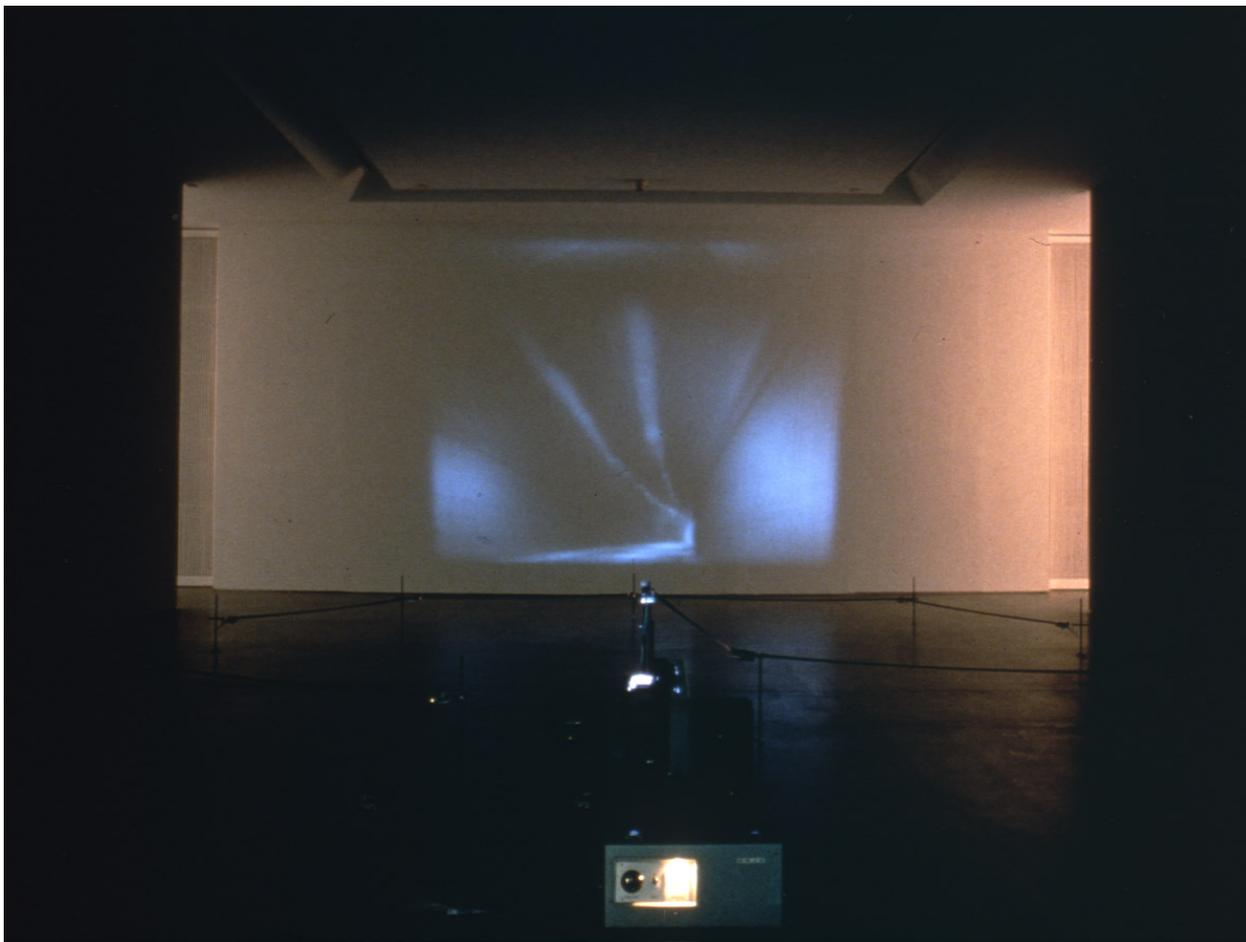


Fonte: <https://www.andreparente.net/circulado-catalogue/2014/12/23/circulad>

Seguindo os trilhos da noção de *loop* ou giro há a instalação *Ão* (1981) do artista brasileiro Tunga, que consiste em um filme o qual mostra sequência filmada dentro de um túnel urbano completamente vazio. A edição dessa filmagem foi montada sugerindo um túnel em curva, sem entrada e saída, contínuo, infinito. A imagem é projetada em uma sala por um equipamento 16mm alterado para receber uma película com uma emenda entre o fim e o começo, conforme informações disponibilizadas no site do artista, e, de acordo com isso, a película circula, acionada pelo projetor, através de roletes organizados em uma ampla circunferência o que cria “uma espécie de espelhamento ou simetria”¹⁰. O som que acompanha esse *loop* infinito também nos

¹⁰ O endereço do site oficial do artista brasileiro Tunga que traz informações sobre a obra *Ão*: <https://www.tungaoficial.com.br/pt/trabalhos/ao/>

Figura 24: Registo fotográfico da instalação *Ão*, Tunga, 1981.



Fonte: <https://www.tungaoficial.com.br/pt/trabalhos/ao/>

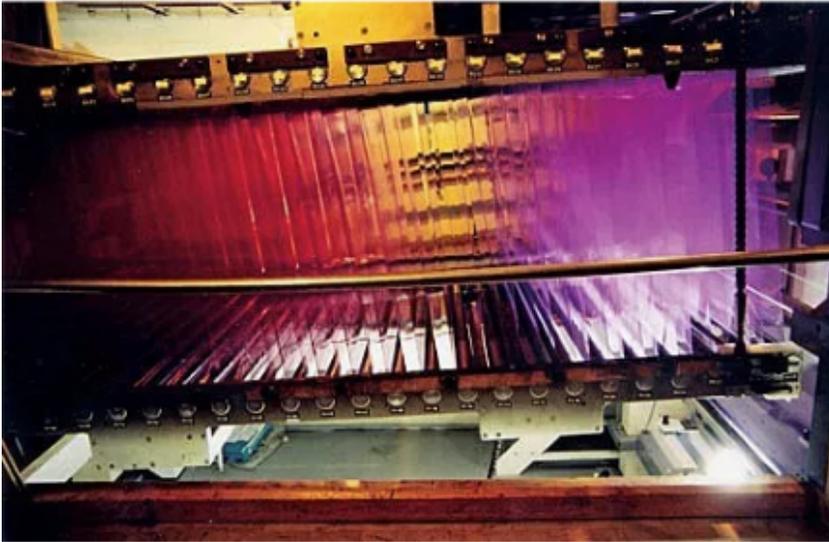
do filme em película. Segundo o crítico e historiador especializado em pesquisas sobre as diversas formas de cinema, o francês Philippe-Allain Michaud, em seu livro *Filme: por uma teoria expandida do cinema* (2014), o filme foi rodado na fábrica da Kodak de Chalon sur Saône, que produzia a película com perfuração simples, a mesma utilizada pela artista na captação das imagens, justo no momento “da produção de sua última geração, antes de fechar suas portas” (p. 29).

11 "*Night and Day* é uma canção escrita por Cole Porter em 1932 para o musical "The Gay Divorce", que mais tarde foi adaptado em um filme homónimo estrelado por Fred Astaire e Ginger Rogers. A canção tornou-se ao longo dos anos um dos mais famosos standards de jazz, interpretado por Fred Astaire, Bill Evans, Art Tatum, Billie Holiday, Frank Sinatra, Dionne Warwick, Ella Fitzgerald, Shirley Bassey, Ringo Starr, Sondre Lerche, Doris Day, Charlie Parker, Deanna Durbin, Jamie Cullum, Etta James, entre outros. Em 1990, foi regravada pela banda U2 para o álbum "Red Hot And Blue", em tributo a Porter e em apoio a uma campanha contra a AIDS. (fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Night_and_Day_\(can%C3%A7%C3%A3o\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Night_and_Day_(can%C3%A7%C3%A3o)), acessado em 09/07/2021)

remete à sucessão de dia e noite a partir do uso de trechos da música *Night and Day*¹¹, interpretada por Frank Sinatra - o que remete à animação *Dia Noite Noite Dia* presente na exposição *Far Faraway Norway* (2018)

O uso da película cinematográfica como matéria de plástica segue vigente, mesmo com o seu desuso a nível industrial, por artistas contemporâneos. Em 2006, a artista inglesa Tacita Dean realiza o filme *Kodak*, em 16mm, preto e branco e colorido, sonoro, com 44 minutos de duração, apresentado em *loop*, que foi feito baseado em sua observação sobre a obsolescência

Figura 25: *Frame* do filme *Kodak*, Tacita Dean, 2006.



Fonte: <https://www.guggenheim.org/artwork/22045>)

Figura 26: *Frame* do filme *Kodak*, Tacita Dean, 2006.



Fonte: <https://www.flickr.com/photos/netzkult/5262715311/in/photostream/>

Isso, como escreve Michaud, gerou um filme em “a mise en abîme - uma mise en abîme perceptível até mesmo em seu título.” (p. 29)

Tacita Dean, em seu trabalho cinematográfico, interessa-se pelos efeitos que chama de “obsolescência”, filmando lugares abandonados ou aparelhos que ainda não desapareceram por completo, mas já perderam sua função, numa espécie de torpor histórico do qual provém uma estética da sobrevivência: procurando fixar a aura das coisas, embora estas já se tenham transformado em seu próprio fantasma, ela aciona fenômenos de ressurgimento. Talvez o efeito último da obsolescência não seja remeter a imagem da coisa a seu próprio passado, mas, ao contrário, extirpá-la dele para lhe dar, na ordem da imagem, uma nova vitalidade. (MICHAUD, 2014, p. 29)

Esse fenômeno do ressurgimento, a evocação de algo, ocorre também no trabalho intitulado *A Doca do Carvão* que, como será analisado mais adiante, traz a memória do lugar em que atualmente está o prédio da prefeitura municipal de Porto Alegre. Retomando o filme *Kodak*, a artista, em entrevista à *Kultureflash*¹², em matéria realizada sobre ela devido à apresentação de suas obras na cidade do Rio de Janeiro em 2015, conta a respeito da dificuldade em conseguir os rolos de negativos de película cinematográfica - o que conduz à temática da sobrevivência da película e da persistência em seu uso. Diz ela:

¹² Link para matéria: <http://revistacinetica.com.br/home/kodak-de-tacita-dean-inglaterra-2006/>

Figura 27: Tacita Dean no seu estúdio, Los Angeles, 2018. Foto: Jim McHugh.



Fonte: <https://www.royalacademy.org.uk/article/magazine-tacita-dean>

Eu estava tentando adquirir filme preto e branco pra minha câmera 16mm, e fiquei sabendo que a Kodak estava parando de produzi-lo. Encontrei cinco rolos em Nova York e logo tive a ideia de usá-los para filmar a fábrica da Kodak em Chalon-sur-Saône, embora ainda não soubesse que eles haviam decidido parar com toda a produção de película lá. A ideia do filme era de usar este suporte obsoleto para registrar ele próprio. A questão é que se trata de um meio que está a um passo de ser exaurido. (DEAN apud ANDRADE, 2015)

Se por um lado há persistência no uso do formato película para realização e apresentação de filmes de artistas, por outro, eles encontram no meio digital e virtual um espaço facilitador para divulgação e exibição através da internet (em sites como youtube e vimeo ou páginas dos próprios realizadores). Nesse contexto contemporâneo convivem todos tipos de tecnologias envolvidas na produção e reprodução de imagem em movimento e som, e são utilizadas pelos artistas como instrumentos que determinam a qualidade de imagem ou de som, de acordo com o formato de captação, finalização e exibição do material. As reflexões sobre o fazer audiovisual, seja ele analógico ou digital, vêm sendo elaboradas, definidas e redefinidas ao longo de mais de um século, no qual duas linhas básicas se diferenciam e se desdobram em ramificações próprias: o cinema comercial e o cinema experimental. Ambas compartilham dos estágios de desenvolvimento tecnológico, influenciando-o e/ou sendo influenciadas por ele; e, ao mesmo tempo, como linguagem audiovisual, se retroalimentam dos novos paradigmas e desafios (sejam esses de origem estética, de linguagem, de dispositivo, etc). Alguns autores, tanto artistas quanto teóricos, vêm apontando para caminhos, à luz do pensamento filosófico, através da análise de obras audiovisuais e dos conceitos que elas suscitam. Entre eles, o artista, pesquisador e professor universitário brasileiro André Parente que, em seu livro *Cinemáticos* (2013), identifica as obras de Deleuze, Foucault e Lyotard como inspiradoras para teóricos do cinema contemporâneo (como por exemplo Philippe Dubois) pois problematizam a questão do dispositivo:

Há dispositivo desde que a relação entre elementos heterogêneos (enunciativos, arquitetônicos, tecnológicos, institucionais etc.) concorram para produzir no corpo social um certo efeito de subjetivação, seja ele de normalidade ou de desvio,

seja de territorialização ou desterritorialização, seja de apaziguamento ou de intensidade. É assim que Foucault fala de dispositivos de poder e de saber. Deleuze, por sua vez, fala de dispositivo de produção de subjetividade e Lyotard, de dispositivos pulsionais. (PARENTE, 2013, p. 21)

Seguindo essa linha de pensamento, Parente constata que historicamente há modelos que desviam do hegemônico estabelecido (narrativo-representativo) e os divide em três momentos: “cinema das atrações, cinema expandido, e cinema de exposição (aos quais poderíamos acrescentar ainda três outros momentos: o pré-cinema, o cinema das vanguardas históricas e a videoarte) cujas diferenças podem ser pensadas a partir da noção de dispositivo.” (p. 25). Em seu artigo *Cinema e Arte Contemporânea* (2016), o professor e pesquisador brasileiro Arlindo Machado estabelece uma relação de equivalência entre o cubo branco (da arte) e o negro (do cinema) que os coloca em uma posição de modelos consolidados: “assim como o cinema se cristalizou num modelo único de exibição, as artes visuais também acabaram se cristalizando no modelo canônico e hegemônico da instalação.” (2016, p. 3). E assim como Philippe Dubois, Machado reconhece que:

[...] o que se vê hoje no cinema é um movimento no sentido de romper com o dispositivo que imperou ditatorialmente por mais de cem anos e buscar inspiração para mudanças no campo das artes visuais. Por outro lado, contraditoriamente, percebemos, no campo das artes visuais, um movimento inverso, no sentido de buscar formas e conteúdos do cinema, como a narração e o documentário, a projeção em sala escura e assim por diante.”(DUBOIS, 2009, p. 4)

Tal constatação equivale à noção desse lugar “entre” de Dubois que delimita, com fronteiras permeáveis, um espaço onde transitam artistas da arte contemporânea e do cinema. A partir do reconhecimento desse lugar no campo das artes e da identificação dele como o espaço onde transita minha prática poética, os conceitos que dali emergem podem ser usados de maneira comparativa, por semelhança ou diferença, para uma compreensão aprofundada das noções envolvidas, que muitas vezes não estão aparentes, em cada trabalho que realizo. Portanto, retrocedendo alguns anos, encontro que o vídeo *Depois do almoço de domingo* (2012) já continha a noção do uso de determinado dispositivo como prática e, ao mesmo tempo, discurso sobre o aparato tecnológico (fitas de vídeo VHS/imagens que se constituem pela varredura de linhas) em consonância com o assunto do filme: o avô que varre a churrasqueira; suscitando assim a noção dupla de memória/esquecimento (apagamento) tanto da imagem do avô, quanto do próprio equipamento tecnológico que caiu em desuso. Agora, repete-se, o gesto de resgatar o uso da película, de 16mm, costurada (e suas impossibilidades prévias de projeção) para a elaboração de um trabalho poético que crie dispositivos particulares para sua apresentação.

Algumas possibilidades surgiram a partir do contato com os realizadores do duo *OjoBoca*, membros da LaborBerlin,

que no início do mês de novembro de 2016, estiveram em Porto Alegre, durante o festival de cinema CineEsquemaNovo, ministrando uma oficina prática, *Traces of Colored Light* (“Traços da Luz Colorida”) que envolvia o uso da película de 16mm tanto para captação de imagens, utilizando uma câmera Bolex, quanto para a sua revelação, feita de forma artesanal em laboratório de fotografia. Um dos exercícios que realizamos foi o da cópia em contato, que consistia (assim como na fotografia) em sobrepor um trecho de 16mm, no qual se haviam feito intervenções (como colagem de materiais que oferecessem transparência: filtros coloridos, rendas, e também elementos adicionados por decalque como letras, pontos e outras figuras), sobre o negativo (utilizando pedaços de mesmo tamanho). Ainda no escuro, confere-se que os dois pedaços de película estejam alinhados e coloca-se uma placa de vidro para que não se movam, assim, com o uso da luz de uma lanterna, sensibiliza-se o negativo transferindo para ele a imagem do trecho trabalhado previamente. Após, todos os negativos foram revelados de maneira que o negativo fosse positivado, tal processo de revelação confere ao material características em termos de coloração que remetem à lembrança das cores das fotografias dos anos de 1970, há uma dose de saturação e uma tonalidade que vai em direção ao vermelho. Essa oportunidade foi a propulsora para a retomada da película costurada como material de trabalho, uma vez que ao fazer o contato para outro negativo, a espessura da linha e da própria costura passaria a ser uma imagem plana e apta a ser colocada em um projetor de 16mm sem a necessidade de uma adaptação desse equipamento à espessura da linha.

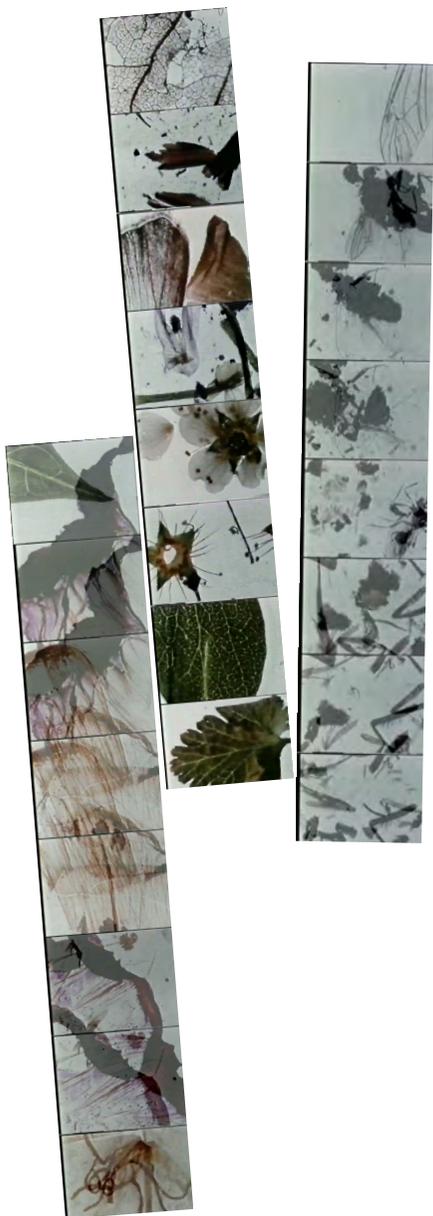
Figura 28: Registro fotográfico da vídeo projeção *Depois do almoço de domingo* na exposição *Ver-Habitar* de curadoria da artista e professora Elaine Tedesco na Sala João Fahrion da Reitoria da UFRGS, 2013.



Fonte: Arquivo pessoal, 2013.

O que há nesse processo de construção de imagens que se assemelha a práticas de outros artistas? Se por um lado encontra suas raízes na origem da animação, como do alemão Hans Richter (1888-1976), por outro a adição de algo com matéria sobre a película remete ao trabalho de Stan Brakhage (1933-2003), em especial o já citado curta-metragem *Mothlight* (1963), de 3 minutos de duração. Brakhage, assim como Jonas Mekas e Marie Menken (quem fazia pequenos

Figura 29: Frames do filme *Mothlight* de Stan Brakhage, 1963.



filmes endereçados para seus amigos, como *Arabesques for Kenneth Anger* (1961), 4 minutos, 16 mm, colorido), participou da vanguarda norte-americana de cinema experimental dos anos 1950 e 60, articula teoria e prática realizando publicações, - assim como também o fez o cineasta russo Dziga Vertov (1896-1954), idealizador do "Cine-Olho" na década de 1920 - ; e escreve em parceria com sua mulher Jane a publicação *Metáforas sobre Visão* (1963) da onde retiro o parágrafo abaixo, que demonstra sua atenção sobre os fenômenos da percepção visual:

IMAGINE UM OLHO não governado pelas leis fabricadas da perspectiva, um olho livre dos preconceitos da lógica da composição, um olho que não responde aos nomes que a tudo se dá, mas que deve conhecer cada objeto encontrado na vida através da aventura da percepção. Quantas cores há num gramado para o bebê que engatinha, ainda não consciente do "verde"? Quantos arco-íris pode a luz criar para um olho desprovido de tutela? Que consciência das variações no espectro de ondas pode ter tal olho? Imagine mundo animado por objetos incompreensíveis e brilhando com uma variedade infinita de movimentos e gradações de cor. Imagine um mundo antes de "no princípio era o verbo", (BRAKHAGE, 1983, p. 341)

Em *Mothlight*, o processo utilizado por Brakhage é o de um "filme de colagem" que incorpora elementos naturais do seu cotidiano, escolhidos com base em suas espessuras finas e quase transparentes, que permitiam a passagem de luz. O artista coletou asas de mariposas, pétalas de flores, aranhas e folhas e apertou-as entre duas faixas adesivas de filme de Mylar de 35mm, criando tiras de imagens para depois imprimi-las no laboratório. Em uma carta destinada a Robert Kelly, Agosto de 1963, que figura na publicação, o artista conta ao colega sobre as angústias vividas durante realização desse filme:

A máquina de impressão parece algo saído de um filme alemão de ficção científica da década de 1920, suas garras da roda dentada limadas à perfeição, o seu mecanismo criado para tolerar pequenos desvios na largura do filme, etc. Não houve, finalmente, nada que eu pudesse fazer além de rezar, e certamente, não para rezar para a máquina, mas apenas a rezar. (BRAKHAGE, 1963, p. 83)

Fonte: MOTHLIGHT, 1963.

A associação dessa máquina de impressão à uma tecnologia bastante anterior -

ainda que oriunda de um filme ficção científica (que se por acaso fosse o de temática futurista, *Metrópolis* (1927) dirigido pelo cineasta austríaco Fritz Lang, traria uma maior dimensão temporal para o contexto) -, causa um choque, uma colisão de diferentes temporalidades reunidas em um fazer individual que passa pela subjetivação na escolha do uso de determinadas tecnologias, resultando na criação de um universo anacrônico particular. Os aparatos técnicos para realização cinematográfica estão atrelados às ideias que emergiram da Revolução Industrial, como escreve o professor e pesquisador argentino Jorge la Ferla:

Os primórdios do cinema estão fortemente vinculados à Revolução Industrial, à figura de Thomas Alva Edson e dos irmãos Lumière, entre fins do século XIX e amanheceres do XX, quando a ideia de futuro estava associada a um modelo de bem-estar ligado ao crescimento econômico. Isto acontecia dentro de uma Nação-Estado onde o progresso era um padrão determinante. A ideia do novo uniu-se à da produção industrial, o que incluía a previsão da obsolescência dos produtos e, portanto, a necessidade de reciclagem permanente e a renovação dos bens de consumo. Assim, o mundo audiovisual - alavancado através de máquinas, desde o nascimento da fotografia até a atual revolução pós-digital do cinema - nasceu acompanhado por esse efeito discursivo da novidade. (LA FERLA, 2008, p.2)

Figura 30: Registro fotográfico de *Curto Circuito [Último Suspiro]*, Lucas Bambozzi, 2014.



Fonte: <https://www.lucasbambozzi.net/archives/3138>

De um lado há a obsolescência do aparato tecnológico e a manutenção do seu uso por parte desse conjunto de artistas e cineastas que circulam nesse “entre”; do outro, a busca por romper com padrões hegemônicos dos dispositivos de apresentação audiovisual e o desague do analógico para digital, através do uso de computadores, que facilita a sua exibição através ferramenta de comunicação contemporânea que é a internet, como escreve Lucas Bambozzi:

Para muitos, o vídeo [o audiovisual] se dividiu ao longo dos anos 90 em duas arenas principais: a caixa preta típica do cinema e a caixa branca que caracteriza a galeria. Tal embate hoje se mostra um tanto anacrônico, na medida em que novas nomenclaturas vão surgindo e sequer dão conta da diversidade de ramificações e experiências: microcinema, e-cinema, cinema de garagem, cinema digital, cinema de bolso, low-res films, e-movie, cinema imersivo ou participativo. Há ainda o cinema interativo viabilizado por softwares de manipulação de algoritmos e bancos de imagens, os chamados cinema de banco de dados (database movies), e toda sorte de experiências de combinação entre mídias e linguagens. São nomenclaturas que se moldam e se adequam a uma variedades de condições sejam elas técnicas, de linguagem,

Figuras 31 e 32: Registros fotográficos da vídeo instalação *Último Suspiro*, de Lucas Bambozzi, 2015.



Fonte: <http://www.lucasbambozzi.net/projetosprojects/ultimo-suspiro>

de produção, armazenamento ou exibição. Ou seja, esse cinema 'acontece' e se afirma como vertente na medida em que passa a integrar novos procedimentos e circuitos - que às vezes pouco tem a ver com as salas tradicionais de exibição. São formatos que utilizam-se do termo 'cinema' apenas como referência carregada de um significado simbólico adquirido ao longo do século XX. (BAMBOZZI, 2009, p. 22)

Curto Circuito [Último Suspiro], de Lucas Bambozzi, foi uma instalação com 30 TVs de tubo montada na Praça Victor Civita em São Paulo de setembro a outubro de 2014 para o Sistemas Ecos. Suas reflexões sobre o tema obsolescência aparecem em sua prática poética nesse trabalho e demonstram como elas, poética e teoria, estão articuladas na produção de sentido no contexto contemporâneo, em que a "inoperabilidade" das TVs de tubo é o "efeito" de uma tecnologia anterior, cuja introdução no campo da arte, ao redor dos anos de 1960, foi feita concomitantemente pelos artistas: o alemão Wolf Vostell (1932-1998) e o coreano, radicado nos Estados Unidos, Nam June Paik (1932-2006), ao moverem o aparelho de TV para dentro de galeria de arte, retirando-o do contexto do uso doméstico. Mais de cinquenta anos depois, Lucas Bambozzi leva os aparelhos de TVs para uma praça pública e cria:

[...] uma espécie de videowall abandonado, formado por TVs que pulsam uma imagem 'entranhada', efeito colateral de sua condição eletrônica pré-digital. Em estado de entropia com a natureza, emitem um "último suspiro" de raio catódico. Retrato de precariedades e da obsolescência voraz nas tecnologias de imagens, há algo de incômodo nesse refluxo, talvez por sermos testemunhas de uma arqueologia que opera em nosso presente." (BAMBOZZI, c2021)

Outra instalação realizada pelo artista utilizando aparelhos de televisão obsoletos é *Último Suspiro* (2015) que foi

criada por Bambozzi, a partir da obra *Curto Circuito [Último Suspiro]* (2014), para exposição *Adrenalina - A Imagem em Movimento no Século XXI*, no Redbull Station, São Paulo. Essa instalação foi composta por um conjunto com nove TVs de tubo e vídeos dessincronizados e mais um canal adicional com projeção de vídeo que foi montada no subsolo do espaço expositivo. Nesse contexto de apresentação, observa-se como as nove TVs, que pulsam ruídos visuais e sonoros de forma ritmada, foram dispostas de uma maneira bastante diversa em relação ao seu uso em ambiente exterior, pois o

Figura 33: Jonas Mekas em *The Internet Saga*, na 56ª Bienal de Veneza de 2015.



que antes funcionava como um corpo único - o videowall - composto por pedaços - as 30 TVs de tubo empilhadas como uma pequena montanha -, nessa nova instalação, que segue a reflexão poética sobre a obsolescência, as nove TVs de tubo estão dispostas no espaço de maneira que cada aparelho funciona individualmente com seu próprio efeito/defeito e no conjunto parecem travar uma conversa entre si. O ambiente interno possibilita tanto um maior controle da luminosidade e, com isso, a possibilidade da inserção da projeção de vídeo, quanto do som, que por estar restrito à um lugar fechado, foi elaborado em uma espécie de composição ruídos - o que faz recordar da descrição, devaneio tecido por Proust a respeito das localizações do som de um relógio, pertencente a seu amigo Saint-Loup, cujo tic-tac percorria o ambiente do quarto até, talvez, assentar-se em um ponto:

Ouvia o tique-taque do relógio de Saint-Loup, o qual não devia estar muito longe de mim. Esse tique-taque mudava de lugar a todo momento, pois eu não via o relógio; parecia-me vir detrás de mim, da minha frente, da direita, da esquerda, às vezes extinguir-se como se estivesse muito longe. De repente descobri o relógio em cima da mesa. Então, ouvi o tique-taque num lugar fixo, de onde não mais se moveu. Pelo menos julgara ouvi-lo naquele ponto; não o escutava ali, via-o, os sons não têm lugar. (PROUST, 2014c, p. 83)

2.3 AS LEMBRANÇAS DAS TRANSFORMAÇÕES TECNOLÓGICAS DA IMAGEM EM MOVIMENTO NA POÉTICA CASEIRA DE JONAS MEKAS

Fonte: <http://postmatter.merimedia.com/articles/archive-2012-2016/2015/9-jonas-mekas/>

Figura 34: Frames do filme *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* de Jonas Mekas, 2000.



A única mudança é a da tecnologia, que muda sempre, como tudo. São mudanças normais. Primeiro filme, depois vídeo... É bastante normal. Tem que mudar. Se não mudar é que é chato. Nos anos 60, eram muito comuns filmagens caseiras. Em 1966, havia seis ou sete milhões de câmeras super-8 ou de 16mm nos EUA. Estavam fazendo filmes caseiros, em suas viagens, em suas festas. Esses filmes são feitos desde os anos 30. A diferença é que eles filmavam, assistiam uma vez, guardavam e não usavam de novo. Não começou nos anos 60. Já era feito há muito tempo. (MEKAS, 2011)

Jonas Mekas, também conhecido como “o padrinho do cinema de vanguarda”, cuja trajetória atravessa o século XX e as duas primeiras décadas do XXI, e inclui filmes realizados em diversos formatos - da película 16 e 35mm a vídeo analógico e digital -, destinados à diferentes modos de apresentação, seja o da projeção em sala de cinema ou galeria de arte, até exibição como conteúdo em seu próprio site da internet; e, também, vídeo instalações direcionadas às galerias e espaços expositivos de arte contemporânea. Destacam-se aqui alguns títulos de seus filmes e suas respectivas fichas técnicas, para que observe-se as mudanças das tecnologias utilizadas no desenrolar dos anos: *The Brig* (1964), 16mm, 65 minutos, preto e branco; *Walden - Diaries, Notes, and Sketches* (1969), 16mm, 180 minutos, colorido; *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972), 16mm, 82 minutos, colorido; *Lost Lost* (1975), 16mm, 178 minutos, colorido e preto e branco; *A Walk* (1990), vídeo, 58 minutos, colorido; *Zéfiro Torna or Scenes from the Life of George Maciunas* (1992), 16mm, 34 minutos, colorido; *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000), 16mm, 4hrs. 48 min., colorido; *A Letter from Greenpoint* (2004), 80 minutos, vídeo, colorido; *Sleepless Nights Stories* (2011), 114 min., vídeo, colorido. Em 2007, completou uma série de 365 curtas-metragens lançadas na internet - um filme todos os dias - e desde então seguiu compartilhando novos trabalhos em seu site: <http://jonasmekas.com/diary/>.

Uma breve biografia do artista permite compreender o contexto em

Fonte: AS I WAS MOVING AHEAD OCCASIONALLY I SAW BRIEF GLIMPSES OF BEAUTY, 2000.

Figuras 35, 36 e 37: Imagens do estúdio de Jonas Mekas no Brooklyn em NY, 2012.



que sua poética se produziu, e produz, e a que nichos de memória ele recorre para compor seu trabalho. Jonas Mekas nasceu em 1922 na aldeia agrícola de Semeniškiai, na Lituânia e, atualmente, mora e trabalha em Nova York. Em 1944, ele e seu irmão Adolfas foram levados pelos nazistas para um campo de trabalho forçado em Elmshorn, na Alemanha. Depois da Guerra, ele estudou filosofia na Universidade de Mainz. No final de 1949, a Organização dos Refugiados da ONU levou os dois irmãos a Nova York, onde se estabeleceram em Williamsburg, no Brooklyn. Seu filme diário *Walden*, filmado entre 1964 e 68, mostra o lugar, a cidade de Nova York, onde o artista se estabelece. Ele vai apresentando suas relações afetivas com pessoas que o cercam e com quem estabelece familiaridades, tanto pelo sentimento de amizade, como também pelo interesse pelo cinema.

Mekas relaciona-se com uma geração de Vanguarda Americana que, nos anos 40 e 50, começaram a formular sua própria forma de fazer cinema. Esse movimento, também chamado de Cinema Underground ou Novo Cinema Americano, cresceu dos encontros, em sessões de projeções de filmes experimentais, e das relações estabelecidas entre artistas como Stan Brakhage, Maya Deren, Marie Menken, Andy Warhol; que seguindo a ideia de uma experiência poética da imagem em movimento, distanciou-se – intencionalmente – da linguagem cinematográfica hollywoodiana para concentrar suas pesquisas no audiovisual como arte e como forma de expressão pessoal. A presença dos artistas imigrantes, vindos da Europa no pós-guerra, em Nova York, contribuiu fortemente para a reunião dessa nova geração de cineastas independentes americanos e Jonas Mekas exerce um papel de destaque também como crítico nesse movimento cinematográfico, e que, por vezes, dirige as críticas a esse mesmo movimento.

Fonte: <https://www.port-magazine.com/film/at-work-jonas-mekas/>

Junto com seu irmão Adolfas, Jonas cria nos anos 50 a revista *Film*

Figuras 38 e 39: Registros da exposição *The Beauty of Friends Being Together Quartet*, de Jonas Mekas no P.S.1 Contemporary Art Center, NY, 2007.



Fonte: <http://jonasmekas.com/exhibitions/?show=2007ps1>

Culture, aos moldes da francesa *Cahiers du Cinema*, que contava com apreciações de filmes do cinema vanguardista europeu do início do século XX, do Neo-Realismo Italiano e da Nouvelle Vague Francesa, e com a colaboração de críticos e cineastas, como Buñuel. O trabalho de Mekas é uma comunhão entre os aspectos realistas, sociais e experimentais que busca, como já mencionado, a construção de um cinema pessoal. Seus filmes diários apresentam este autor, o artista, comunicando-se diretamente com os espectadores – chama-os de “meus queridos espectadores” em filmes como *Walden* –, muitas vezes antecipando o porvir do filme através da inserção de fichas datilografadas (expressando ideias, percepções, pensamentos, devaneios, localizações, informações) e de voice over, como a que se escuta no capítulo cinco: “as imagens passam, sem tragédias, sem drama, sem suspense”, em seu inglês carregado do sotaque característico das pessoas provenientes do leste europeu.

Walden é um filme dedicado aos irmãos Lumière, com isso, o artista reconhece as raízes verticais que acessam o início da história da imagem em movimento. Entretanto, se os filmes de Mekas evocam a lembrança dos irmãos Lumière, isso se dá mais pelas características técnicas do que pelo efeito de ilusão no público. (Naquele momento, final do século XIX, após experimentos de caráter mais científicos do que artísticos, de Muybridge e de Marey, tanto Thomas Edson, nos Estados Unidos, quanto os Lumière, na França, disputavam a invenção da técnica de captação e projeção das imagens em movimento.) Nos anos 50, apesar do desenvolvimento tecnológico da época já contar com câmeras movidas por motores e conexões elétricas, Jonas Mekas filmava com sua Bolex 16mm, movida a manivela, quase tal qual os Lumière. Esta ferramenta, a câmera, o acompanhava para todo lado desde que a comprou em 1950 e, através desta, cria uma maneira própria de se relacionar com seu entorno, tanto com os lugares quanto com as pessoas, às vezes de forma próxima, outras na posição de um contemplador das fugacidades que o entorno lhe apresenta. Tais fugacidades são reveladas tam-

Figuras 40 e 41: Registros da exposição *A Few Things I Want to Share with You, My Paris Friends*, agnès b. Galerie du Jour, Paris, 2009.



Fonte: <http://jonasmekas.com/exhibitions/?show=2009agnesb>

bém no encaixe dos planos entre si, no desaparecimento da imagem nas veladuras, de breves e brevíssimos instantes que, por vezes, consistem em apenas um quadro ou frame. Portanto, para Mekas, as características técnicas da câmera lhe interessavam pela sua capacidade de “reproduzir” os gestos do seu corpo e de seu olhar – ou melhor – da sua maneira de entender, ou de não entender, a vida. Uma parte disso está em *Walden*, no qual o artista exilado, recém chegado à Nova York, faz seus primeiros movimentos em criar raízes.

A respeito do seu trânsito entre as tecnologias, de captação de imagens e de exibição, dois depoimentos de Jonas Mekas dão testemunhos de suas experiências práticas ao acompanhar esses câmbios, a primeira refere-se à passagem da Bolex 16mm para câmera de vídeo, e a segunda, do vídeo para internet:

É como qualquer instrumento. Como um órgão de igreja e um saxofone. Em um órgão as notas são longas. Quanto maior o instrumento, menos se pode controlá-lo, acho. Se alguma coisa acontece e estou com a Bolex, eu posso pegar imediatamente. Com uma Mitchell ou outra câmera, demora segundos para começar a filmar. Com vídeo também não se pode pegar imediatamente. Não é imediato. (MEKAS, 2011)

Toda ferramenta de gravação ou divulgação de imagens afeta o conteúdo do que você colocou, então, é claro, isso me afetou. Quando a tecnologia de vídeo se desenvolveu, então pulei para a internet e os computadores. Era natural, o desenvolvimento normal e o conteúdo mudam o tempo todo.

Figuras 42 e 43: Registros da exposição A Few Things I Want to Share with You, My Paris Friends, agnès b. Galerie du Jour, Paris, 2009.



Tornou-se cada vez mais privado e pessoal.¹³ (MEKAS, 2015, tradução minha)

Agora, desse percurso temporal, dos inícios à atualidade, chega-se ao exemplo da instalação *The Internet Saga* (2015), que integrou a Bienal de Veneza, Itália, apresentada em âmbito virtual, em uma página que trazia os links - que se moviam pela tela do computador -, e que, ao serem acessados, levavam o internauta, a partir das informações, a montar um painel da carreira do artista; ao mesmo tempo em que aponta para suas novas experimentações nas mídias digitais. A premissa desse trabalho partia do seguinte pressuposto:

Estamos todos cientes de que nossa relação com a Internet mudou, mesmo porque falar de arte pós-internet, de arte após a difusão da Internet, se tornou mainstream. Mas o que mudou verdadeiramente? Acima de tudo, a linguagem, como sempre. Nossas vidas não são mais divididas entre on-line e off-line: o smartphone está sempre ligado e a conexão está presente em todos os lugares, de modo que estamos constantemente on-line e off-line ao mesmo tempo. A Internet não é mais um lugar - um mundo virtual como definimos há dez anos -, mas um tempo que se justapõe perfeitamente à nossa vida. E não é uma coincidência se, a partir do Myspace, passamos a consultar um número infinito de cronogramas. A Internet está sempre ligada menos ao nosso espaço e mais ao nosso tempo. É por isso que, para representar a arte da Internet durante a Bienal de Veneza, um pavilhão semelhante ao de outras nações já não é suficiente: precisamos de uma nova forma narrativa.¹⁴ (MEKAS, 2015)

Fonte: <http://jonasmekas.com/exhibitions/?show=2009agnesb>

¹³ Fonte: <https://www.interviewmagazine.com/art/jonas-mekas-zuecca-project-space-venice-beinnale>

¹⁴ Fonte: <http://moussmagazine.it/mekas-palazzo-contarini-2015>

2.3.1 Amizade no campo do cinema: as videocartas trocadas entre Jonas Mekas e José Luis Guerin

Mekas, através de seu próprio site, apresentava seu trabalho, retomando desde seus primeiros trabalhos em 16mm até seus vídeos digitais, como *Utopia* (2005), que se trata de uma longa reflexão do artista já nonagenário a respeito desse tema. Em dado momento, ele diz para nós, seus espectadores, que estamos sentados à mesa de jantar, assistindo ao artista, que a utopia somente é possível em um nível individual, não no coletivo, entre um gole de vinho e outro. respeito desse tema; em dado momento, ele diz para nós, seus espectadores, que estamos sentados à mesa de jantar, assistindo ao artista, que a utopia somente é possível em um nível individual, não no coletivo, entre um gole de vinho e outro.

A vida cotidiana de Mekas faz parte de sua obra poética, que transitou entre os mais diversos formatos, inclusive o da videocarta, quando o artista fez parte do grupo de correspondentes do projeto *Todas las Cartas*, continuidade de seu precedente, realizado através da troca de correspondência entre Victor Erice e Abbas Kiarostami. Em *Todas las Cartas*, os curadores Alain Bergala e Jordi Balló ampliaram o número de correspondentes de dois para dez, portanto, cinco pares; entre eles, estavam Isaki Lacuesta (1975, Espanha) e Naomi Kawase (1969, Japão), Jonas Mekas (1922-2019, Lituânia) e Jose Luis Guerin (1960, Barcelona); Jaime Rosales (1970, Barcelona) e Wang Bing (1975, China); Albert Serra (1975, Espanha) e Lisandro Alonso (1975, Buenos Aires); Fernando Eimbcke (1970, Cidade do México) e So Yong Kim (1968, Coréia do Sul). A interação entre artistas e cineastas de diferentes lugares proporcionou um conjunto de videocartas que demonstraram que cada dupla encontrou, ou desencontrou, uma via para comunicação.

Figura: 48: *Frames da 1ª videocarta de José Luis Guerin para Jonas Mekas, 2011.*



Fonte: 1ª VIDEOCARTA DE JOSÉ LUIS GUERIN PARA JONAS MEKAS, 2011.

Figura 49: *Frames da 1ª videocarta de José Luis Guerin para Jonas Mekas, 2011.*



Fonte: 1ª VIDEOCARTA DE JOSÉ LUIS GUERIN PARA JONAS MEKAS, 2011.

Uma das duplas de videocorrespondentes que logrou encontrar um campo comum onde conversar foi a de Mekas e Guerin. Eles estabeleceram o cinema como esse lugar de diálogo, palavras expressas por Jonas Mekas em sua videocarta, e que terminaram por dar título principal ao artigo de Lourdes Monterrubio: *Friends in cinema. Correspondencias filmicas: de la subjetividad a la intersubjetividad* (2019), assim que a amizade no cinema é o lugar que abrigou esse diálogo audiovisual. O conjunto é formado por nove videocartas trocadas entre os anos de 2009 e 2011. Na primeira, José Luis Guerin, utilizando a imagem em preto e branco, conta a Jonas sobre seus últimos anos e seu pacto com a vida, de estar como convidado, vagando pelo mundo aceitando a todos os convites para participação em festivais de cinema. Naquele momento, encontrava-se em Paris e, enquanto se deslocava pela cidade, gravava imagens para Mekas, evocando as ideias de seu correspondente a respeito da maneira de trabalhar, “reagindo à vida” e, também, reverenciando aos irmãos Lumière, relembrando o filme *Walden* (1969), de Jonas Mekas, que o havia dedicado aos pioneiros da imagem em movimento.

Figura 50: *Frames da 1ª videocarta de Jonas Mekas para José Luis Guerin, 2011.*



Fonte: 1ª VIDEOCARTA DE DE JONAS MEKAS PARA JOSÉ LUIS GUERIN, 2011.

Figura 51: *Frames da 1ª videocarta de Jonas Mekas para José Luis Guerin, 2011.*



Fonte: 1ª VIDEOCARTA DE JONAS MEKAS PARA JOSÉ LUIS GUERIN, 2011.

A resposta de Mekas traz um pouco de seu cotidiano, inicia falando do inverno, refere-se a menção de Guerin sobre sua forma de gravar como uma reação à vida, mas, principalmente, estabelece o campo comum do cinema onde se dará o diálogo. Mekas mostra um pouco de sua vida com seu filho Sebastian, toca seu trompete na estação subterrânea do metrô. Monta um pacote de presente para uma amiga, enrolando-o em um lenço de seda estampado com flores e guardando-o dentro de uma caixa de papel, toma um táxi e leva seu presente para o encontro com sua amiga; é importante observar que isso ocorre durante a noite enquanto nevava.

A resposta de José Luis nos conduz com ele para o lago Walden, onde Thoreau construiu sua cabana, quase um lugar utópico, onde relata sua viagem. Sobre o vidro suado de uma janela, o cineasta espanhol escreve a palavra convidado em inglês. Ele também incorpora a sua carta a cena de uma cantora em uma estação de metrô, repetindo a associação entre música e lugar proposta por Mekas.

Figura 52: *Frames da 2ª videocarta de José Luis Guerin para Jonas Mekas, 2011.*



Fonte: 2ª VIDEOCARTA DE JOSÉ LUIS GUERIN PARA JONAS MEKAS, 2011.

Figura 53: *Frames da 2ª videocarta de Jonas Mekas para José Luis Guerin, 2011.*

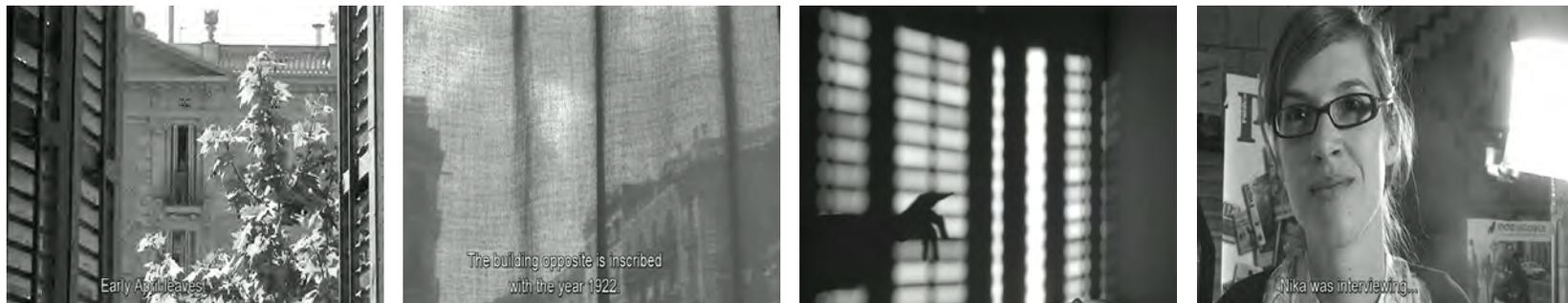


Fonte: 2ª VIDEOCARTA DE JONAS MEKAS PARA JOSÉ LUIS GUERIN, 2011.

Em resposta, Jonas mostra a mesma paisagem vista por sua janela, mas agora na primavera, leva Guerin pelo seu local de trabalho, mostra seu equipamento de edição antigo em que, através de um monitor, ele vislumbra e mostra as imagens antigas capturadas em outros tempos, em 16mm, tece paralelos entre os climas, o inverno dentro da imagem, a primavera ao lado de fora, conta a respeito do que imagina poder ser a sua última película *Footage*, que seria feita com todos os descartes guardados ao longo das décadas. Em dado ponto da visualização de seu material, Jonas Mekas encontra um trecho que traz sua própria imagem e comenta: "Aí está o diretor de cinema em pessoa"; o jovem Mekas tem o rosto feliz e iluminado pela luz solar, usa um chapéu e seu cabelo está um pouco crescido e toca seu pescoço.

Em resposta, Guerin segue a ideia de um dentro da imagem e de outro fora dela, como a primavera lá fora e dentro da sala de montagem, nas imagens, o inverno, o verão, outros tempo, enquanto assistimos a imagens gravadas desde o interior de um aposento cujo exterior é visto através de uma janela: "um confronto de duas janelas", diz o cineasta. Do lado de fora, a arquitetura antiga dos prédios leva a identificação da data de sua construção em relevos entre molduras ador-

Figura 54: *Frames da 3ª videocarta de José Luis Guerin para Jonas Mekas, 2011.*



Fonte: 3ª VIDEOCARTA DE JOSÉ LUIS GUERIN PARA JONAS MEKAS, 2011.

Figura 55: *Frames da 3ª videocarta de Jonas Mekas para José Luis Guerin, 2011.*

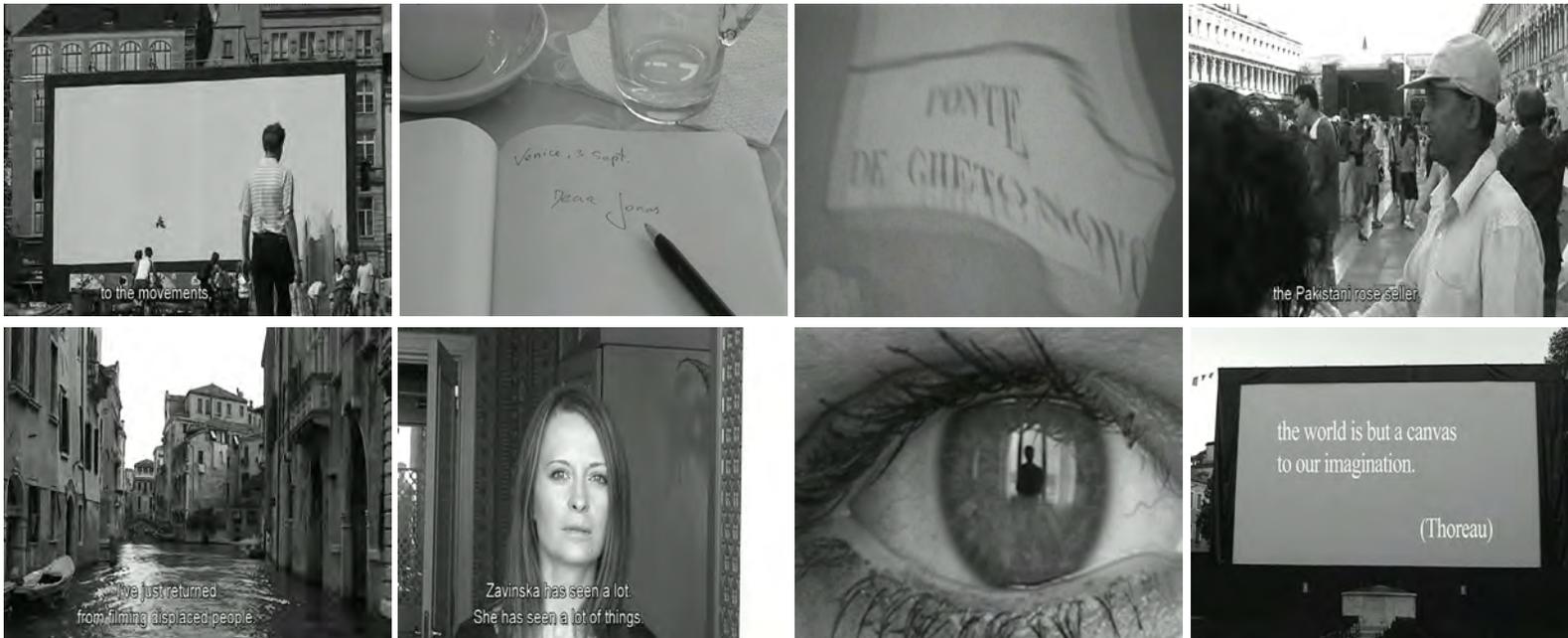


Fonte: 3ª VIDEOCARTA DE JONAS MEKAS PARA JOSÉ LUIS GUERIN, 2011.

nadas em suas fachadas; Jose Luis relaciona as datas com as realizações de determinados filmes, como 1922, Fritz Lang estava filmando *Doutor Mabuse* e Mournau, o *Nosferatu*. De fora, volta para dentro, trazendo imagens que remetem aos filmes mencionados, como a sombra do vampiro projetada na parede, ou de uma rima visual entre os relevos que adornam as fachadas dos prédios e os tetos dos ambientes internos. O cineasta conta a Mekas a respeito de uma cinéfila, Mika, quem havia conhecido em um festival. Ele faz isso de maneira a prestar-lhe uma homenagem, uma vez que ela havia sido assassinada nas Filipinas junto ao seu namorado.

Na seguinte videocarta de Mekas, ele aparece em sua cozinha e comenta a visita do amigo a Walden, ao que acrescenta que ele, por sua vez, havia regressado ao velho mundo, fora à Cracóvia com os filhos e revela o que encontrou dentro de uma construção em meio a um cemitério judaico - que havia sido destruído na década de 1930 pelos alemães

Figura 56: *Frames da 4ª videocarta de José Luis Guerin para Jonas Mekas, 2011.*



Fonte: 4ª VIDEOCARTE DE JOSÉ LUIS GUERIN PARA JONAS MEKAS, 2011.

durante a invasão nazista -, onde haviam salas subterrâneas de aprisionamento e tortura, onde mineiros descontentes, no século XVII, foram submetidos a esses tratamentos. Mekas comenta nossa história, nosso passado ensanguentado. As imagens gravadas no velho mundo aparecem entre duas falas de Mekas, como se estas fossem uma moldura para o conteúdo entre elas. Assim, ao retornar à cozinha de Mekas, ele responde à perda de Mika e o estimula a seguir em frente, seguir filmando, sem a necessidade de explicar o por que fazer. A relação entre um ancião sábio e um jovem admirador

Figura 57: *Frames da 4ª videocarta de Jonas Mekas para José Luis Guerin, 2011.*



Fonte: 4ª VIDEOCARTE DE JONAS MEKAS PARA JOSÉ LUIS GUERIN, 2011.

Figura 58: *Frames da 5ª videocarta de José Luis Guerin para Jonas Mekas, 2011.*



Fonte: 5ª VIDEOCARTA DE JOSÉ LUIS GUERIN PARA JONAS MEKAS, 2011.

dialogando sobre sua principal musa: o cinema.

A resposta de Guerin traz suas imagens da Polônia, de sua passagem por lá durante o Festival de Cinema de Br'eclav. Neste trecho da videocarta, mostra uma tela cinematográfica inflável instalada em uma praça pública ainda durante a luz do dia. Ele se concentra na movimentação dos que passam entre a lente da câmera e a enorme tela, que ocupa grande parte do enquadre, e divaga sobre as entradas e saídas de quadro, o som dos passos das pessoas e do bater das asas dos pássaros. Da tela branca de cinema, passamos a ver um caderno aberto com um lápis pousado sobre ele; as sombras e luzes passam por essa espécie de outra tela branca, demonstrando que está dentro de um trem, a paisagem passa pela janela, chove. Logo, Guerin está dentro de um carro chegando a um teatro do Festival de Veneza, no qual apresentaria o seu mais recente filme. O cineasta segue a temática dos deslocamentos e começa a acompanhar imigrantes que fazem pequenas vendas na rua, como de rosas e de bolsas. Da janela do quarto de hotel, ele observa a praia e itinerante apresenta sua amiga Zavinska, polonesa, e diz que ela havia visto muito, muitas coisas, ao mesmo tempo em que a vemos em um primeiro plano. Ela olha em direção ao cineasta, cujo reflexo é visto nos olhos dela, ideia que é refor-

çada pelos enquadramentos dos planos que se sucedem cada vez mais próximos ao seu olho, e, em uma fusão entre o olho e uma tela de cinema de uma sessão ao ar livre, aparece a seguinte frase de Thoreau: “the world is but a canvas to our imagination.”; e despede-se saudando Jonas desde o Velho Mundo

Mekas, em resposta, apresenta a seu amigo no cinema um padre que conta sobre disputas de fronteiras em países da América Latina, mais precisamente, entre Brasil e Paraguai, cujas terras estavam sendo invadidas por brasileiros, e compara essa situação a da Palestina versus Israel. Mekas mostra imagens e sons dos momentos de sua vida que compartilha com seus amigos, uma saída noturna na qual o poeta napolitano Giuseppe Zevola interpreta uma canção a capela com muita emoção, um passeio com amigos durante o dia, durante o qual vão falando sobre as plantas de lavanda dos jardins das casas enquanto aspiram o perfume delas, depois, em casa, mostra sua busca em um dicionário, na rua acompanha um pombo que bica restos de comida entre os transeuntes. Dos seus passeios noturnos mesmo sob a chuva às paisagens cotidianas da cidade com a neve se acumulando sobre a rua e os carros, o momento do natal é marcado visualmente pela imagem de um cartão natalino que está sobre sua bancada de livros

Na última videocarta dessa dupla, José Luis Guerin inicia falando sobre a incerteza de adivinhar quando uma carta será a última, assim que ele constrói a sua de maneira a homenagear seu correspondente através de imagens e sons que remetem à obra de Mekas, elementos previamente arranjados em uma espécie de direção de arte sobre o piso de seu apartamento. Há uma vitrola sobre a qual um LP gira, mas não escutamos a música mesmo que vejamos a sua caixa de som, ao seu redor estão os seguintes itens: um disco da banda Velvet Underground cuja capa foi feita por Andy Warhol, que usou a imagem de um desenho de uma banana, alguns rolos de película em 16mm, latas de película, uma intitulada *Portrait, Next Movie*, nas capas de alguns livros se identificam os nomes de Serguei Eisenstein, o título do livro *Diario de Cine, el nacimiento del nuevo cine americano* (1975), que reúne os artigos que Mekas publicou no Village Voice de 1959 a 1971. Logo, Guerin corta da imagem dessa capa de livro para a imagem de um céu recoberto por nuvens e visto desde a janela lateral de um vagão de um metrô, percebemos isso pelos fios que atravessam em uma diagonal que corta o quadro horizontal. Assim, tal imagem é a passagem para cenas gravadas dentro do vagão. Imagens vão se encadeando junto às reflexões do cineasta sobre o fazer cinematográfico e sobre as ideias oriundas da geração do Underground nova iorquino, do qual Mekas fez parte, que associava a atividade dos artistas à dos trabalhadores de uma fábrica - tema do filme *Andy Wahrol* (1965) feito por Marie Menken -, ao que a imagem mostra uma fábrica japonesa de peixes congelados e caixas de isopor empilhadas sendo carregadas através do uso de pequenos veículos locomotivos, bicicletas, carrinhos



de mão, que se cruzam pelos percursos da fábrica - tal movimentação é associada a uma espécie de dança do cotidiano. Seguindo essa linha de raciocínio, Guerin conduz seu pensamento à organização em grupos, à importância da Anthology Film Archive organizada e mantida por Mekas. Olhando pela janela do prédio, vê muitos outros ao redor, pensa na vida organizada nos escritórios da sua vista. Guerin visita o túmulo de Yasujira Ozu (1903-1963), o grande cineasta japonês, e observa como duas formigas levam sua carga ao subirem pelas bordas do túmulo.

Com a conclusão das videocartas, Guerin e Mekas encontraram-se pessoalmente no mês de outubro de 2011 para a exposição *Todas las Cartas: Correspondencias filmicas*, em Barcelona, onde se realizou uma conversa aberta ao público com a moderação de Jordi Balló, cujo diálogo foi transcrito por Sebastián Santillán¹⁵ e do qual extraio algumas declarações pertinentes a essa comunicação entre os dois cineastas. Balló conta que, em seu encontro com Mekas, se surpreendeu pois o cineasta, tão próximo à forma diarística, disse-lhe que esse formato de correspondências para ele era novo, e acrescenta que esperar pela resposta do outro seria uma novidade. Guerin, que já havia demonstrado sua grande admiração por Jonas em suas videocartas, retoma a trajetória do correspondente e assinala a presença estimulante, e também testemunhal, de Mekas no cinema experimental, que fazia com que os filmes dos artistas fossem exibidos e preservados, como as falas abaixo demonstram:

José Luis Guerin: Jonas, sua maneira de buscar dinheiro sempre me emocionou. Sempre o vi como um homem em uma missão. Construir sua casa, Anthology Film Archives. Você vem aqui e pensa isso em relação à sua casa, o Anthology. E sempre vi você muito preocupado com finanças, basicamente. Gosto dessa imagem de ti como parteira do cinema underground, “onde vamos guardar os filmes destes rapazes, precisas de dinheiro, para preservá-los, para que possam filmar, etc”. A Cooperativa de Cineastas ... Sempre te vi procurando por dinheiro, mas também acho que você tem um talento para se relacionar com pessoas de poder e dinheiro. E ainda, tendo uma missão, coisas fabulosas sempre acontecem ao seu redor, com coisas fabulosas. E sem procurar, Salvador Dalí vem te visitar porque tem interesse em saber quem é esse cara. E então um cara chega à sua casa, ao seu loft, para assistir filmes, e descobre que é Andy Warhol, que mais tarde também faz filmes. E ainda assim você está em sua missão, que é salvar os filmes, encomendá-los e construir os Arquivos de Filmes da Antologia. Mas não fica com a impressão de que tudo o que se move ao seu redor é excepcional? Sem nem procurar, quando eu era criança, pensei que você fosse o melhor porta-voz da cultura beatnik, como ela veio até nós aqui. Alguém que estava muito naturalmente com John Lennon, o Velvet Underground, Ginsberg, etc. Mesmo assim, sinto que você sempre esteve ocupado com sua missão, que é salvar o cinema.

Jonas Mekas: Não, eu não precisava deles. Foi uma relação de trabalho. Nossas amizades sempre foram relações de trabalho. Salvador Dalí precisava de alguém para filmar seus acontecimentos. Andy fazia filmes, mas precisava de alguém para exibi-los, e eu estava com a Cinemateca dos cineastas, então ele fazia as filmagens dele e no dia seguinte a gente mostrava.

Quanto a Yoko Ono, ela estava vindo para a América e precisava de um emprego, então arranjei um para ela da revista

15 Fonte: <https://www.marienbad.com.ar/documento/jose-luis-guerin-jonas-mekas-conversacion-cccb>

Figura 59: Registro fotográfico da conversa pública entre Jonas Mekas e José Luis Guerin, 2011.



Fonte: <https://www.marienbad.com.ar/documento/jose-luis-guerin-jonas-mekas-conversacion-cccb>

Film Culture. Portanto, nossa amizade era uma amizade de trabalho. Naturalmente, depois de um tempo trabalhando juntos, vocês se tornam amigos, mas tudo começa como colegas de trabalho se ajudando, trabalhando e trabalhando juntos.

José Luis Guerin: Sim, fora isso não tenho certeza se te coloco na cultura beatnik. Acho que aconteceu perto de você, quase como algo accidental. E você deixou alguns testemunhos magníficos de todos eles. Foi uma época muito importante para as pessoas da minha idade. No entanto, tenho você mais relacionado a Thoreau, zen budistas, haicais, outros substratos culturais.

Queria dizer ao público que o filme que Jonas Mekas mais ama, é curioso, não é um de Stan Brakhage ou alguém desse mundo que eu sinto que ele criou, mas é Francesco Giullare di Dio, de Roberto Rossellini. Acho que isso diz muito sobre ele.

Jonas Mekas: Tudo que você pode dizer é que foi um período muito intenso, muita coisa estava acontecendo em todas as artes. Éramos todos como uma família. Eu estive em muitas coisas. Era normal, natural, real e simples.¹⁶ (SANTILLÁN, 2012, tradução minha)

Jonas Mekas segue sendo um grande influenciador, uma referência indelével para quem busca outras maneiras de fazer cinema.

¹⁶ Original: " José Luis Guerin: Jonas, siempre me ha conmovido tu forma de ir buscando dinero. Siempre te he visto como un hombre que tiene una misión. Construir su casa, el Anthology Film Archives. Vienes aquí y piensas esto en relación con tu casa, el Anthology. Y siempre te he visto muy preocupado con las finanzas, básicamente. Me gusta esa imagen tuya como comadrón del cine underground, «dónde vamos a guardar las películas de estos chicos, se necesita dinero, pare preservarlas, para que puedan rodar, etc». La Cooperativa de Cineastas... Siempre te he visto buscando dinero, pero además siento que tienes talento para relacionarte con gente de poder y de dinero. Y sin embargo, teniendo esa misión, siempre pasan cosas fabulosas a tu alrededor, concitas cosas fabulosas. Y sin buscarlo, Salvador Dalí viene a visitarte porque está interesado en saber quien es este tipo. Y luego viene un tipo a ver películas a tu casa, a tu loft, y resulta que es Andy Warhol, que después también hace películas. Y sin embargo tú estás con tu misión, que es salvar las películas, ordenarlas y construir el Anthology Film Archives. ¿Pero no te da esa impresión, que es excepcional todo lo que se ha movido a tu alrededor? Sin apenas buscarlo, cuando era un chaval, yo pensaba que eras el mejor portavoz de la cultura beatnik, tal cual como nos llegaba aquí. Alguien que con mucha naturalidad estaba con John Lennon, la Velvet Underground, Ginsberg,

etc. Pero sin embargo siento que tú siempre has estado ocupado por tu misión, que es salvar las películas.

Jonas Mekas: No, no los necesitaba. Fue una relación de trabajo. Nuestras amistades eran siempre relaciones de trabajo. Salvador Dalí necesitaba alguien que filme sus happening. Andy realizaba filmaciones, pero necesitaba alguien que las exhiba, y yo estaba con la Cinemateca de cineastas, así que realizaba sus filmaciones y al día siguiente las exhibíamos. Respecto a Yoko Ono, ella iba a venir a Estados Unidos y necesitaba un trabajo, así que le conseguí uno en la revista Film Culture. Así, nuestra amistad fue una amistad a partir del trabajo. Naturalmente, luego de un tiempo trabajando juntos te vuelves amigo, pero todo comienza como compañeros de trabajo ayudándose mutuamente, trabajando y trabajando juntos. José Luis Guerin: Sí, aparte no estoy seguro de situarte dentro de la cultura beatnik. Creo que pasó a tu alrededor, casi como algo accidental. Y has dejado unos testimonios magníficos de todos ellos. Fue una época muy importante para la gente de mi edad.

Sin embargo yo te tengo más relacionado con Thoreau, a los budistas zen, los haiku, otros substratos culturales.

Me gustaría decir al público que la película que más ama Jonas Mekas, es curioso, no es una de Stan Brakhage o alguien de ese mundo que siento que él creó, sino que es Francesco Giullare di Dio, de Roberto Rossellini. Creo que eso dice bastante de él.

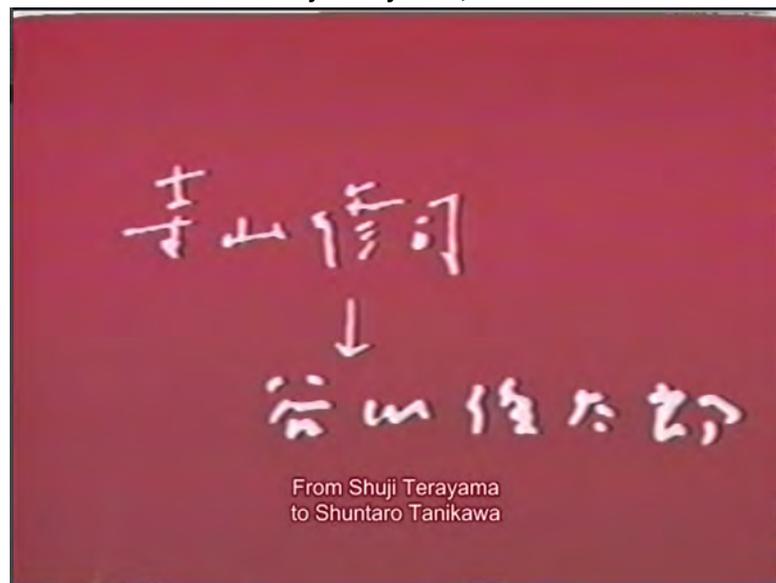
Jonas Mekas: todo lo que puede decir es que fue un período muy intenso, sucedían muchas cosas en todas las artes. Éramos todos como una familia. Yo estaba en muchas cosas. Era algo normal, natural, real y simple." (SANTILLÁN, 2012)

2.4 UMA BREVE HISTÓRIA DAS VIDEOCARTAS

O formato da videocarta está entrelaçado ao surgimento do vídeo, que tem um caráter de meio de transporte de comunicação como a carta, como já mencionado, e que teve seu início nos anos 1970. Os artistas oriundos de lugares onde indústrias de desenvolvimento e inovação tecnológicas recebiam, e recebem, grande investimento, como os europeus, os japoneses e os norte-americanos, foram os que tiveram acesso mais rapidamente aos equipamentos de vídeo e passaram a utilizá-los como ferramentas para a elaboração de suas obras. Um dos primeiros exemplos conhecidos é *Video Letter* (1983) de 74 minutos; trata-se da correspondência em vídeo estabelecida entre dois proeminentes autores japoneses: o escritor, diretor e dramaturgo Shuntarō Tanikawa (1931) e o poeta Shūji Terayama (1935-1983), foi realizada nos meses precedentes à morte do último, como conta Monterrubio em seu artigo *Friends in cinema. Correspondencias fílmicas: de la subjetividad a la intersubjetividad* (2019). Esse filme composto por 16 videocartas de aparência caseira traz reflexões sobre as relações entre a imagem, a palavra e o som, questionamentos existenciais e autorreferenciais elaborados com o entrelaçamento de suas próprias práticas poéticas - a fotografia e a poesia - com o gênero da videocarta.

Um exemplo de tais reflexões é o caso da décima videocarta que traz a seguinte cena, constituída de dois planos:

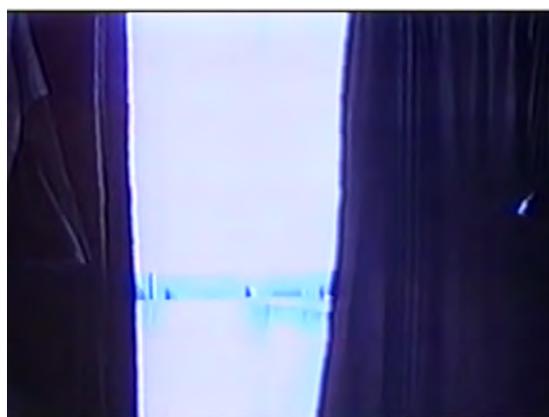
Figura 60: *Frame de Video Letter de Shuntarō Tanikawa e Shūji Terayama, 1983.*



Fonte: VIDEO LETTER, 1983.

com câmera em mão, Terayama faz um movimento de pan, um passeio visual, pelo quarto, iniciando pelo guarda-roupas, passando pela estante de livros, pela cama, chegando à janela e à prateleira sobre a qual uma boneca está apoiada. Logo, regressa o olhar para a cama sobre a qual estão esparramadas cópias de uma fotografia antiga, em preto e branco, com o retrato de uma jovem mulher. Ele se aproxima dessa imagem até enquadrá-la em um close do rosto e diz: “Novembro de 1927: a minha mãe”. Há um corte, se inicia um novo plano de enquadre parecido ao anterior e, como uma cópia do anterior, repete a movimentação pelo quarto; porém, onde antes repousavam os retratos em preto e branco, agora está a mãe deitada. Novamente, a imagem mostra a aproximação do rosto dela até chegar a um close e Terayama fala: “Outubro de 1982: a minha mãe”. A união des-

Figura 61: *Frames de Video Letter* de Shuntarō Tanikawa e Shūji Terayama ,1983.



Fonte: VIDEO LETTER, 1983.



Figura 62: *Frames de Video Letter* de Shuntarō Tanikawa e Shūji Terayama ,1983.



Fonte: VIDEO LETTER, 1983.

ses dois planos sequência aparentemente idênticos revela algumas das reflexões propiciadas por essa correspondência audiovisual, como a relação entre a temporalidade dos meios e do corpo em que a imagem da antiga fotografia da mãe enquanto jovem está em contraste com a imagem em vídeo da mãe já envelhecida. Uma imagem nova para um corpo envelhecido, uma tecnologia antiga para um corpo jovem.

À essa videocarta, Tanikawa responde em uma espécie de autorretrato. Em um plano fixo que enquadra um tapete, identificado pelo autor como seu em voz em off, logo um pequeno objeto é jogado e, novamente, escuta-se o autor reconhecendo o objeto como sua bateria. Ao longo de sete minutos, Tanikawa vai lançando seus pertences sobre o tapete, cada um é nomeado como seu, e, após suas roupas, ele introduz seu pé em quadro e diz: “este é meu pé esquerdo”. Um saco plástico azul grande, como os de coleta de lixo, cai por cima de toda pilha, e o artista afirma: “Este é meu céu azul”. Essa experimentação estimulada por Image Forum e Asahi Publishing demonstra uma das maneiras como é feita a conexão de um par epistolar, como pode ser visto no seguinte trecho:

O filme epistolar construído através da correspondência fílmica é possível graças a dois fatores: o trabalho conjunto de dois autores que se conhecem profundamente e o intermédio de um mediador que incentiva a colaboração artística. A morte de Terayama porá fim à correspondência e a montagem da obra ficará a cargo de Tanikawa, que cria um filme constituído por dezesseis missivas, respeitando a alternância epistolar¹⁷. (MONTERRUBIO, 2019, p. 443, tradução minha)

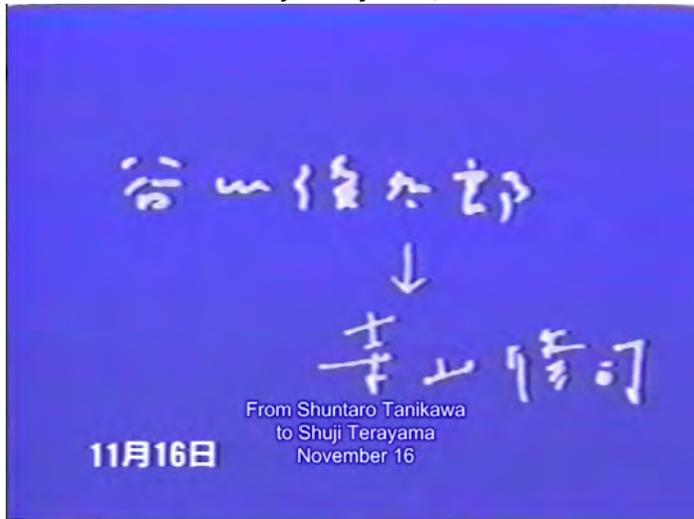
Tal característica reproduziu-se na formação da dupla Abbas Kiarostami e Victor Erice, idealizada por Alain Bergala e Jordi Balló nos anos 2000 - correspondência sobre a qual esta tese se dedica com mais atenção e que teve distintos desenlaces devido não somente à maneira de confeccionar de cada autor, mas, principalmente, ao grau de conhecimento mútuo. Sobre a finalização dessas vídeo cartas, a diferença se encontra na conclusão da edição das vídeo cartas, uma

¹⁷ Original: “El film epistolar construido a través de la correspondencia fílmica es posible entonces gracias a dos factores: el trabajo conjunto de dos autores que se conocen en profundidad y la intervención de un mediador que impulsa la colaboración artística. La muerte de Terayama pondrá fin a la correspondencia y el montaje de la obra correrá a cargo de Tanikawa, quien crea un film constituido por dieciséis misivas, respetando la alternancia epistolar.” (MONTERRUBIO, 2019, p. 443)

vez que Tanikawa terminou a montagem de *Video Letter*, respeitando sua ordem cronológica, sem a presença de seu par epistolar, enquanto o outro par de correspondentes, um iraniano e outro espanhol, realizou suas videocartas de forma independente. Possivelmente, as situações diversas em que estão inseridos, tanto geográfica quanto cronologicamente, influíram na escolha de um campo comum onde dialogar: a cultura japonesa no caso de Terayama e Tanikawa e o cinema no de Erice e Kiarostami.

A revista de comunicação audiovisual e publicitária espanhola *Área Abierta*, editada por Monterrubio, trouxe como assunto em sua publicação de setembro-dezembro de 2019 *A enunciação epistolar no cinema contemporâneo*. Um conjunto de artigos acadêmicos, provenientes de lugares e idiomas distintos, revelou o crescente uso da forma epistolar no audiovisual, apresentou uma abrangente cartografia e uma rica gama de referências poéticas e teóricas dessa prática, a exemplo dos títulos: *Formas de la aparición. La carta fílmica como enigma* de Josep Maria Català Domènech, *Epistolarity, Voice, and Reconciliation in Recent North African Documentaries* de Sheila Petty e *L'énonciation épistolaire dans les cinémas contemporains de fiction en Asie: essai typologique* de Antoine Coppola. Cito tais títulos para demonstrar o alcance dessa temática, mesmo que nem todos sejam referências presentes em minhas análises. Dentre os assuntos abordados na publicação, algumas elaborações a respeito dos antecedentes da videocarta remetem à metade do século XIX com o surgimento do cartão-postal, uma vez que a escrita epistolar passou a ser associada à presença de uma imagem em um

Figura 63: Frame de *Video Letter* de Shuntarō Tanikawa e Shūji Terayama, 1983.



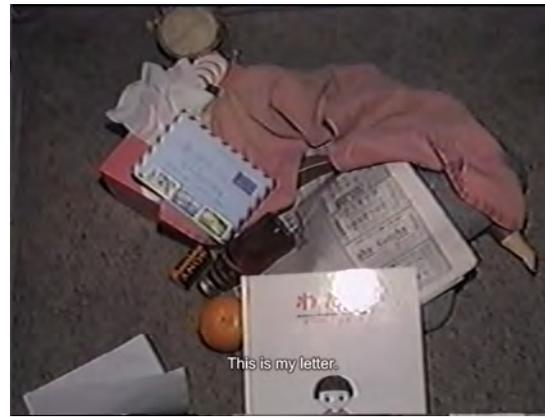
Fonte: VIDEO LETTER, 1983.

mesmo suporte. Entretanto, tal como conta Català Domènech, ali se evidencia uma cisão na mensagem entre o escrito e a imagem pois:

[...] por um lado, o escrito expressa [a mensagem], diretamente mesmo que de forma sucinta, pois transfere parte da sua intenção para a visualidade; por outro lado, a imagem diverge substancialmente do escrito, ou seja porque, a maioria das vezes, a visualidade do postal é estandar e só indireta e superficialmente corresponde às intenções do mensageiro, ou porque, em qualquer caso, a imagem sempre diz de forma explícita mais do que o correspondente deseja, ao mostrar uma camada de significado que no escrito está somente implícito. (DOMÈNECH, 2019, p. 272)¹⁸

18 Original: “[...] por un lado, el escrito lo expresa directamente aunque de forma sucinta, puesto que traslada parte de su intención a la visualidad; por el otro, la imagen diverge sustancialmente de lo escrito, ya sea porque, la mayoría de las veces, la visualidad de la postal es estándar y solo indirecta y superficialmente corresponde a las intenciones del mensajero, o bien porque, en cualquier caso, la imagen dice siempre de forma explícita más de lo que el correspondiente desea, al mostrar una capa de significado que en el escrito solo está implícita.” (DOMÈNECH, 2019, p. 272)

Figura 64: *Frames de Video Letter* de Shuntarō Tanikawa e Shūji Terayama, 1983.



Fonte: VIDEO LETTER, 1983.



Tal atributo, o da cisão entre a imagem e a palavra, também pode ser encontrado na forma cinematográfica. O uso do som pode ou não corresponder ao visto, através da voz em off narrando algo não presente na imagem, por exemplo, ou de um estrondo de um choque de carros que não se vê e que é apenas identificado na reação do rosto de algum personagem presente em um lugar não associado a esse som. A carta aparece em diversos filmes podendo ser inserida como um elemento das histórias ou funcionar como fio condutor das tramas, como no filme de animação australiano *Mary and Max* (2009) do diretor Adam Elliot, que, baseado em fatos reais, conta sobre um par epistolar improvável, uma solitária garotinha australiana de oito anos, que sofre bullying na escola por ter uma mancha de nascença na testa, e um homem no-vaioquino de quarenta e quatro anos, que se sente isolado das outras pessoas por ser obeso e ter síndrome de Asperger.

E, também, como acompanhamos, ela pode ser tomada como a própria forma para uma narrativa epistolar. O caráter menor do vídeo, da carta e do ensaio em relação às respectivas grandes formas, talvez seja o que permita às pessoas ter uma maior facilidade em acessá-los; e, nessa perspectiva, poderia ser isso o que lhe conferiria uma maior proximidade, um caráter mais intimista, um compartilhamento do comum, de uma experiência de vida. De certa maneira, a carta, como forma, permanece, assim como o vídeo, moldando-se ao cotidiano, fluindo com ele - tema que é analisado com maior profundidade no capítulo *O pouco, o simples e o quase-nada*. Alguns dos exemplos mais tradicionalmente trazidos à tona quando o tema é o filme carta são *Lettre de Sibérie* (1957) e *Sans Soleil* (1982) de Chris Marker, *Letter to Jane* (1972) de Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin, *News from Home* (1977) de Chantal Akerman. A respeito da transformação da prática epistolar na cinematografia, Monterrubio escreve:

O cinema clássico e seu modo de representação institucional fizeram da missiva um elemento narrativo para proporcionar informação que fizera avançar o argumento de ficção. Este uso requereu protagonismo até converter a carta no elemento central do relato, [...] A modernidade cinematográfica trouxe um novo uso do dispositivo epistolar e instrumentalizou a missiva como ferramenta para expressão da subjetividade, do pensamento, da imaginação. Surgiram então os filmes-cartas através dos quais o autor podia expressar sua visão de mundo, [...] Com o advento da pós-modernidade, o conceito de alteridade se converte em protagonista e o dispositivo epistolar materializa também esta mudança de paradigma na criação audiovisual, dando protagonismo ao destinatário epistolar e provocando a evolução do filme-carta ao filme epistolar. Se o filme-carta da modernidade se limitava à expressão subjetiva do remetente, o protagonismo da alteridade faz com que o ato epistolar inclua a presença do destinatário, [...] Em primeiro lugar, o filme-carta se transforma em filme epistolar ao substituir a escritura de uma única missiva pela leitura de um conjunto delas. [...] Em segundo lugar, o tu epistolar se converte em protagonista da escritura, [...] Em terceiro lugar, o filme epistolar alcança finalmente a sua referência literária e a obra se enuncia através das cartas de diferentes pessoas ou personagens. Partindo desta premissa, o cinema contemporâneo gera experiências fílmicas de grande interesse, que se situam na hibridação e compleição quando a premissa da obra é a leitura de uma correspondência epistolar já existente, [...] (MONTERRUBIO,

Trazendo tais considerações a respeito das características e da transformação da interação da forma epistolar com o audiovisual, forma-se uma base para tratar do desdobramento das cartas no campo da arte contemporânea e pensar nas situações em que na apresentação de um trabalho, feito a partir do conjunto de cartas da Noruega, foram utilizadas práticas contemporâneas como a videoinstalação *Green Letter* (2018), um vídeo wall, além da inserção das próprias cartas no contexto da galeria, algumas delas emolduradas e outra, a única datilografada, fazendo parte da instalação, *Cantinho de leitura* (2018).

Há uma diferença na percepção entre um trabalho que inclua vídeo e um que não, pelos distintos modos de percepção requeridos, ou seja, os tempos de atenção demandados que proporciona ao público modos distintos de visualização, alguns retêm o espectador ao longo da duração do vídeo e outros em função do tempo de contemplação. Tal constatação instrumentaliza o artista para que possa encontrar no espaço de apresentação o lugar de cada trabalho prevendo quais trajetos serão escolhidos pelo público, levando em conta a convivência entre estabilidade e movimento, em outras palavras, entre a imagem em movimento e os elementos fixos. Para tornar mais claro como foi o trânsito do material das cartas da Ellen para o espaço, analisarei o processo de construção da exposição *Far Faraway Norway*, desde a elaboração dos trabalhos até a seleção e relação estabelecida com a curadora Bruna Fetter, em capítulo específico.

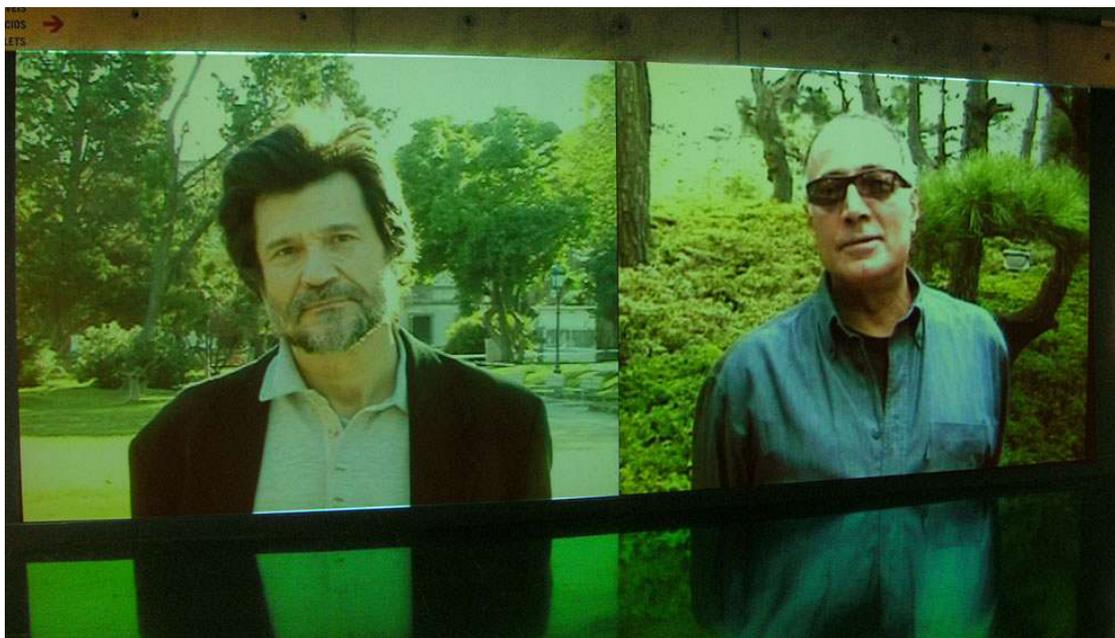
2.5. EM UM ZIGUEZAGUE: Correspondências entre Victor Erice e Abbas Kiarostami ou das ideias que transpõem os limites e atravessam fronteiras

As trocas de correspondências entre artistas, escritores, filósofos e pensadores figuram nas estantes das livrarias em forma de livro, desta maneira, tais conversas, antes cartas particulares, tornam-se públicas e acessíveis ao leitor. Este meio de comunicação escrita e interpessoal acompanha e se adapta às transformações tecnológicas ao longo dos

¹⁹ Original: “El cine clásico y su modo de representación institucional hicieron de la misiva un elemento narrativo para proporcionar información que hiciera avanzar el argumento de ficción. Este uso cobró protagonismo hasta convertir la carta en elemento central del relato, [...] La modernidad cinematográfica aportó un nuevo uso del dispositivo epistolar e instrumentalizó la misiva como herramienta para la expresión de la subjetividad, el pensamiento, la imaginación. Surgieron entonces los films-cartas a través de los cuales el autor podía expresar su visión de mundo, [...] Con el advenimiento de la posmodernidad, el concepto de alteridad se convierte en protagónico y el dispositivo epistolar materializa también este cambio de paradigma en la creación audiovisual, dando protagonismo al destinatario epistolar y provocando la evolución del film-carta al film epistolar. Si el film-carta de la modernidad se limitaba a la expresión subjetiva del remitente, el protagonismo de la alteridad hace que el acto epistolar incluya la presencia del destinatario, [...] En primer lugar, el film-carta se transforma en film epistolar al sustituir la escritura de una única misiva por la lectura de un conjunto de ellas. [...] En segundo lugar, el tú epistolar se convierte en protagonista de la escritura, [...] tercer lugar, el film epistolar alcanza finalmente a su referencia literaria y la obra se enuncia a través de las cartas de diferentes personas o personajes. Partiendo de esta premisa, el cine contemporáneo genera experiencias fílmicas de gran interés, que se sitúan en la hibridación entre ficción y no ficción, [...] Finalmente, se produce un grado más de hibridación y complejización cuando la premisa de la obra es la lectura de una correspondencia epistolar ya existente, [...]” (MONTERRUBIO, 2019, p. 440-441)

séculos. A origem da palavra carta refere-se à folha de papiro para escrever, “o meio físico usado para escrita”, que serviu como suporte, até a chegada do papel no século XV, para comunicação à distância. Transportadas por meios diversos: mensageiros - que realizavam o percurso a pé ou a cavalo -, pombos-correio, trens, navios, aviões, e também dentro de garrafas lançadas ao mar as correspondências vêm unindo pontos distantes e ajudando a contar as histórias da humanidade. Essas diversas maneiras de se percorrer uma mesma distância influenciam diretamente na quantidade de tempo despendida na realização dessa tarefa de comunicação, ou seja, a velocidade de locomoção define o tempo de envio entre um remetente e um destinatário. O avanço das tecnologias de comunicações, do final do século XIX aos dias de hoje, trouxe mudanças radicais para as relações de distâncias estabelecidas para troca de mensagens: da carta ao correio eletrônico, do telégrafo ao telefone celular, entre meios de comunicação de massas - rádio e televisão -, do telegrama ao sms, dos computadores de toneladas aos *microchips*, chegamos aos smartphones que cabem na palma da mão e que incluem todos os meios anteriores além de câmeras de fotografia e vídeo. Essa breve introdução sobre a evolução das tecnologias da comunicação permite contextualizarmos a troca de correspondências fílmicas que será analisada a seguir, entre o iraniano Abbas Kiarostami (Teerã, Irã, 1940 - Paris, França, 2016) e o espanhol Victor Erice (Carranza, Espanha, 1940), ambos cineastas em um tempo histórico.

Figura 65: Registro fotográfico da exposição Erice Kiarostami: Correspondencias, 2006.



Fonte: https://www.cccb.org/rcs_gene/adaptive-images.php?file=/rcs_gene/Erice_Kiarostami_CCCB_2006.jpg

Os dois foram convidados para participar desse projeto de trocas de cartas filmadas pelos curadores Alain Bergala (Brignoles, França, 1943), crítico de cinema, ensaísta, roteirista e diretor, e Jordi Balló (Figueras, Espanha, 1954), escritor, professor e gestor cinematográfico. Erice e Kiarostami, oriundos de contextos culturais distintos, apenas haviam se encontrado uma vez antes de iniciar o projeto, entretanto, compartilhavam interesses comuns: o cinema de contemplação, a infância, a educação - assuntos sobre os quais Bergala vinha desenvolvendo pesquisas. Essa exposição *Erice-Kiarostami. Correspondências*, que trabalhou os limites entre a sala de cinema e a de um museu, foi apresentada no Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona (CCCB) - onde Balló era o diretor de exposições -, e, posteriormente, foi apresentada em outras instituições como La Casa Encendida em Madrid e o Centro Pompidou em Paris. O público teve acesso a uma nova perspectiva para contemplar à poética desses dois autores do campo do cinema para além da sala escura: fotografias de paisagem, instalações, videoinstalações, curta metragens e as cartas filmadas foram distribuídas ao longo de dois corredores, sendo um o caminho de Kiarostami e o outro de Erice, levando em conta as trajetórias paralelas que ambos percorreram e enfatizando seus pontos de correspondência. Um dos primeiros pontos de coincidência é o da proximidade de suas datas de nascimento, há uma diferença de oito dias, como conta Bergala no texto de apresentação *Erice-Kiarostami: The Pathways of Creation* (2006) (*Erice-Kiarostami: Os Caminhos da Criação*) presente no catálogo da exposição. Tanto devido a suas vivências em contextos de restrição de liberdades individuais quanto à maneira de contemplar o mundo, suas correspondências situam-se para além das cartas filmadas, como elucida Bergala:

Para ambos homens, o clima político, cultural, ideológico e social dos dois períodos em que eles viveram (antes e depois de mudanças políticas), nunca foi uma temática explícita em seus filmes. Eles compartilham da mesma convicção, a de que o cinema

Figura 66: Frames da videocarta *El jardín del pintor*, Victor Erice, 2005.



Fonte: EL JARDÍN DEL PINTOR, 2005.

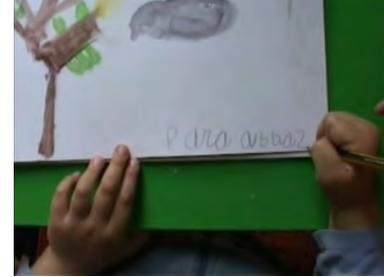
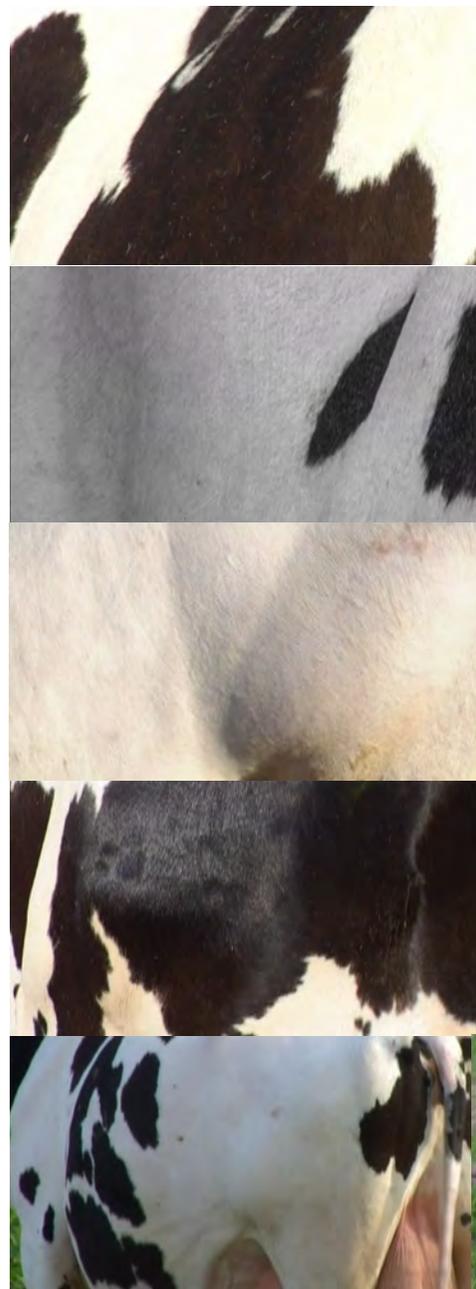


Figura 67: Frames de Mashhad, Abbas Kiarostami, 2005.



Percebe-se que a curadoria do projeto, ao impulsionar a troca de videocartas, cartas fílmicas, entre os cineastas, estava atenta ao modo de fazer dos cineastas e, provavelmente, encontrou semelhanças entre a poética dos autores e a forma como a carta narra um cotidiano particular. Seguindo o fio do pensamento de Bergala, ao relacionar a arte da singularidade - expressa por ambos cineastas - e a narrativa epistolar, encontra-se uma harmonia com a ideia de uma "qualidade de um modo de ser", como já vista ao início, expressa-se pela "maneira de se apresentar ao seu correspondente no desenrolar da vida cotidiana" e pelos relatos dos eventos do cotidiano, que são semelhantes à todos outros, e não necessitam ser exatamente marcantes (p. 159), o que relembra o que diz o filósofo francês Michel Foucault em seu texto *A escrita de si* (1983). Portanto, a arte da singularidade e a qualidade de um modo de ser são noções bastante aproximadas, uma vez que a maneira como cada indivíduo realiza uma mesma tarefa é o que o torna único, retomando o que escreve Foucault: "A carta que, como exercício, trabalha para a subjetivação do discurso verdadeiro, para sua assimilação e elaboração como 'bem próprio', constitui também, e ao mesmo tempo, uma objetivação da alma" (p. 156). Aqui, cabe destacar que a correspondência entre Erice e Kiarostami mostra o desenvolvimento de um diálogo que começa com assuntos de cunho autorreferencial, como falar de seus filmes, e que passa, aos poucos, a incorporar a própria temática epistolar. Assim, as cartas saem do papel e encontram um suporte no audiovisual, em

que mantêm algumas das características da prática epistolar, como a das posições dos indivíduos envolvidos nesse diálogo: a de um "narrador" -

Fonte: MASHHAD, 2005.



figura essencial - declarado pelo uso da primeira pessoa do singular, o “Eu” - que o marca como sujeito da enunciação - que se dirige a um correspondente “narratário”, o “Tu” – leitor, como elucida a professora doutora chilena Darcie Doll Castillo em seu artigo intitulado *La carta privada como práctica discursiva: Algunos rasgos característicos*:

[...] a carta, além de configurar uma interação conversacional entre um sujeito (emissor) e um destinatário (receptor) extratextuais, manifesta como característica composicional a inscrição textual da situação de enunciação e da situação de recepção. [...] A inscrição das situações de enunciação e recepção, provocam certos efeitos de sentido: efeito de realidade, efeito de presença, imediatismo e distância. (CASTILLO, 2002, p. 6, tradução minha)²⁰

Além desses elementos, está presente nessas cartas fílmicas um outro traço característico da prática epistolar que é o caráter autorreferencial, como diz Castillo: “a autorreferência é um tema constante no interior da carta, que refere-se a si mesma dentro de seu próprio discurso [...] De alguma forma, a carta não pode evitar “falar de si mesma” (2002, p. 8). Na correspondência entre Erice e Kiarostami, formas obsoletas e desusadas de comunicação são incorporadas, utilizadas para o desenvolvimento da poética da realização audiovisual, ou seja, nesse trânsito entre formatos, elementos anacrônicos são fios condutores de narrativas, como a garrafa lançada ao mar por Victor Erice na carta de número sete, intitulada *Correio marítimo* (2006-2007) que conduzirá o rumo das próximas cartas. Assim, algumas reflexões, como a da perda do caráter material da carta e a da continuidade de certas características,

20 Original: " [...] la carta, más allá de configurar una interacción conversacional entre un sujeto (emisor) y un sujeto destinatario (receptor) extratextuales, manifiesta como rasgo composicional la inscripción textual de la situación de enunciación y de la situación de recepción.

[...] La inscripción de las situaciones de enunciación y de recepción, provocan determinados efectos de sentido: efecto de realidad, efecto de presencia, inmediatez y distancia."(CASTILLO, 2002, p. 6.)



Figura 68: *Frames de Mashhad*, Abbas Kiarostami, 2005.



Fonte: MASHHAD, 2005.

Figura 69: *Frames de Arroyo de la Luz, Victor Erice, 2005.*



são percebidas empiricamente por visitantes da exposição *Erice-Kiarostami. Correspondencias* como escreve Teresa Castro para o site Arte Capital, em 2007, a respeito da apresentação dela no Centre Pompidou, Place Georges Pompidou, em Paris:

Realizados pelos dois cineastas entre 2005 e 2007, estes oito pequenos filmes constituem o centro espacial e poético da exposição, ao qual se chega depois de atravessar os percursos individuais dedicados a Erice e a Kiarostami. São estas “correspondências”, cuja projecção contínua dura mais de noventa minutos, que concedem todo o sentido ao projecto de Bergala e de Balló: o dispositivo epistolar revela-se, aliás, uma forma surpreendente e profundamente emocionante de diálogo entre dois homens cuja língua comum é antes de mais a do Cinema, com uma orgulhosa maiúscula. Se as “cartas” são objectos simples, curtos, impressionistas e profundamente pessoais, por detrás da sua ligeireza aparente esconde-se toda a poética do acto de criação, a única capaz de transformar um filme numa Obra. (CASTRO, 2006)

A primeira videocarta, *El jardín del pintor* (22/04/2005, 9'30”), enviada por Erice para Kiarostami tem como cenário a casa onde o cineasta espanhol havia filmado *El sol del membrillo* (1992); tem esse retorno à árvore como elemento detonador de uma narrativa pessoal, um testemunho da passagem do tempo. Ele tece, através de comparações entre aquele então e o agora da carta, uma narrativa das transformações que identifica no pátio onde o marmeleiro está plantado, incluindo a diminuição do espaço que ocupava a árvore. Portanto, observa-se aqui uma características da comunicação epistolar: a narração de si mesmo, a autorreferência do narrador que, ao retornar à árvore de seu filme quinze anos depois, produz uma autorreflexão. Algumas crianças estão ali - netos do pintor do seu filme - observando o pé de marmelo. Elas fazem desenhos da árvore, uma delas, Aurora, dedica sua pintura ao diretor iraniano Abbas Kiarostami.

Fonte: ARROYO DE LA LUZ, 2005.

Figura 70: *Frames de El membrillero*, Abbas Kiarostami, 2005.



Em resposta, Abbas faz uma videocarta construída por planos de detalhes, texturas visuais de algo maior que não se pode identificar. Aos poucos, percebem-se pequenos movimentos - como o da respiração - e escutam-se alguns barulhos. As mudanças dos ângulos de visualização e a sucessiva abertura dos enquadramentos permitem que o espectador decifre as imagens e os sons para que se descubra a vaca no pasto. A última imagem - a do pasto - fixa-se e torna-se a frente de um cartão postal que o cineasta iraniano vira e preenche o verso, direcionando algumas palavras para seu destinatário. Nesse momento, a escrita de próprio punho aparece e revela características do idioma de Kiarostami, o persa, que se escreve da direita para a esquerda, no sentido contrário ao das línguas latinas. O título dessa videocarta é *Mashhad* (05/09/2005, 8'35"), referência à cidade iraniana localizada no nordeste do país, que foi um oásis importante ao longo da antiga Rota da Seda, e que, coloquialmente, é conhecida como a cidade de Ferdowsi, uma homenagem ao poeta iraniano que compôs o *Shahnameh* (o que remete a outra produção do cineasta iraniano: a poesia). A pesquisadora em literatura e cinema, a espanhola Lourdes Monterrubio Ibáñez, que tem se dedicado à temática do cinema epistolar nos últimos anos, escreve sobre esse diálogo audiovisual ressaltando a presença dos elementos epistolares em seu artigo *Friends in cinema. Correspondencias fílmicas: de la subjetividad a la intersubjetividad* (2019):

“Querido amigo: Escribir una carta para ti no es fácil [...] Rasguei duas cartas antes”. Kiarostami aceita assim o dispositivo epistolar como espaço de intersubjetividade ao mesmo tempo em que descarta o tema de revisitar a própria obra como propõe Erice na sua primeira missiva. Além disso, o cineasta introduz a possibilidade de uma correspondência de viagem e explicita a complexidade da tarefa que ambos enfrentam. (MONTERRUBIO, 2019, p. 452, tradução minha)²¹

²¹ Original: “Querido amigo: Escribirte una carta no es fácil [...] He roto dos cartas anteriores”. Kiarostami acepta así el dispositivo epistolar

Fonte: EL MEMBRILLERO, 2005.



Figura 71: Frames de José, Victor Erice, 2006.

A resposta de Victor Erice traz como assunto de sua segunda vídeo carta, *Arroyo de la Luz* (22/10/2005, 20'0), uma atividade escolar baseada na projeção do filme de Abbas Kiarostami *Onde fica a casa de meu amigo?* (1987). Erice vai até a cidade Arroyo de la Luz, que dá nome à carta, localidade de Cáceres, na região da Estremadura, no oeste da Espanha, para registrar tal atividade realizada com os alunos do terceiro ano do primário do Colégio Público Nuestra Señora de la Luz. A partir da visualização do filme, o professor e os alunos refletem sobre questões como a amizade, a obediência, as semelhanças e as diferenças entre aquela aula numa escola iraniana e a própria, espanhola. Dessa maneira, além de mostrar ao seu interlocutor o alcance de sua obra, incorpora a viagem ao repertório da correspondência, como proposto por Abbas, acrescentando também a temática da educação infantil, que compõe o repertório de ambos realizadores. O dispositivo epistolar, dessa vez, aparece nos objetos que compõem o cenário armado sobre mesa onde repousam a folha da missiva escrita por Victor Erice, um bibelô de uma vaca, o postal de Kiarostami, a fita de vídeo minidv - marcada com o título *Arroyo de la Luz* - e uma fotografia em preto e branco com a imagem de uma vaca e uma criança.

A resposta do cineasta iraniano mostra a trajetória de um fruto de marmelo que, derrubado da árvore, rola colina abaixo indo parar em um córrego de água pelo qual vai deslizando - ao som de *Boogie Woogie* (Pinetop Smith, 1928) - transpondo as pedras. Kiarostami acompanha seu percurso ao longo da descida até que um pastor o recolhe dali e - à melodia de *Galliard Battaglia* (Samuel Scheidt, 1621) - o leva consigo em direção ao seu rebanho de cabras - com as quais compartilha o marmelo.

Kiarostami, finaliza sua videocarta com o grande plano geral da imponente paisagem do Irã composta pelo pastor e seu rebanho,

como espacio de intersubjetividad al tiempo que descarta la temática de la revisitación de la propia obra que propone Erice en su primera misiva. Además, el cineasta introduce la posibilidad de la correspondencia de viaje y explicita la complejidad de la tarea a la que ambos se enfrentan". (MONTERRUBIO, 2019, p. 452)



Fonte: JOSÉ, 2006.

Figura 72: Frames de *Rain*, Abbas Kiarostami, 2006.



algumas árvores, um carro que passa numa estrada ao fundo - atravessando o enquadre horizontalmente - ao pé das montanhas, que, em tonalidades de ocre, passam do avermelhado ao esverdeado. Regressando ao início dessa videocarta intitulada *El membrillero* (12/2005, 12'), Kiarostami, como conta Monterrubio, introduz um trecho de um filme de seu correspondente demonstrando que ambos cineastas alcançaram “um espaço intersubjetivo para desenvolver na sua correspondência” (p. 453):

Se Erice prolongou a experiência fílmica de *Onde está a casa de meu amigo?* em *Arroyo de la Luz*, Kiarostami prolonga a narração de *El sol del membrillo* a partir de uma fruta que cai da árvore em Madrid e que toca o solo no Irã. O cineasta reproduz um fragmento do filme de Erice (primeira vez em que encontramos este elemento em uma correspondência) para introduzir esta ampliação ficcional, através de uma prolongada fusão encadeada característica do filme de seu interlocutor. Do marmelo documental de 1992 a esta ficção epistolar de 2005, agora sim o cineasta pode incluir a primeira missiva de Erice na experiência intersubjetiva: “Em nossa cultura, se a fruta fica pendurada para fora dos muros do jardim, pertence aos transeuntes. (MONTERRUBIO, 2019, p. 453, tradução minha)²²

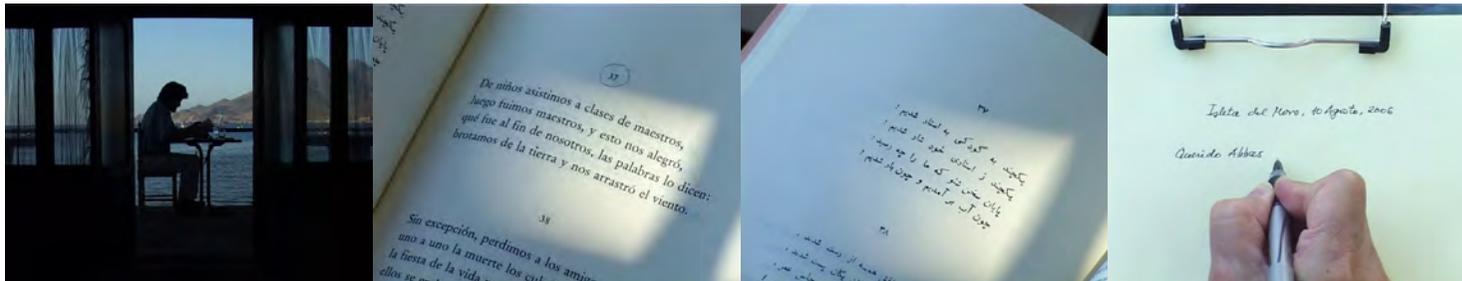
Seguindo o fio dessa trama de correspondências, o tema pastoril é mantido na resposta de Erice ao interlocutor. Sua videocarta chama-se *José* (18/06/2006, 7'19”), nome do pastor de ovelhas da Segóvia, que é o personagem que conduz a narrativa da carta, como conta o cineasta espanhol no princípio da missiva sobre a imagem de uma folha de papel em que Victor Erice escreve o cabeçalho: local, data, saudação ao destinatário, por conseguinte, Madrid, 18 de Junio, 2006, querido Abbas, dois pontos. Através de uma fusão, a imagem seguinte aparece e revela José, de quem vamos nos aproximando à medida em que os planos se sucedem, indo de um plano aberto a um plano fechado. Assim, Erice apresenta José a Abbas. Vê-se José na

²² Original: “Si Erice ha prolongado la experiencia fílmica de *¿Dónde está la casa de mi amigo?* en *Arroyo de la Luz*, Kiarostami prolonga la narración de *El sol del membrillo* a partir de un fruto caído del árbol de Madrid que toca el suelo de Irán. El cineasta reproduce un fragmento del film de Erice (primera vez que encontramos este elemento en una correspondencia) para introducir esta ampliación ficcional, a través de un prolongado fundido encadenado característico de la película de su interlocutor. Del membrillo documental de 1992 a esta ficción epistolar de 2005, en la que, ahora sí, el cineasta puede incluir la primera misiva de Erice en la experiencia intersubjetiva: “En nuestra cultura, si la fruta cuelga más allá de las cuatro paredes de un jardín, pertenece a los transeúntes.” (MONTERRUBIO, 2019, p. 453)

Fonte: RAIN, 2006.



Figura 73: *Frames de Correo-Maritmo, Victor Erice, 2006-2007.*



lida com o rebanho que cuida. Logo, Erice mostra para o pastor a videocarta de Abbas Kiarostami, *El membrillero*, e registra esse momento de visualização. Assim, novamente - como na videocarta *Arroyo de la luz*, assiste-se a alguém assistindo a um trabalho de Kiarostami. Agora, vemos José narrando e comentando o vídeo - reproduzido na diminuta tela de um ipod-, o que permite traçar comparações entre as impressões: as nossas e as do pastor, ponto de vista ressaltado por Monterrubio: “Com o olhar de José, que desconhece a forma cinematográfica mas especialista na ação que se está reproduzindo, Erice prolonga igualmente o tom cômico da missiva de Kiarostami: “Mas o que... este pastor está fazendo errado, o rebanho; tem que ir na frente dele, chamando”. (2019, p. 453)

Entre essas primeiras cinco videocartas e as próximas cinco, Abbas Kiarostami e Victor Erice encontraram-se nas aberturas da exposição em Barcelona no CCCB e em Madrid na La Casa Encendida no ano de 2006. Tais encontros deram um novo impulso a essa troca cinematográfica epistolar, dando sequência ao compartilhamento de suas percepções:

[...] um tipo de segunda parte da correspondência, composta por outras cinco cartas, a partir do delicado traçado do espaço intersubjetivo revelado, e que Kiarostami, parece



descrever na sexta carta, Rain [Chuva] (11/03/2006, 10'50"), que vai se converter no elemento disruptor da correspondência enquanto sua síntese poética. (MONTERRUBIO, 2019, p. 454, tradução minha)²³

Tal como localiza, Monterrubio, na datação das missivas: *Rain*, de 18 de março de 2006, e *José*, de 18 de junho de 2006; e prossegue: "Esta interrupção evidencia o vínculo da intersubjetividade à leitura epistolar." (2019, p. 454). O total das dez vídeo-cartas, filmadas entre 2005 e 2007, foi apresentado no centro Georges Pompidou de Paris em 2007.

Ainda antes de seguir, cabe retornar ao tema da tecnologia e relacioná-lo ao modo como os cineastas se aproximaram mais da forma epistolar pelo uso de câmera de vídeo digital, uma pequena minidv, e de programas de edição semi-profissionais, como avalia Asier Aranzubia Cob, no seu artigo *Mensaje en una botella: Erice y Kiarostami*: [...] a tecnologia digital possibilita aos dois cineastas prescindir de toda parafernália utilizada em uma produção tradicional: isto é, permite reduzir a equipe de rodagem ao mínimo para poder, dessa maneira, reproduzir o gesto necessariamente solitário do escritor de cartas." (2011, p. 50) Portanto, pode-se dizer que há harmonia entre o modo de confeccionar uma vídeo-carta - na portabilidade da tecnologia digital da câmera - e o de escrever uma missiva - com o uso de papel e caneta. Assim, as noções esplanadas previamente: a arte da singularidade e a "qualidade de um modo de ser" estão presentes não somente no que tange à posição do narrador, mas também na ferramenta utilizada no fazer. Entretanto, o processo de envio segue sendo imprescindível, pois a materialidade da fita de vídeo e a do papel assim o exigem; o que nos

23 Original: "[...] una suerte de segunda parte de la correspondencia, formada por otras cinco cartas, a partir del delicado trazado del espacio intersubjetivo revelado, y que Kiarostami parece describir en la sexta carta, *Rain*, que se va a convertir en elemento disruptor de la correspondencia al tiempo que en su poética síntesis." (MONTERRUBIO, 2019, p. 454)

Figura 74: Frames de A la deriva, Victor Erice, 2006-2007.



Fonte: A LA DERIVA, 2006-2007.

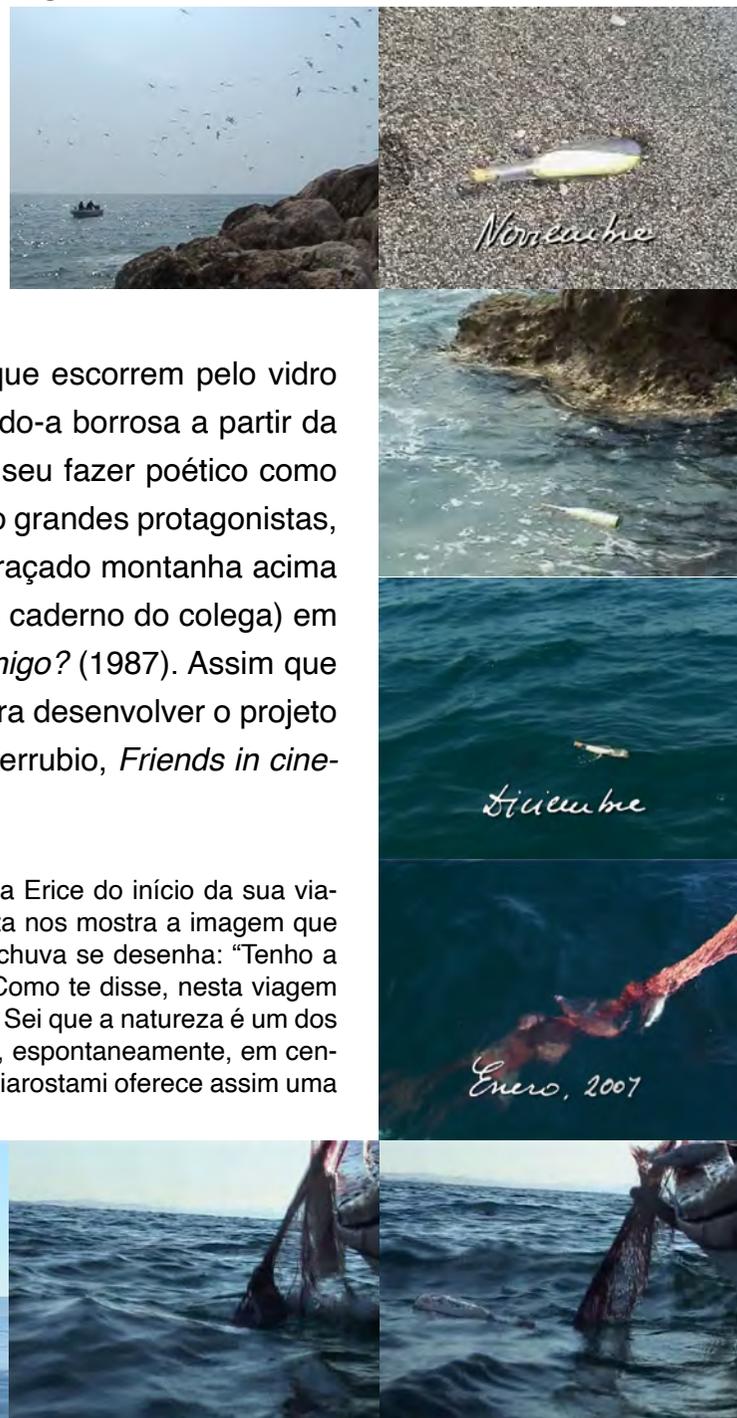


remete à comparação entre o tempo despendido na troca de mensagens, inclusive com conteúdo audiovisual, no ambiente virtual da internet - quase imediato - e aquele então, há não mais de quinze anos atrás.

Retornando à vídeo-carta de número seis, *Rain*, de Abbas Kiarostami, nota-se que é a única composta por imagens fixas, fotografias, captadas através do vidro frontal desde dentro de um carro que atravessa paisagens em um dia chuvoso. As gotas d'água que escorrem pelo vidro servem como uma lente, um filtro, que transforma a imagem, tornando-a borrosa a partir da refração da luz. Além de cineasta, Kiarostami desenvolveu também seu fazer poético como fotógrafo e poeta, e, em suas fotografias, a paisagem e o caminho são grandes protagonistas, aspectos que podem ser reconhecidos no caminho em ziguezague traçado montanha acima por onde passa Ahamad (o menino de oito anos que quer devolver o caderno do colega) em sua busca pela casa do amigo no filme *Onde fica a casa de meu amigo?* (1987). Assim que não foi ao acaso a escolha dos curadores pela dupla de cineastas para desenvolver o projeto Correspondências pois, para além das videocartas, o artigo de Monterrubio, *Friends in cinema [...]*, acrescenta outras informações:

A voz de Kiarostami surge da tela escura para informar a Erice do início da sua viagem de carro. Depois do esvanecimento do preto, a carta nos mostra a imagem que a câmera captou através do pára-brisas sobre o qual a chuva se desenha: "Tenho a sensação de que estás ao meu lado nessa viagem [...] Como te disse, nesta viagem sinto a necessidade de ver as coisas através do teu olhar. Sei que a natureza é um dos nossos pontos de interesse em comum. Por isso, pensei, espontaneamente, em centrar minha vídeo carta num olhar sobre a natureza". [...], Kiarostami oferece assim uma

Figura 75: Frames de *A la deriva*, Victor Erice, 2006-2007.



Fonte: A LA DERIVA, 2006-2007.

Figura 76: Frames de *A la deriva*, Victor Erice, 2006-2007.



FONTE: A LA DERIVA,
2006-2007.

nova definição da intersubjetividade fílmica: “nossa relação com o outro reconfigura nossa relação com o objeto” (Thomas -Fogiel, 2014:362). O cineasta conclui sua enunciação para dar passagem a uma longa série de imagens fixas (aproximadamente setenta) feitas desde um mesmo ponto de vista, através do desenho da água sobre o pára-brisas, que se sucedem por meio de sutis fusões encadeadas, e que estão acompanhadas pelo Concerto para dois violinos e orquestra de Mozart. O filtro da chuva abstrai as paisagens que observamos através dele, dando-lhes uma qualidade pictórica de enorme expressividade. (MONTERRUBIO, 2019, p. 454-455, tradução minha)²⁴

As videocartas *Rain*, de Kiarostami para Erice, e *José*, de Erice para Kiarostami, têm, respectivamente, apenas três meses de diferença em suas confecções. Entretanto, os destinatários não as receberam com a mesma presteza - ou velocidade. A videocarta *Rain* chegou às mãos do cineasta espanhol junto com a vídeo-carta posterior do cineasta iraniano, *Mapa del tesoro* (04/2007, 7'05”), mais de um ano depois, em maio de 2007. Durante o período de espera, Victor Erice elabora vídeo-cartas nas quais há autorreferência à forma epistolar por retornar a uma tecnologia desusada de correspondência: a carta dentro de uma garrafa lançada ao mar. Tal aparição é poética e anacrônica. Essa sétima vídeo-carta, feita por Victor Erice, é intitulada *Correo-marítimo* (10/08/2006, 3'49”), e nela o próprio cineasta entra em cena em um cenário marítimo, como descreve Monterrubio:

Sentado a uma mesa, [Erice] lê um poema de Omar Jaiyam, que descreve, novamente, o espaço poético que compartilham: “De crianças assistimos às aulas dos professores / logo fomos professores e isto nos alegrou / qual foi o nosso fim / as palavras o dizem: / brotamos da terra e o vento nos arrastou” (1993:95). Assim, Erice cultiva o olhar do seu interlocutor. Inicia, então, a escrita epistolar, mas seu conteúdo não é divulgado nesta ocasião. (MONTERRUBIO, 2019, p. 454, tradução minha)²⁵

²⁴ Original: " La voz de Kiarostami surge de la pantalla en negro, para informar a Erice del viaje iniciado en coche. Tras el fundido de negro la misiva nos muestra la imagen que recoge la cámara a través del parabrisas sobre el que se dibuja la lluvia: "Tengo la sensación de que estás a mi lado en este viaje [...] Como te he dicho, en este viaje siento la necesidad de ver las cosas a través de tu mirada. Sé que la naturaleza es uno de nuestros puntos de interés comunes. Por eso he pensado de manera espontánea centrar mi videocarta en una mirada sobre la naturaleza". Como hiciese Kore-eda, Kiarostami ofrece así una nueva definición de la intersubjetividad fílmica: "nuestra relación con el otro reconfigura nuestra relación con el objeto" (Thomas-Fogiel, 2014: 362). El cineasta concluye su enunciación para dar paso a una larga serie de imágenes fijas (cerca de setenta) realizadas desde ese mismo punto de vista, a través del dibujo del agua sobre el parabrisas, que se suceden mediante sutiles fundidos encadenados, y que están acompañadas por el Concierto para dos violines y orquesta de Mozart. El filtro de la lluvia abstrae los paisajes que observamos a través de él, otorgándoles una calidad pictórica de enorme expresividad." (MONTERRUBIO, 2019, p. 454-455)

²⁵ Original: " Sentado a una mesa [Erice] lee un poema de Omar Jaiyam, que de nuevo describe el espacio poético que comparten: "De niños asistimos a clases de maestros / luego fuimos maestros y esto nos alegró / qué fue al fin de nosotros, las palabras lo dicen: / brotamos de la tierra y nos arrastró el viento" (1993: 95). Erice cultiva así la mirada de su interlocutor. Inicia entonces la escritura epistolar, pero su contenido no se da a conocer en esta ocasión." (MONTERRUBIO, 2019, p. 454)

Figura 77: Frames de *Mapa del Tesoro*, 2007.



A partir do uso de elipses temporais, a ação de escrever a carta não se completa e, em fusão com o plano seguinte, vemos Erice enrolando o papel e introduzindo-o em uma garrafa. Logo, passamos à beira d'água, entre as pedras e o mar. Erice lança a garrafa ao mar. A garrafa flutua ao acaso assim como o marmelo da vídeo-carta de Kiarostami, como lembra Monterrubio, ao que acrescenta: "O cineasta propõe, a seu correspondente, construir uma nova narração deste gesto epistolar despojado e arriscado: seu conteúdo é desconhecido e seu destinatário será substituído por um receptor aleatório." (2019, p. 454).

Essa narrativa poética oriunda das mensagens enviadas dentro de garrafas lançadas ao mar - e suas reverberações - torna-se o assunto da sua seguinte videocarta. A garrafa, destinada à costa iraniana (há o destinatário escrito no papel que se mantém seco dentro do invólucro de vidro), aporta em diversas praias. Esta videocarta é composta pelo entrelaçamento de tempos anacrônicos: o da garrafa postal e o da câmera de vídeo, tecnologia utilizada para o registro dos destinos alcançados ao acaso durante seu percurso até o seu destinatário original. A carta engarrafada viaja pelo mar sem rumo definido e, a cada vez que é encontrada, é lançada à água novamente. Esses momentos, antigamente inacessíveis à escuta e ao olhar, são revelados nessa videocarta, de número oito, de Victor Erice: *A la deriva* (Setembro de 2006 - Março de 2007, 13'24").

Estar à deriva como garrafa, necessitando de alguém que a reconduza ao rumo destinado, mas de trajetória incerta, faz recordar o seguinte pensamento presente no livro *Caminhos de Kiarostami*, escrito por Jean-Claude Bernardet, pesquisador e professor da Escola de Comunicação e Artes da USP, a respeito da relação do diretor iraniano com o



Fonte: MAPA DEL TESORO, 2007.

caminho: “O motorista desconhece o caminho e precisa dos outros para se orientar, o que lhe permite dialogar com as pessoas com quem não se relacionaria, se soubesse o caminho.” (2004, p. 47). No texto de Bernardet, tal observação concerne a cenas do filme *Vida e nada mais*, nas quais, por uma interrupção na estrada asfaltada - devido ao terremoto -, caminhos vicinais precisaram ser tomados para se chegar à região de Koker - de onde os atores do filme *Onde fica a casa de meu amigo?* eram oriundos. De certa maneira, por meios de locomoções diferentes, a garrafa lançada ao mar por Victor Erice é análoga ao automóvel de Kiarostami, ambos necessitam de ajuda para serem conduzidos em sua trajetória. A isso pode-se acrescentar a metáfora utilizada por Asier para falar sobre as distintas tecnologias de comunicação:

[...] se escrever uma carta nesta nossa época de correios eletrônicos, Messenger, Skype e redes sociais é um grande gesto anacrônico, escrever uma mensagem, introduzi-la numa garrafa e depois lançá-la ao mar é, diretamente, uma provocação; indo mais longe, é quase um atentado contra as rodovias da informação. (ARANZUBIA COB, 2011, p. 48, tradução minha)²⁶

As analogias propiciadas pela garrafa são autorreferentes. Proveniente do imaginário meio de comunicação epistolar, aqui, ela carrega consigo mais que uma mensagem desconhecida, física e metaforicamente, o que faz transparecer a forma de fazer desses dois cineastas:

Quando Erice e Kiarostami decidem tornar esse estranho objeto flutuante no tema central de suas cartas audiovisuais não estão fazendo nada mais do que insistir em um ponto que suas respectivas obras já tinham em comum: a renúncia em seguir os mesmos caminhos (seria melhor voltar a dizer rodovias) pelos quais circulam em alta velocidade o cinema de todos os dias; [...] (ARANZUBIA COB, 2011, p. 48, tradução minha)²⁷

Tal percepção expressa por Aranzubia Cob corrobora com a reflexão do curador Alain

26 Original: “[...] si escribir una carta en esta época nuestra de correos electrónicos, Messenger, Skype y redes sociales es un gesto anacrónico, escribir un mensaje, introducirlo en una botella y lanzarlo después al mar es, directamente, una provocación; si me apuran, es casi un atentado contra las autopistas de la información.” (ARANZUBIA COB, 2011, p. 48.)

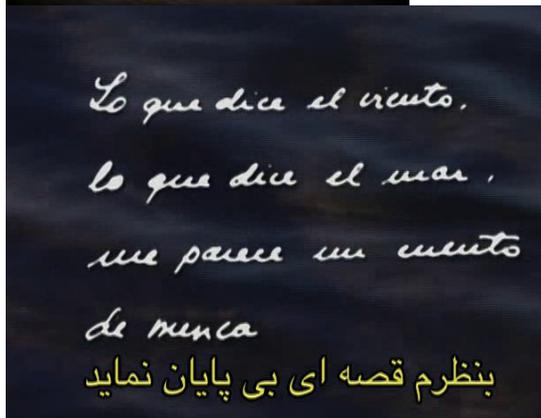
27 Original: “Cuando Erice y Kiarostami deciden convertir ese extraño objeto flotante en el motivo central de sus cartas audiovisuales no están haciendo otra cosa que insistir en un punto que sus obras respectivas ya tenían en común: la renuncia a seguir los mismos caminos (sería mejor volver a decir autopistas) por las que circula a gran velocidad el cine de todos los días; [...]” (ARANZUBIA COB, 2011, p. 48)

Figura 78: Frames de *Mapa del Tesoro*, 2007.



Fonte: MAPA DEL TESORO, 2007.

Figura 79: Frames de *Escrito en el agua*, 2007.



Fonte: ESCRITO EN EL AGUA, 2007.

Bergala a respeito da política da lentidão:

Kiarostami e Erice também têm em comum uma 'política de lentidão', que é o maior dos atos atuais de resistência à rotação acelerada dos objetos culturais e às pseudo-demandas de um público supostamente cada vez mais impaciente. Ambos consideram que o tempo é sua matéria-prima, que eles não devem forçar nem brutalizar, mas, pelo contrário, humildemente abraçar os seus meandros, aceitar o seu ritmo, estágios, bloqueios e acelerações - sem os quais o trabalho não teria chance de ser inscrito no longue durée da arte ou de transcender às modas do consumo cultural. (BERGALA, 2006, p. 15-16, tradução minha)²⁸

Os sete meses de deslocamento até se aproximar da costa iraniana são uma prova dessa política da lentidão, ou paciência da espera. A garrafa que navegou aleatoriamente pelo mar, ao sabor das ondas, foi levada até a beira da praia, recolhida por crianças, arremessada novamente à água, encontrada por um menino que jogava futebol, devolvida ao mar, vindo à tona de um pequeno barco dentro de uma rede de pesca, novamente atirada à água; a cada vez, Erice insere sobre a imagem a datação do encontro entre a carta engarrafada e esses destinatários aleatórios, seja um pescador, uma criança ou a areia da beira da praia. Ou seja, há um resgate da própria relação da obra com o público, como diz a citação de Kiarostami:

Assim que, se és fiel a ti mesmo e se não temes ser desonrado [ridicularizado] ao expor o que queres (Riem-se), quando termines tua obra, em algum lugar neste mundo há gente que e vai simpatizar contigo. Nós não elegemos nosso público e senão que somos eleitos por ele. (KIAROSTAMI apud MAHMOUD, 2013, p.14, tradução minha)²⁹

Havia um destinatário para a carta engarrafada, porém ela foi vista por um público não elegido previamente pelo remetente. Quem a espiou, passou sua men-

²⁸ Original: "Kiarostami and Erice also have a "slowness policy" in common, which is the best of the current acts of resistance to the accelerating rotation of cultural objects and to the pseudo-demands of an allegedly ever more impatient public. Both consider that time is their raw material and that they must neither force nor brutalise it, but on the contrary humbly espouse its meanderings, accept its rhythms, stases, blockages and accelerations, without which the work would have no chance of inscribing itself in the /onyue durie of art and of transcending the fashions of cultural consumption." (BERGALA, 2006, p. 15-16)

²⁹ Original: "Así que si eres fiel a ti mismo y si no temes ser deshonrado al exponer lo que quieres (Se ríen) y cuando termines tu obray en este mundo en algun lugary hay gente que va a simpatizar contigo. Nosotros no elegimos nuestro público sino que somos elegidos por éste. (KIAROSTAMI apud MAHMOUD, 2013, p.14)

Figuras 80, 81 e 82: Registros fotográficos da exposição *Victor Erice - Abbas Kiarostami: Correspondências*, 2006.



sagem adiante (sem romper o invólucro); até que ela é trazida à beira da praia por pescadores que puxam para fora do mar a rede. Entre os peixes, presa, está a garrafa. É a videocarta de número nove, feita por Abbas Kiarostami, intitulada *Mapa del tesoro* (04/2007, 7'05"), como conta Monterrubio:

Fonte: <https://www.cccb.org/en/exhibitions/file/erice-kiarostami-correspondences/12972>

Na última missiva de Kiarostami, a carta na garrafa encontra finalmente a seu receptor aleatório, de novo presa pelas redes de uns pescadores. Um deles rompe o lacre para ter acesso ao conteúdo. Procuram decifrar a carta para saber se se trata de um mapa do tesouro, mas esta é arrastada pelo vento, como indicava o poema de Jayyam. Surge então a voz em off de Kiarostami: Querido Victor: Alegro-me que o segredo de tua carta não tenha sido revelado completamente. O vento soprou ao seu capricho, para onde quis. Assim, imagino que te devolverá a carta. Queria também que soubesses que li tua carta sem lê-la, e como diria o poeta persa: tuas palavras brotam do meu coração. Guardarei para mim o segredo escondido na garrafa. (MONTERRUBIO, 2019, p 455, tradução minha)³⁰

Escrito en el agua (05/2007, 2'30") é o título da última carta. Feita por Victor Erice, tal carta apresenta um destino para que havia levado o vento, respondendo a Abbas Kiarostami. Assim como em *Rain*, em que a imagem se borra pelas gotas de chuva no para-brisas, aqui a carta vista através da água vai se desfazendo em meio ao movimento suave do mar que passa pelas pedras levantando areia. Surge sobre a imagem da água corrente os seguintes dizeres: "O que diz o

³⁰ Original: "En la última misiva de Kiarostami, la carta en una botella encuentra al fin a su azaroso receptor, de nuevo atrapada por las redes de unos pescadores. Uno de ellos rompe el continente para acceder al contenido. Persiguen descifrar la carta para saber si se trata de un mapa del tesoro, pero esta es arrastrada por el viento, como indicaba el poema de Jayyam. Surge entonces la voz off de Kiarostami:

Querido Víctor: Me alegro de que el secreto de tu carta no haya sido desvelado por completo. El viento ha soplado a su capricho, hacia donde ha querido. Así que imagino que te devolverá la carta. Quería también hacerte saber que he leído tu carta sin leerla, y como diría el poeta persa: tus palabras brotan de mi corazón, Guardaré para mí el secreto escondido en la botella." (MONTERRUBIO, 2019, p 455).

vento, o que diz o mar, me parece um conto de nunca acabar”.

Não encontro um modo mais adequado que esse escrito n'água para concluir essa reflexão compartilhada. Tanto Abbas como Erice são, agora em tempos difíceis, exemplos de um fazer artístico que, pelas bordas e brechas de sistemas e situações limites, se mantém em trânsito. Inspiremo-nos.

2.5.1. O pouco, o simples e o quase-nada: o que aprendi com Abbas Kiarostami

O motorista desconhece o caminho e precisa dos outros para se orientar, o que lhe permite dialogar com as pessoas com quem não se relacionaria, se soubesse o caminho. (BERNADETT, 2004, p. 47)

Ter a própria imagem talvez permita escapar ao fluxo ininterrupto, ao magma do anonimato do qual fazemos parte, ser escolhido, distinguido, diferente da massa dos sem-nome desta terra. (ISHAGHPOUR, 2004, p. 101)

Situação I - Kiarostami atinge seu êxito ao saber que alguém/o público percebeu seu filme como aquele que não tem direção/diretor. Essa percepção da “ausência” do diretor é um efeito logrado por um filme que o outro crê ter habilidade de fazer também. Talvez esse seja um desejo (da arte) de se misturar ao cotidiano das pessoas até que arte e vida não possam ser distinguidas. Aqui, uma das ideias centrais é a aparência de realidade, ou seja, uma ilusão. Ela é feita através da tecnologia correspondente a uma determinada época e, assim, adiciona à imagem características intrínsecas ao meio. Considerando que o pincel e o formão são ferramentas utilizadas pelas mãos para produzir imagens - pinturas e esculturas, por exemplo -, a câmera, fotográfica ou filmadora, analógica

Figura 83: *Frames do vídeo Erice-Kiarostami: Correspondências, 2006.*



Fonte: <https://www.cccb.org/en/exhibitions/file/erice-kiarostami-correspondences/12972>

ou digital, realiza essa mesma função. Ao longo do século XX, tais formas de representação foram elaboradas e reelaboradas, formal e conceitualmente, nos campos da arte e do cinema, entrecruzando-se, misturando-se, borrando contornos e promovendo trânsitos pluridirecionais. No início do século XXI, as inúmeras práticas que coabitam esse universo de criação audiovisual se estilhaçaram em todas direções, todos podem fazer sua própria imagem.

Que imagem é, ou seria, essa que está ao alcance das mãos de todos? Por que as imagens de Abbas Kiarostami, que tem práticas diferentes entre os meios fotográfico e audiovisual, não são como as de outros contemporâneos seus? Há alguma especificidade nisso? Logo, se lê os escritos do também cineasta - porém russo - Andrei Tarkovski e localizo, novamente, no trecho a seguir de seu livro “Esculpir o tempo” uma reflexão sobre o seu trabalho de diretor:

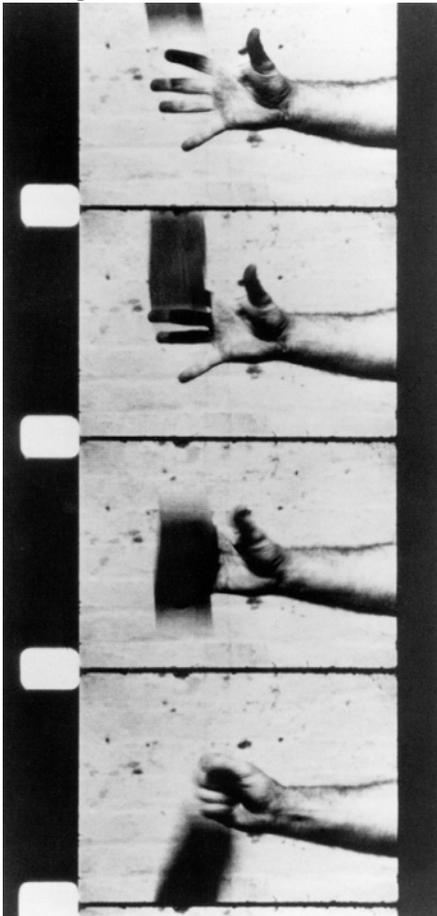
Qual a essência do trabalho de um diretor? Poderíamos defini-la como “esculpir o tempo”. Assim como o escultor toma um bloco de mármore e, guiado pela visão interior de sua futura obra, elimina tudo que não faz parte dela do constituído por uma enorme e sólida quantidade de fatos vivos, corta e rejeita tudo aquilo de que não necessita, deixando apenas o que deverá ser um elemento do futuro filme, o que mostrará ser um componente essencial da imagem cinematográfica. (TARKOVSKI, 1998, p. 72)

Na primeira metade do século XX, Tarkovski para falar sobre a arte do tempo torna-o matéria dura e rígida que “se esculpe” (o que recorda o escultor Michelangelo cujas obras resultavam desta antevisão do mestre sobre a pedra). Kiarostami, por sua vez, atua de outra forma sobre o tempo, “molda-o”; o tempo seria como um metal que, aquecido até o ponto de sua maleabilidade, é tocado. “Moldar” a matéria tempo significa, através de incidências luminosas que em seu trânsito tocam e sensibilizam determinado enquadramento, nos suportes físicos ou digitais (seja a emulsão de nitrato de prata da película cinematográfica ou os ccds digitais), registrar apenas um fragmento da realidade; que é o lugar do toque do diretor, cuja inexistência é simulada no caso de Kiarostami. Isso ocorre porque faz uso de procedimentos como repetir e selecionar, ações comuns à atividade cinematográfica - como estratégias de trabalho - que são mescladas ao cotidiano do fora de quadro; e a naturalidade das suas personagens resulta da introjeção da ideia do diretor pelo não-ator em um processo no qual a autoria perde a memória e entra em trânsito. Conta, Kiarostami, acerca de seu trabalho com os não-atores no filme *Através das oliveiras* (1994):

Há uma cena - que fala dos casamentos entre gente rica e entre pobre - em que seu olhar é mais significativo do que mil palavras, uma cena que eu nunca poderia ter realizado com outro ator, profissional ou não. Eis como nasceu aquele olhar. Em um de nossos encontros, atirei-lhe, no meio da conversa, a seguinte frase: “Há quem tenha dinheiro e há quem não tenha”. Durante toda a semana, repeti à minha equipe que Hossein me havia explicado - longe da câmera - um

conceito interessante. Um dia em que passeávamos juntos, encontramos Jafarian, o diretor de fotografia, e eu sugeri ao rapaz: “Repita aquilo que você me disse sobre as pessoas que têm dinheiro e as que não têm.” Hossein interrogou-se momentaneamente se tinha sido eu quem dissera ou ele, mas acabou por repetir a frase, convencido de que era seu autor. No dia em que rodamos essa cena, ele não sabia que devia pronunciar essa frase. Entramos na caminhonete: estavam lá Keshavarz - que, sentado diante dele, desconhecia nossas conversas -, Hossein e eu. Voltei-me para Hossein e disse-lhe: “lembra o que você me contou...”, e, quando ele começava a falar, liguei a câmera. Quando ele disse: “Não é possível colocar a cabeça numa casa e os pés na outra”, fui eu que respondi, em lugar de Keshavarz: “Mas é possível alugar uma e viver na outra”. Olhou-me de uma maneira incrível, criando um momento de extraordinária verdade. (KIAROSTAMI, 2004, p. 240)

Figura 84: *Frames de Hand catching lead, Richard Serra, 1968.*



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/450641506457067781/>

Com essa leitura, identificamos como o diretor iraniano cria afetos para modular a matéria sensível, o real, que vai aparecer em seus filmes. Essa realidade do cinema que é “esculpida” por Tarkovski, por Kiarostami, é moldada. A matéria é aquecida alterando seu estado de agitação interior, e essa vibração que reverbera, pelo toque do diretor, flui em um caminho determinado. Talvez, uma imagem possível para entender o fazer de Kiarostami seja o filme *Hand catching lead* (Mãos pegando chumbo), 3’, 1968, do artista norte americano Richard Serra, que mostra, em um plano fixo, um braço esticado cuja mão, com os dedos estendidos, tenta pegar os pedaços de chumbo que caem de cima para moldá-los conforme são agarrados para, então, soltá-los. Lilian Haberer, professora doutora e pesquisadora da Academia de Arte Mídia de Colônia, escreve sobre esse trabalho: “um aspecto importante é a analogia entre a tira de filme como elemento móvel e o movimento da derivação em queda, que deve ser vista como uma expressão de ‘autorreflexão e autorreferência’”. Alguns elementos, como o acontecimento mínimo, a repetição e a seleção, que ao início desse texto foram reconhecidos nos trabalhos de Kiarostami, são identificados nessa obra realizada em um contexto bastante diverso ao do iraniano, o dos anos 60 nos Estados Unidos da América. “Três aspectos importantes são acionados para criar uma planura particular no aspecto do tempo em *Hand catching lead*, escreve Haberer, concordando com a teórica norte-americana Rosalind Krauss, e esses são: “um interesse na representação do material base físico da obra, derivado do Modernismo; o Minimalismo - relacionado a uma crítica sobre a composição - de hierarquias estruturais que passam a ser vistas como arbitrariamente planas; e uma troca processual do objetivo ou do sujeito da ação pela lógica da própria ação.” Assim, esse

pequeno filme de Serra associa-se à maneira como Kiarostami trabalha, construindo seus filmes com acontecimentos mínimos ou com o que Ishaghpour chama de “pequenos incidentes” em seu texto *O real, cara e coroa*, presente no livro *Abbas Kiarostami*(2004):

[Pois] o minimalismo dos pequenos incidentes seria inautêntico se não se confessasse como tal, como efeito de linguagem, de um material e de um meio de expressão específicos, e ainda se não tivesse por complemento a “arte conceitual”, que toma a si mesma por objeto. (ISHAGHPOUR, 2004, p. 124)

Na apresentação deste livro, o idealizador da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, Leon Cakoff (1948-2011), traça um panorama do contexto no qual se desenvolve a obra do realizador iraniano. Os limites impostos pelo Irã fundamentalista (e também pelos acidentes geológicos e geográficos) conduziram Kiarostami em direção ao mínimo, e tal elemento desdobra-se de maneiras diversas conforme o meio pelo qual o iraniano expressa sua inquietação, como lemos em um dos trechos de uma entrevista feita com o realizador e que é citado por Cakoff: “Acho que tudo isso tem a ver com um problema de inquietude, com o fato de ter de sobreviver de qualquer maneira e reagir a um profundo sentimento de inadequação, experimento continuamente a exigência de fazer qualquer coisa de novo para ser mais bem aceito” (p. 77). Esse sentimento de inadequação pode ser reconhecido como um par da estraneidade elaborado por Néstor García Canclini, argentino radicado no México, em seu texto *O mundo inteiro como lugar estranho* (2016), que integra seu livro de título homônimo, como sendo “[...] consciência de um desajuste, perda da identidade em que antes nos reconhecíamos. Podemos nos sentir estranhos em nosso próprio país [...]” (p. 62). Essa estraneidade tem origem em sua seguinte indagação: “O que significa habitar um mundo interconectado digitalmente onde cada vez é mais difícil ser estrangeiro?”. Ela integra algumas das noções “disseminadas na modernidade e pós-modernidade” (p. 59), as quais Canclini utiliza: “a) a estraneidade como perda de um território próprio; b) a experiência de ser estrangeiro-nativo, ou seja, sentir-se estranho na própria sociedade; c) a experiência de sair de uma cidade ou nação que asfixia e escolher ser diferente ou minoria em uma sociedade de língua que nunca vamos sentir como inteiramente própria.” (p. 59). No caso de Abbas Kiarostami, ela - a estraneidade - ocorre a partir do atrito entre as camadas temporais exteriores - oriundas do longo processo civilizatório específico daquele território agora denominado Irã - e interiores - as do próprio indivíduo -, as quais moldam uma realidade - a exemplo da folha de chumbo que cai e por vezes é tocada por Serra em *Hand catching lead* - que, pela força da gravidade, metaforicamente, toca o chão acumulando-se como matéria.

Seguindo essa linha de pensamento, há outras camadas que igualmente estão incorporadas à obra de Serra. Elas vêm da sua referência a qual, por sua vez, vinha de uma outra anterior, como explica Philippe-Alain Michaud a respeito da

concepção e dos laços estabelecidos entre os filmes, também destacando suas particularidades:

Com *Hand Catching Lead* [Mão agarrando chumbo], filme projetado pela primeira vez no Whitney Museum, em 1969, na exposição “Anti-ilusão: Processos/Materiais”, Richard Serra literalmente imita o avanço da fita [défilement] e a projeção, e reconstitui a mãos nuas - com uma só mão, na verdade, a cena do cinema. O filme é inspirado num filme de Yvonne Rainer feito em 1966, *Hand Movie*, um plano fixo em que a coreógrafa convalescente, forçada à imobilidade, faz os dedos dançarem diante da câmera - plano sem dúvida inspirado, por sua vez, na sequência de *Um cão andaluz* em que a palma de uma mão exposta saem formigas. O braço de Serra aparece na imagem, cortado à direita do enquadramento, na altura do antebraço, à maneira de uma garra de acionamento que bloqueia o avanço da imagem no projetor, 24 vezes por segundo. Sua mão procura agarrar folhas de chumbo que caem aleatoriamente no campo, lançadas por Philip Glass (invisível na imagem, mas não é à toa que um grande músico que marca o compasso de desenrolar da ação): quando a mão consegue pegar as folhas de chumbo, retém-nas por um instante antes de tornar a largá-las, imitando o fenômeno de intermitência do qual nasce a ilusão do movimento cinematográfico, a fixação fugidia de uma imagem no desenrolar da fita de cinema. O título da obra baseia-se, aliás, num jogo de palavras entre “lead”, a folha de chumbo que serve para cobrir telhados, e “leader”, o pedaço inicial do filme, feito de película não gravada. [...] No desenrolar do avanço da película que se representa na monótona queda das folhas de chumbo (sendo a monotonia, nesse caso, uma metáfora da linearidade), produz-se um acontecimento singular, quase imperceptível: entre a queda de duas folhas, a mão de Serra recua, enquanto seu dedo indicador se dobra em sinal de chamamento, e essa antecipação introduz uma dimensão lúdica na mecânica do desenrolar vertical. E não é só: em contato com as folhas de chumbo, a mão enegrece progressivamente, desenhando na superfície da parede, na qual parece projetar-se como uma sombra, uma figura aproximativa, a silhueta de um cão tentando agarrar no ar os objetos que lhe são jogados. O dispositivo do avanço intermitente ganha corpo na imagem, de forma imperceptível ao reinventar as relações entre o transcurso e a projeção, *Mão agarrando chumbo* leva o dispositivo cinematográfico à construção de um espetáculo de teatro de sombras chinês. À luz do filme de Serra, o dispositivo da projeção que condiciona o espetáculo cinematográfico já não é uma condição, porém a simples aplicação do cinema: o filme se abre para um novo tipo de espacialidade em que a superfície se transforma em profundidade. Nesse sentido, o filme processual de Serra é realmente um filme “escultórico”: subverte a ideia tradicional da escultura fechada e a substitui por uma concepção da obra como espacialização ou como campo. (MICHAUD, 2014, p. 57- 59)

Este “caráter escultórico” que Michaud encontra no filme de Serra é semelhante à percepção de que Kiarostami trabalha com uma matriz similar, o processo de construção de um filme moldado, construído com a realidade, nesse molde análogo ao toque, uma impressão digital. Tanto em suas fotografias quanto em seus filmes, o que é dado a ver resulta de uma seleção que se manifesta na ilusão de um real intocado, inteiro, com aparência de ausência de autoria, no caso das paisagens sem a presença humana, e sim de caminhos, que se perdem atrás de uma colina para ressurgir em uma montanha de maior altitude mais ao fundo do enquadre, deixando aberta a possibilidade de imaginar o trajeto desconhecido por nossa vista.

Na forma fotográfica, a imagem gravada no quadro do negativo é ampliada, e durante o trânsito da luz em sua passagem para o suporte é que está o “real”, nesse acender e apagar de luz, pois é tão efêmero quanto o imobilizado da ima-

Figura 85: *Frame de Hand catching lead, Richard Serra, 1968.*



Fonte: <https://richardserraarh410.tumblr.com/post/110160053762/richard-serra-hand-catching-lead-1968>

Perguntei a um estudante uma vez como foi feito este filme e respondeu, 'Passava, viu os ovos colocados ali, fixou sua câmera ali e filmou.' Então perguntei-o como iria eu saber o que poderia ocorrer e por quê deveria eu molestar-me em colocar minha câmera ali. Deve saber o que vai gravar e o que quer fazer, não deixar isto a possibilidade ou a sorte e dizer, 'Espero que aconteça'. (KIAROSTAMI apud MAHMOUD, 2013, p. 16)

Como modelar a realidade até o ponto que ela pareça não ter sofrido alteração alguma? Como alcançar a invisibilidade da autoria? Até o presente ponto desse texto, essas perguntas requereram encontrar uma representação - *Hand catching lead* de Richard Serra - que pudesse ser análoga à forma como Kiarostami trabalha a matéria tempo - tendo como inspiração a concepção de Tarkovski de que o tempo pode ser esculpido. A invisibilidade da autoria encontra-se em suas fotografias de paisagem nas quais um único indivíduo está deslocado de seu coletivo. A exemplo da aparição de um único indivíduo árvore que contém o todo ao mesmo tempo que se encontra em situação de solidão na ampla paisagem de montanhas atravessadas por caminhos que por vezes desaparecem por detrás de um monte, como explicado por Ishaghpour: "[...] a natureza não coincide consigo mesma por uma coincidência e presença inertes, mas porque, ausente de si mesma, ela está sempre a caminho, por vir. Essa não coincidência da natureza consigo mesma constitui a condição

Figura 87: *Frame de Hand catching lead, Richard Serra, 1968.*



Fonte: <https://richardserraarh410.tumblr.com/post/110160053762/richard-serra-hand-catching-lead-1968>

de sua intimidade com o olhar exilado, mas fervoroso, que vem a seu encontro.” (2004, p. 96) no texto *O real, cara e coroa*. Ele também mostra quais caminhos foram percorridos pela poética de Kiarostami para lograr tocar o real; e esse toque, que o ausenta como criador na aparência, se relaciona com a hipótese que o filósofo francês Didi-Huberman faz de que a imagem arde ao tocar o real: “Não se pode falar do contato entre a imagem e o real sem falar de uma espécie de incêndio. Portanto, não se pode falar de imagens sem falar de cinzas. As imagens tomam parte do que os pobres mortais inventam para registrar seus tremores (de desejo e de temor) e suas próprias consumações.” (p. 210), após haver colocado “[...] em que sentidos diferentes arder constitui hoje, para a imagem e a imitação, uma “função” paradoxal; melhor dizendo uma disfunção, uma enfermidade crônica ou recorrente, um mal-estar na cultura visual: algo que apela, por conseguinte, a uma poética capaz de incluir sua própria sintomatologia.” (p. 208).

O contexto iraniano foi, de certa maneira, o que moldou o autor Abbas Kiarostami e sua obra, impondo-lhe limitantes - externos - à criação, o que terminou orientando-lhe para camadas interiores - e anteriores - de si e do seu lugar. A cinematografia de Kiarostami tornou-se referência para a cultura ocidental quando esta última, na segunda metade dos anos de 1990, apresentou desgastes pelo aumento da velocidade em que as imagens da cultura de massa eram - e são - mostradas. Assim, dado o panorama ocidental de aceleração, as imagens do iraniano - geradas em um contexto cultural de raízes históricas profundas, as quais são partícipes da obra de Kiarostami - chegam ao ocidente como uma espécie de paradeiro para o olhar (pelo uso de planos muito longos, por exemplo) que convida o público a um estado de contemplação. Portanto, como escreve Didi-Huberman ao identificar onde a imagem arde, toca o real: “Saber olhar uma imagem seria, de certo modo, tornar-se capaz de discernir o lugar onde arde, o lugar onde sua eventual beleza reserva um espaço a um “sinal secreto”, uma crise não apaziguada, um sintoma [...]” (p. 215); ao que conclui:

Figura 87: *Frame de Hand catching lead*, Richard Serra, 1968.



Fonte: <https://richardserraarh410.tumblr.com/post/110160053762/richard-serra-hand-catching-lead-1968>

do tomando como base o teatro e a performance - requer que o público possa retomar seu o lugar de contemplação, sem necessidade de ter uma ação direta: “A emancipação começa quando se compreende que olhar é também uma acção que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age, como o aluno ou o cientista. Observa, selecciona, compara, interpreta.” (2010, p. 22), Rancière traz o exemplo da obra *Looking at Tazieh* de Abbas Kiarostami, uma vídeo instalação encenada na qual os espectadores podem associar e interpretar livremente os três diferentes ângulos projetados simultaneamente em três telas. No Irã, as performances de Tazieh (essa forma única de tragédia do mundo muçulmano) são ocasiões de grandes encontros populares e Kiarostami, que estava profundamente ligado à terra e à cultura do Irã, foi cativado por elas. Diz Rancière: “[...] são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes activos do espectáculo que lhes é proposto” (2010, p. 23), e segue considerando sobre a posição do público tomando como exemplo a apresentação teatral que Kiarostami realizou sobre Tazieh:

Este é um ponto essencial: os espectadores vêem, sentem e compreendem algo na medida em que compõem o seu próprio poema, como, a seu modo, fazem os actores ou os dramaturgos, os realizadores, os bailarinos ou os performers.

[...] a legibilidade das imagens não está dada de antemão, posto que privada de seus clichês, de seus costumes: primeiro suporá suspense, a mudez provisória ante um objeto visual que o deixa desconcertado, despossuído de sua capacidade de lhe dar sentido, inclusive para descrevê-lo; logo, imporá a construção desse silêncio em um trabalho de linguagem capaz de operar uma crítica de seus próprios clichês. Uma imagem bem olhada seria, portanto, uma imagem que soube desconcertar, depois renovar nossa linguagem, e portanto nosso pensamento. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 216)

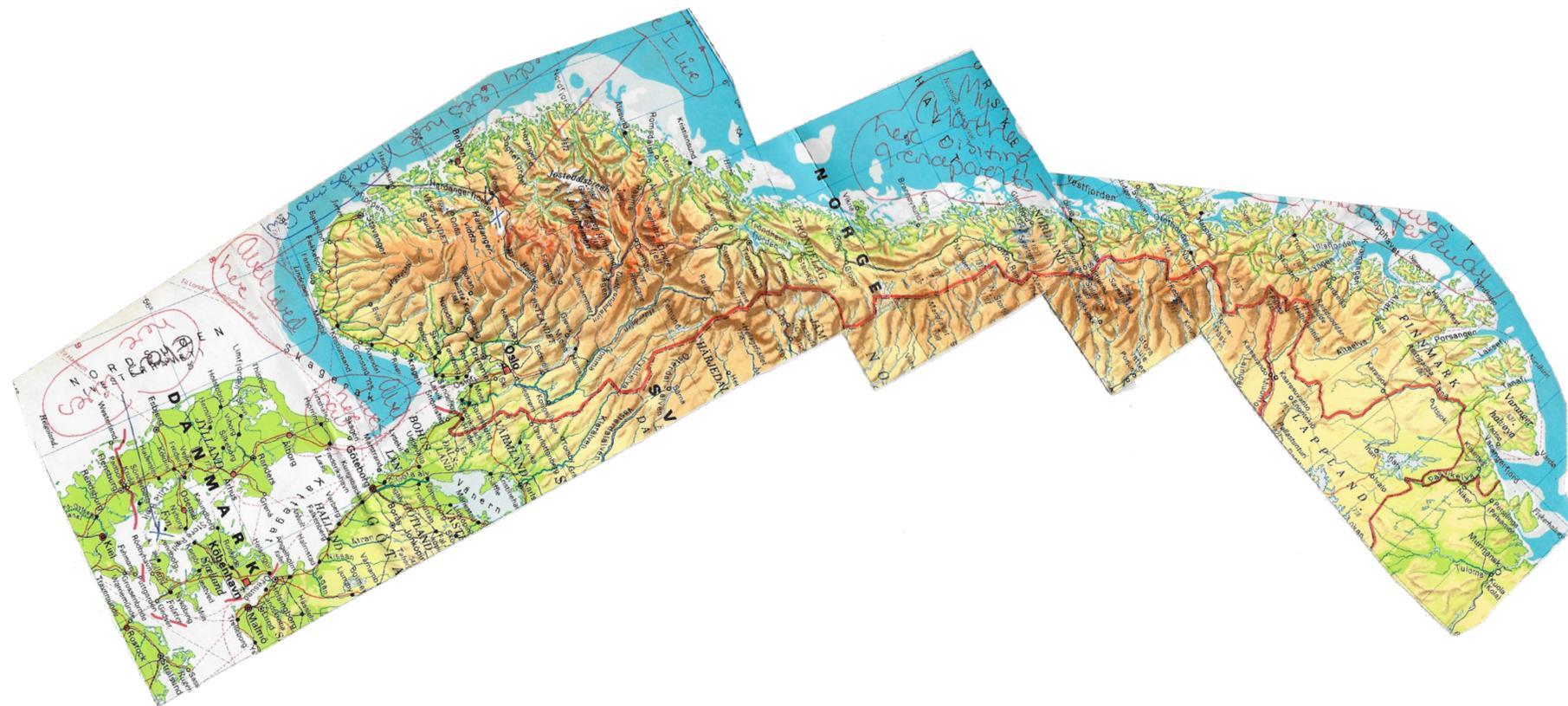
O convite à contemplação surge como uma lacuna no fluxo em constante aceleração de produção e distribuição de imagens pelos meios de comunicação - seja pela televisão, seja pela internet -; e este vem sendo reclamado tanto por artistas quanto por pensadores desde o final do século passado. (Lembrando o livro de Jacques Rancière intitulado *O espectador emancipado*, no qual o autor - mesmo discorrendo

Observemos somente a mobilidade do olhar e das expressões dos espectadores de um drama religioso xiita tradicional, comemorando a morte do imã Hussein, captados pela câmara de Abbas Kiarostami (Tazieh). O dramaturgo, ou o realizador, queria que os espectadores vissem isto e que sentissem aquilo, que compreendessem uma certa coisa e que dela tirassem as consequências. É a lógica do pedagogo embrutecedor, a lógica da transmissão que vai directa ao idêntico: há uma certa coisa, um saber, uma capacidade, uma energia, que está de um lado - num corpo ou num espírito - e que deve passar para outro lado. O que o aluno deve aprender é o que o mestre lhe ensina. O que o espectador deve ver é o que o realizador lhe dá a ver. O que deve sentir é a energia que o realizador lhe comunica. A esta identidade da causa e do efeito, que está no centro da lógica embrutecedora, a emancipação opõe a dissociação dos dois factores. E o sentido do paradoxo do mestre ignorante: o aluno aprende do mestre algo que o próprio mestre não sabe. Aprende algo como efeito de um ensino que o obriga a procurar e a verificar essa procura. Mas não aprende o saber do mestre. (RANCIÈRE, 2010, p. 23)

Emerge, agora, a associação entre o artista e mestre Kiarostamii e as cartas do poeta Rilke enviadas ao seu ansioso correspondente incentivando-o em sua busca pela universalidade no individual.

Olhei para o Mapa e vi a Montanha.

Figura 88. Mapa- Montanha, Mapa da Noruega enviado por Ellen, 199-?.



Fonte: Arquivo pessoal, 199-?.

Tão longe, tão perto

"Do you enjoy crazy people?
I enjoy crazy people, except nazi-punk."
(Ellen, 1993)

Talvez para os mais jovens seja difícil de imaginar, mas nos anos 90 era relativamente comum que alguém tivesse tido em algum momento da sua vida um pen friend*. Se isso era até usual, bastante incomum era que essas duas amizades durassem mais de duas ou três cartas.

Depois de escrever para pessoas na Itália, Hungria, Estados Unidos, Coreia do Sul, Alemanha, entre outros, Tula Anagnostopoulos recebe - em 1993 - o endereço de Ellen, uma norueguesa com quem descobre uma profunda conexão. As duas, então adolescentes, passam a trocar cartas, histórias, confissões, fotografias, desenhos, presentes de natal, cartões postais, adesivos, limas de geladeira, dívidas e muitas músicas. Os anos passam, a vida segue, as adolescentes estudam, se mudam, trabalham, viram mães, trocam de trabalho, se separam, perdem amigos e familiares queridos. E continuam contando uma com a outra, compartilhando detalhes de suas vidas e divagando sobre o futuro, religião, política, filhos, conquistas, direitos humanos e medos.

Uma amizade improvável. Duas vidas compartilhadas. Dezenas de anos. Dezenas de cartas. O que leva duas pessoas que nunca se viram a continuar se correspondendo por décadas? Como pode uma relação baseada na escrita, na espera e na passagem do tempo perdurar em época de redes sociais?

Na exposição individual Far farway Norway, Tula Anagnostopoulos abre sua gaveta dos guardados e nos converte em testemunhas desta delicada convivência à distância. Partindo das cartas recebidas de Ellen ao longo desses mais de 20 anos, a artista cria uma série de vídeos, animações, costuras e objetos que povoam sua relação com a amiga norueguesa. Da projeção de vídeos vai ficando clara a projeção de uma na outra, a construção de um imaginário sobre como é viver em outra paisagem, a busca em compreender o isolamento e a solidão de "sentir-se estrangeiro no próprio lugar".

Uma miríade de objetos aparentemente sem conexão vai emergindo nas obras. Envelopes feitos de páginas de revista trazem imagens de futebol, o mapa da Noruega indica uma paisagem de cidades com nomes impronunciáveis, fragmentos de uma carta escrita no trem contam como Ellen - na época sem saber - conheceu seu futuro marido e pai de seus três filhos. Uma sequência anima desenhos feitos pela norueguesa na borda de diferentes cartas. Um canto destinado à leitura nos traz a única carta datilografada de todos esses anos.

Na exposição, cada pequeno detalhe tem um porquê. Os metros e metros de rolo de filme bordados, costurados, riscados emulam montanhas e trilhos de trem. A luz gelida da Noruega, com seus dias infundáveis e noites idem, os flórids, a aurora boreal, as fazendas de maçã. Uma paisagem branca, com notas de vermelho, azul e amarelo, como apontado por Benjamin².

Ao observarmos atentamente a vida da Ellen, também nós deparamos com a vida da artista. Nas cartas vindas do outro lado do mundo encontramos respostas e comentários a situações que ocorreram pela Osvaldo Aranha. Imagens na chuva mostram as manifestações de 2013 pelas ruas de Porto Alegre. Outro vídeo traz a bênção da vó de Tula após um almoço de domingo em família. No espaço expositivo, a máquina de costura da vó conecta tudo e nos lembra que amizade é sobre afinidade, cuidado mútuo, compartilhamento e presença.

Bruna Fetter

Professora e pesquisadora do Instituto de Artes da UFRGS

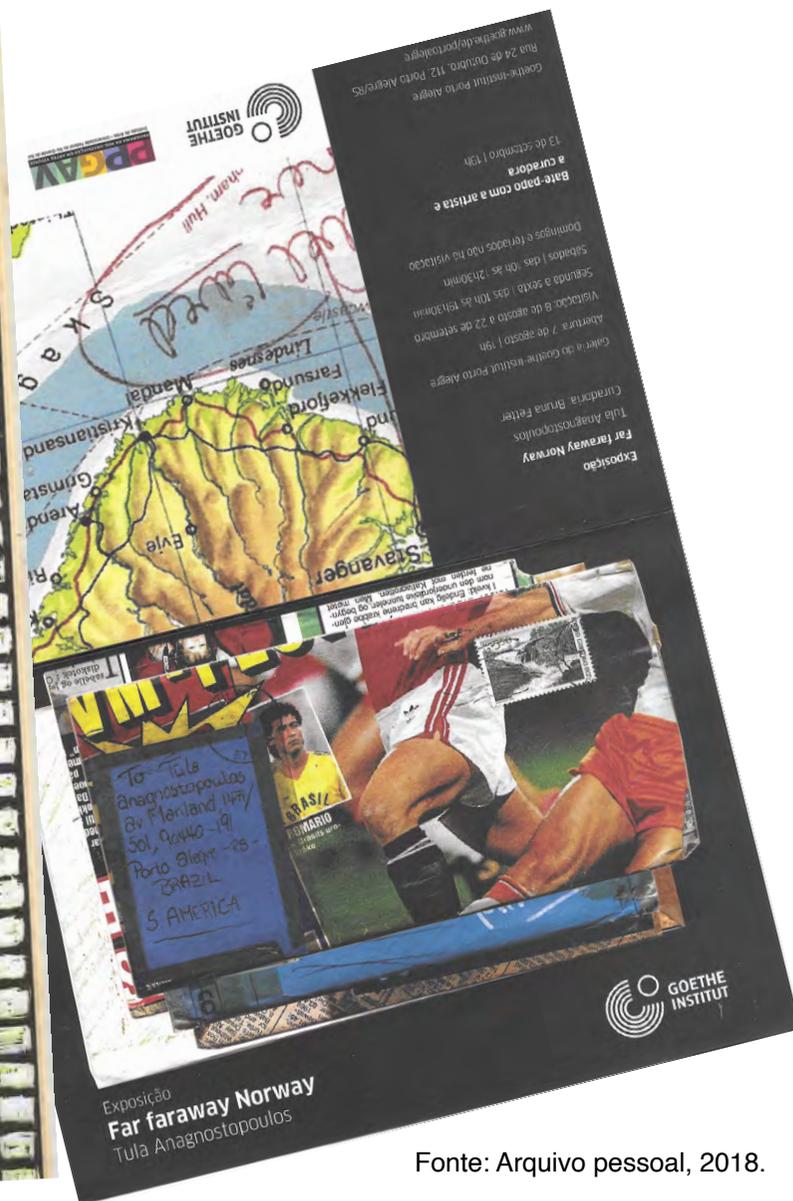
Tula Anagnostopoulos (Porto Alegre, 1975)

Artista audiovisual e montadora de filmes, doutoranda em Poéticas Visuais pelo PPGAV/UFRGS e Mestre em Poéticas Visuais pelo mesmo programa e instituição na qual graduou-se em Artes Plásticas (1997) com ênfase em Gravura. Possui graduação em Cinema pela Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños, em Cuba. Como artista, tem voltado sua produção mais recente para a poética audiovisual, tendo participado de uma série de exposições, como "Sobre Aterro: Profundezas e Flutuações", Porão do Paco dos Acorianos, 2017; "Lar: (re)montando a casa da vó", Individual realizada no Atelier Subterrânea em 2014, e "Lar: memória e montagem: relações entre tempo e espaço" na Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños, Cuba, em 2013.

*Alguém para quem você escreve cartas regularmente, mas nunca encontrou ao vivo?

²BENJAMIN, Walter. Mar do norte. In: Obras escolhidas II - Rua de mão única. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

Figura 89: Folder da exposição Far Faraway Norway, 2018.



Fonte: Arquivo pessoal, 2018.

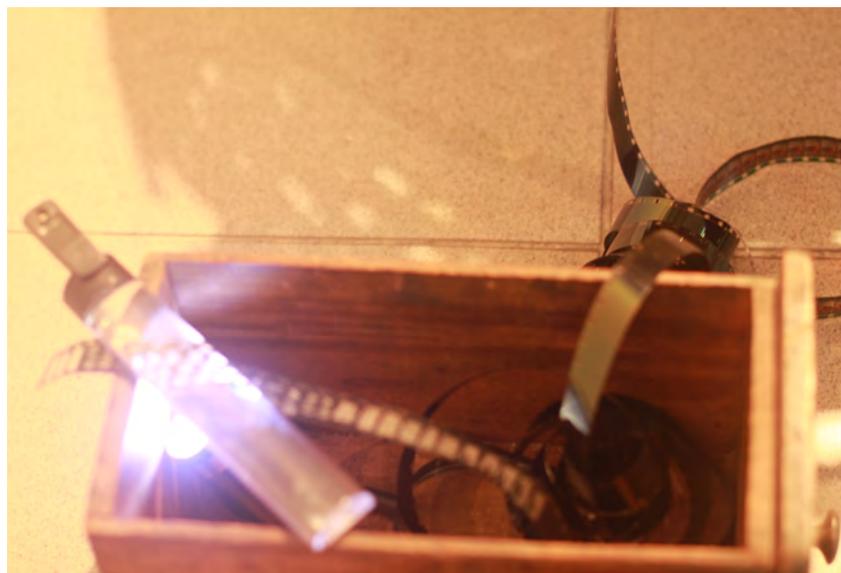
Figuras 90 e 91: Registros fotográficos da exposição *Far Farway Norway*, Galeria do Goethe-Institut, Porto Alegre, 2018.



Fonte: Acervo pessoal, 2018.



Figuras 92, 93, 94 e 95: Registros fotográficos de *Máquina de costura da vó e objetos pessoais*, Galeria do Goethe-Institut, Porto Alegre, 2018.



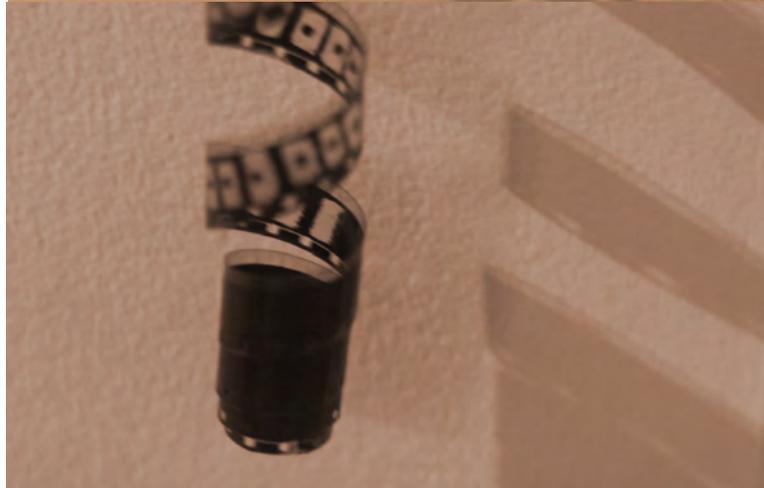
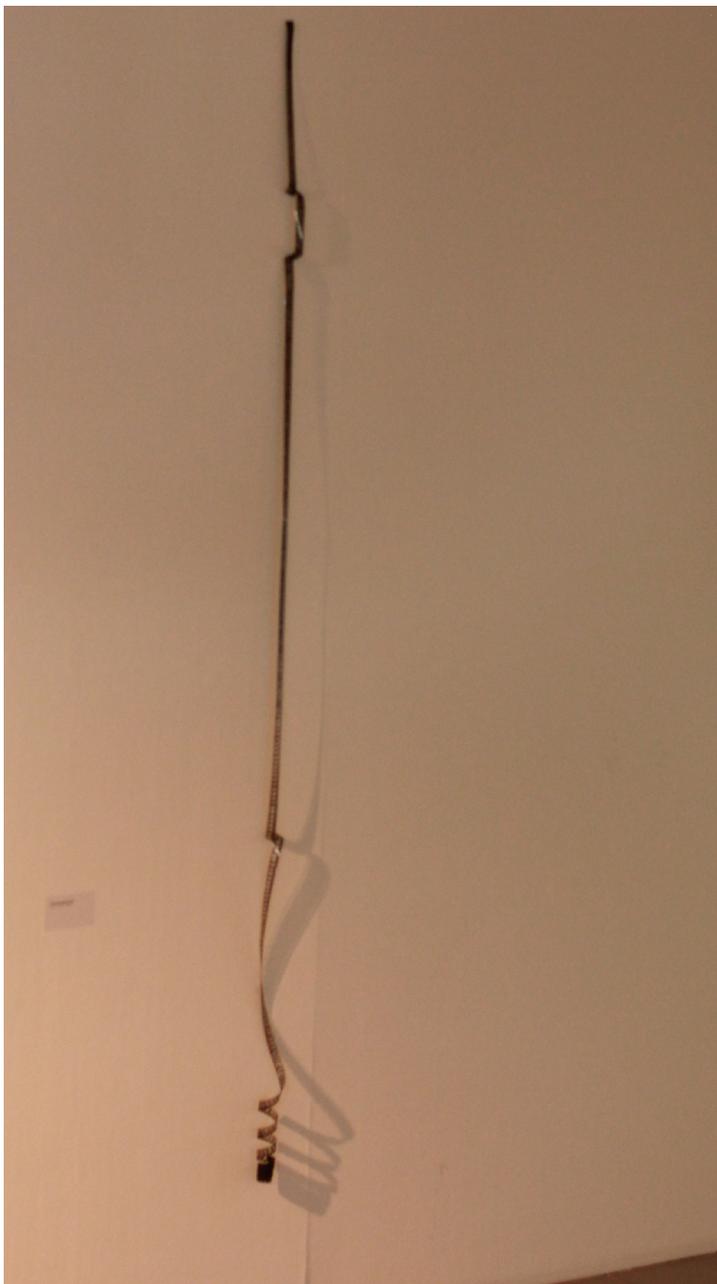
Fonte: Acervo pessoal, 2018.



Figuras 96: Composição com os registros fotográficos de *Máquina de costura da vó e objetos pessoais*, Galeria do Goethe-Institut, Porto Alegre, 2018.

Fonte: Acervo pessoal, 2018.

Figuras 97, 98 e 99: Registros fotográficos de *Dia Noite Noite Dia*, Galeria Goethe-Institut, Porto Alegre, 2018.



Fonte: Acervo pessoal, 2018.

Figuras 100, 101, 102, 103 e 104: Registros fotográficos de *Cantinho da Leitura*, Galeria Goethe-Institut, Porto Alegre, 2018.



Hello, my dear friend Tula! 17 March. 95

How are you?
Now I'm at home in Ulvik. Because today I'm going in a funeral.
You see, a week ago a boy I've known "all my life" shot himself
in the head with a gun! It's terrible even if we weren't close
friends... He was 1/2 a year older than me, and his little sister
found him close to their house, sitting with the gun in his
mouth. I'm not exactly looking forward to the funeral!

Well, how's the weather in your town/place?
It was nice weather here until today...hope the sun will shine
later in the day. Anyway the spring is on it's way! That's good,
because I'm tired of the winter.

Oh, I'm sorry about all the mistakes I make while I'm typing,
but I suddenly wanted to write on a typewriter. (And I haven't
been typing for a very long time!)

(AND...there's no more correctiontape left on his machine...)

It's only 3 months left to the summerholiday! I've got some
"plans" during these 3 months, so hopefully I'll feel that the
"time goes fast"...

7-9 April there'll be a jazzfestival in Voss. Then there'll
be crowds of musiclovers all over the town. I'm really looking
forward to it, and I hope I'll meet some new, nice people.

Well...now I'll put the letter in a "safe place"
and find it when I got something more to
write about.

Take
Lots of love and kisses.
Your friend Ellen.



Fonte: Acervo pessoal, 2018.

Figura 105: Registro fotográfico da exposição *Far Faraway Norway: Vó sendo anjo, Cantinho da Leitura, Vídeo Wall, Monatanha*, Galeria Goethe-Institut, Porto Alegre, 2018.



Figura 106: Registro fotográfico do *Vídeo Wall*, Galeria Goethe-Institut, Porto Alegre, 2018.

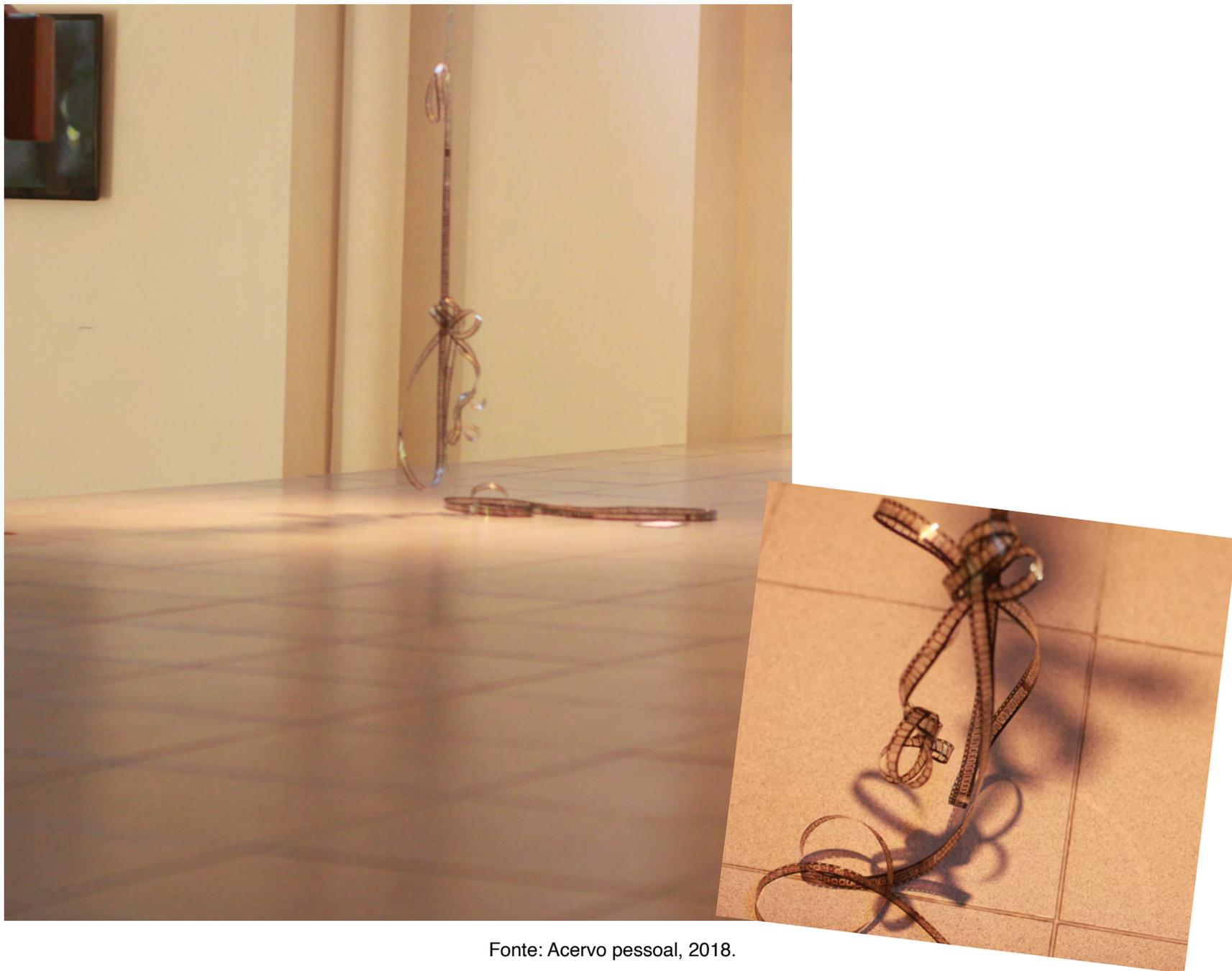


Fonte: Acervo pessoal, 2018.

Fonte: Acervo pessoal, 2018.



Figura 107 e 108: Registros fotográficos de *Montanha*, Galeria Goethe-Institut, Porto Alegre, 2018.

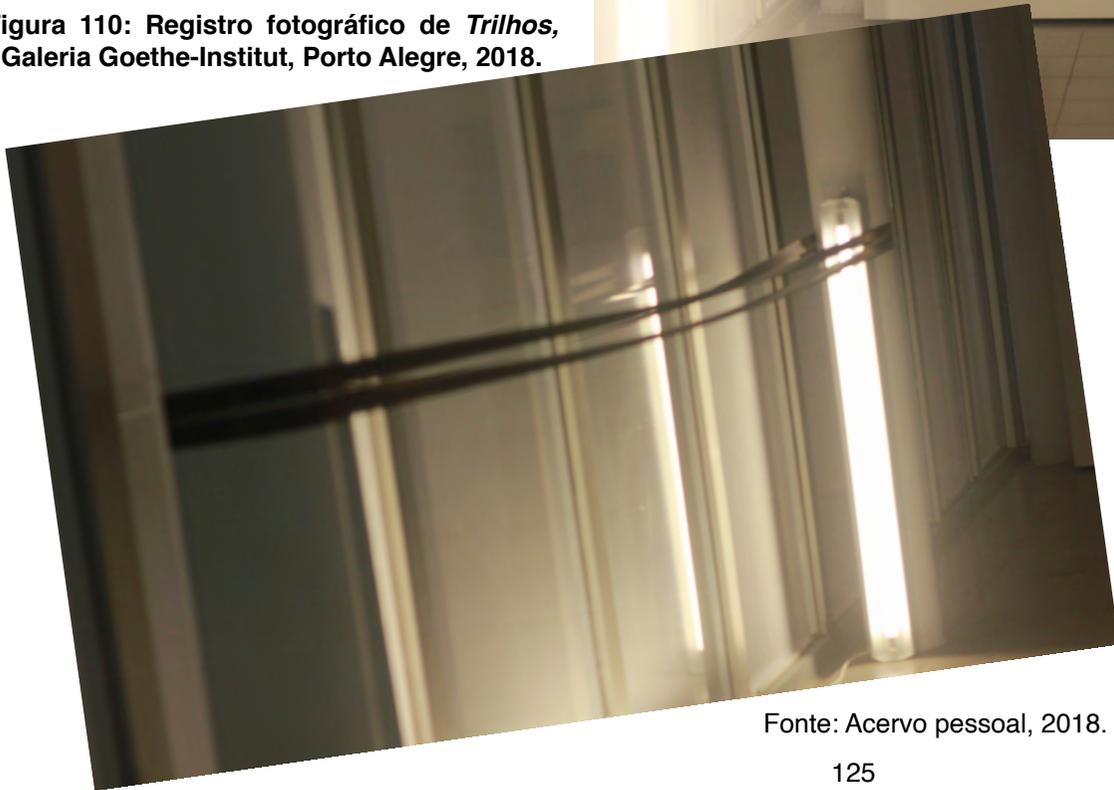


Fonte: Acervo pessoal, 2018.

Figura 109: Registro fotográfico de *A Sombrinha Vermelha*, Galeria Goethe-Institut, Porto Alegre, 2018.



Figura 110: Registro fotográfico de *Trilhos*, Galeria Goethe-Institut, Porto Alegre, 2018.



Fonte: Acervo pessoal, 2018.

Fonte: Acervo pessoal, 2018.

Figuras 111 e 112: Registros fotográficos da *Composição com as Cartas da Ellen*, organização de Bruna Fetter, Galeria Goethe-Institut, Porto Alegre, 2018.



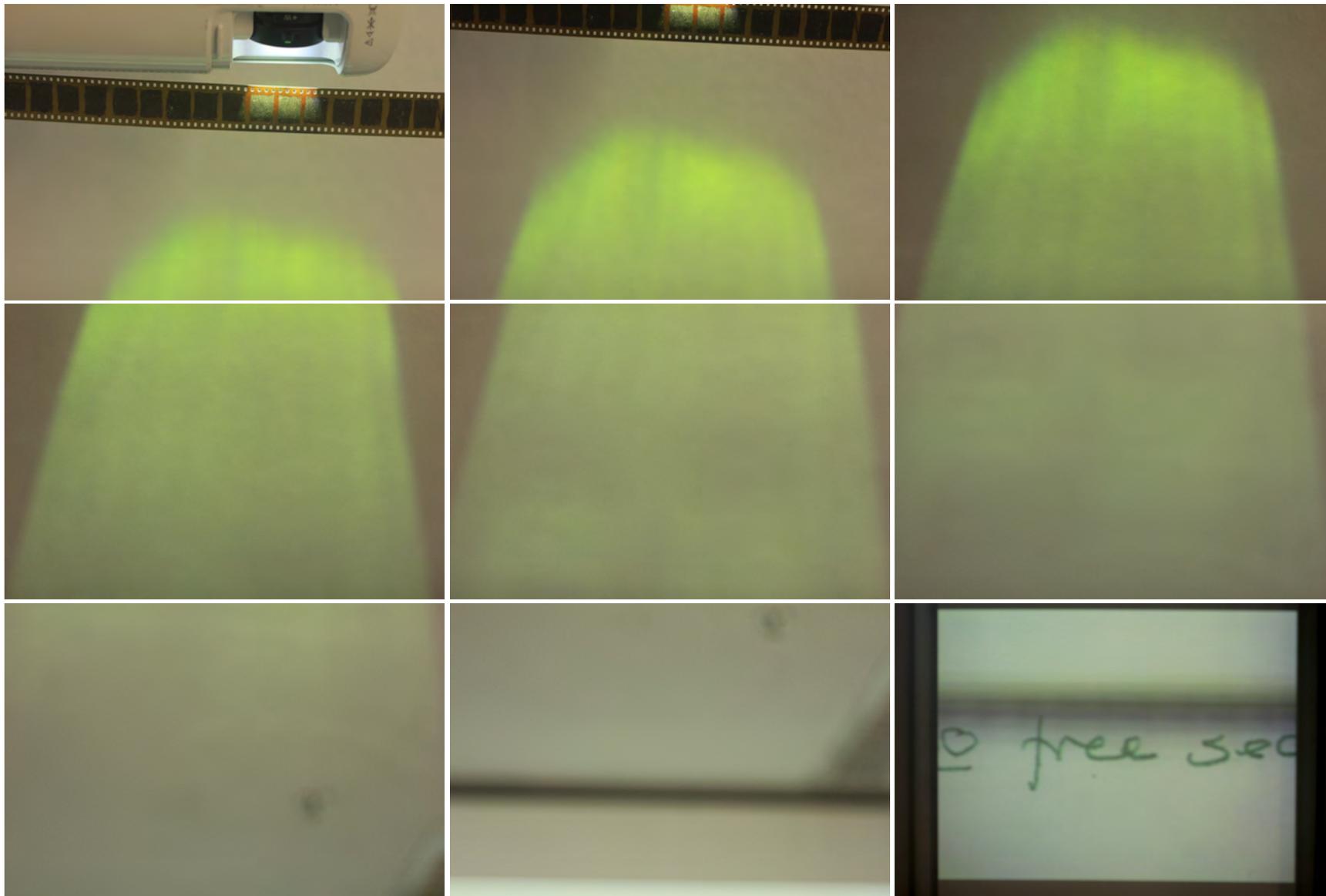
Fonte: Acervo pessoal, 2018.

Figura 113: Registro fotográfico de *The Green Letter*, Galeria Goethe-Institut, Porto Alegre, 2018.



Fonte: Acervo pessoal, 2018.

Figura 114: Composição com os registros fotográficos de *The Green Letter*, Galeria Goethe-Institut, Porto Alegre, 2018.



Fonte: Acervo pessoal, 2018.

Figura 116: Registro fotográfico da exposição *Far Faraway Norway* a partir da tela do monitor de segurança, câmera que mostra a Galeria Goethe-Institut, Porto Alegre, 2018.



Fonte: Acervo pessoal, 2018.

Figura 117: Obras da exposição *Far Faraway Norway* dispostas na planta da Galeria Goethe-Institut, Porto Alegre, 2018.

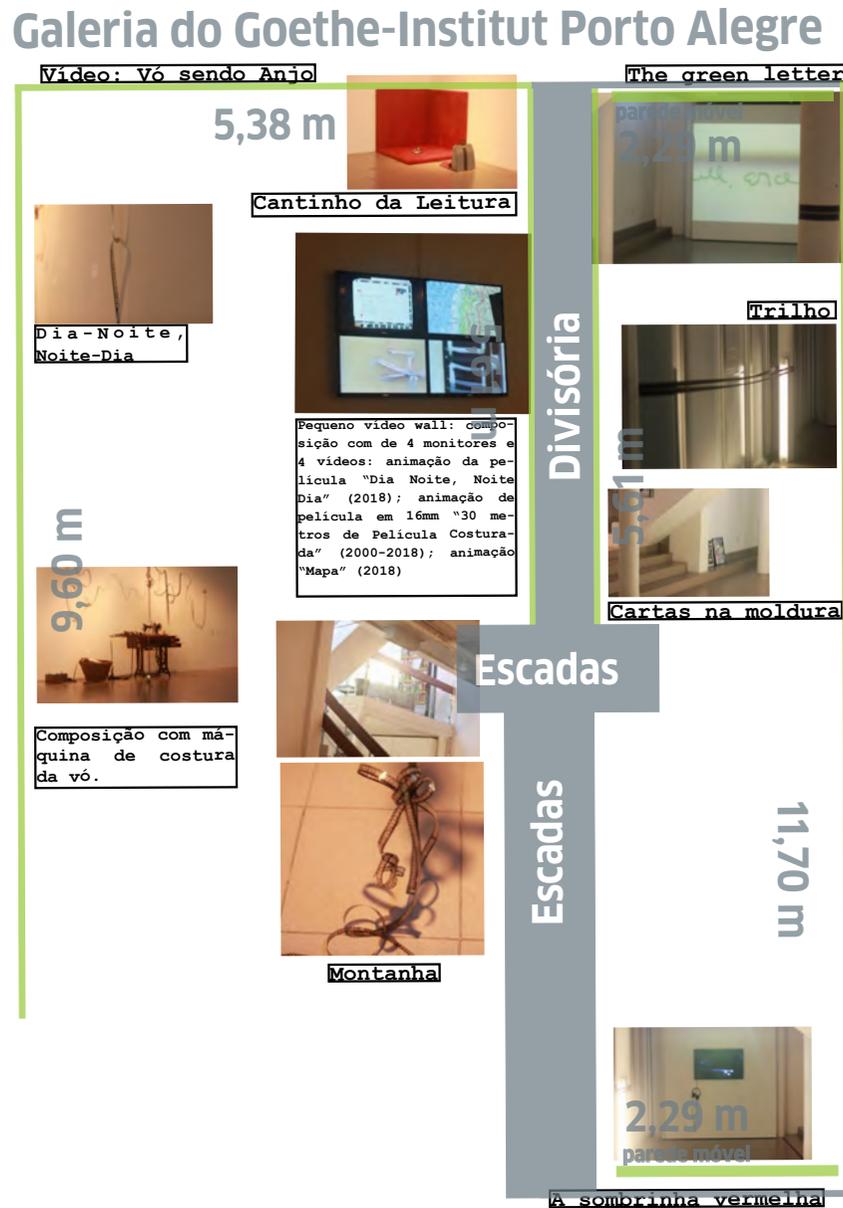
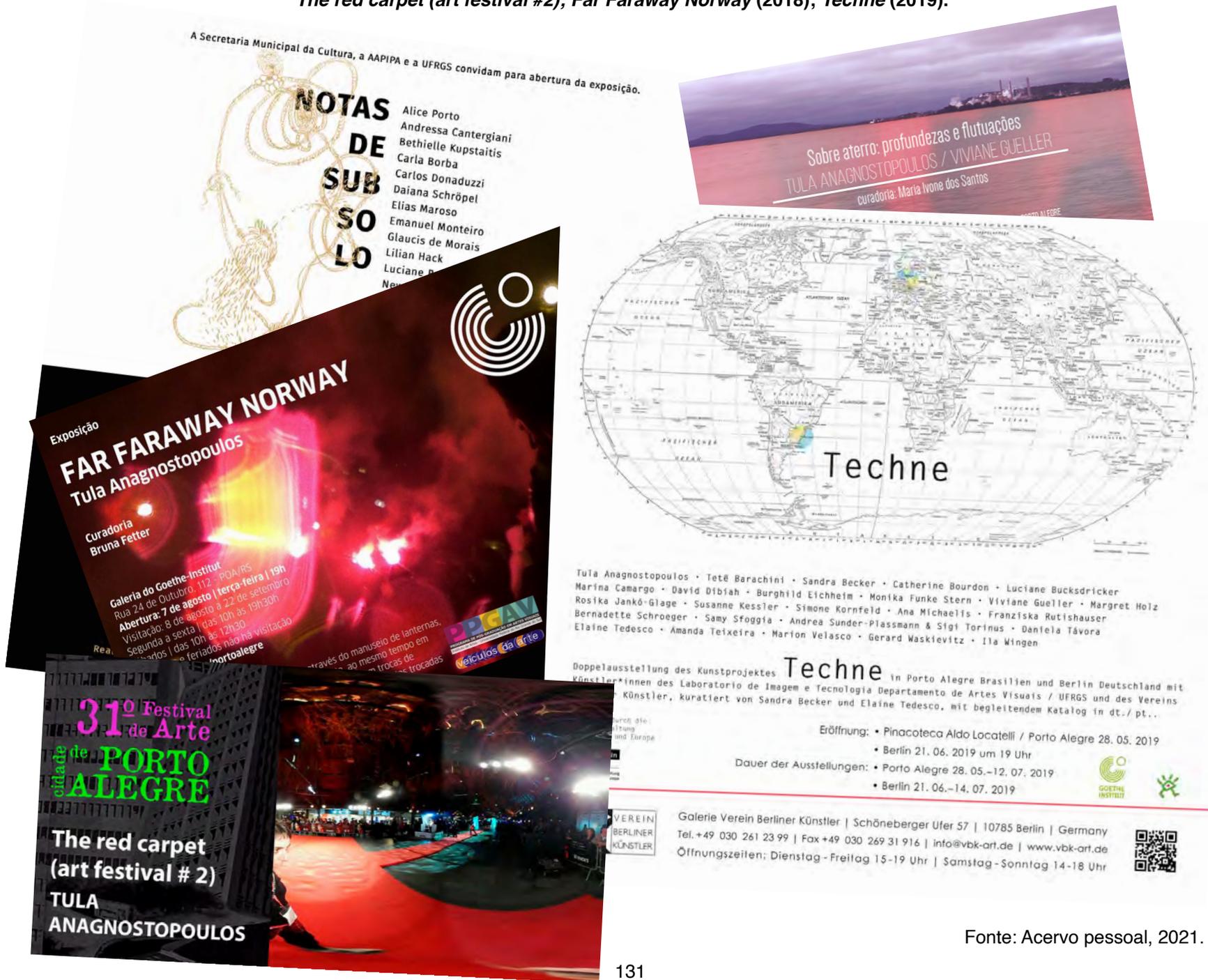


Figura 118: Composição com convites virtuais das exposições: *Sobre aterro, profundezas e flutuações* (2017); *Notas de Subsolo* (2017); *The red carpet (art festival #2)*; *Far Faraway Norway* (2018); *Techne* (2019).



Fonte: Acervo pessoal, 2021.

3.1 FAR FARAWAY NORWAY

Uma amizade improvável. Duas vidas compartilhadas. Dezenas de anos. Dezenas de cartas. O que leva duas pessoas que nunca se viram a se corresponder por décadas? Como pode uma relação baseada na escrita, na espera e na passagem do tempo perdurar em época de redes sociais? Na exposição individual *Far faraway Norway*, Tula Anagnostopoulos abre sua gaveta dos guardados e nos converte em testemunhas de sua amizade à distância com a norueguesa Ellen. Partindo das cartas escritas e recebidas ao longo de mais de 20 anos, a artista cria uma série de vídeos, animações, costuras e objetos que povoam sua relação com a amiga. Da projeção de vídeos vai ficando clara a projeção de uma na outra, a construção de um imaginário sobre como é viver em outra paisagem, a busca em compreender o isolamento e a solidão de “sentir-se estrangeiro no próprio lugar”. (FETTER, 2018)

O texto acima, de autoria de Bruna Fetter, apresentava ao público da galeria do Goethe-Institut de Porto Alegre a exposição *Far faraway Norway* (2018) e fornecia informações que facilitavam o acesso ao conteúdo dos trabalhos e suas origens. O processo de seleção de obras e posteriormente o da montagem junto à curadora estimulou tanto a criação de trabalhos para a exposição quanto a rerepresentação de outros previamente apresentados, mas em novas composições. Essa exposição representou um marco de transição entre os trabalhos desenvolvidos e analisados na pesquisa *Lar: (re) montando a casa da vó* de 2014, que utilizava o material em vídeo captado ao longo de mais de uma década no quintal da casa de meus avós, e os elaborados a partir do presente objeto de estudo, a caixa de cartas da Ellen.

A partir das respectivas origens, indico aqui os exemplos oriundos da casa da vó: o vídeo de 45 segundos *Vó sendo anjo* (2018) traz a cena de uma anciã interpretando um anjo que abençoa o lugar em versos ditos no seu dialeto alemão proveniente das colônias do interior do estado do Rio Grande do Sul; a composição *Máquina de costura da vó e objetos pessoais* (2018) traz a antiga máquina de costura a pedal Singer da vó, a protagonista do vídeo *Vó sendo anjo*, sobre ela estavam colocados alguns objetos, como uma pequena estátua de Buda que pertencia aos meus avós, rolos de película em 16mm com e sem costura, lupas, lanternas, carretéis de linhas. Nas gavetas da máquina de costura, entreabertas, estavam guardadas bolas de gude grandes, botões, agulhas e outras lanternas; todos elementos estavam à disposição para serem manipulados pelo público. No chão, ao lado esquerdo da máquina, estava um grande cesto de vime, tipo os de padaria, contendo: rolos de película 16mm desenrolados, lata de filme, CDs de bandas dos anos 90 (inclusive aquele que minha amiga Ellen enviara), roupa de bebê norueguês de cor marrom com listras brancas e com logotipo com as palavras *new born* escritas ao redor de um desenho de ornitorrinco, pequena caixa retangular de papelão fechada que continha caixas de fósforo cheias do farelo da emulsão resultante processo de raspar as películas *Dia Noite Noite Dia* (2018) e *Montanha* (2018), ambos trabalhos também presentes na exposição. Ao lado do cesto havia três caixas de madeira tipo

gaveta com lanternas e trechos da película de 16mm com as tiras descartadas na montagem de um curta metragem, *Lagsagna* (exercício de três minutos realizado em 1998 na escola de cinema e televisão) e fragmentos da película costurada.

O trabalho intitulado *Montanha*, com aproximadamente dez metros de comprimento, foi feito em película 16mm da qual a camada da emulsão foi raspada com instrumentos de xilogravura, as goivas, que permitiam uma maior precisão no “corte”. As imagens obtidas eram a das letras da palavra montanha e a de uma simplificação de uma paisagem de montanhas, referência ao relevo dos fiordes noruegueses. Ao ser apresentada no contexto da galeria do Goethe-Institut de Porto Alegre, levou-se em conta o mezanino, elevado à altura de 2,6 metros, onde fica uma parte da biblioteca da instituição e que dá vista para o espaço expositivo mais amplo: foi usado para pendurar a película que desenrolou-se em queda até o chão. Nesta queda, a película enrolou-se, formando emaranhados ao longo do trajeto, e terminou como uma cauda “desaguada” no piso.

O outro trabalho, cujas raspas estavam guardadas em uma caixinha no cesto, foi colocado ao lado direito da máquina de costura da avó, fixado a aproximadamente 2 metros de altura do piso. *Dia Noite Noite Dia* desenrolava-se como um cacho, sem atingir o chão. Essa película em 16mm mostrava a alternância entre claro e escuro e também continha a animação de um círculo que poderia ser lido como sol ou lua.

Tanto *Montanha* quanto *Dia Noite Noite Dia* foram inspirados pela correspondência com a amiga norueguesa, pelas características geográficas e climáticas que nos diferenciam. Ambas tiras de películas passaram pelo mesmo processo de escaneamento pelo qual havia passado a *Película Costurada*, isto é, posteriormente foram animadas em um programa de vídeo (After Effects) gerando pequenos vídeos. Desse modo, esses trabalhos feitos em película de 16mm foram mostrados em mais de um formato, o da própria película e o de vídeo.

A versatilidade da própria tira de película possibilitou que ela fosse tomada também como uma linha para desenhar. A *Película Costurada* na exposição *Far Faraway Norway* foi montada em associação à composição com a máquina de costura, as tiras foram sendo fixadas por meio de pequenos pregos que permitiam a projeção de sombras por estarem presas a uma certa distância da parede. O desenho resultante desse procedimento se parecia ao de uma nuvem ou ao de um mapa. Cada prego era fixado a uma certa distância do outro para que a película se curvasse, fizesse um *loop* ou um *buckle*, de maneira a permitir que a luz que passava atrás do material translúcido tivesse sua sombra manipulável e pro-

duzisse várias nuances sobre a parede. A montagem desse trabalho em particular se deu em três oportunidades distintas. Cronologicamente, a apresentada na composição com a máquina de costura foi a segunda, e, em cada oportunidade, o direcionamento dos focos, spots, de luz foi elemento constitutivo do desenho, pois, a cada mudança de direção, produzia sombras em ângulos distintos, assim alterando-o.

Faço aqui um parêntese para relatar o processo de montagem das duas outras apresentações da *Película Costurada* quando tomada como linha para desenhar. A primeira delas ocorreu na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS em uma exposição coletiva intitulada *Curucu no Parquet*³¹, em 2017, da qual participavam alunas e alunos do PPGAV com curadoria da artista, pesquisadora e professora Elaine Tedesco. Ali, a tira tinha aproximadamente 20 metros de comprimento e, sobre a parede branca, iniciei minha experimentação nessa combinação entre luz, película e sombra para construção de um desenho, que terminou se parecendo a uma nu-

Figura 119, 120, 121, 122 e 123: Registros fotográficos da *Película Costurada*, 20m, na exposição *Curucu no Parquet*, na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Instituto de Artes, UFRGS, 2017.



31 "A mostra apresenta trabalhos envolvendo contaminações da audiovisualidade na memória coletiva, presentes nas propostas dos artistas em objetos, fotografias, vídeos, desenhos, instalações e performances. São processos que indicam a presença dos sujeitos e uma forma de apreender a passagem do tempo na obsolescência das coisas — o que, de certo modo, revisita o descenso da cultura sinalizado pelos dadaístas."

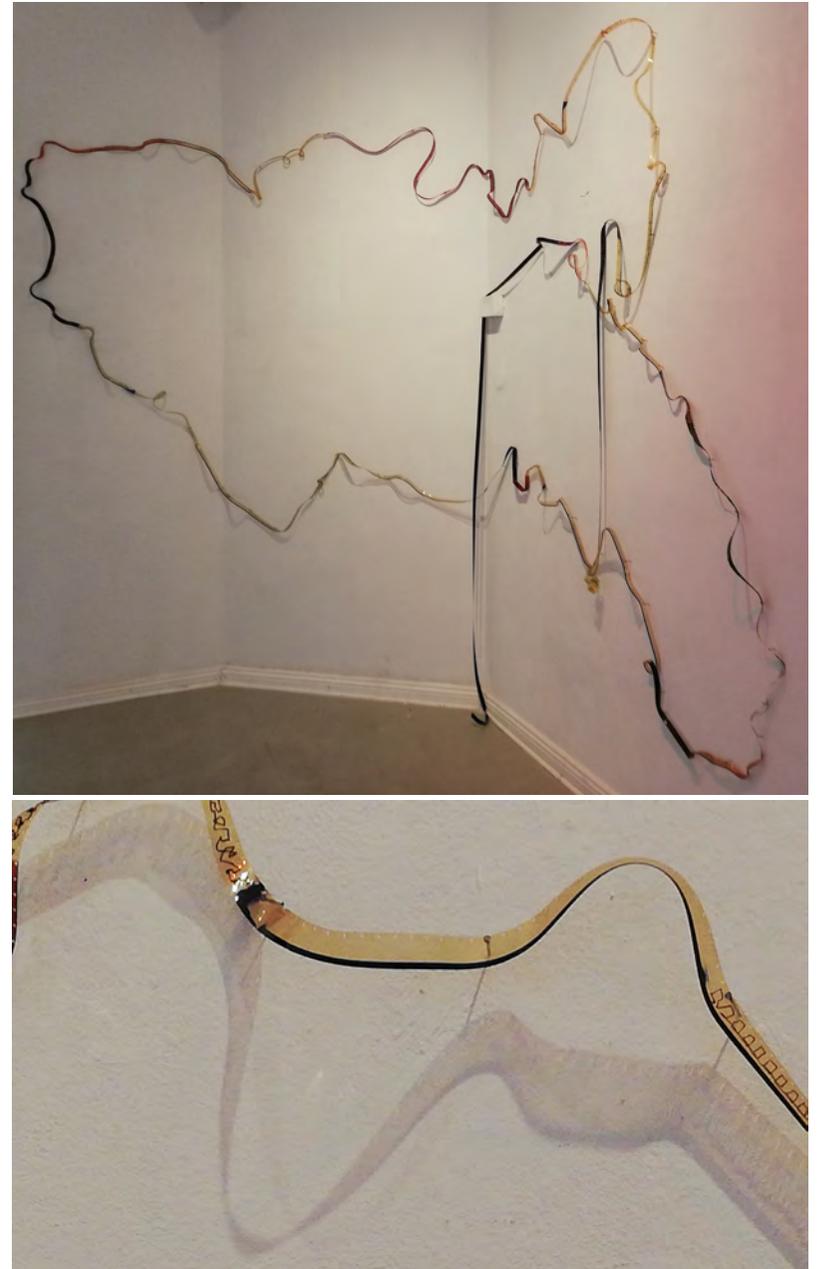
Fonte: Acervo pessoal, 2017.

vem. Na exposição *Far Faraway Norway*, a película costurada possuía 25 metros de comprimento. A sua terceira apresentação aconteceu na exposição coletiva *Techne*³², que teve duas mostras, uma no porão do Paço Municipal e outra na sede do Verein Berliner Künstler, em Berlim, Alemanha, no ano de 2019, galeria onde a película, que já atingia o comprimento de 43 metros, foi montada. Em consequência do acréscimo em seu comprimento, o desenho passou a ocupar um maior perímetro de parede e pode ser explorado por uma maior quantidade de curvas e voltas, parecendo-se a um mapa ou, novamente, a uma nuvem.

As correlações advindas da reunião dos trabalhos apresentados em *Far Faraway Norway* revelariam pontos de contato entre as práticas poéticas de agora e as de outrora? Pois a costura, a gravura, a montagem, a instalação, foram espécies de camadas de conhecimentos, acumuladas umas sobre as outras, que, quando vistos desde o presente, parecem estar interconectados e unir diferentes momentos de minha formação artística, formalmente iniciada no ano de 1997. Parecem estar atreladas uma à outra, e que, para atingir a essência que as mobilizam, seu ponto nevrálgico, precisam ser vistas transversalmente através de seus pontos de contato, associações e convergências.

32 "TECHNE consiste em duas exposições: uma na Pinacoteca Aldo Locatelli, em Porto Alegre, Brasil e outra na sede do Verein Berliner Künstler, em Berlim, Alemanha. As mostras, que aconteceram concomitantemente, apresentaram obras membros da associação de artistas berlinense Verein Berliner Künstler, com sede em Berlim, e resultados parciais de pesquisas recentes desenvolvidas por professores, alunos e egressos do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, totalizando 26 participantes. O título *Techne* refere-se diretamente ao conceito grego *techné* como um saber que irrompe de um fazer. Resultante de procedimentos, é o conhecimento que se forma na presença, não ficando restrito ao mero entendimento de operações técnicas e tecnológicas. Lembramos da *techné* que se desenvolve nas interfaces eletrônicas e permeia os intercâmbios e suas expertises presentes nas formas de comunicação atual, também favorecendo a aproximação e a circulação de artistas e suas proposições. Curadoria Sandra Becker e Elaine Tedesco." (fonte: <https://prefeitura.poa.br/smc/noticias/techne-tem-exposicao-simultanea-em-porto-alegre-e-berlim>)

Figura 124 e 125: Registros fotográficos da *Película Costurada*, 43m, na exposição *Techne*, na sede do Verein Berliner Künstler, Berlim, Alemanha, 2019.



Fonte: Acervo pessoal, 2019.

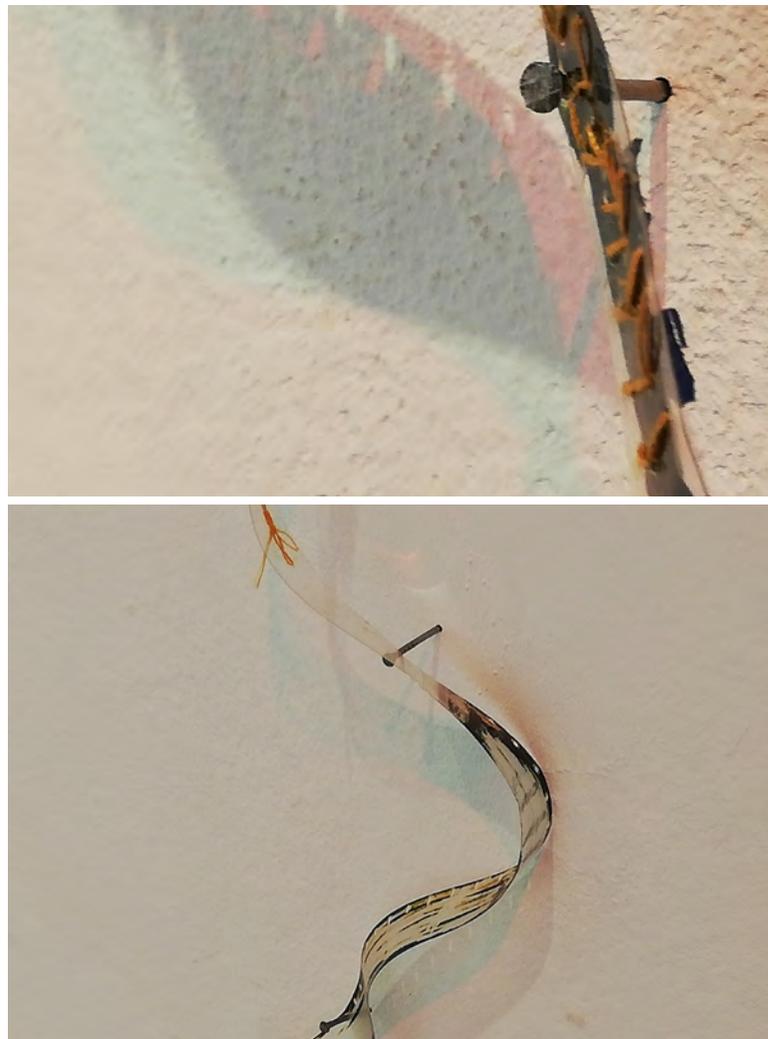
Isto nos remete ao conjunto das cartas da Ellen - ponto inicial desse processo - e as maneiras de viver entrelaçadas pelo desenvolvimento tecnológico.

Trazer para o espaço os assuntos desenvolvidos nas planas folhas de papel de carta, compartilhando-os com o público, gerou tanto atitudes de contemplação quanto de movimentos físicos. Tais ações pretendiam ser movidas pelo contato do outro com a obra através de objetos como lupas, lentes de aumento, lanternas, lugares para sentar. Se, por um lado, os movimentos do corpo foram acionados por meio de amparos (para ver ou sentar), por outro, os movimentos oriundos da mente, como a memória, utilizaram elementos que dialogaram prontamente com as recordações particulares de cada pessoa do público, de gerações distintas, de acordo com suas próprias camadas de vida (como a máquina de costura antiga que era igual a da mãe ou avó de alguém). Uma breve constatação sobre uma relação entre os trabalhos: na composição de elementos com a máquina de costura e o cantinho de leitura, pretendia-se que ambos fossem utilizáveis pelo público, ou seja, exploráveis, através do uso de aparatos como lanternas e lupas para ver ou do corpo para sentar, ler e ouvir. Outras conexões foram levantadas por Bruna Fetter no folder do material gráfico de apresentação da exposição:

Uma miríade de objetos aparentemente sem conexão vai emergindo nas obras. Envelopes feitos de páginas de revista trazem imagens de futebol, o mapa da Noruega indica uma paisagem de cidades com nomes impronunciáveis, fragmentos de uma carta escrita no trem contam como Ellen - na época sem saber - conheceu seu futuro marido e pai de seus três filhos. Uma sequência anima desenhos feitos pela norueguesa na borda de diferentes cartas. Um canto destinado à leitura nos traz a única carta datilografada de todos esses anos.

Na exposição, cada pequeno detalhe tem um porquê. Os metros e metros de rolo de filme bordados, costurados, risca-

Figura 126 e 127: Registros fotográficos da *Película Costurada*, 43m, na exposição *Techne*, na sede do Verein Berliner Künstler, Berlim, Alemanha, 2019.



Fonte: Acervo pessoal, 2019.

dos emulam montanhas e trilhos de trem. A luz gélida da Noruega, com seus dias infindáveis e noites idem, os fiordes, a aurora boreal, as fazendas de maçã. Uma paisagem branca, com notas de vermelho, azul e amarelo, como apontado por Benjamin². (FETTER, 2018)

Ainda na sala mais ampla da galeria do Goethe Institut, foi montado um *vídeo wall*, intitulado *Composição em vídeo wall*, com quatro monitores e quatro vídeos em um arranjo de formato retangular. Os vídeos exibidos foram: *Cartas da Noruega, 1994-2015*, feito do empilhamento dos envelopes; a animação da película *Dia Noite Noite Dia (2018)*; a animação da película costurada, *Película costurada (2000-2018)*; a animação *Mapa (2018)* feita a partir de um recorte do mapa da Noruega, em papel, provavelmente proveniente de um algum atlas escolar, enviado por Ellen e sobre o qual ela havia feito indicações, escritas em vermelho, de algumas localizações pessoais dela, como a de sua região natal, ou a do seu astro de rock norueguês predileto. (Éramos fãs de bandas de rock locais, ela das de lá e eu das daqui, em nossas adolescências, ambas havíamos estudado música e tínhamos preferências musicais semelhantes.)

No canto direito ao fundo da sala, o trabalho *Cantinho da Leitura* foi montado com três chapas de compensado de 1m x 1m forradas com espuma e tecido vermelho escuro, uma no chão e duas fixadas na parede, formando assim um assento baixo com encostos nas duas paredes que faziam esquina ali, apelidei essa estrutura de *solução de canto*. Uma máquina de escrever portátil da marca Olivetti e de cor vermelha foi posicionada no chão diante desse canto de sentar, acondicionada dentro de

Figura 128 e 129: Registros fotográficos da *Película Costurada*, 43m, na exposição *Techne*, na sede do Verein Berliner Künstler, Berlim, Alemanha, 2019.



Fonte: Acervo pessoal, 2019.

sua maleta cuja tampa era mantida aberta. Havia um papel colocado no rolo cilíndrico, era a carta original datilografada, a única que havia sido escrita dessa maneira, na qual Ellen trazia como tema central o suicídio de um jovem vizinho seu e contava a respeito do funeral dele. Sobre o assento, estava um walkman com respectivo headphone que reproduzia um disco de quatro faixas. A primeira era uma versão remixada da música do cuco norueguês feita a partir de material encontrado na internet. A faixa dois reproduzia a voz de Marielle Franco, vereadora da cidade do Rio de Janeiro assassinada em 2018 durante o período de intervenção militar e cujo crime segue sem esclarecimento, ela dizia em plenário: “não serei interrompida”, logo após, tocava a música cujo refrão é: “ninguém vai derrubar minha mana”. A faixa três trazia do Movimento pela Soberania Popular na Mineração (MAM) uma reportagem sobre o assassinato de um ativista que denunciava a presença de um duto clandestino, proveniente de empresa norueguesa, Hydro Alunorte, em Bacarena, no estado do Pará, pelo qual rejeitos e resíduos industriais eram jogados no rio e contaminavam a água, causando prejuízos ambientais, matando os peixes e a fonte de sobrevivência da população, intoxicando as pessoas. A faixa quatro trazia os depoimentos da comunidade e a leitura de laudo técnico da análise da água do rio comprovando a presença de substâncias tóxicas. O imaginário positivo criado a respeito dos nórdicos não condiz com a realidade. São laços nefastos.

Na parte inferior da galeria havia quatro outros trabalhos: dois vídeos, um projetado, *The Green Letter*, e outro, *A*

Figura 130 e 131: Registros fotográficos da *Película Costurada*, 43m, na exposição *Techne*, na sede do Verein Berliner Künstler, Berlim, Alemanha, 2019.



Fonte: Acervo pessoal, 2019.

Sombrinha Vermelha, exibido em monitor de televisor de tela plana com um headphone para sua escuta (ambos possuem reflexões em textos específicos presentes nessa tese). Os dois outros foram experimentos realizados no local. Um contou com o material de aproximadamente vinte metros de película de 35mm de cujos quadros foi removida a emulsão através de raspagem com goiva. Essa tira lembrava a imagem de trilhos de trem, tema presente na sua vizinha, a vídeo instalação *The Green Letter*. O outro foi uma composição com algumas cartas e cartões postais originais do conjunto de correspondências da Ellen colocadas entre os vidros de duas molduras. A seleção desse material foi feita pela curadora e acrescentou à exposição essa documentação, ancorando a elaboração poética na realidade.

3.2. THE GREEN LETTER - A CARTA VERDE

A pergunta ecoa como um cuco: Como fazer a travessia das linhas escritas das cartas da Ellen em um trabalho de arte? Perdida entre tantas alternativas, pressentia que necessitaria de um método para agir. Refleti acerca das ideias que orbitavam a caixa de cartas, pensava no período de vida que representavam e nas lembranças contidas em cada uma daquelas páginas, muitas memórias. Propus-me a seguinte indagação: qual a primeira recordação surgia em minha mente sem recorrer as cartas? A seleção, dessa maneira, foi feita a partir da continuidade de uma lembrança específica ao longo do tempo. Foi um momento em que houve a sensação de uma presença quase física da minha correspondente, vou contá-lo: foi um encontro casual - e impactante - da minha amiga norueguesa com um rapaz.

Como de costume, abria a caixa de correspondências do edifício onde vivia com minha mãe para verificar se havia alguma carta nova para ler. Havia sempre um entusiasmo em descobrir um envelope novo ali dentro e, como eu não tinha a engenhosidade de meu tio que instalara um sistema de luz para indicar a presença de correspondência na caixa - que acionado iluminava-se de vermelho -, girava a chave e abria a portinhola. Pegava o envelope e, com ele na mão, cerrava a caixa. Ia abrindo a carta pela menor borda do envelope e ainda no elevador começava a leitura da nova carta. Muito provavelmente assim ocorreu quando li esta carta em particular. Em minha memória guardou-se a seguinte história: ela havia ido viajar de trem para conhecer pessoalmente uma de suas *penfriends*, essa era norueguesa também. O vagão do trem estava cheio e ela, em pé, escutava música, provavelmente do estilo *heavy metal*, em um *walkman*. Quando vagaram assentos, sentou-se ao lado de um rapaz. Observou-o e reparou que tinha olhos castanhos claros, uma característica pouco comum para os nórdicos. Cansou-se de escutar música e guardou o tocador de áudio portátil. Ele oferece-lhe um pedaço de chocolate. Penso que alguns gestos de afeto criam laços profundos no ser. O que Ellen haverá preservado

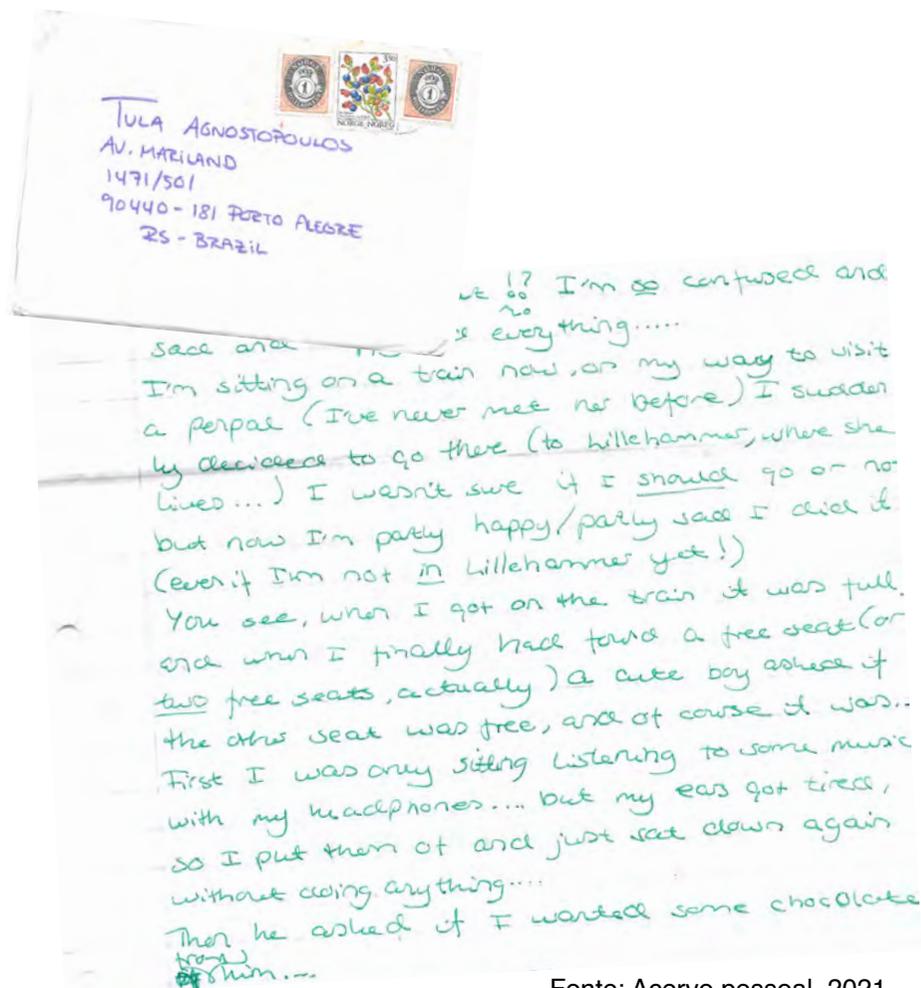
desse encontro? Tal experiência da vida particular da minha amiga acredito ressoe nela ainda, vinculadas às memórias adquiridas pelos sentidos que não participaram do relato escrito, como o do gosto do chocolate. Esses que eu somente posso acessar pela imaginação, através de alguma referência pessoal análoga e prévia, mas que de forma alguma chega a se parecer com a vivência real do relato.

Mantendo em mente que esse momento específico - do encontro no trem - foi o que surgiu ao usar como critério da sua permanência ao longo dos anos, pressinto que ele seja uma condensação de todo um conjunto de outros eventos que teve sua maior expressão na situação narrada, levando em consideração o pensamento de Bergson acerca da percepção e da memória:

Perceber consiste portanto, em suma, em condensar períodos enormes de uma existência infinitamente diluída em alguns momentos mais diferenciados de uma vida mais intensa, e em resumir assim uma história muito longa. Perceber significa imobilizar. (BERGSON, 1999, p. 244)

Tal experiência de minha amiga, de certa maneira, resume o que li ao longo de muitos anos em suas cartas, conecta-se com trechos de outras conversas desenvolvidas, como as preferências musicais, as paixões de adolescentes, o tempo dedicado a refletir sobre as emoções daquela fase da vida. Voltando à própria carta, após escolhê-la e rememorá-la, busquei a sua original na intenção de certificar-me a respeito de minha recordação. Segurando novamente as folhas da carta, além das suas marcas das dobras, vejo que ela está escrita com caneta de tinta verde e leio que foi escrita ainda

Figura 133 e 134: Envelope e folha da carta da Ellen de 26 outubro 1995 na qual consta o trecho utilizado para o trabalho *The Green Letter* (2018).



Fonte: Acervo pessoal, 2021.

enquanto estava no trem antes de chegar ao seu destino. O que fazer com aquelas linhas? Com a carta escaneada, passei a trabalhar com sua imagem em programas de tratamento de imagem e de animação para separar das demais partes do texto o parágrafo onde ela contava a história. O escrito passou por um processo de animação no qual as linhas do parágrafo foram convertidas em uma única linha horizontal, o que possibilitou movimentá-la da direita para esquerda de quadro atravessando-o na altura da linha do horizonte. Vendo a linha deslocar-se e lendo as frases se deslocarem sobre o fundo branco, associei, por sugestão da própria narrativa, a um trem em movimento. O seguinte passo foi pensar no que se lê. Isso poderia sugerir o que se ouve? Imaginei quais sons estariam presentes durante o encontro. Cogitei utilizar uma faixa de música que ela estaria escutando no momento, talvez até alguma do disco demo de uma coletânea de bandas de metal de jovens noruegueses da qual sua banda fez parte com o qual me presenteou. Em contrapartida, questionei-me: o que se ouve sugeriria o que se vê ou o que não aparece? A ideia do trem nunca visto de certa maneira conjuga-se ao movimento das palavras. Para mim, o áudio daquele trem era algo inimaginável, assim como a sensação térmica de 15°C negativos. Como seria o som que um trem norueguês faria pelos seus trilhos em meio a neve de um inverno rigoroso? Neste momento, a curiosidade e as possibilidades tecnológicas atuais resultaram no encontro de um conjunto de vídeos, presentes no site youtube, feitos desde as cabines dos trens (*train cab view*) ao longo de seus trajetos por paisagens pitorescas e ferrovias modernas, como montanhas nevadas, túneis longos. Além das paisagens, havia o som interno da cabine do trem o qual despertou-me grande interesse pois era rico em detalhes, como os sinais sonoros emitidos ao sair da estação ou ao se aproximar da entrada de algum túnel, além do próprio som ambiente da cabine. Tal elemento aportou potencialidades narrativas de outra ordem

Figura 135: Storyboard para *The Green Letter*, 2019.



Fonte: Acervo pessoal, 2019.

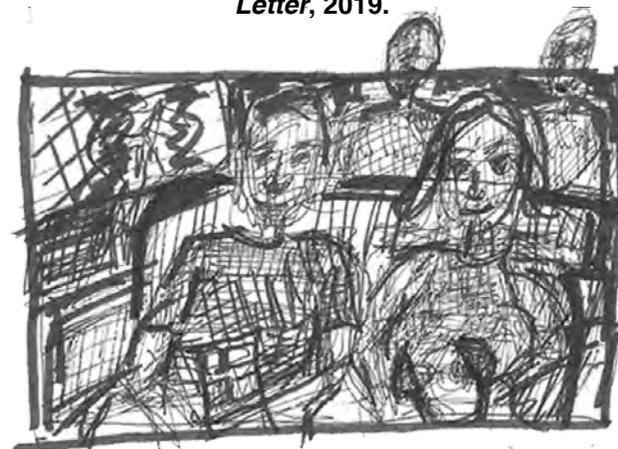
que eram ausentes nas cartas: um ambiente sonoro. Uni a imagem ao som em um programa de edição de vídeos para poder manipular o áudio, deixando os detalhes representativos e excluindo o demais, fazendo com que a duração da imagem e do som coincidisse, criando uma narrativa com o som da partida do trem, seu deslocamento, o tom grave, as nuances sonoras de acordo com a passagem do trem pelos túneis, a diferença acentuada por estar dentro ou fora de um túnel, seus sinais de alerta e, por fim, sua parada.

O resultado dessa combinação foi o vídeo em animação, de dezessete minutos de duração, intitulado *The Green Letter*, uma referência à cor da tinta da caneta com que a carta fora escrita e ao idioma em que foi escrita originalmente. Apesar de estar satisfeita com seu resultado em vídeo, na hora de apresentá-lo na exposição *Far Faraway Norway*, decidi, em parceria com a curadora, realizar alguns experimentos na montagem desse trabalho e, para isso, fiz uso de um rolo de película cinematográfica de 35mm velada cujos quadros (frames) haviam sido marcados, isto é, a emulsão que o cobria foi removida através da raspagem com uma goiva, fazendo com que a tira se assemelhasse à um trilho de trem. Estiquei diante da lente do projetor de vídeo um pedaço dessa película. Ela atravessava a projeção na horizontal interferindo no trajeto da luz, cujos efeitos foram o do rebatimento da luz esverdeada em direção ao teto da galeria e o do surgimento de uma linha sem nitidez, de tons verdes e roxos, que fazia lembrar a de um horizonte polar ou de alguma aurora boreal. Na superfície de projeção, branca como a neve, o escrito passava um pouco abaixo desse pretenso horizonte nórdico com tons como os de aurora boreal, entre o roxo e o esverdeado. Sob o projetor, que estava preso ao teto, o visitante encontrava um ponto de vista e de escuta adequados, uma vez que o som era emitido pelas saídas de áudio do próprio equipamento. A composição de elementos significativos da narrativa da carta verde foi o resultado desse trânsito do formato epistolar utilizando o vídeo, mas nesse caso, como instalação.

3.3 A SOMBRINHA VERMELHA

Então, dei play no vídeo de um pouco mais de oito minutos, respirei fundo e comecei a falar, ou melhor, “escrever” falando, uma carta em vídeo, a primeira que fiz, para minha amiga norueguesa. Até esse momento, Ellen nunca havia

Figura 136: Quadro do *Storyboard* para *The Green Letter*, 2019.



Fonte: Acervo pessoal, 2019.

escutado a minha voz, e, tão pouco, eu a sua. Enquanto as imagens corriam pela timeline do programa de edição de vídeo, um ponto de luz vermelha piscava indicando que o som estava sendo gravado. Era uma voice over que, pela quarta vez, tentava dizer algo sobre cá para lá. Faltavam palavras para transmitir à minha amiga o que presenciei. Mas o que era mesmo que eu via e ouvia? Separei os vídeos gravados em uma pasta intitulada “junho de 2013” e esperei.

Figura 137: Frames da videocarta *A Sombrinha Vermelha*, 2018.

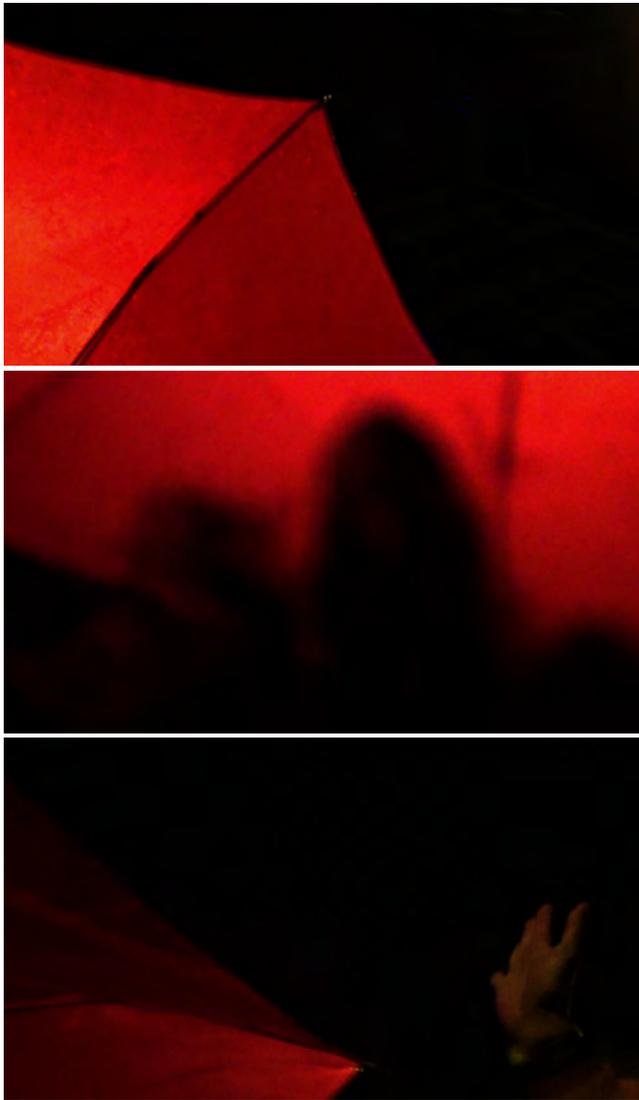


Fonte: Acervo pessoal, 2018.

Preciso, nesse momento, contar um segredo sobre “A sombrinha vermelha”: ela tinha uma dona outra, que não eu. Em mais outro acaso da vida, a dona da sombrinha tornou-se “uma amizade improvável” - como a mesma diz, digo, escreve. Vi a Bruna Fetter pela primeira vez em uma reunião da CAPES realizada na reitoria da UFRGS no ano de 2011 e, ao contrário do envelope chistoso da primeira carta da Ellen, ela tinha (e tem) uma postura muito séria e apresentava-se, como sempre, com elegância (a qual lhe é natural); enfim, não tinha nada a ver comigo. Ao final da reunião, ao irmos conversar com os professores da coordenação do PPGAV, descobrimo-nos representantes discentes do mestrado e doutorado. Após duas ou três reuniões da comissão de pós-graduação e do conselho, já éramos amigas. As amizades são a nossa memória no outro e, portanto, a do outro em nós. Então, imagino ter propiciado um encontro audiovisual entre duas grandes amigas minhas.

Voltemos à videocarta. Aqueles arquivos de vídeo gravados durante uma das primeiras manifestações do inverno de 2013, que inicialmente reivindicava o preço do transporte público urbano, naquele então, pelas ruas, baixo chuva, onde o “racha” ainda não era perceptível e todas as pautas simulavam convivência democrática no avançar da caminhada, ficaram guardados, porque eu não soube lidar com eles. A lembrança deles surgia de quando em quando, e, cinco anos depois, voltei a eles em busca de respostas sobre o que eu não tinha visto.

Figura 138: *Frames da videocarta A Sombrinha Vermelha, 2018.*



Fonte: Acervo pessoal, 2018.

Propositalmente, ao gravar o vídeo e selecionar partes para comporem a montagem, escolhi imagens que não mostram os rostos das pessoas (e as que o fazem, foram desfocadas na pós-produção). Escolho, no mais das vezes, o trecho que mais me agrada esteticamente dentro de uma estrutura em que sua presença tenha função, tanto em relação ao justaposto quanto ao conjunto. Choveu muito naquele final de tarde frio em Porto Alegre. Pingos de chuva caíram na pequena câmera de vídeo digital, e a refração da luz, gerada pelas gotas d'água respingadas na lente, teve um efeito visual na imagem assemelhando-a a pontos coloridos aquarelados, que dançavam sob um céu escuro. Decidi montar o material como uma videocarta para Ellen. Isso permitiu que pudesse ter minha própria voz em meio ao alarido, o que segue desde então.

A *voice over* somente funcionou no quarto take de gravação, e, como utilizei uma ferramenta própria de um programa de edição de vídeos, ao acionar o rec, o vídeo entrava no modo play, e eu acompanhava o vídeo simultaneamente para falar, em inglês, minha carta. Ressalto alguns pontos em comum que encontrei tanto na fala quanto na escrita de uma carta: o clima como assunto; a contextualização do lugar e da data; o processo, da escrita sobre papel ou da fala sobre vídeo, ocorre, circunscrito à forma original de seu meio, em simultaneidade com o real (Mas o que é o real?). Quando escrevemos uma carta, o tamanho da folha de papel é o limite, e, ao usar a voz, a duração do vídeo o é.

A verdade é que, ao ir assistindo repetidas vezes o vídeo, ia me projetando novamente para aquele protesto. Sabia que viriam as bombas de efeito moral, as fumaças, que haveria uma certa confusão, que alguém alertaria sobre infiltrados, que um senhor gritaria “não corre”, que sobrevoaria um helicóptero. E mesmo assim, minha própria lembrança transportava aquele meu eu que estava gravando a voz para aquele que sentia os efeitos do gás lacrimogêneo. Entretanto, a violência real, o tiro

real, havia ocorrido em uma comunidade do Rio de Janeiro. Um garoto fora assassinado pela polícia. Sua mãe foi ao seu socorro e ele lhe disse que pensava que eles, os policiais, haviam visto que ele estava usando seu uniforme escolar. Ele imaginou que sua roupa de escolar o protegeria. Tudo isso enquanto eu editava a *Sombrinha Vermelha*. Não há justificativa para tamanha violência. E eu olhava todo aquele colorido das luzes do vídeo e me sentia hipócrita. Uma manifestação confusa e difusa. O passar dos anos mostrou as diferenças nas intenções de cada parte. E tanto o uniforme do garoto quanto a *sombrinha vermelha* não nos protegeram do que estava por vir.

Figura 140: Registro fotográfico da apresentação da videocarta *A Sombrinha Vermelha* e dos 43m da *Película Costurada* na exposição *Techne* na galeria da Verein Berliner Künstler, em Berlim, 2019.



Fonte: Acervo pessoal, 2019.

Figura 139: Registro fotográfico da apresentação da videocarta *A Sombrinha Vermelha* na exposição *Far Faraway Norway* na Galeria do Goethe-Institut, Porto Alegre, 2018.



Fonte: Acervo pessoal, 2018.

A videocarta *A Sombrinha Vermelha* foi apresentada em duas oportunidades, a primeira na exposição individual *Far Faraway Norway* em 2018 e a segunda na exposição coletiva *Techne* em 2019, que era dividida em duas mostras, uma no porão do Paço Municipal, onde instalei o trabalho *A Carta Vermelha*, e outra na galeria da Verein Berliner Künstler, em Berlim, na qual montei o trabalho da *Película Costurada* e *A Sombrinha Vermelha*, dessa vez com legendas em inglês do que era dito em português na manifestação. Apesar de o vídeo ser o mesmo, cada uma das exposições proporcionou experiências distintas devido aos distintos tamanhos das telas, uma tela de 43 polegadas, na galeria do Goethe-Institut de Porto Alegre, e outra de 7 polegadas na Alemanha, e à presença da legendagem apenas nes-

ta última. Em ambas, o observador permanecia em pé diante da tela, escutando o som do vídeo através de um par de fones de ouvido. O monitor maior fazia com que o observador estivesse um pouco mais distante dele do que quando diante de um de poucas polegadas, que exigia uma maior proximidade. De certa maneira, o monitor de 7 polegadas me pareceu o mais adequado para o vídeo por remeter minha lembrança para o formato de um cartão postal. Entretanto, há de se levar em conta que, por estar disponível na

Figura 142: *Printscreen* de aplicativo de mensagens instantâneas com a resposta da Ellen sobre a videocarta *A Sombrinha Vermelha*, 2018.



Fonte: Acervo pessoal, 2021.

Figura 141: Registro fotográfico da apresentação da videocarta *A Sombrinha Vermelha* e dos 43m da *Película Costurada* na exposição *Techne* na galeria da Verein Berliner Künstler, em Berlim, 2019.



Fonte: Acervo pessoal, 2019.

internet, a videocarta ao ser reproduzida por cada espectador, tem seu formato adaptado a cada tipo de monitor de imagem e de som, e não somente isso, mas também podendo variar de acordo com a calibragem e fabricante. A presença da legendagem também adicionou uma nova camada de leitura à videocarta, e, para alguns, pareceu ser outra. Penso que, no momento em que adicionar também a banda de legendas em português, outra videocarta será lida. Ainda é preciso acrescentar que minha amiga norueguesa assistiu à videocarta, afinal, era direcionada para ela, e me agradeceu em um chat por meio de palavras e de emojis.

3.4 O GRANDE FILTRO VERMELHO

A cor vermelha ganhou ênfase e passou a fazer parte dos protocolos de seleção aplicados sobre o material das cartas da minha amiga norueguesa, a partir da realização das obras *A Doca do Carvão* e *The Red Carpet* e todos seus desdobramentos.

3.4.1 A Doca do Carvão

Enquanto estou colocando esses pedaços de filme juntos, estou pensando sobre mim mesmo, estou pensando em como durante os anos, eu me cobri de capas de civilização, de muitas camadas, que agora até mesmo eu não vejo como facilmente feridas são feitas lá no fundo, bem no fundo por coisas que eu nem sequer suspeitava. O que eu sei sobre essa civilização, esta vida? Eu não sei nada, eu não entendo nada. E eu não sei nada... Eu não sei nada... Eu não sei nada... Eu não sei como me levei até atingir esse ponto, como eu alcancei este ponto de minha vida. Mas eu continuo me movendo vagarosamente, indo em frente, e alguns lampejos de felicidade e beleza vieram ao meu encontro por acaso, quando eu nem mesmo esperava. Então, eu continuo indo em frente, eu continuo indo em frente, meus amigos... (MEKAS, AS I WAS [...], 2000)

No ano de 2017, a experiência de “submergir” no Porão do Paço Municipal de Porto Alegre, cidade capital do estado do Rio Grande do Sul, ao sul do Brasil, que em suas priscas eras atendia por Intendência, hoje conhecida como Prefeitura Velha ou, também, Paço dos Açorianos, leva o visitante ao contato direto com a memória do lugar através da matéria que o compõe: grossas paredes de tijolos que constituem túneis, alguns vãos arqueados, de diferentes medidas, possibilitando o trânsito entre um espaço e outro. Em meio a um dos corredores, há uma abertura distinta das outras, pois é retangular e feita de cimento, pela qual pode-se acessar uma área central cujo chão é de terra - resultado do aterro feito sobre a Doca do Carvão³³ nas margens do Guaíba para a construção do edifício da Intendência Municipal entre os anos de 1898 e 1901 (o caminhar do visitante está a mais de 116 anos de distância do flutuar dos barcos). Uma das perguntas que vêm à mente é: como fazer um trabalho de arte em um ambiente com determinadas características próprias tão relevantes? Em espaços assim - que foram outros antes de servirem à arte -, há uma escolha a ser feita: dialogar ou não com o ambiente.

Antes de aportar nessa espécie de doca seca, sonora e avermelhada, um outro recorte de tempo (de aproximadamente vinte anos) deve ser feito com intuito de apresentar determinadas práticas poéticas que já vinham sendo elabora-

³³ Doca do Carvão: "A Doca do Carvão era mais profunda que as demais e recebia o carvão mineral para a geração de energia da capital, vindo de minas do interior do estado. Funcionou por cerca de 30 anos ao lado do Mercado, até o início do século XX, quando a prefeitura decidiu construir nessa área o seu prédio central de administração. O aterro foi feito rapidamente para que fosse erguido o edifício do Paço Municipal, inaugurado em 1901. Em estilo eclético e de dois andares, o prédio passou a receber diversos serviços da prefeitura." (fonte: <https://jornaldomercado.com.br/a-mudanca-no-entorno/>)

das e que foram utilizadas para composição da *Doca do Carvão* no inverno de 2017. Entre elas está a utilização do espaço físico como constituinte da obra, e retrocedendo para 1998, identifica-se que o trabalho *Small Size* (1998) é uma das respostas dadas a essa pergunta e que foi elaborada para aquele ambiente da torre do casarão da Rua Santa Teresinha esquina com a Rua Venâncio Aires na cidade de Porto Alegre, no período em que funcionava o espaço de arte contemporânea Torreão. Ali, depois de aceder a torre pelos degraus de uma estreita escada de madeira, chegava o ambiente de paredes brancas, piso de tábuas e doze janelas retangulares idênticas, três em cada parede, estendia-se um pé direito alto até chegar ao teto, também branco, no qual um suporte retangular para lâmpadas fluorescentes estava fixo em um ponto central. Havia um corrimão de madeira pintado de branco que separava o vão da escada da sala propriamente dita e, também, uma pequena pia de louça branca - da qual não saía água - que localizava-se na esquina sob a entrada da escada ainda no piso inferior. E assim, durante o tempo que *Small Size* (1998) esteve montado, a sala de 4 x 4m da torre se manteve igual exceto pelo teto, único elemento modificado, que foi rebaixado à altura de 1,58m. Tal transformação sutil não era sequer pressentida: o visitante começava seu traslado pela escada e conforme avançava pelos degraus podia vislumbrar, através do cercado do corrimão, a sala branca e vazia da torre sem perceber que ao final da subida o teto es-

Figura 143: Registro fotográfico da obra *Small Size*, Torreão, Porto Alegre, 1998. Foto: Jailton Moreira.



Fonte: Acervo pessoal, 1998.

Figuras 144 e 145: Registros fotográficos dos pontos de vista desde as janelas da torre na da obra *Small Size*, Torreão, Porto Alegre, 1998.



Fonte: Acervo pessoal, 1998.

Figura 146: Registro fotográfico com Fernando Bakos em visita a obra *Small Size*, Torreão, Porto Alegre, 1998.



Fonte: Acervo pessoal, 1998.

tava bem mais baixo. Outras partes da torre também sofreram a influência do novo teto de gesso falso: as janelas passaram a ter um outro formato (reduzido) que criava um novo enquadramento para visualização do lado de fora (paisagem).

Essa maneira de elaborar de um trabalho de arte, a partir de um olhar atento ao próprio lugar, reaparece, em 2017, na *Doca do Carvão*, que por sua vez adiciona, aos seus elementos de constituição, um breve histórico do espaço ocupado hoje pelo edifício da Prefeitura Velha que levou à época que ali funcionava uma das docas vizinhas ao Mercado Público. Ao outro lado ficava a Doca das Frutas, espaço que é usado como terminal de ônibus de algumas linhas municipais há algumas décadas, e onde algumas bancas externas de frutas e verduras convivem com a fumaça dos motores e o cheiro de fritura dos pastéis vendidos em pequenos quiosques através de um balcão. Dessa pesquisa o carvão emergiu como um elemento a ser explorado na criação da intervenção no porão da prefeitura. Portanto, essa decisão trouxe consigo uma referência histórica - a da Doca do Carvão -, uma memória anterior a do próprio edifício do Paço dos Açorianos; dessa forma, o apresentado foi idealizado como uma sobreposição de camadas de tempo, evocadas através de mínimas intervenções no espaço dos corredores do porão, que não se anulariam entre si e, também, manteriam um diálogo com as obras em vídeo apresentadas pela artista e companheira de exposição Viviane Gueller. Nesse momento, a exposição ainda não possuía

um título que reunisse em uma ideia central os trabalhos de ambas artistas, e surgiu a necessidade e a vontade de que um olhar afim e externo pudesse identificar um rumo comum para o que se pretendia mostrar.

Emerge a exposição *Sobre Aterro: Profundezas e Flutuações* (2017) a partir do aceite da artista, pesquisadora e professora doutora Maria Ivone dos Santos - cuja pesquisa no campo das artes está conectada com a cidade, a história e o desenvolvimento urbano e social. Iniciou-se um processo de conversas, encontros, estudos e visitas ao porão do Paço dos Açorianos que durou cerca de trinta dias e durante o qual a concepção espacial da apresentação dos trabalhos foi

habilidosamente tecida pela curadora, que logrou estabelecer uma conversa equilibrada entre os vídeos da artista Viviane Gueller e o trabalho de luz e som criado para a *Doca do Carvão* (2017), o que pode ser lido nessas breves linhas selecionadas de seu texto de apresentação:

Flutuar no rio, conduzidos pelo vídeo instalado e pela narrativa de Viviane, é desafiar o eixo horizontal tentando nele se manter. Escutar os movimentos do carvão sendo manipulado por Tula - carvão que impregna real e metaforicamente o ambiente, em meio a uma atmosfera quente, nos faz descer em profundidades da memória desse lugar. (SANTOS, 2017)

Figura 148: A antiga Doca do Carvão ao lado do Mercado Público em 1890 pouco tempo antes de ser aterrada para que no local fosse construída a Prefeitura de Porto Alegre.



Fonte: <https://litera.mus.br/porto-alegre-em-1834-segundo-arzene-isabelle/>

Figuras 147: Registro fotográfico da gravação do som da manipulação do carvão para a obra *A Doca do Carvão* no estúdio Music Box em 2017. Foto: Yanto Laitano.



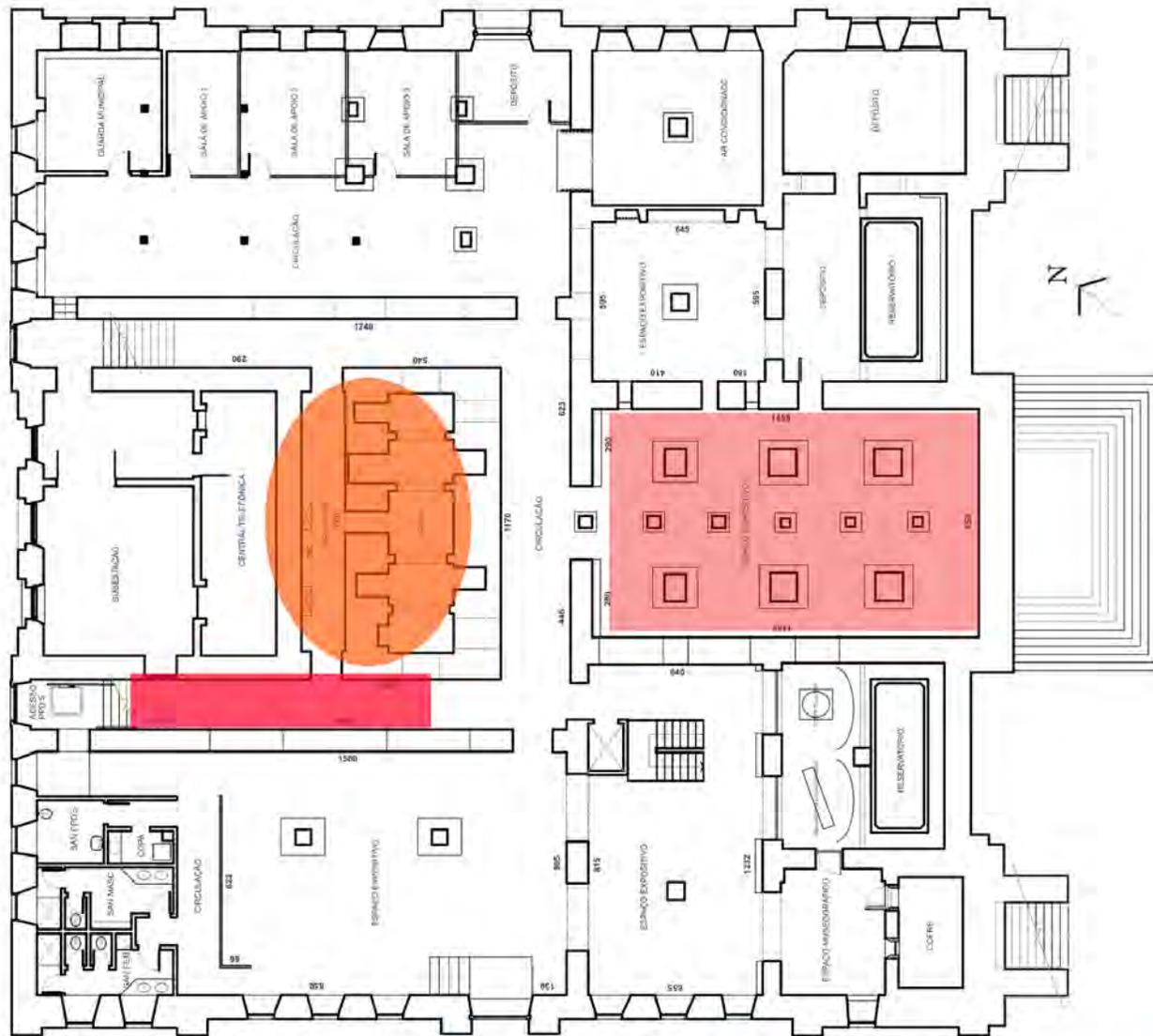
Fonte: Acervo pessoal, 2017.

Em outras palavras, organizando os posicionamentos dos trabalhos de maneira que um conduzisse ao outro, Maria Ivone configurou um lugar de apresentação.

Como antecipado acima, o elemento carvão foi utilizado em sua forma sonora e foi separado em dois ambientes distintos. No primeiro, foram distribuídas, ao longo do corredor, caixas de som para simular um deslocamento do som pelo espaço. No outro ambiente, o que tem o chão de terra, uma caixa de som foi pendurada em um ponto alto e o que reproduzia era o áudio de pedaços de carvão caindo. Cabe, agora, contar como ocorreu a passagem do carvão como elemento pinçado da história da doca até sua apresentação sonora na *Doca do Carvão*. Algumas ideias foram sendo descartadas e outras adaptadas ao contexto, como por exemplo, o uso do carvão em si dentro

Figura 149: Planta do Porão do Paço Municipal de Porto Alegre com identificação dos espaços utilizados pelas obras *A Doça do Carvão* (2017), *The Red Carpet (film festival # 1 / for an art exhibition)* (2018), *A Carta Vermelha* (2019).

Porão
Paço Municipal, Praça Montevideu, 10.



LEGENDAS TRABALHOS APRESENTADOS



A Doça do Carvão
(2017)



The Red Carpet
(film festival # 1 / for an art exhibition)
(2018)



A Carta Vermelha (2019)

COORDENAÇÃO DE ARTES PLÁSTICAS
EQUIPE DO ACERVO ARTÍSTICO

ESPAÇOS PORÃO / PAÇO MUNICIPAL



Fonte: Arquivo pessoal, 2021.



Figuras 150 e 151: Registros fotográficos da instalação *A Doca do Carvão*, Porão do Paço Municipal de Porto Alegre, 2017.



Fonte: Arquivo pessoal, 2017.



Figuras 152, 153 e 154: Registros fotográficos da instalação *A Doca do Carvão*, Porão do Paço Municipal de Porto Alegre, 2017.



Fonte: Arquivo pessoal, 2017.

do espaço, não somente devido às próprias limitantes de estar ocupando um edifício tombado, mas pelo próprio excesso despropositado no uso do mesmo elemento que já se repetiria no som. Outra informação visual havia produzido um efeito estético bastante potente, como relatado ao início desse texto: as paredes dessa área de arcos do porão com seus tijolos, alguns marcados com estrelinhas ou letras, as grossas camadas de cimento e o piso um pouco irregular também feito de tijolos; era um ambiente bastante avermelhado por natureza (e parecia-se a um túnel em forma de corredor). O espaço, naquele momento de visita, enquanto planejava o que iria fazer ali, estava bastante iluminado por lâmpadas refletoras brancas acopladas às canaletas metálicas, que estavam presas na parte superior das paredes junto ao teto e por onde passavam os fios elétricos. A luz branca iluminava uma exposição de fotografias cujos displays eram suspensos por fios de nylon presos às canaletas. Naquele momento, outra decisão foi tomada: a coloração do ambiente passaria a dar ênfase ao alaranjado e avermelhado cores oriundas dali e que faziam referências tanto à função do carvão (gerar energia, como a de aquecer, por exemplo) e ao próprio porão do Paço dos Açorianos através do destaque dado aos tijolos.

Afinando a concepção do trabalho da *Doca do Carvão*. Outras decisões foram necessárias para realização do trabalho, entre elas a da feitura som do carvão: gravação, edição, mixagem; e para isso, a parceria com o músico Yanto Laitano foi ativada. Assim, após fazer a lista de sons que poderiam ser produzidos com o carvão, marcar um horário em um estúdio de música para ensaio de bandas, recolher equipamentos com amigos (microfones e cabos), adquirir dois sacos de 20kg de carvão para churrasco, colocar as lonas (que seriam usadas para cobrir o piso do estúdio) no porta malas do carro; partimos para uma noite de sexta-feira típica porto-alegrense (para bandas de rock, como a que estava ensaiando covers de

Figura 155: Registro fotográfico da instalação *A Doca do Carvão*, Porão do Paço Municipal de Porto Alegre, 2017.



Fonte: Arquivo pessoal, 2017.

Iron Maiden no estúdio ao lado). Durante duas ou três horas captamos, com dois microfones posicionados em direção ao chão, os sons das seguintes ações feitas com o carvão: deixar cair do saco, deixar cair um a um, deixar cair um punhado, deixar cair de alturas distintas, manipular o carvão, raspar um no outro, mexer com uma pá, usar pá para bater nele, caminhar em diferentes velocidades sobre ele, pular, correr, dar passos leves, dar pisões fortes, juntar com a pá, juntar com a mão, colocar para dentro do saco de papelão com ajuda da pá ou da mão, chacoalhar o saco com carvão dentro, encher bem o saco e arrastá-lo sobre o chão aonde ainda restam mais pedaços de carvão estraçalhados. Arrastar o saco de carvão pelo corredor do porão era a ideia central que traria à tona a doca aterrada, por isso foi o áudio mais importante captado e do qual foram feitos vários arquivos (se utilizou

um programa de áudio para a gravação no computador) para ter opções de escolha na hora da edição de som. Finalizando essa etapa do processo, restou muita poeira negra por tudo que mesmo tendo sido limpa diversas vezes ainda surgia tanto pelo estúdio de ensaio, quanto pelo carro e, também, pelo corpo (nariz, cabelo, entre as unhas). O Yanto, então, trabalhou nos áudios e criou as faixas apresentadas.

A primeira ideia era ter o áudio do saco de carvão sendo arrastado distribuído 5.1 (cinco pontos caixas de som e mais uma para os graves), como os dos sistemas de home theater, para simular o deslocamento desse som ao longo do corredor; entretanto, houve uma necessidade de adaptação ao equipamento disponível e optou-se por utilizar quatro caixas de som conectadas a dois equipamentos com saída de áudio estéreo, assim, somente se podia controlar o deslocamento de par em par. O tempo do deslocamento pelo corredor havia sido mensurado pelo próprio Yanto anteriormente que, com esses dados, editou o som de forma a que ele percorresse o trajeto mais ou menos em um ritmo de caminhada moderada.

Uma breve e instigante dificuldade foi a montagem, reunião de todos os elementos da composição no próprio espaço do porão. Muitos cabos e fios à conectar e esconder que, por vezes, encaixavam-se entre os tijolos junto ao cimento das paredes dos arcos, noutras acomodavam-se junto aos fios elétricos das canaletas, e ainda haviam os que se arras-

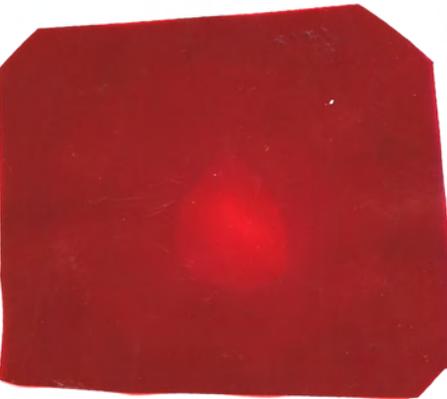
tavam pelo chão de terra atravessando de um arco ao outro apenas para tomar emprestado a energia elétrica, ou melhor, compartilhá-la com spots de luz. A luz branca dos spots (que situados perto do chão deixavam o espaço de terra parcialmente iluminado, pois os arcos apesar de baixos sustentam um pé direito alto somente visto quando curva-se para passar pelas aberturas que permitem o visitante pisar no chão do aterro) foi coberta por filtros de luz de tons âmbar e vermelho escuro. Ali, no ponto central do espaço dos arcos, entre todas as faces do grande retângulo do chão de terra e justo em frente à passagem de cimento que leva de volta ao corredor, com fita de luz *led* vermelha, escrevi a palavra *doca* no chão, em letra cursiva sem poder interromper a linha pois iria danificá-la. Assim, o visitante, que por ventura parasse no vão da passagem de cimento, escutaria o som de carvão caindo, que vindo de um ponto alto oculto pela penumbra dali descia por entre os arcos, e sem poder identificar exatamente o que era e de onde surgia aquele som, olha para o chão e lê *doca*.

De volta ao corredor de tijolos, a cor da luz, que também foi alterada, precisou de últimos ajustes quando percebi que apenas colocar os filtros em *spots* que já

Figuras 156 e 157: Registros fotográficos da instalação *A Doca do Carvão*, Porão do Paço Municipal de Porto Alegre, 2017.

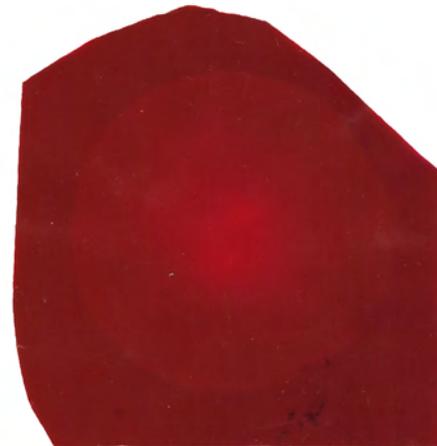


Fonte: Arquivo pessoal, 2017.



possuíam pontos pré-determinados não havia funcionado como imaginado. O corredor havia ficado alaranjado e levemente avermelhado, porém ainda luminoso e sem muitas nuances de intensidades. O espaço sonoro criado, o som do saco de carvão sendo arrastado pelo corredor, possuía atributos que o trabalho de iluminação ainda não alcançava. Ao caminhar pelo corredor, percebia-se o mover das ondas sonoras, e a lembrança das luzes dos equipamentos de equalização de áudio que oscilam conforme a intensidade trouxe uma solução para a luz dali: utilizar extensões elétricas de diferentes comprimentos que permitissem aproximar os spots do chão ou de algum ponto da parede de tijolos que tivesse alguma marca. Dessa forma, a variação da altura das luzes devido as extensões (variando entre 1,5 metros e 30 centímetros) junto a sobreposição dos filtros, permitiu com que o teto do corredor ficasse em penumbra e que o avermelhado-alaranjado tivesse nuances e criasse uma atmosfera visual mais densa e concentrada, justa às profundezas da memória que o som ativara. Certeau diz em seu livro *A invenção do Cotidiano* (1994): “O memorável é aquilo que se pode sonhar a respeito do lugar”.(p.190) Tal frase poderia ser usada com uma pequena alteração para referir-se à *Doca do Carvão*, ao invés de sonhar, escreveria-se ressonhar sobre ela.

Figuras 158, 159, 160, 161 e 162: Imagens dos filtros de luz coloridos marcados pela luz após a desmontagem de *A Doca do Carvão*, 2017.



Fonte: Arquivo pessoal, 2017.

3.4.2 O tapete vermelho: campo comum entre a arte contemporânea e o cinema

Nas ciências humanas, falar da “cor vermelha” é quase uma redundância. Vermelho é uma cor arquetípica, a primeira cor que os humanos dominam, fabricam, reproduzem, e que se decompõe em diferentes tons, primeiro na pintura, depois no tingimento. Isso deu a ela primazia sobre as outras cores ao longo do milênio. Isso também explica porque em muitas línguas a mesma palavra pode significar “vermelho”, “bonito”, e “colorido” ao mesmo tempo. (PASTOUREAU, 2017b, p. 7)

Logo após a experiência de submergir no avermelhado porão do Paço Municipal, *Doca do Carvão*, ainda com o imaginário sensibilizado pela coloração, deparei-me com outro elemento vermelho: o tapete. Encontrei-o em uma situação em que ele figurava - e costuma figurar - em destaque, ou melhor, destacando quem sobre ele passava: em um festival de cinema. O trajeto do tapete vermelho percorria uma centena de metros e era separado por grades do espaço público, caminhar por ali, era um desfile. Mesmo sem grande relevância para os acenos do público, fãs de atrizes e atores conhecidos, todos que ingressavam no teatro cinematográfico precisavam passar por esse momento de destaque, de foco - em potencial - dos olhares (os quais suponho haver desapontado ao não ser um rosto conhecido).

Ainda que compartilhando das tonalidades vermelhas, seus contextos de existência e suas funcionalidades são diversos: o porão está no subsolo de um edifício público e o tapete eleva-se do nível do solo; ambos são acessíveis ao público, porém requerendo dele ou movimento ou imobilidade - assunto presente na prática poética da instalação. O tapete vermelho, presente nos festivais de cinema ao redor do mundo, resulta de uma série de características atribuídas à cor vermelha, ligadas às formas de obtenção do pigmento e aos custos envolvidos nessa operação.

Retomando o que escreve o historiador francês Michel Pastoureau a respeito da cor ao diferenciar o entendimento dela dado pelos cientistas, como biólogos, físicos e químicos, e o dado pelas ciências humanas (em trecho já trazido na introdução dessa tese): “[...] quem a “faz” é a sociedade, é ela quem lhe dá definição e sentido, quem declina seus códigos e seus valores, quem organiza suas práticas e determina suas contribuições.” (2017b, p. 243-244). Seguindo a linha de pesquisa de Pastoureau sobre a história de cada cor, encontra-se no livro dedicado ao vermelho, *Red: The History of a Color* (2017b), um estudo aprofundado sobre essa cor na cultura ocidental, especialmente europeia, desde os tempos mais remotos à atualidade. A cor vermelha, como conta o historiador, é a cor em primazia e está presente desde os desenhos realizados com pigmentos avermelhados nas paredes das cavernas pré-históricas (2017b, p. 17) às pinturas dos caminhões de bombeiros da nossa era (2017b, p. 182). Sendo associada ao fogo e ao sangue (2017b, p. 22), transitou entre os

rituais dedicados aos deuses gregos (2017b, p. 24) e os mantos cerimoniais utilizados por papas na idade média (2017b, p. 69), é ainda exibida na vestimenta dos cardeais da igreja católica, sendo relacionada ao sangue de Cristo (2017b, p. 64), representado pelo vinho em suas missas, e, também, pode figurar nas labaredas dos fogos do inferno (2017b, p. 98), desdobrando-se em bandeiras e gorros vermelhos do período da Revolução Francesa (2017b, p.163); o vermelho está presente nos atuais sinais de trânsito que indicam perigo e proibição, historicamente provenientes dos códigos marítimos do século XVIII e ferroviários do seguinte (2017b, p. 178).

Há a linha vermelha que indica um limite que não deve ser ultrapassado, que é herdeira do Rio Rubicão, pequeno rio costeiro, cujas águas têm coloração avermelhada - o que lhe dá o nome -, que demarcava a divisa entre a província da Gália Cisalpina e o território da cidade de Roma. Divisa que, no ano de 49 a.C, foi cruzada por Júlio César, a despeito da proibição do Senado da República Romana de que qualquer general romano o atravessasse acompanhado de suas tropas, o que precipitou em uma guerra civil - e na futura instauração do Império. “A sorte está lançada”, haveria dito Júlio César ao cruzar o Rubicão, violando tal proibição, e, dessa maneira, simbolicamente, a coloração das águas do rio ganhou dimensões proverbiais e políticas. Ainda sobre travessias associadas ao vermelho, Pastoureau, nesse processo de rememoração dos sentidos dados pela sociedade à cor vermelha, evoca a travessia dos Hebreus deixando o Egito através das águas do Mar Vermelho em busca da terra prometida (2017b, p. 52).

Mover-se por tal coloração reconduz ao tapete vermelho e esse, por sua vez, ao meu encontro com ele e, por conseguinte, à série de trabalhos que realizei a partir de uma conjunção de fatores que favoreceram sua execução: estar participando como júri do festival (o que me conduzia a percorrer esse trajeto ao longo de toda duração do evento) ao mesmo tempo em que algumas novas tecnologias eram apresentadas ao mercado audiovisual - o que inclui, além de empresas produtoras do setor, os cursos de graduação em cinema.

3.4.2.1 O Vídeo 360°: o tapete vermelho no festival de cinema

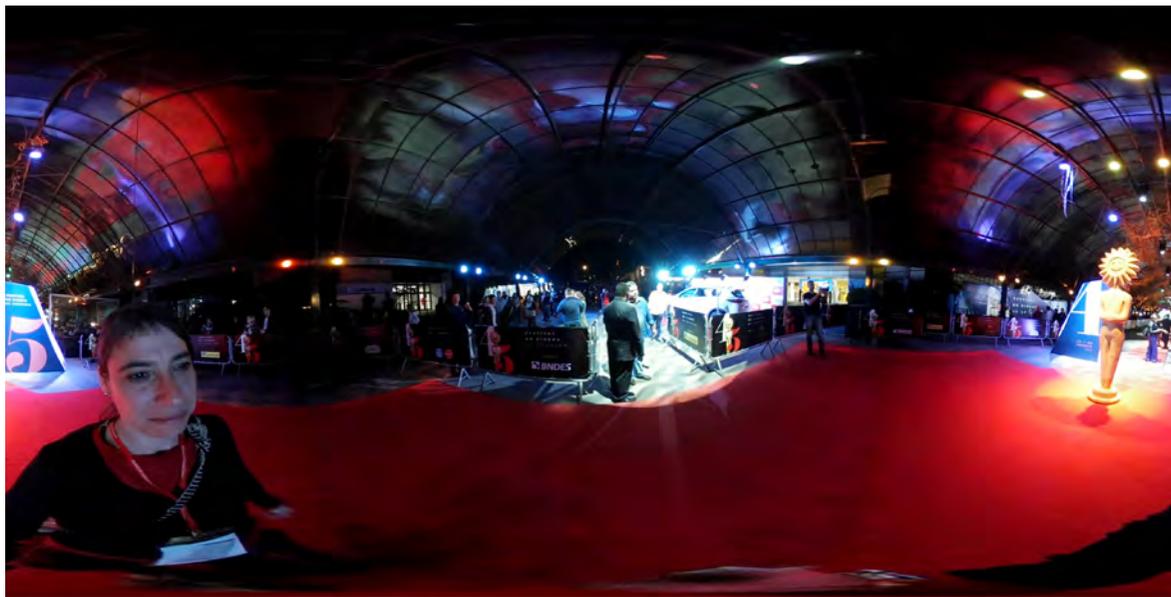
(Quando você faz parte do conveniente grupo de anônimos que por um ou outro motivo está fora do foco, a trajetória é um momento de suspensão: nem realidade, nem ilusão.)

Fez calor nos dias do 45º Festival de Cinema de Gramado naquele inverno do ano de 2017, contrariando o habitual

frio do mês de agosto da serra gaúcha que requer casacos pesados, bebidas quentes, gorros de lã. Ao entardecer, as luzes das ruas se acendiam e, em frente ao Palácio do Festivais, o tapete vermelho estendia-se do saguão à rua, descia as escadas, e, entre grades de contenção, cruzava a rua e percorria a Rua Coberta, onde distribuíam-se: lojas de roupas, mesas e cadeiras de restaurantes e bares por toda extensão dele. Ali, portanto, uma *mise en scene* se estabelecia. Muitas trocas de olhares entre quem estava dentro ou fora do gradil aconteciam e, como observadora, chamavam-me mais a atenção as expressões dos rostos das pessoas do público, uma espécie de público do público. Depois das sessões de cinema, reuniam-se em espaços de convivência dos hotéis, os inúmeros participantes do Festival, em momentos nos quais havia muita troca de experiências e de contatos, prospecções e estabelecimento de parcerias.

Ao contar para a produtora executiva e professora da Escola de Comunicação, Artes e Design da PUCRS, Aleteia Selonk, sobre essa relação de olhares entre público e artista durante a caminhada sobre o tapete vermelho e sobre o quanto essa interação fazia despertar uma ideia que relativizava o foco de importância, a respeito de qual era a figura no centro das atenções, ela lembrou-se de uma feliz coincidência: havia sido oferecida, pela Kolor 360°, uma câmera 360° para experimentação durante o Festival. Dessa maneira, pude realizar a gravação dessa travessia pelo tapete vermelho com a colaboração tanto da professora quanto de técnicos e alunos do audiovisual.

Figura 163: Frame do vídeo em 360° gravado na caminhada sobre o tapete vermelho do 45º Festival de Cinema de Gramado em 2017.

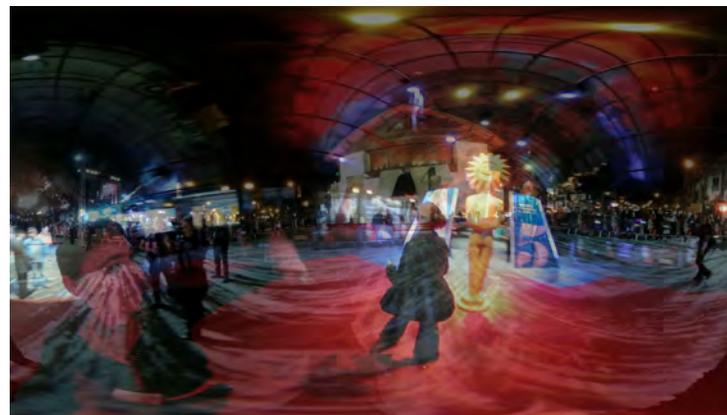
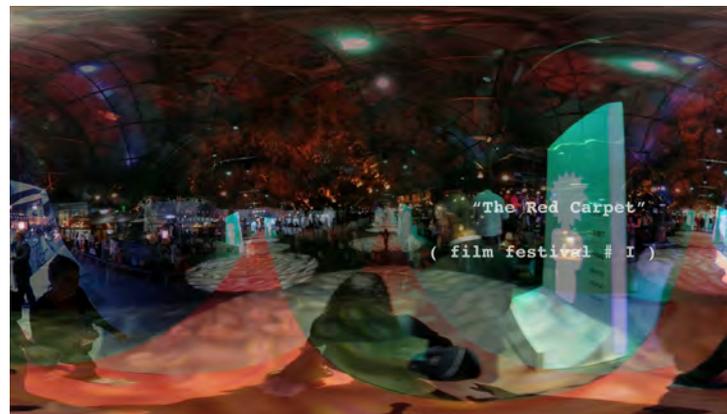


Fonte: Arquivo pessoal, 2017.

A câmera era pequena, de forma arredondada, e ficava presa no topo de um suporte que mais recordava um cetro. Fizemos alguns takes (tomadas) do recorrido pelo tapete, da sua entrada na rua a sua chegada ao saguão. Ao reproduzir o material gravado em 360° em uma tela bidimensional, a imagem traz para o centro do quadro o que, em um vídeo originalmente bidimensional, estaria nas laterais; dessa forma, o vídeo feito no trajeto do tapete vermelho trouxe o público para esse ponto central e passou o tapete vermelho e quem sobre ele caminhava para as laterais. A partir da combinação desses takes da caminhada, fazendo uso de transições de um trecho para o outro tanto por corte seco quanto por fusão, além de utilizar da sobreposição das imagens onde ora era privilegiado um, ora outro numa modulação de opacidade, montei a imagem do vídeo. Para a construção do som do vídeo, foi feito uso de efeitos de áudio que trabalhavam com a espacialidade sonora, tratando de simular um ambiente de caverna, com ecos dos burburinhos, ao que se somou o ruído vermelho. O vídeo final se intitulou *The Red Carpet* e, posteriormente, recebeu subtítulos distintos, escritos entre parênteses, de acordo com as situações em que foi apresentado: (*film festival #1*) e (*film festival #1 / for an art exhibition*).

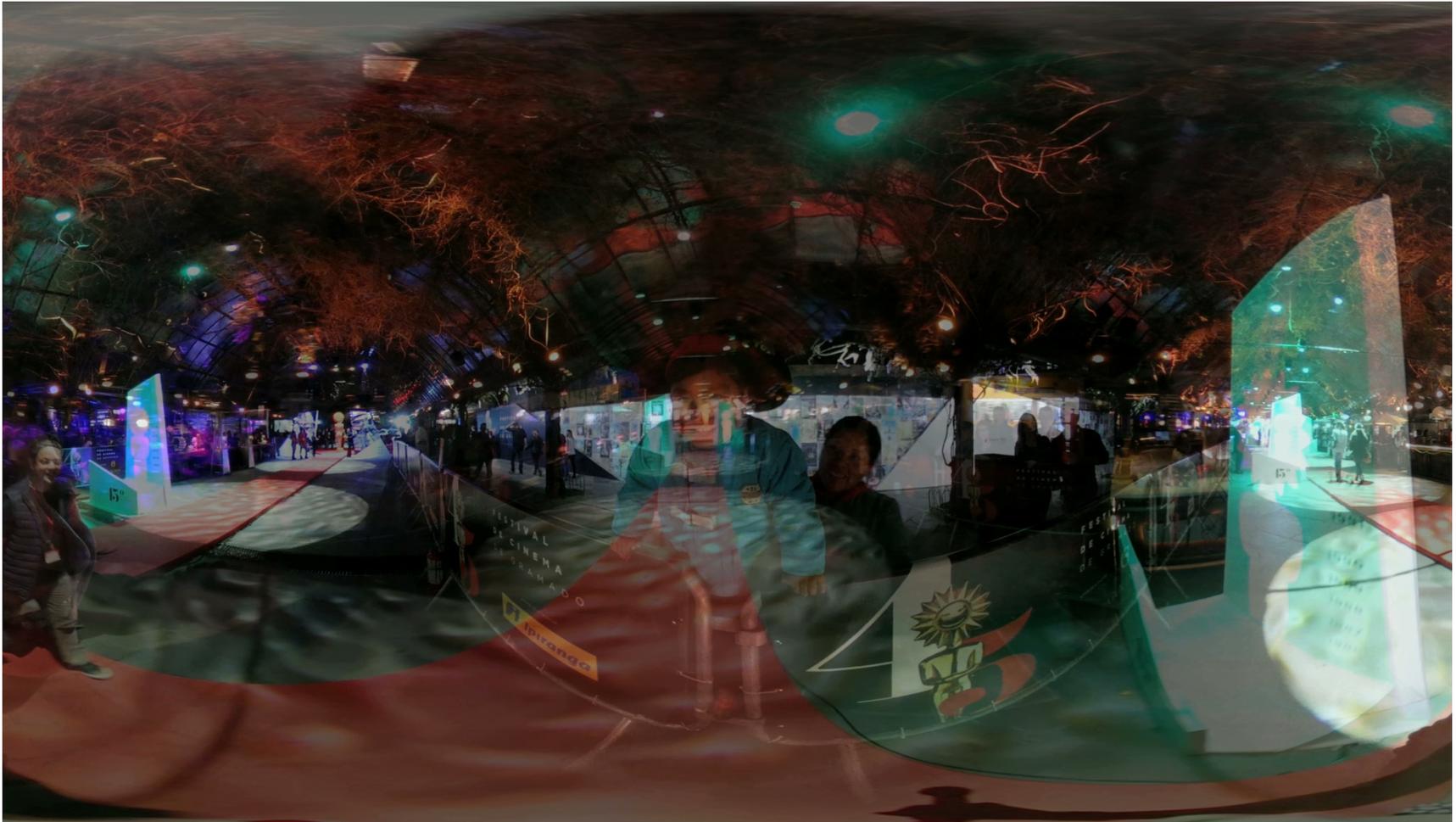
Os dois diferentes contextos de apresentação, que ocorreram no ano de 2017, foram oportunidades para experimentar as seguintes formas de projeção: uma sobre uma tela estendida sobre o palco de um auditório e a outra sobre as colunas de um dos espaços destinados a exposições de arte no porão do Paço Municipal. Recordo que esta última foi a segunda vez em que apresentei um trabalho no porão, porém em um outro ambiente, do corredor da *Doca do Carvão*, parti para o amplo espaço expositivo de uma sala de aproximadamente 123m², onde estavam distribuídas onze grossas colunas de sustentação feitas de tijolos maciços com tonalidades laranja-avermelhadas (como indicado na planta baixa do porão do Paço Municipal).

Figura 164 e 165: *Frames do vídeo The Red Carpet (film festival #1), 2017.*



Fonte: Arquivo pessoal, 2017.

Figura 166: *Frames do vídeo The Red Carpet (film festival #1), 2017.*



Fonte: Arquivo pessoal, 2017.

Ainda antes de analisar as duas apresentações públicas do vídeo, é preciso abordar o conteúdo dele. Devido à sua distorção de imagem, um arquivo gravado no formato 360° reproduzido de maneira bidimensional, o tapete “abria-se” em dois e quem segurava a câmera podia ora aparecer na margem esquerda e ora na direita de quadro. A trajetória pelo tapete vermelho iniciou-se em direção ao Palácio dos Festivais, na entrada que se encontrava em uma das pontas da Rua Coberta, perfazendo, assim, entre as mesas e os elementos decorativos, o percurso em que acenos são distribuídos entre o público e quem segurava a câmera, neste caso, eu. Portanto, as pessoas que estavam comendo passaram a ser vistas no centro do enquadramento e o tapete, nas laterais. Entre as pessoas do público, estavam uma mãe e filho de algum dos

povos originários, indígenas, que observavam a movimentação e que, ao me perceberem, responderam e também acenaram em minha direção. A mãe ergueu o seu filho para que ele pudesse ver por sobre o gradil, ao mesmo tempo, eu me aproximei e a imagem que essa troca produziu foi a de um primeiro plano do guri. Tal momento é visto a partir de um minuto e meio e segue por trinta segundos. Como o vídeo final é composto pela sobreposição das imagens de dois arquivos distintos, a ação da mãe erguendo seu filho ocorre sobre o tapete vermelho no centro do enquadramento, o que para mim é o momento mais significativo de todo vídeo. Também, é importante ressaltar a presença e companhia de caminhadas, tanto pelas relações estabelecidas na área do cinema da cidade de Porto Alegre quanto, literalmente, pelo tapete vermelho, da professora e produtora cinematográfica Aleteia e do montador e roteirista Fábio Lobanowsky, que faz supervisão de pós-produção no TECCINE da PUCRS. Ao final da trajetória pelo tapete, vemos o emblemático Kikito, estatueta com

Figura 168: *Clytemnestra*, John Collier, 1882.



Fonte: <https://en.wikipedia.org/wiki/Clytemnestra>

a qual os premiados no festival são contemplados, em uma versão dourada e de uma altura de mais de dois metros. No vídeo, o Kikito é um marco de chegada e sua imagem foi sobreposta à da aproximação às escadas da entrada do teatro cinematográfico - no qual, pressupõe-se, projetaria, logo mais, alguns dos filmes participantes das mostras competitivas.

A referência mais antiga de que se tem conhecimento sobre o uso de um tapete vermelho, como conta a historiadora emérita da National Portrait Gallery de Washington Amy E. Henderson, remete à obra *Agamemnon*, de 458 a.C, do dramaturgo da Grécia Antiga Ésquilo, que integra a tetralogia *Oresteia*, que traz também as peças *As Coéforas* e *As Eumênides*”, já que a satírica não foi encontrada. Na referida peça, Agamemnon, personagem e título da obra, que foi um herói grego, rei de Argos, casado com a princesa espartana Clitemnestra (irmã gêmea não-idêntica de Helena), com quem teve quatro filhos, retorna da Guerra de Tróia à sua casa com seu espólio, e entre eles a profetisa troiana Cassandra, que havia se tornado sua concubina. Clitemnestra, motivada pelo sentimento de vingança pelo sacrifício de sua filha Ifigênia a Artemis, feito pelo próprio pai, em favor dos bons ventos para os gregos na Guerra de Troia, une-se a seu amante Egisto para executar tanto Agamemnon quanto Cassandra em seu retorno ao palácio. Assim, estende

um tapete em carmesim para a passagem do rei.

Henderson foi a curadora da exposição *Dancing the Dream* (2013), apresentada na mesma National Portrait Gallery, que trazia ao público retratos de dançarinos. O desenho da exposição buscou criar uma vitrine animada que transmitisse o dinamismo da dança e, para isso, além dos tons avermelhados aplicados às paredes, os tapetes vermelhos foram estendidos no chão da galeria conectando cada uma das seis exposições. A tonalidade de vermelho do tapete dessa exposição foi criada especialmente para ela, segundo a curadora, e aproximou-se da tonalidade do tapete utilizado na premiação cinematográfica norte-americana, o Oscar.

O uso cerimonial, ou diferencial, do tapete vermelho, segundo a historiadora, ocorreu na solenidade do desembarque fluvial, em 1821, do presidente norte-americano James Monroe, na Carolina do Sul; e, também, no embarque, em 1902, na estação de ferroviária de Nova York, o tapete vermelho começou a ser utilizado para direcionar as pessoas para o embarque, muitas vezes diferenciando os passageiros com bilhetes de primeira classe dos demais, tornando, assim, o tapete vermelho uma referência para tratamento diferenciado. Ainda, segundo Henderson, o primeiro uso do tapete vermelho em Hollywood aconteceu no lançamento do filme *Robin Hood* no Teatro Egípcio em 1922 e a aparição dos atores sobre ele foi rapidamente associada à ideia de glamour.

Figura 169: Registro fotográfico da exposição *Dancing the Dream*, National Portrait Gallery, Washington, D.C., nos Estados Unidos, 2014.



Fonte: <https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/what-is-the-origin-of-hollywoods-red-carpet-180949038/>

Enquanto elemento catalisador de uma prática poética no âmbito das artes visuais, o tapete vermelho carrega consigo tais qualidades absorvidas ao longo do séculos, remetendo invariavelmente à noção de destaque, de diferenciação, de poder, conferindo um grau de importância elevado a quem caminha sobre ele. É interessante refletir sobre a gama de vermelhos desenvolvidos ao longo da história humana, com pigmentos provenientes das mais diversas fontes. Se antes eram mais escassos, na sua atual proficuidade, permitem a seleção de uma variação tonal específica para cada tapete vermelho dos grandes festivais de cinema.

3.4.2.2 The Red Carpet (film festival #1)

A sessão de vídeos *Ao lado dela, do lado de lá*, com curadoria da artista e professora do Instituto de Artes da UFRGS Elaine Tedesco, integrou a programação da mostra de vídeos *Audiovisual Sem Destino (AVSD)*³⁴ no ano de 2017, e foi recebida pelo Goethe-Institut de Porto Alegre no início do mês de novembro. A sessão contou com a participação de trabalhos de dezoito artistas convidadas cujos vídeos foram organizados em quatro grupos: vetores de outros trabalhos; registros de ações cotidianas; videoperformances; narrativas em vídeo. O vídeo *The Red Carpet (film festival #1)* encontrava-se no grupo dos “vetores de outros trabalhos”, junto aos trabalhos: “Negócios à parte” de Rochelle Costi, e “Yamanaka-san” de Lúcia Koch, o que condizia com os desdobramentos das apresentações desses vídeos em outras situações, como conta a curadora em seu texto a respeito dessa mostra:

Os vídeos citados são vetores de trabalhos já apresentados pelas artistas em instalações realizadas em outros lugares. Esta é a primeira vez que são exibidos isoladamente, fora do contexto e sem os demais objetos que constituíam suas instalações, suscitando a autonomia da sintaxe videográfica. (TEDESCO, 2017, p. 2)

Além disso, há diferenças entre a projeção em uma tela cinematográfica, em uma situação bidimensional, e a em um ambiente espacializado, como o de uma exposição de arte, portanto, tridimensional, identificadas tanto pelos posicionamentos dos espectadores, acomodados em cadeiras ou em circulação pela sala, quanto pelas distintas durações e formas de exibição, o que configura-se na prática em variação na iluminação do ambiente no momento da exibição, escura em uma sessão do tipo cinematográfica e com variações de luminosidade em uma exposição. Ainda, a diversidade de aparatos tecnológicos com os quais o público se depara em uma apresentação de arte contemporânea contempla não somente os projetores de vídeo ou cinematográficos, mas também aparelhos televisivos e monitores, podendo trazer tais

³⁴ Informações sobre o *Audiovisual Sem Destino* e a participação na mostra *Ao Lado Dela Do Lado De Lá* (2017): <https://audiovisualsemdestino.tumblr.com/post/166045493770/tula-anagnostopoulos>

equipamentos características intrínsecas ao grau de desenvolvimento tecnológico dos meios de captação e reprodução de imagem em movimento, como visto nas referências das obras dos artistas Jonas Mekas e Lucas Bambozzi previamente analisadas. As distintas durações de exibição do vídeo ou do filme estão associadas ao lugar de apresentação e traduzem-se nas seguintes evidências: a existência de um período determinado de tempo para início e fim quando em uma sessão de vídeos em uma sala de uso cinematográfico, e a duração atrelada aos horários de abertura e de fechamento da instituição que abriga a exposição, que, em geral, por estenderem-se por um tempo maior do que a duração dos vídeos apresentados na ocasião, exigem que os aparelhos de reprodução sejam configurados no modo de repetição contínua, *loop*. Dessa maneira, o espectador inicia a sua visualização em qualquer ponto do vídeo e pode decidir esperar pelo seu reinício ou não, portanto, a ordem em que as imagens são vistas está também nas mãos do espectador, não somente do autor da obra, e também possui mais de um ponto de visualização, que joga com os diversos tamanhos das imagens, projetadas em grande escala ou reproduzidas em monitores de poucas polegadas, em relação ao tamanho de um ser humano.

Voltando à sessão *Ao lado dela, do lado de lá*, de projeção em tela plana em uma situação cinematográfica, nela os vídeos sucediam-se uns aos outros sem controle do público, apresentando a produção plural de artistas visuais de diferentes gerações, como escreve a curadora:

Para Lucia Koch, Marion Velasco e Rochelle Costi, artistas da geração 90, o vídeo é um meio esporádico e, na maioria das vezes, o vetor de alguma proposta. Já Marina Camargo, Tula Anagnostopoulos e Sandra Becker, artistas da primeira geração do século XXI, adotam o vídeo frequentemente. A geração seguinte, Camila Leichter, Daniela Távora, e Viviane Gueller prioriza o vídeo em suas produções, enquanto Andressa Cantergiani, Dani Amorin e Deni Corsino, o usam basicamente como um instrumento para suas performances. Por fim, Amanda Teixeira, Ananda Aliardi, Ana Paula Pollock, Lu Rabelo, e Samy Sfoggia, querem com o vídeo, assim como com a fotografia, desenhos, objetos, gravuras, livros e muito mais, criar ficções, contar histórias, inventar um percurso. (TEDESCO, 2017, p. 1)

O vídeo *The Red Carpet (film festival #1)* foi o primeiro da sessão, acredito que por seu conteúdo trazer ao público uma ideia de chegada, com ar cerimonial e até solene, como se fosse um abre alas para os que o seguiriam. Ao assisti-lo, tentei colocar-me como público, no entanto, não sei se obtive sucesso, pois estive atenta também à reação das demais pessoas da plateia - que me pareceram atentas à tela; segui com os olhos o feixe de luz que atravessava o espaço por cima de nossas cabeças até encontrar a tela novamente.

Esse modo de ver o vídeo, ampliado pela projeção, era bastante diferente do visto no monitor do computador, que

emite a própria luz. Além da considerável diferença nas dimensões das telas e no meu posicionamento diante delas, fatores que evidenciaram a maior movimentação do olhar para compreender toda imagem, os detalhes ampliados chamavam a minha atenção fazendo com que repousasse a mirada aqui e ali por mais tempo. A sobreposição das imagens contribuiu com a quantidade de detalhes a serem observados e me interessava ver se o momento em que a mãe e o filho apareciam estaria suficientemente destacado - como via no monitor ao longo da edição do vídeo. Esta ida e vinda, do monitor à tela de cinema, é uma atividade prevista no processo de edição e montagem de um filme - ofício que exerço desde o ano 2000.

Analisando o vídeo, ele funciona como um todo, ou seja, funciona a conexão das imagens com som ambiente “arrastado” e com o efeito que simulava um eco de caverna, que dava ao teto da rua coberta um outro sentido - talvez um pouco mais primitivo pela associação de caverna aos tempos pré-históricos. Para acrescentar um pulsar ao ritmo das imagens, cada camada de vídeo teve ajustes em sua opacidade e variações, o que aliou-se ao som. As caixas acústicas do auditório estavam instaladas nas partes frontal, lateral e traseira da plateia; assim pude trabalhar com dois canais de áudio em separado, fazendo com que sons específicos fossem reproduzidos na esquerda ou na direita do ambiente. Tal aspecto do trabalho de espacialização sonora, relembro, também esteve presente na realização da *Doca do Carvão*.

3.4.2.3 The Red Carpet (film festival # 1 / for an art exhibition)

A vídeo instalação *The Red Carpet (film festival # 1 / for an art exhibition)* utilizou uma versão adaptada do vídeo descrito na seção anterior para a sua utilização no espaço do porão do Paço dos Açorianos. Essa mudança diz respeito, principalmente, à coloração da imagem, pois as tonalidades vermelhas foram enfatizadas nessa versão. O processo de montagem da projeção ocorreu em dois dias, respeitando os horários de funcionamento do prédio da prefeitura.

Minha primeira ideia era a de utilizar tecidos pendurados, semelhante a um varal, para isso, adquiri uma grande metragem de tecidos voil nas cores branca e vermelha e uma grande peça de paetê vermelho. Experimentei pendurá-los entre as colunas, criando uma espécie de nicho, e projetei sobre eles o vídeo, o resultado foi frustrante. Aquela espécie de toca de tecido não combinava com aquele espaço expositivo cheio de memórias próprias. Será que ao delimitar com os tecidos o alcance da luz da projeção, estaria ocultando, ao mesmo tempo, a memória expressa pelas colunas, pelos tijolos? Insatisfeita com o resultado, retirei os tecidos e guardei-os em minha mala de apetrechos de trabalho.



O vídeo integrava a exposição coletiva de artistas-pesquisadores da minha turma de doutorandos em poéticas visuais em uma parceria entre o PPGAV-IA/UFRGS e a Secretaria Municipal de Cultura, intitulada *Notas do Subsolo*, as obras compreendiam práticas convencionais e linguagens mais atuais, como desenho, pintura, objeto, performance, fotografia, instalação e videoarte, todas montadas simultaneamente nos espaços expositivos do porão. A exposição teve a duração de aproximadamente quatro meses, entre novembro de 2017 e março de 2018, foi uma iniciativa dos próprios doutorandos, que integrou a programação do 31º Festival de Arte Cidade de Porto Alegre. Próximo ao seu encerramento, ocorreu uma apresentação pública, um seminário, no qual foram apresentadas as respectivas pesquisas desenvolvidas até então.

Os artistas se distribuíram por todos os espaços expositivos do porão, alguns se direcionaram para os corredores, outros para salas mais amplas, e outros ocuparam o recinto entre os arcos. Como já mencionado, eu escolhi o ambiente de uma sala de aproximadamente 123 m² onde estavam distribuídas onze grossas colunas de sustentação, feitas de tijolos maciços com tonalidades laranja avermelhadas, devido à amplitude do espaço, três outros colegas também montaram seus trabalhos ali.

A convivência harmônica entre as obras levou em conta a não interferência no campo de percepção visual e sonora, necessário para a fruição do público. As negociações dos limites foram feitas em conjunto entre os artistas que, percorrendo o ambiente a fim de experimentar os ângulos de visualização dos visitantes, mensuraram com o olhar o perímetro que cada trabalho poderia ocupar. Tal aspecto foi um fator importante para a projeção do vídeo *The Red Carpet* pois, após a tentativa frustrada com os tecidos, outras opções de suportes para projeção precisaram ser experimentados. Uma delas foi um painel branco, previamente existente no local, que estava acoplado à parede, situado do lado esquerdo da passagem, entre esse espaço expositivo das colunas e o corredor de circulação, para quem a viesse desde o interior do primeiro ambiente. Essa opção de projeção mais tradicional mantinha a imagem circunscrita em um terreno bidimensional, presa, de certa maneira, à um canto do recinto, se assemelhava à experiência de vê-lo projetado sobre uma tela, por estar em uma exposição de artes visuais, sua reprodução é contínua, em *loop*, ao contrário da apresentação dentro de uma mostra de vídeos em um espaço cinematográfico, por já haver visto o vídeo projetado em tela, a alternativa do painel, pareceu-me estanque.

Experimentei direcionar o feixe de luz da projeção para a esquina oposta do espaço expositivo, que, por ser amplo, fazia com que a imagem projetada fosse perdendo sua intensidade ao longo da distância, pelos vãos onde não encontra-

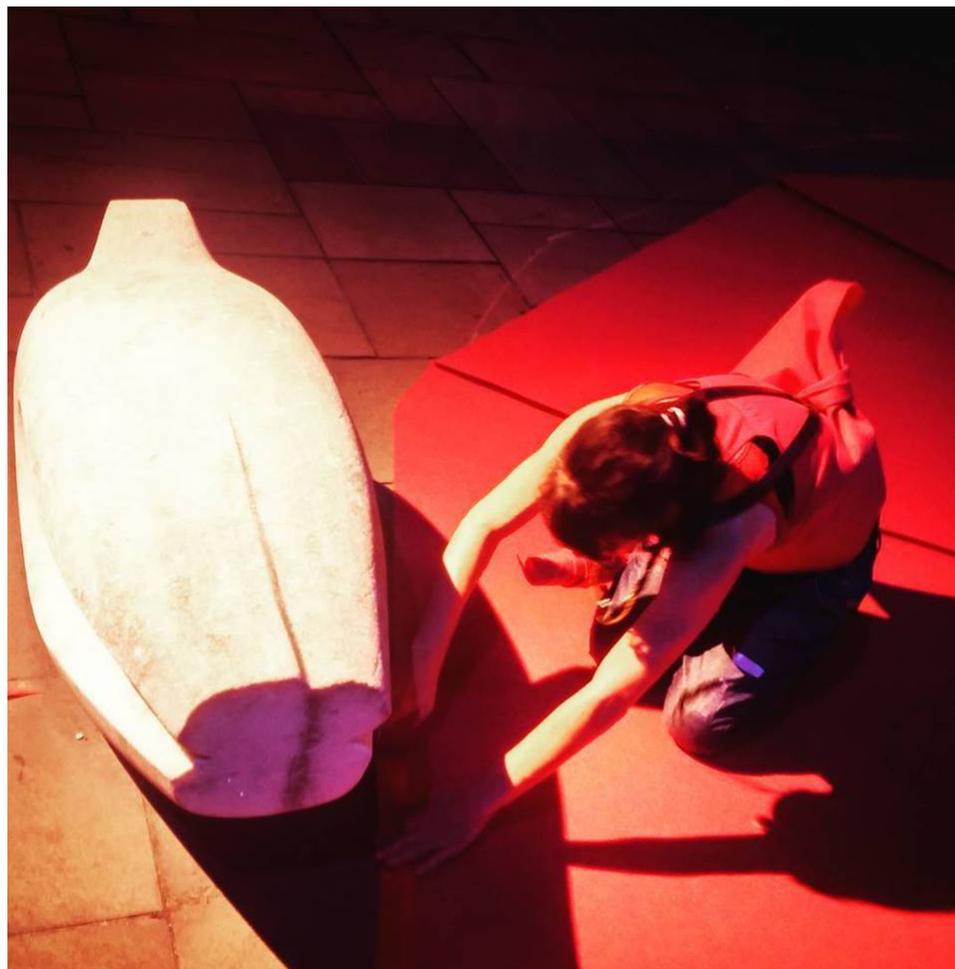
va uma superfície sobre a qual pudesse ser refletida. Dessa forma, as onze colunas distribuídas pelo espaço expositivo serviram como suporte para as imagens do vídeo, ou para partes delas; o que requisitou a escolha entre quais trechos iriam aparecer nas colunas. A parte do vídeo guia para o ajuste da projeção foi a imagem da mãe e do guri dos nossos povos originários sobre uma das colunas mais aproximadas ao projetor, pois ali a luz chegava com mais intensidade e conseqüentemente teria maior nitidez em comparação às mais longínquas. Posicionei o projetor a uns 50 cm do chão e próximo ao canto formado pelo encontro da parede divisa com o corredor, na qual há a abertura de passagem, com a parede que divisa a área de circulação onde está a escadaria antiga de madeira, que dá acesso do andar térreo ao subsolo, onde está exposta, atrás de uma vitrine, a antiga e original cuba da Fonte Talavera de La Reina (uma homenagem do povo espanhol para Porto Alegre no centenário da Revolução Farroupilha) e que divide-se em diversos ambientes: a sala do cofre, uma cárcere, os corredores de passagem, banheiros, cozinha dos funcionários da limpeza e da segurança, central telefônica, ar condicionado, depósito, espaços expositivos.

Esta projeção sobre as colunas foi a que melhor se adaptou ao ambiente expositivo, enfatizou a matiz avermelhada dos tijolos, impulso cromático já presente na *Doca do Carvão*. Devido a amplitude do espaço e o desvanecimento da luz do projetor no ambiente penumbroso, as obras dos colegas não sofreram interferência

3.4.2.4 The Red Carpet (art festival #2)

Na mesma edição do Festival de Arte da Ci-

Figura 170: Registro fotográfico da montagem do tapete vermelho para *The Red Carpet (art festival #2)* no Centro Municipal de Cultura, Arte e Lazer Lucipínio Rodrigues, Porto Alegre, 2017. Foto: Laura Cattani.



Fonte:Arquivo pessoal, 2017.

dade de Porto Alegre, houve a oportunidade de desdobrar, ou desenrolar, o tapete vermelho em outro contexto e de maneira diferente. Em um primeiro momento, ao receber o convite, havia imaginado fazer um prolongamento do tapete já existente no hall de entrada do prédio da prefeitura municipal, em direção à rua, estendendo-se pela escadaria frontal, chegando à Fonte Talavera de La Reina, ponto central da Praça Montevideo. Entretanto, o local destinado para a realização do trabalho foi outro: o Centro Municipal de Cultura, Arte e Lazer Lupicínio Rodrigues; o que trouxe novos desafios. O prédio da prefeitura possuía uma porta de entrada central e principal e o Centro Municipal, duas, com aproximadamente três metros de distância entre si. A ideia de um tapete que se estende em direção à rua seguiu presente, porém, não havia um ponto como a fonte para onde dirigir-se. Então, para onde ir? Que forma dar ao tapete? Se antes seria uma linha reta ligando dentro e fora do prédio, agora havia duas passagens para atender.

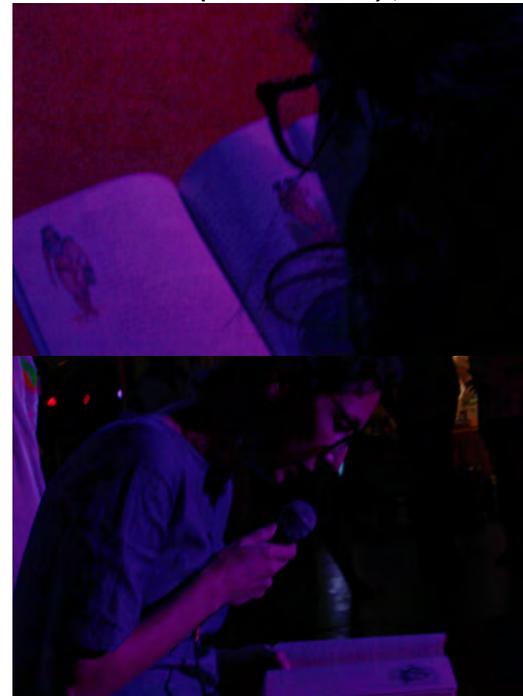
Assistindo ao vídeo do tapete vermelho, um aspecto da construção dessa imagem 360° reconfigurada de maneira bidimensional trouxe a solução para o tapete passar pelas duas portas e não se perder sem rumo em direção à avenida: circular. Ainda observando as imagens do vídeo, havia momentos em que o tapete fazia uma espécie de oito, uma forma bastante interessante, com significados distintos quando na vertical e na horizontal, o símbolo do infinito - em *loop*, talvez? Porém, o que ocorreria sobre o tapete? A quem ele se endereçava? Percebi que seguia a trilha do tapete vermelho, ou melhor, da ideia que eu fazia dele: a de integração; contrária a da diferenciação, que o glamoroso artigo costuma oferecer aos olhos do público. Que outros elementos poderiam estar associados ao tapete vermelho?

Figura 171: Registro fotográfico de *The Red Carpet* (art festival #2) no Centro Municipal de Cultura, Arte e Lazer Lupicínio Rodrigues, Porto Alegre, 2017.



Fonte: Arquivo pessoal, 2017.

Figura 172 e 173: Registros fotográficos de Mônica Hoff lendo *A Carta de Pero Vaz de Caminha* no evento com Danças Circulares em *The Red Carpet* (art festival #2), 2017.



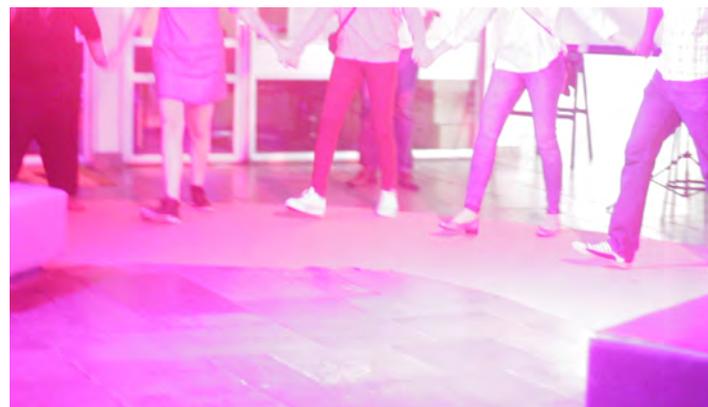
Fonte:
Arquivo
pessoal,
2017.

Voltei à pesquisa acerca das cartas, buscando ali, recursos para compor o trabalho do tapete em forma de oito ou infinito. Nesse momento, até abri a caixa de cartas da Ellen (metaforicamente, pois elas estão todas digitalizadas e guardadas em diferentes hard disks), à procura das partes escritas em vermelho. Entretanto, o que encontrei, naquela hora, não parecia combinar com o tapete vermelho. Entre as cartas publicadas em livros, uma trazia dois assuntos pertinentes à cor vermelha e aos povos originários do Brasil: *A Carta de Pero Vaz de Caminha* (1500), na qual contava ao rei de Portugal sobre o “novo” mundo e sobre seus habitantes: “A feição deles é serem pardos, um tanto avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem feitos.” (p. 3). Além da descrição da pigmentação da pele das pessoas, Caminha relata sobre suas pinturas corporais e sobre suas impressões sobre a tintura vermelha - oriunda do urucum, ainda desconhecido pelos portugueses:

Andava lá um que falava muito aos outros, que se afastassem. Mas não já que a mim me parecesse que lhe tinham respeito ou medo. Este que os assim andava afastando trazia seu arco e setas. Estava tinto de tintura vermelha pelos peitos e costas e pelos quadris, coxas e pernas até baixo, mas os vazios com a barriga e estômago eram de sua própria cor. E a tintura era tão vermelha que a água lha não comia nem desfazia. Antes, quando saía da água, era mais vermelho. (CAMINHA, [200-?], p. 6)

A cor vermelha, como pigmento, também está relacionada à atividade econômica dos primeiros colonos portugueses: o corte do pau-brasil. Tal fato, reconduz à extração de pigmentos vermelhos das mais diversas matérias-primas e dos mais diversos lugares, narrado por Pastoureau em seu livro sobre a história dessa cor. Algumas

Figura 174, 175 e 176: Registros fotográficos do evento com Danças Circulares em *The Red Carpet* (art festival #2), 2017.



Fonte: Arquivo pessoal, 2017.

das conotações da cor vermelha são oriundas desses processos de extração, uma vez que, devido à escassez de determinada fonte ou dos custos envolvidos em seu transporte, determinavam seu alto valor financeiro e, conseqüentemente, o seu uso demonstrava poder econômico ou prestígio social. Nas pinturas encontradas nas famosas cavernas Europeias, os pigmentos vermelhos eram comumente extraídos da hematita e, segundo Pastoureau, a partir de análises recentes descobriu-se que também foram produzidos pelo aquecimento de alguns ocres amarelos.

Entre o período paleolítico e o antigo Egito ampliou-se a gama de pigmentos vermelhos, os pintores utilizavam além da hematita outros materiais como cinnabar, um sulfureto de mercúrio natural proveniente da Espanha, e mais raramente o sulfureto de arsênio; ambos com potencial toxicológico. (2017b, p. 18) Tais matérias primas utilizadas para produzir tintas ou tinturas vermelhas seguiram em uso pelos gregos e pelos romanos (2017b, p. 32-33), que também incluíram outros minérios vermelhos ricos em óxido de ferro, nomeadas genericamente de rubrica por Plínio em seu livro História Natural. O mais caro desses materiais era proveniente da Ásia, da região às margens do Mar do Norte, da cidade Sinop, nome herdado pelo pigmento, devido à longa viagem marítima dali aos portos romanos. (2017b, p. 34-35). Além do chumbo branco, ou vermelho, que aquecido produziam o miniun. A esses pigmentos de origem mineral também foram adicionados alguns de origem vegetal ou animal: algumas resinas de árvores nativas (Thuya e Cipreste) e exóticas (Dragoeiro, árvore típica das ilhas Canárias), lacas e corantes de garança (herbácea originária da região do Mediterrâneo cuja raiz tem cor vermelha), de murex (uma espécie de molusco), kermes (um

Figura 177, 178 e 179: Registros fotográficos do evento com Danças Circulares em *The Red Carpet* (art festival #2), 2017.



Fonte: Arquivo pessoal, 2017.

inseto que alimenta-se da seiva de algumas de espécies de Carvalhos, também da região Mediterrânea e cujo corpo quando seco se extrai o carmesim).

No último período da Idade Média e início da Idade Moderna, as receitas de tintas possuíam listas de matérias primas para produção de vermelhos que não divergia muito da empregada pelos romanos, acrescentou-se o Pau-Brasil (2017b, p. 120) entre as fontes vegetais e animais que eram preferidas pelos pintores por sua resistência à luz em relação ao sintético sulfureto de mercúrio, chamado vermilão, tóxico, chegou ao ocidente entre o séculos oito e onze, que escurecia à luz do dia. (2017b, p. 123) Pastoureau ainda revela que simbolicamente os vermelhos negativos eram associados às chamas do inferno e à cara do demônio, foram feitos a partir do pigmento sandárica, resina laca também conhecida como Cinábrio das Índias ou Sangue de Dragão, que era relativamente cara devido ao seu transporte. Ainda proveniente do assim chamado Novo Mundo, da região do México, a cochinha, cuja qualidade era superior a do kermes e do pau brasil, possuía um vermelho mais sólido e denso. (2017b, p. 130)

A partir do século XVI, os tons vermelhos ganharam alguma popularidade pela ampliação de sua produção, primeiro em Veneza e depois na Holanda e na Alemanha (2017b, p. 124), porém seguiu sendo um artigo de alto custo, o que gerou saques aos navios espanhóis carregados da matéria em suas travessias pelo Atlântico por ingleses, alemães e piratas, assim como ocorria com os navios portugueses que levavam as toras do Pau-Brasil. (2017b, p. 131) Isso reconduz à chegada dos portugueses à Pindorama, pois eles, ao

Figura 180, 181 e 182: Registros fotográficos do evento com Danças Circulares em *The Red Carpet* (art festival #2), 2017.



Fonte: Arquivo pessoal, 2017.

chegarem, reconheceram as semelhanças entre essa árvore e a já conhecida asiática, e identificaram que ela existia em abundância na costa e nas margens dos rios, principalmente na região nordeste. Nos seguintes dois séculos mais de 50 milhões de pés foram derrubados, conforme conta o jornalista e escritor Eduardo Bueno em seu livro *Brasil: Terra à Vista* (2013), devido a sua larga demanda, uma vez que com “o desabrochar do Renascimento e a expansão da indústria têxtil tinham se transformado o vermelho na cor da moda” (2013, p.120), e a sua conseqüente extração excessiva provocou sua escassez o colapso econômico no século XVIII. Tal atividade comercial altamente lucrativa influenciou no nome dado a esse território, uma década depois de seu início, ele passou a ser chamado de Terra do Brasil, entretanto, “o nome do Brasil nasceu não só da árvore [...], mas também de uma ilha abençoada.” (2013, p. 124) Bueno recorda que a palavra “brasil” é repleta de significados - e muito mais antiga que o nome da árvore” e explica:

[...] uma das tantas ilhas mitológicas espalhadas pelo Mar Tenebroso se chamava Hy Brazil. Era um território lendário, associado com a trajetória de São Brandão, místico irlandês que, no ano de 565 da era cristã, tinha partido para o oceano em busca de uma terra sem males. Depois de terrível peregrinação náutica, o religioso enfim chegou a uma ilha “movediça, ressonante de sinos sobre o velho mar”. Batizou-a de Hy Brazil”, a Terra da Bem-Aventura. Brazil provém da palavra celta “bress”, origem do inglês “bless” - que quer dizer “abençoar”. [...] A certeza de que a ilha do Brasil de fato existia era tal que, até 1624, expedições ainda eram enviadas a sua procura e o nome podia ser visto em mapas desenhados em 1721 por respeitáveis cartógrafos. (BUENO, 2013, p. 124)

Voltando à concepção do trabalho *The Red Carpet (art festival #2)*, no Centro Municipal de Cultura, e a algumas questões levantadas anteriormente: o que ocorreria sobre o tapete? Eu estava buscando a integração. Encontrei na Carta de Pero Vaz de Caminha um relato de um momento em que houve a aproximação harmônica entre os povos originários e os portugueses, o qual inclui a dança e a música:

E além do rio andavam muitos deles dançando e folgando, uns diante os outros, sem se tomarem pelas mãos. E faziam-no bem. Passou-se então para a outra banda do rio Diogo Dias, que fora almoxarife de Sacavém, o qual é homem gracioso e de prazer. E levou consigo um gaitero nosso com sua gaita. E meteu-se a dançar com eles, tomando-os pelas mãos; e eles folgavam e riam e andavam com ele muito bem ao som da gaita. Depois de dançarem fez ali muitas voltas ligeiras, andando no chão, e salto real, de que se eles espantavam e riam e folgavam muito. (CAMINHA, [200-?], p. 8)

Seguramente, o que se seguiu foi um processo de colonização de cunho extrativista e escravocrata, cujas marcas de violência seguem presentes e vivas até hoje, contrário a essa interação dos primeiros dias da chegada das naus portuguesas. Aquele Brasil utópico da Hy Brazil não se realizou, a ilha utopia seguiu perdida. Imaginando que em algum momento a integração entre os povos pudesse ocorrer de forma harmônica, decidi trazer para o tapete a música e a dan-

ça. Para isso, convidei a artista e especialista em dança Patrícia Preiss, seu trabalho é com danças circulares ao som de músicas das mais diversas origens, incluindo as de nossos povos originários, e ela, generosamente, aceitou realizar comigo esse evento que unia nossos trabalhos. Pareceu-me essencial também a presença da *Carta de Pero Vaz de Caminha* e, para isso, pedi para a artista, curadora e pesquisadora Mônica Hoff, ministrante da oficina “Conversas experimentais”, também na programação do festival, que a lesse antes de começar a dança.

A montagem do tapete requereu assistência para fixá-lo ao chão, pois foram necessários 80m² dele para formar o oito, um trabalho que envolveu esforço físico e uma luta constante contra o vento, que insistia em desgrudá-lo do chão. O processo de montagem ocorria durante o dia e a noite. Havia sempre alguém da Guarda Municipal na recepção do Centro Municipal de Cultura, eles acompanharam de perto - com certa curiosidade - a montagem. Não somente eles, como também aqueles que viviam nos arredores e vinham ali conectar-se à internet disponibilizada aos frequentadores, os alunos das oficinas oferecidas pelo Atelier Livre, e a população em geral que assistia à peças de teatro, apresentações musicais, buscava livros na biblioteca, via exposições de arte.

A grande movimentação de pessoas durante o dia, fazia com que o trabalho noturno fosse mais ágil. Uma das atividades que ocorreu durante a montagem do tapete foi a apresentação de final de ano de uma escola de balé, portanto, muitas crianças estavam presentes com suas respectivas famílias e professoras. Elas corriam pelo tapete enquanto eu ficava atenta para que nenhuma ponta dele se desprendesse e provocasse a queda de alguma delas. Ouvia comentários do tipo: “Estou andando em um tapete vermelho”. Em algum momento, em que fixava um trecho do tapete que havia se desgrudado próximo a uma das portas de entrada, uma senhora parou diante de mim e começou a entoar uma canção. Eu estava abaixada e ela de pé. Ela usava um lenço na cabeça, tinha um tipo franzino e sua cor de pele era típica da miscigenação brasileira. A música começava como uma espécie de dizer e a visão que eu tinha daquela senhora colocava-a em uma posição de destaque, via-a como uma aparição, algo divino. Qual era a música? Não tenho muita certeza, mas era um samba, seria *O que é o que é?* de Gonzaguinha:

Eu fico com a pureza das respostas das crianças:
É a vida! É bonita e é bonita!
Viver e não ter a vergonha de ser feliz,
Cantar,
A beleza de ser um eterno aprendiz
Eu sei

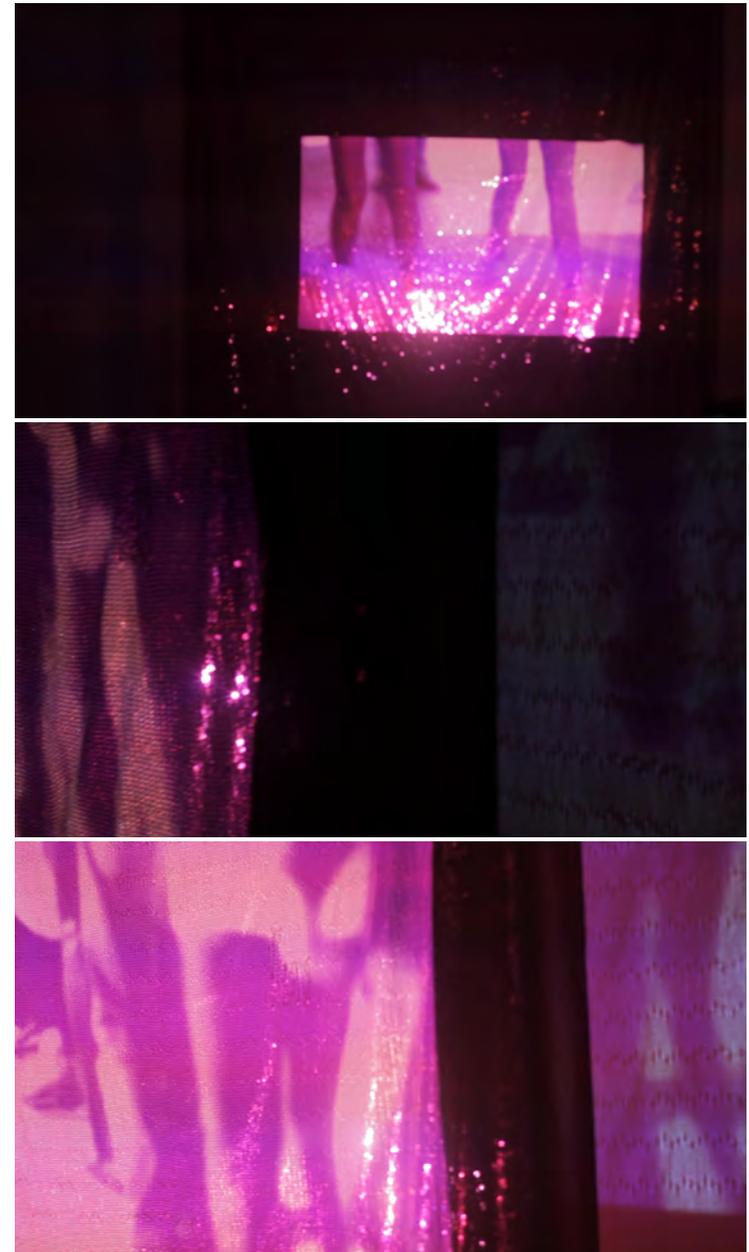
Que a vida devia ser bem melhor e será,
 Mas isso não impede que eu repita:
 É bonita, é bonita e é bonita!
 E a vida? E a vida o que é, diga lá, meu irmão?
 Ela é a batida de um coração?
 Ela é uma doce ilusão?
 Mas e a vida? Ela é amar a vida ou é sofrimento?
 Ela é alegria ou lamento?
 O que é? O que é, meu irmão?
 Há quem fale que a vida da gente é um nada no mundo,
 É uma gota, é um tempo
 Que nem dá um segundo,
 Há quem fale que é um divino mistério profundo,
 É o sopro do criador numa atitude repleta de amor.
 Você diz que é luto e prazer,
 Ele diz que a vida é viver,
 Ela diz que melhor é morrer
 Pois amada não é, e o inferno é sofrer.
 Eu só sei que confio na moça
 E na moça eu ponho a força da fé,
 Somos nós que fazemos a vida
 Como der, ou puder, ou quiser,
 Sempre desejada por mais que esteja errada,
 Ninguém quer a morte, só saúde e sorte,
 E a pergunta roda, e a cabeça agita.
 Fico com a pureza das respostas das crianças:
 É a vida! É bonita e é bonita!
 É a vida! É bonita e é bonita!

ou *O canto das três raças*, uma composição de Mauro Duarte (música) e de Paulo César Pinheiro (letra), na voz de Clara Nunes?

Ninguém ouviu
 Um soluçar de dor
 No canto do Brasil

Um lamento triste
 Sempre ecoou
 Desde que o índio guerreiro

Figura 184, 185 e 186: Registros fotográficos da experiência em projetar sobre paetê vermelho os vídeo feito durante as Danças Circulares em *The Red Carpet (art festival #2)*, 2017.



Fonte: Arquivo pessoal, 2017.

Foi pro cativoiro
E de lá cantou

Negro entoou
Um canto de revolta pelos ares
No Quilombo dos Palmares
Onde se refugiou
Fora a luta dos Inconfidentes
Pela quebra das correntes
Nada adiantou

E de guerra em paz
De paz em guerra
Todo o povo dessa terra
Quando pode cantar
Canta de dor

E ecoa noite e dia
É ensurdecedor
Ai, mas que agonia
O canto do trabalhador
Esse canto que devia
Ser um canto de alegria
Soa apenas
Como um soluçar de dor

Seja uma ou a outra, o tapete vermelho naquele momento era daquela senhora e eu, o seu público privilegiado

No dia do evento, choveu muito. A parte do tapete que estava no exterior ficou encharcada e, com o peso d'água, parou de voar, como antes, ao sabor das rajadas de vento.

A forte chuva influenciou no número de pessoas que visitaram o evento, porém foi o suficiente para sua realização no dia 21 de novembro de 2017 às 19 horas e 30 minutos. Reunidos no saguão, sobre o tapete vermelho, escutamos a leitura que Mônica fazia de alguns trechos da *Carta de Pero Vaz de Caminha*: “E meteu-se a dançar com eles, tomando-os pelas mãos; e eles folgavam e riam e andavam com ele muito bem ao som da gaita.” (200-?, p. 8) Logo, Patrícia Preiss instruiu os participantes a respeito das danças circulares, assunto que ela desenvolve também em texto:

Figura 187 e 188: Registros fotográficos da experiência em projetar sobre paetê vermelho os vídeo feito durante as Danças Circulares em *The Red Carpet (art festival #2)*, 2017.



Fonte: Arquivo pessoal, 2017.

As Danças Circulares representam uma retomada de antigas formas de expressão de diferentes povos e culturas; acrescidas de novas criações e coreografias, ritmos e significados. São danças tradicionais e contemporâneas de diversas partes do mundo, dançadas em roda, fileiras, espirais, formações em pares; proporcionando além do resgate cultural, uma grande integração. Através do tempo, estas danças resistiram e hoje, quando são dançadas, trabalham a memória cultural dos mais variados povos, pois sempre estiveram presentes em todas as culturas, nos rituais, celebrações, festas de colheita, religiosas e casamentos. (PREISS, 2017)

Enquanto os participantes aprendiam os passos, eu registrava em vídeo esses momentos. A configuração da câmera acabou puxando a cor do vídeo para o rosado e com trechos desses vídeos fiz, mais adiante, alguns experimentos de projeção sobre paetê, que geraram alguns efeitos visuais com a reflexão da luz sobre as lantejoulas, produzindo uma série de pontos luminosos, quase como constelações estelares³⁵.

As danças³⁶ que se deram sobre o tapete vermelho percorreram o trajeto em oito - nos momentos em que a chuva havia parado - e a quantidade de pessoas preenchia aproximadamente 1/4 do comprimento total dele. A cada nova dança, o grupo se movimentava ora lado a lado, ora enfileirado, foram dadas algumas voltas sobre aquele tapete em *loop*. Se houvesse um número maior de participantes, a ponto de cobrir toda extensão do tapete, haveria um choque no ponto central, criariando a necessidade de alguma regra dando preferência de passagem de um lado para o outro no cruzamento, porém como, de fato, o número de participantes era restrito, não requereu nenhuma estratégia para burlar a colisão. Então, o número ideal de pessoas dançando, possivelmente, seja o equivalente a uma volta. Ainda sobre as danças circulares Patrícia Preiss conta que:

A referência inicial de um povoado e seus nativos praticando as danças foi extrapolada; os gestos e aprendizados adquiridos socialmente e de cada cultura específica hoje estão misturados: pessoas de povos e terras distantes aprendendo passos e gestos uns dos outros e buscando em grupo entrar em sintonia. (PREISS, 2011, p. 15)

Será que minha amiga norueguesa romperia sua extrema timidez e participaria de uma roda de dança? Deixo minha mente passear por essa imaginação por um período e regresso a suas cartas.

3.5 A CARTA VERMELHA: QUAL SUA COR FAVORITA? OU A SOMBRA DO BARCO

³⁵ O experimento de projeção sobre paetê pode ser acessado em: <https://vimeo.com/251359122>

³⁶ Algumas das músicas que embalsaram a atividade foram: *Valle Lute Lute*, de origem Cigana; *Tsakonikos*, dança do labirinto; *Nhamandú Miri*, originária dos indígenas Guaranis.

Em certas línguas, a mesma palavra pode significar “vermelho” ou simples “colorido”, dependendo do contexto, tal como coloratus no Latim clássico ou colorado no Catalão moderno. (PASTOUREAU, 2017b, p. 8, tradução minha)

Em Porto Alegre, o colorado está associado ao torcedor de determinado time de futebol, o Sport Clube Internacional, cujo uniforme é vermelho e branco. Por ser brasileira, o futebol sempre foi um assunto presente nas cartas dos estrangeiros, em geral, referiam-se à seleção brasileira, Pelé, Romário, conforme visto no envelope de uma das cartas da Ellen feita com uma folha de revista, que foi a imagem utilizada no folder da exposição *Far Faraway Norway* (2018). A lembrança do uniforme da seleção brasileira, a camiseta amarela, nos reconduz ao aspecto de tensão entre as cores, vermelha e amarela, nos âmbitos social e político, presente nos últimos oito anos. Ainda sobre a cor vermelha, observa-se que ela está associada também a noção de beleza e maquiagem, herdeiras de uma época, finais da Idade Média, em que ter bochechas coradas seria sinônimo de modéstia e os lábios pintados de vermelho, como artifício de sedução, associado ao erotismo, a sensualidade e a prostituição, assunto que Pastoureau traz em seu livro sobre a cor vermelha (2017b, p.80-83), e suas conotações: ora vista com um sentido libertário ora conservador. A cor vermelha, ao final do século XVIII, “ganhou um novo significado, que suplantou os demais por muitas décadas: vermelho político.” (2017b, p. 163) Pastoureau conta, em seu capítulo *Uma Cor Perigosa?*, que nesse sentido:

Encontra seus primórdios na Revolução Francesa, e que amadureceu nas lutas sociais do século XIX, atingindo dimensões internacionais no século seguinte ao ponto de capturar para si a importância simbólica da cor. Em muitas áreas, a palavra vermelho tornou-se um tipo de sinônimo para adjetivos como “Socialista”, “Comunista”, “extremista”, e “revolucionário”. (PASTOUREAU, 2017b, p. 163)

Uma simples pergunta, como “qual sua cor favorita?”, feita em tempos sensíveis, termina por incluir determinados adjetivos a uma resposta que poderia estar relacionada unicamente com o prazer visual de uma determinada cor. O efeito cromático que nos chega aos olhos não está sozinho, ele ativa uma série de associações para compreensão de um significado. Portanto, ao costurar a pergunta acima em uma tira de 16mm com uma linha de cor vermelha, não estava apenas indagando ao outro, estava também dando a minha resposta colorida. O trabalho intitulado *The Red Letter* (2019), que integra a prática poética da costura sobre película cinematográfica de 16mm, oriunda do trânsito entre as artes visuais e o cinema, e a montagem de filmes. Assim, uni minhas práticas poéticas à ideia de escrever uma pergunta sobre sua preferência de cor, que frequentemente costuma ser feita em uma carta na qual se pretende descobrir informações acerca do interlocutor, correspondente. Levando em conta que a impressão de movimento se dá pela passagem de 24 quadros

por segundo e portanto, para fixar a imagem, a mesma deve ser repetida em mais de um quadro, assim, cada letra que compôs a frase foi costurada repetidamente em aproximadamente vinte quadros, ocupando uma tira de cerca de cinco metros de comprimento.

Tal tira foi exposta de maneira instalativa na exposição *Techne* (2019), que ocorreu de 29 de maio a 12 de julho de 2019 no porão do Paço Municipal. A exposição foi apresentada de forma simultânea em Porto Alegre e Berlim, cuja abertura realizou-se no final do mês de junho. Ambas mostras apresentam obras de membros da associação de artistas berlinenses Verein Berliner Künstler, com sede em Berlim, com os recentes trabalhos desenvolvidos por professores, alunos e egressos do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, totalizando 26 participantes.

As curadoras Sandra Becker e Elaine Tedesco explicam que o termo “techne” não remete apenas à raiz da palavra “tecnologia”, mais do que isso, refere-se tanto à arte quanto à técnica. A exposição buscou promover a fusão de ambas as disciplinas, já que foram pioneiras no desenvolvimento histórico da tecnologia, de acordo com as curadoras. Feita com material da tecnologia antiga de captação da imagem em movimento, *The Red Letter* (2019) foi apresentada como uma instalação que utilizou então a tira de película costurada e jogou com a luz, através do uso de filtro de luz âmbar e vermelho, assim como com a sombra que a tira projetava nas paredes, acrescentando a essa composição uma bacia esmaltada branca que continha água com corante vermelho posicionada no chão abaixo dessa tira suspensa no ponto em que a frase se iniciava.

Novamente, houve o desafio de ocupar um espaço expositivo do porão do Paço Municipal, portanto, escolhi um ambiente distinto ao das duas anteriores exposições, o corredor, perpendicular ao espaço dos arcos e ao corredor que ocupei com a instalação *A Doca do Carvão*. Assim, todo meu entendimento e conhecimento prévio sobre o porão foi incorporado para a montagem da Carta vermelha, tanto a cor dos tijolos quanto a dificuldade em acrescentar elementos outros, estranhos, ao lugar. Nessa composição, procurei utilizar o mínimo, fazendo pontuações específicas, como a bacia, tentando preservar e enfatizar a tonalidade avermelhada do espaço. Previa que os observadores se movimentariam paralelamente à tira, que estava estendida entre um ponto alto da parede do fundo do corredor e uma das vigas, e que eles aproximariam o olhar das costuras nos quadros da película. O colorido d’água da bacia, remetia, em meu imaginário, ao sangue.

Figura 190: Registro fotográfico da instalação *A Carta Vermelha* na exposição *Techne*, Porão do Paço Municipal, Porto Alegre, 2019.



Fonte: Arquivo pessoal, 2019.

Figura 191: Registro fotográfico da instalação *A Carta Vermelha* na exposição *Techne*, Porão do Paço Municipal, Porto Alegre, 2019.



Fonte: Arquivo pessoal, 2019.

Além dessa forma de apresentação instalativa, a película teve outro desdobramento: uma animação. Ela foi feita a partir do mesmo procedimento técnico que a *Película Costurada*, a *Montanha*, *Dia Noite Noite Dia*, escaneando as tiras e posteriormente, animando-as no programa After Effects. No caso de *The Red Letter* (2019), de um minuto e doze segundos de duração, cada letra foi animada individualmente para depois ser incorporada na composição da pergunta: “what is your favorite color?”. Realizei duas experiências para escolher qual maneira mais adequada para sua aparição, na primeira, as palavras foram distribuídas em partes diferentes do enquadre obedecendo a maneira como nós ocidentais lemos, as letras iam surgindo na tela uma a uma até formar cada palavra, concluindo com o ponto de interrogação. Não fiquei satisfeita com esse resultado e decidi propor-me um novo desafio: utilizar apenas uma linha na posição central do enquadramento e construir a frase palavra a palavra, e essa, por sua vez, de letra a letra. Assim, entre a troca de palavras, algumas letras iam sendo substituídas por outras ou desaparecendo, concluindo tal pergunta com um ponto de interrogação no ponto central do enquadramento. Em consequência do procedimento utilizado para a composição da frase, no momento da transição entre as palavras reconhecíveis em determinado idioma, algumas novas ordenações de letras formavam “novas palavras”, permitindo que o vídeo animado pudesse ser visto em um *loop* visualmente infinito, cujo princípio e fim se estabelece na ordem de reconhecimento das palavras e da leitura da frase, mas não se

encerra nela, pois o ponto de interrogação é o primeiro que surge e está presente já na aparição das primeiras letras da palavra inicial, como por exemplo: “W H ?” onde o “?” é substituído por “A”, formando então “W H A”.

Voltando à tira estendida no corredor do porão do Paço, sua sombra projetada em ambos lados das paredes do corredor lembrava a silhueta de um barco que havia sido produzida pelo manejo do posicionamento dos spots de luz na diagonal, aos quais havia acoplado os filtros âmbar e vermelho. Trago a sombra do barco, pois tal forma já apareceu em pelo menos duas oportunidades anteriores, uma como um barco vermelho de papel que trazia impresso em seu conteúdo as marcas da dobradura como a de um origami de barco, textos de diálogos e registros fotográficos de um passeio de barco pelo Guaíba, e que deveria ser remontado de acordo com as instruções; noutra vez, o barco apareceu também em relação à paisagem do lago, quando, em 1996, época em que já me correspondia com minha amiga norueguesa, a convite da artista Lia Menna Barreto, que havia ministrado uma oficina no Atelier Livre sobre o cabelo naquele ano, participei de uma exposição de curta duração, seis horas, no relógio de sol do alto da Casa de Cultura Mário Quintana, na qual apresentei seis barquinhos feitos de tecido e costura, com despertadores inseridos em cada um deles preparados para soar de hora em hora. Os barquinhos ficavam no parapeito cuja paisagem de fundo era o lago. Talvez, a silhueta do barco que eu percebia projetada nas paredes do corredor, fosse apenas um eco dos barcos anteriores.

3.6 O FILTRO VERMELHO E AS CARTAS DA NORUEGA

A partir da constatação de que o material das correspondências com Ellen era muito mais vasto do que aparentava dentro da caixa de papelão, procedimentos específicos precisaram ser feitos para trazer dali uma poética. A escolha dos envelopes foi a primeira ação para um trabalho, a partir das ferramentas com as quais desenvolvo os recursos tecnológicos do audiovisual. Outro procedimento foi feito posteriormente a partir da memória, que resultou no trabalho *The Green Letter*, onde, sem acessar as próprias cartas, busquei

Figura 192: *Frames do vídeo What is your favorite color?, 2019.*



Fonte: Arquivo pessoal, 2019.

a recordação que ainda restava. Outras decisões se basearam em aspectos da ordem da materialidade, como o mapa em que ela havia assinalado suas localizações, a única carta datilografada, o cd contendo uma música de sua banda, entre outras. Das características geográficas da Noruega, como a aurora boreal, as montanhas, e a radical diferença na alternância de dia e noite: dias sem noite, escuridão, no verão, e dias sem dia, claridade, no inverno, outras decisões. Que outro protocolo usar? O filtro vermelho.

3.6.1. Parágrafos vermelhos: ideias no céu

Pouco a pouco, a cor vermelha ganhou ênfase na minha produção, a doca, o tapete e seus desdobramentos, e evocou as características das cartas na vídeo-carta *A Sombrinha Vermelha* (2018) e em *The Red Letter* (2019). A cor vermelha passou a ser um filtro para revisitar as cartas da Ellen. Procurei entre as folhas pelos escritos com caneta de tinta vermelha. Haveria algum? Em minha busca, encontrei-os em nove cartas e dentre eles, selecionei os trechos que pareciam ser mais representativos das ideias que compartilhava com a Ellen, os quais transcrevo abaixo, com a indicação de datas e dos títulos respectivos:

A carta do dia 08 de fevereiro de 2005:

Life is Short: “E eu também penso que muitas pessoas esquecem que a vida é curta... Eu quero aproveitá-la o máximo possível... Tentando não levar todas as coisas boas em minha vida como garantidas => mas não é sempre fácil... Eu não sou religiosa também. Eu penso que eu devo ser a pessoa mais sortuda do mundo. :) Mi-

Figura 193: *Frames do vídeo What is your favorite color?*, 2019.



Fonte: Arquivo pessoal, 2019.

nha vida é tão adorável! Eu quase não posso acreditar nisso! Mas não foi sempre assim...” (tradução minha)³⁷

A carta do dia 07 de agosto de 1995:

The Elephant-Print: “Eu realmente gostei da gravura do elefante na sua carta. Você fez ela? Eu também fiz algumas gravuras na minha escola. Nós corroemos algumas chapas... O que você faz? Nós também fazemos sobre linóleo... nós estivemos em uma igreja procurando “modelos” / coisas para desenhar/cortar. Eu escolhi o crucifixo pois prefiro desenhar corpos e pessoas...” (tradução minha)³⁸



Fonte: Arquivo pessoal, 2019.

A carta do dia 14 de abril de 1994:

The picture back to her: “Esta é uma fotografia minha e da minha amiga Marthe (eu estou do lado esquerdo...) Eu sei que pareço horrível, mas eu apenas pensei que você gostaria de ver... Poderias enviar ela de volta para mim, pois não é minha. Eu vou te mandar quando tiver uma. (a qual você poderá ficar) Obrigada!” (tradução minha)³⁹

A carta do dia 28 de janeiro de 1995:

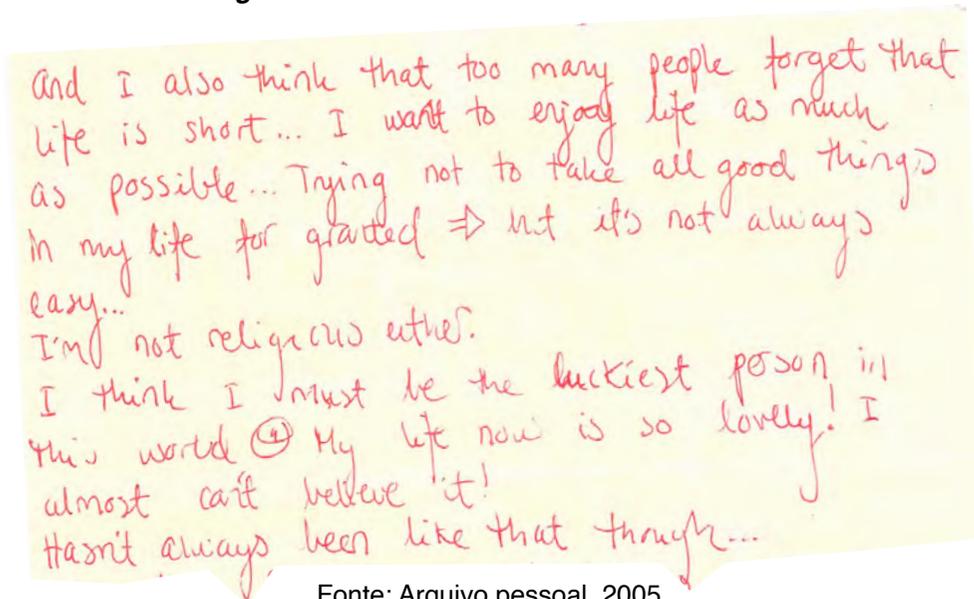
What is your religion?: “Qual sua religião? Eu sou uma “humanista”. Eu não acredito em algum Deus ou coisas do gênero. Mas continuo sendo “mente aberta”, então não é impossível que comece a acreditar algum dia... isso depende de se eu me dar conta de algo que eu ainda não havia me dado conta ainda!?! O que eu disse agora?? Você entendeu o que

37 Original: “And I also think that too many people forget that life is short... I want to enjoy life as much as possible... Trying not to take all good things in my life for granted => but it's not always easy... I'm not religious either. I think I must be the luckiest person in this world :) My life is so lovely! I almost can't believe it! Hasn't always been like that through...”

38 Original: “I really like the elephant-print in your letter. Have you made it? I've done some prints at my school too. We corroded some slabs... What did you do? We also made linoleum-cut... we were in a church finding “models” / things to draw/cut. I chose the crucifix cos I prefer to draw bodies/people...”

39 Original: “This is a picture of me & my friend Marthe. (I'm on the left...) I know I look terrible, but I just thought you might like to see... Could you please send it back to/me. 'cos it's not mine. I'll send ya one when I've got. (which you can keep) Thanks!”

Figura 195: Trecho da carta original do dia 08 de fevereiro de 2005:
Parágrafo vermelho: Life is short.



And I also think that too many people forget that life is short... I want to enjoy life as much as possible... Trying not to take all good things in my life for granted => but it's not always easy...
I'm not religious either.
I think I must be the luckiest person in this world! My life now is so lovely! I almost can't believe it!
Hasn't always been like that though...

Fonte: Arquivo pessoal, 2005.

eu quis dizer?" (tradução minha) ⁴⁰

A carta do dia 17 de julho de 1994:

The soccer play Brazil x Italy: "Agora o Brasil vai jogar uma partida de futebol contra Itália. (Eu decidi começar a escrever a minha próxima carta mesmo ainda não tendo recebido alguma sua... veja, estou entediada). Bem, como eu apenas conheço você do Brasil (bem, sinto como se conhecesse você!) & Mario Cosolino da Itália (Mario é meu ex-professor de contrabaixo), espero que o Brasil ganhe! Ó, agora eles estão começando a jogar! Vou escrever mais depois." (tradução minha)⁴¹

A carta dos dias 22 de março e 29 de abril de 1995:

Passing time, winter: "Hoje está nevando! Odeio isso! Faz muito tempo desde que te escrevi... mas agora encontrei a carta de novo! Eu comecei a tocar contrabaixo em Bergen (a cidade mais próxima daqui), é um curso para garotas que querem tocar rock, e é divertido." (tradução minha)⁴²

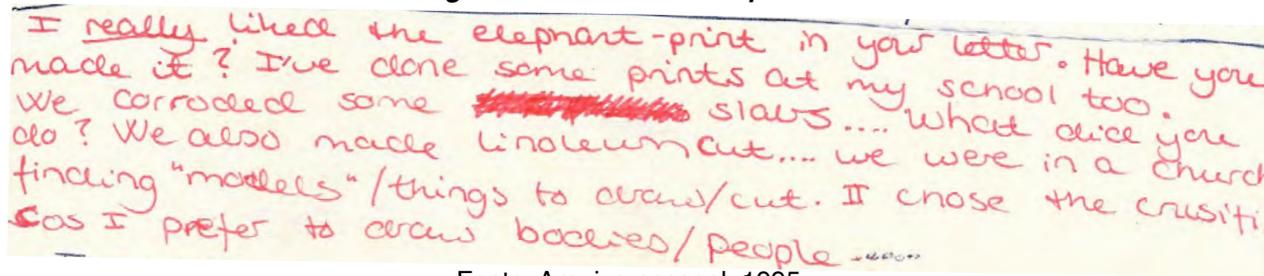
Tal protocolo cromático de seleção foi uma importante ferramenta para restringir o material a um ponto manejável. A partir daí, recorri à novos critérios: assuntos corriqueiros como o clima, reflexões sobre a vida, religião, alguma referência à ligação com a música e com as artes, algo sobre futebol. Com esse conjunto de seis parágrafos, comecei a

40 Original: "What's your religion? I'm a "humanist". I don't believe in any God or things like that. But still I'm "open minded", so it's not impossible I begin to believe one day... it depends on if I realize something I haven't realized yet!? What did I say now?? Do you understand what I mean?"

41 Original: "Now Brazil is going to play soccer against Italy. (I decided to start writing my next letter to you even though I haven't received any letters from you... you see, I'm bored) Well as I only know you from Brazil (well, I feel like I know you!) & Mario Cosolino from Italy (Mario is my ex-bassguitar teacher) I hope Brazil will win! Oh, now they're beginning to play! I'll write more later!!"

42 Original: "Today it's snowing! Hate it!! It's a long time since I wrote to you... but now I found the letter again! I've started to play bass in Bergen (the nearest town from here) it's a course for girls who wanna play rock, and it's fun."

Figura 196: Trecho da carta original do dia 07 de agosto de 1995:
Parágrafo vermelho: The Elephant-Print.



I really liked the elephant-print in your letter. Have you made it? I've done some prints at my school too. We corroded some ~~slabs~~ slabs.... What did you do? We also made linoleum cut... we were in a church finding "models"/things to draw/cut. I chose the crucifix. As I prefer to draw bodies/people.

Fonte: Arquivo pessoal, 1995.

Figura 197: Reprodução da gravura em metal *Elefantes*, 1995.



Fonte: Arquivo pessoal, 1995.

Os *Parágrafos Vermelhos* (2020) são, então, animações em vídeo que ao serem apresentados devem estar programados para serem exibidos em *loop*, um *loop infinito*, um efeito mais visual do que textual, já que, em geral, os trechos dos textos selecionados possuem a noção de início, meio e fim. Entretanto, para minha surpresa, o primeiro parágrafo escolhido continha um texto cujo final se conectava ao início como em um contínuo, um *loop* perfeito. Os demais parágrafos possuem determinadas palavras que indicam o fim de um assunto, como agrade-

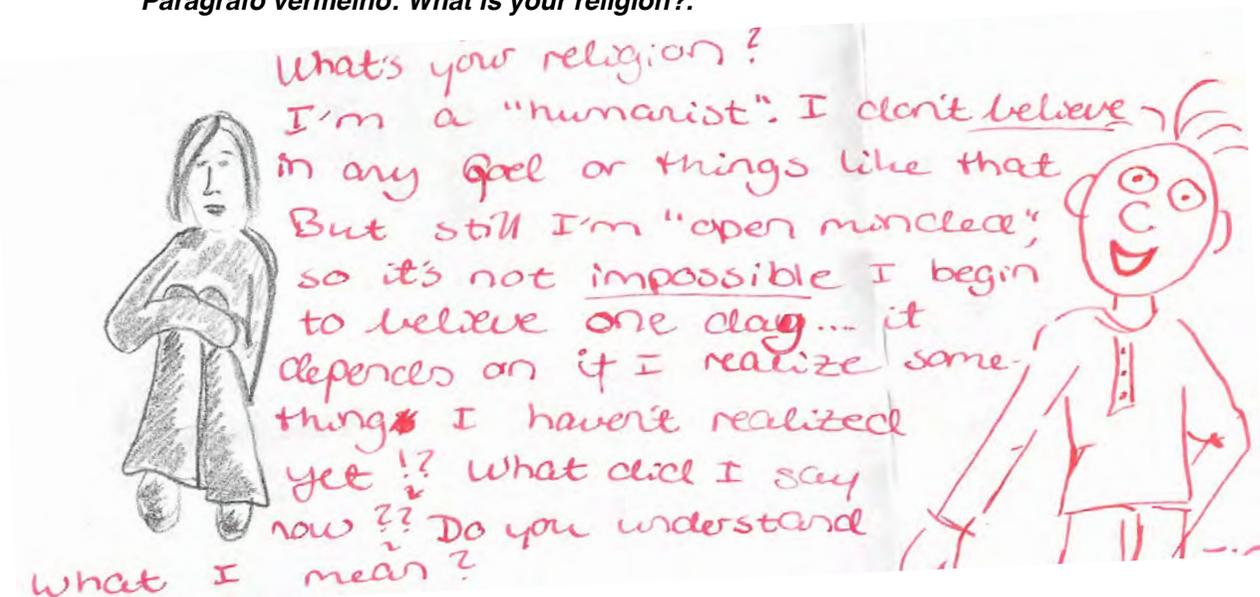
elaborar um trabalho poético que mantivesse a caligrafia das letras e que tivesse a duração aproximada da leitura. Dessa maneira, segui trabalhando com o programa de animação de imagens, After Effects, porém, de maneira diversa à operação feita em

The Green Letter (2018), nos *Parágrafos Vermelhos* (2020), as palavras se sucediam em um ponto central do enquadramento. A troca de uma palavra para outra trazia uma oscilação na imagem devido ao comprimento, quantidade de letras, enquanto os de cada palavra, e pelo seu mesmo posicionamento único.

O efeito visual lembrou o da cintilação das estrelas. Ao combinar essas percepções, imaginei que o lugar mais apropriado para a apresentação desse trabalho seria o Planetário, por ter a infraestrutura física e equipamentos apropriados para uma simulação de céu noturno, os parágrafos como estrelas cintilantes, ou como sinapses neuronais, lampejos de memórias. Um universo pessoal em um expandido. Junto à animação, deveria soar algo que recordasse um ambiente espacial, algo como um ruído do universo ou o passar de algum cometa, e, contando com a existência de equipamento de áudio de mais de um canal, os sons poderiam transitar entre as caixas amplificadores, movimentando-se ao redor do público.

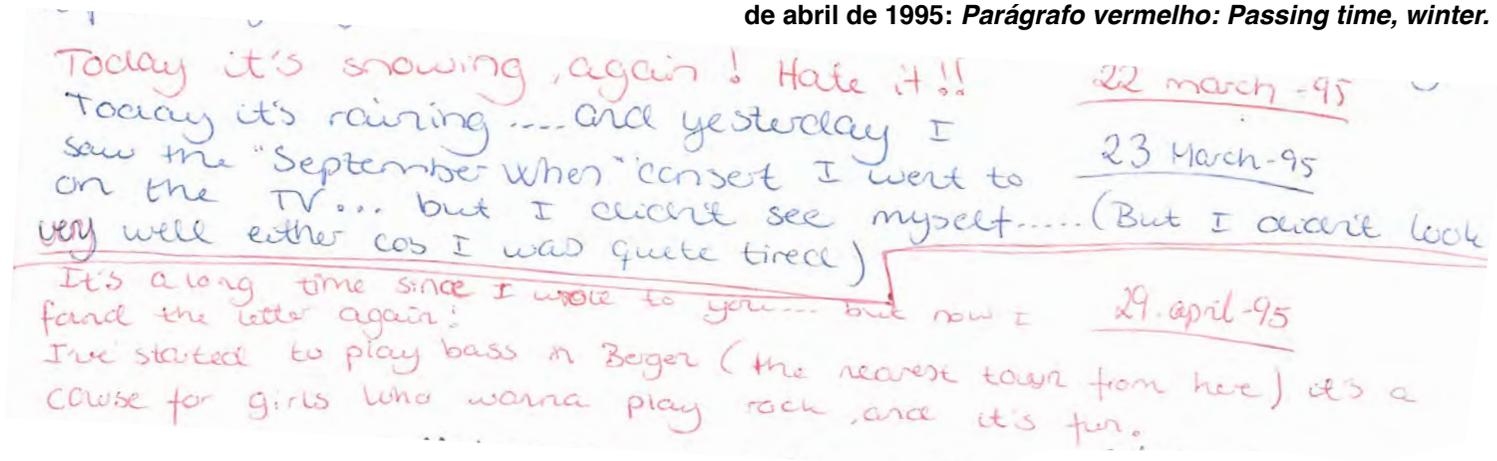
cimento (obrigada) ou despedida (vou escrever mais depois), de certa maneira, esses assuntos com indicações de atividades parecem tender uma continuidade linear enquanto os com desenvolvimento mental, uma reflexão, teriam tendência ao *loop*, onde o fim e o início não podem mais ser diferenciados.

Figura 198: Trecho da carta original do dia 28 de janeiro de 1995:
Parágrafo vermelho: What is your religion?.



Fonte: Arquivo pessoal, 1995.

Figura 199: Trecho da carta original dos dias 22 de março e 29 de abril de 1995: **Parágrafo vermelho: Passing time, winter.**



Fonte: Arquivo pessoal, 1995.

Figura 200: Trecho da carta original do dia 17 de julho de 1994: **Parágrafo vermelho:** *The soccer play Brazil x Italy.*

1. Hiyo Tula!!

17 Juli-94

Now Brazil is going to play soccer against Italy
(I decided to start writing my next letter
to you even though I haven't received any letters
from you ... you see, I'm bored...)

Well, as I only know you from Brazil (well, I feel
like I know you!) & Mario Cassolino from Italy
(Mario ~~was~~ is my "ex-bassguitar teacher") I hope
Brazil will win! Oh, now they're beginning to
play! I'll write more later!!

Figura 201: Trecho da carta original do dia 14 de abril de 1994: **Parágrafo vermelho:** *The picture back to her.*

Fonte: Arquivo pessoal, 1994.

This is a picture of me & my friend
Marthe. (I'm on the left...) I know I
look terrible, but I just thought you
might like to see... Could you please
send it back to me, 'cos it's not mine
I'll send ya one when I've got mine.

HERE IS A COMIC-STRIP 4 YA! ↓

HAREK DEN HARDBALNE

DIK
as BROWNE

THANKS!
(which you can keep)

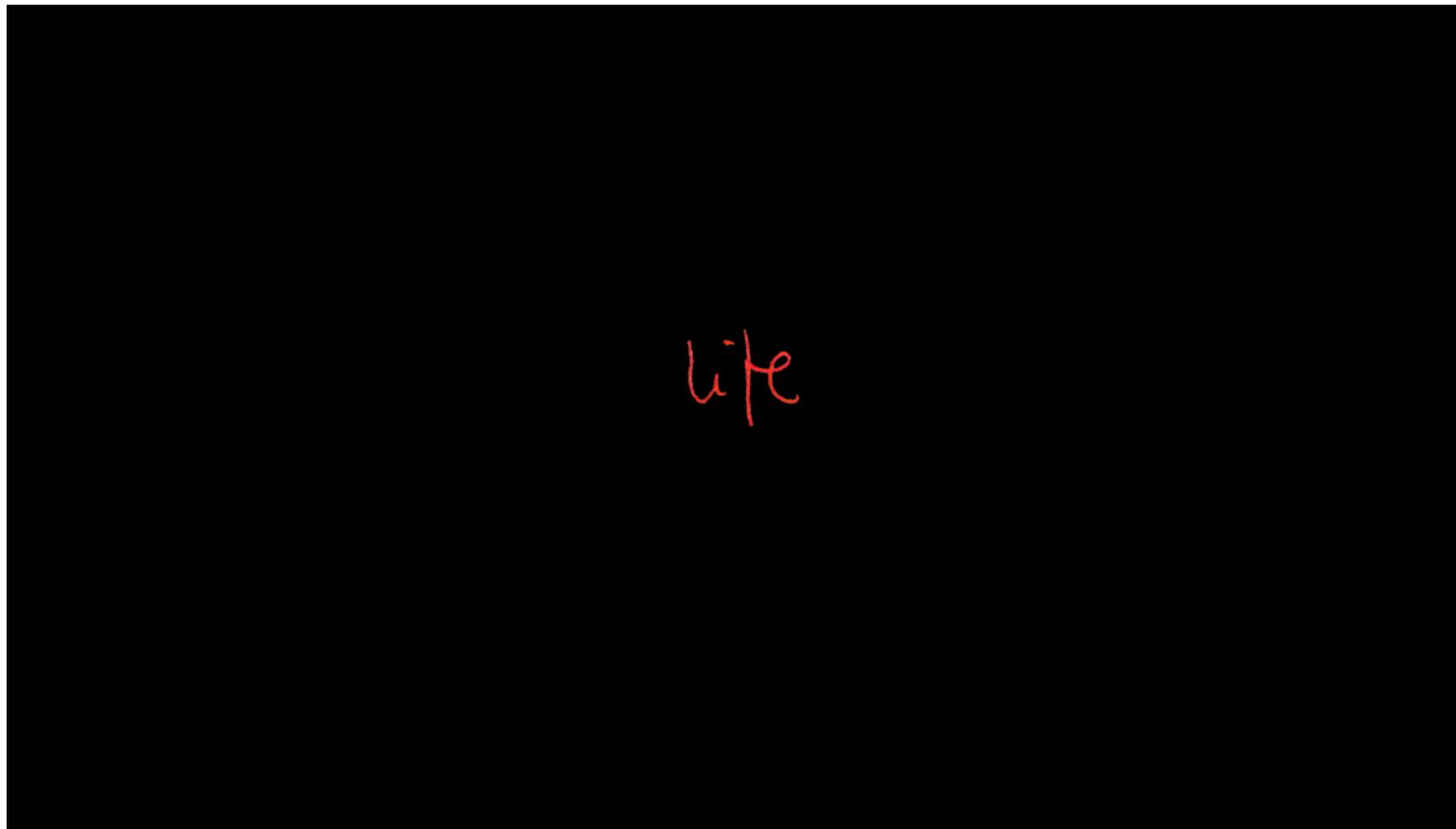
Fonte: Arquivo pessoal, 1994.

Figura 202: *Frame do vídeo Parágrafo vermelho: The soccer play Brazil x Italy, 2020.*



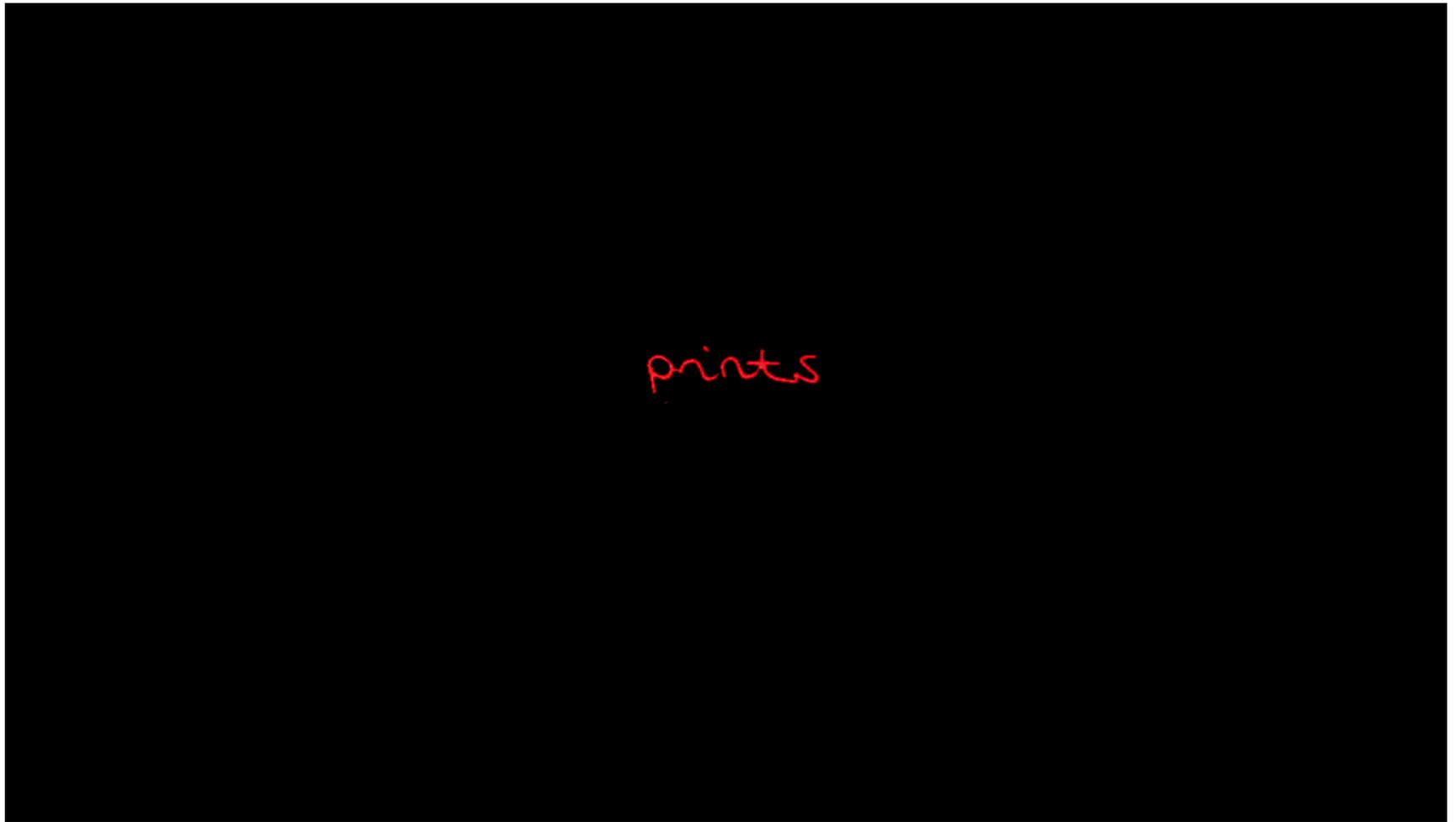
Fonte: Arquivo pessoal, 2020.

Figura 203: *Frame do vídeo Parágrafo vermelho: Life is short, 2020:*



Fonte: Arquivo pessoal, 2020.

Figura 204: *Frame do vídeo Parágrafo vermelho: The Elephant-Print, 2020.*



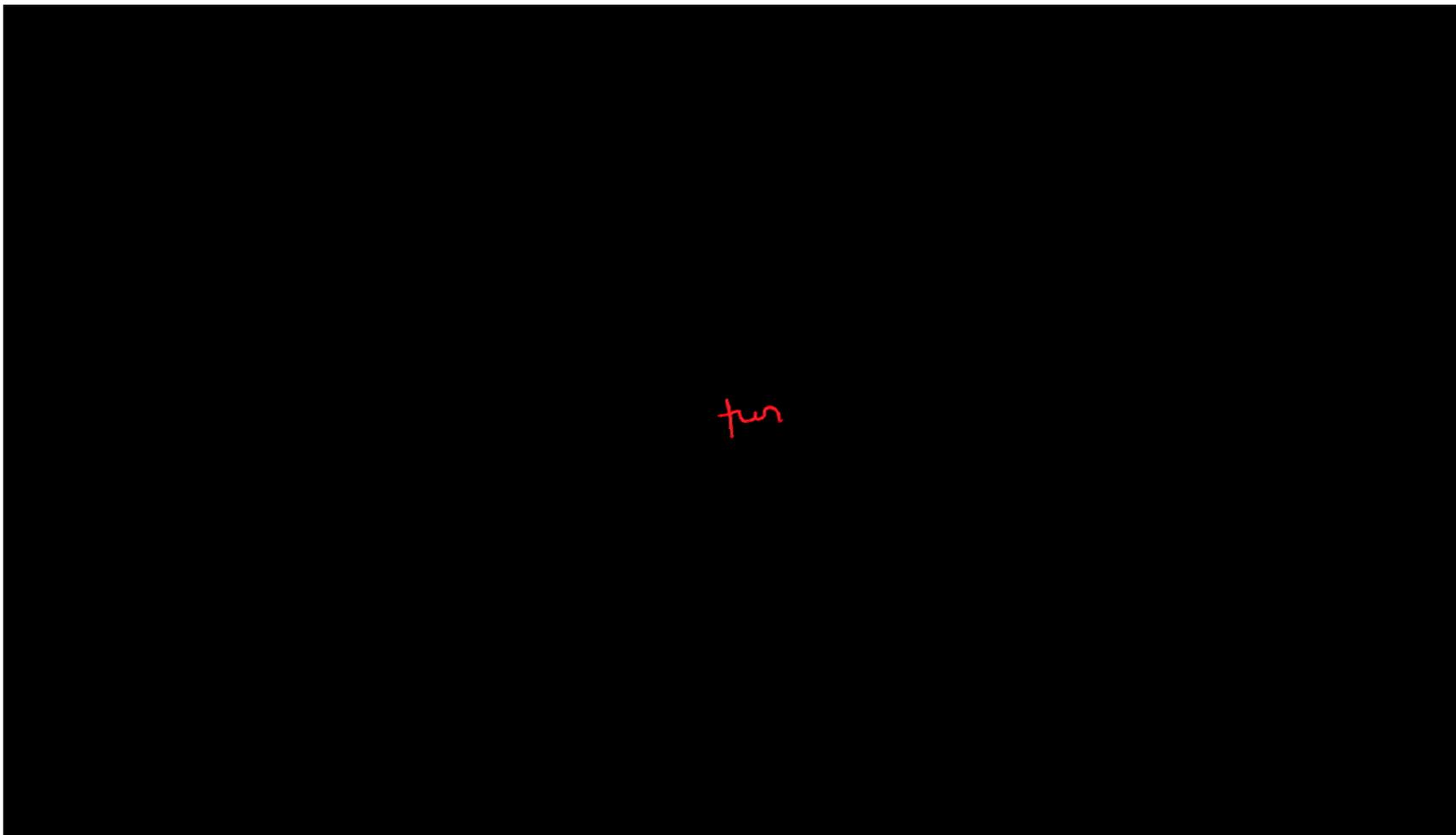
Fonte: Arquivo pessoal, 2020.

Figura 205: *Frame do vídeo Parágrafo vermelho: What is your religion?, 2020.*



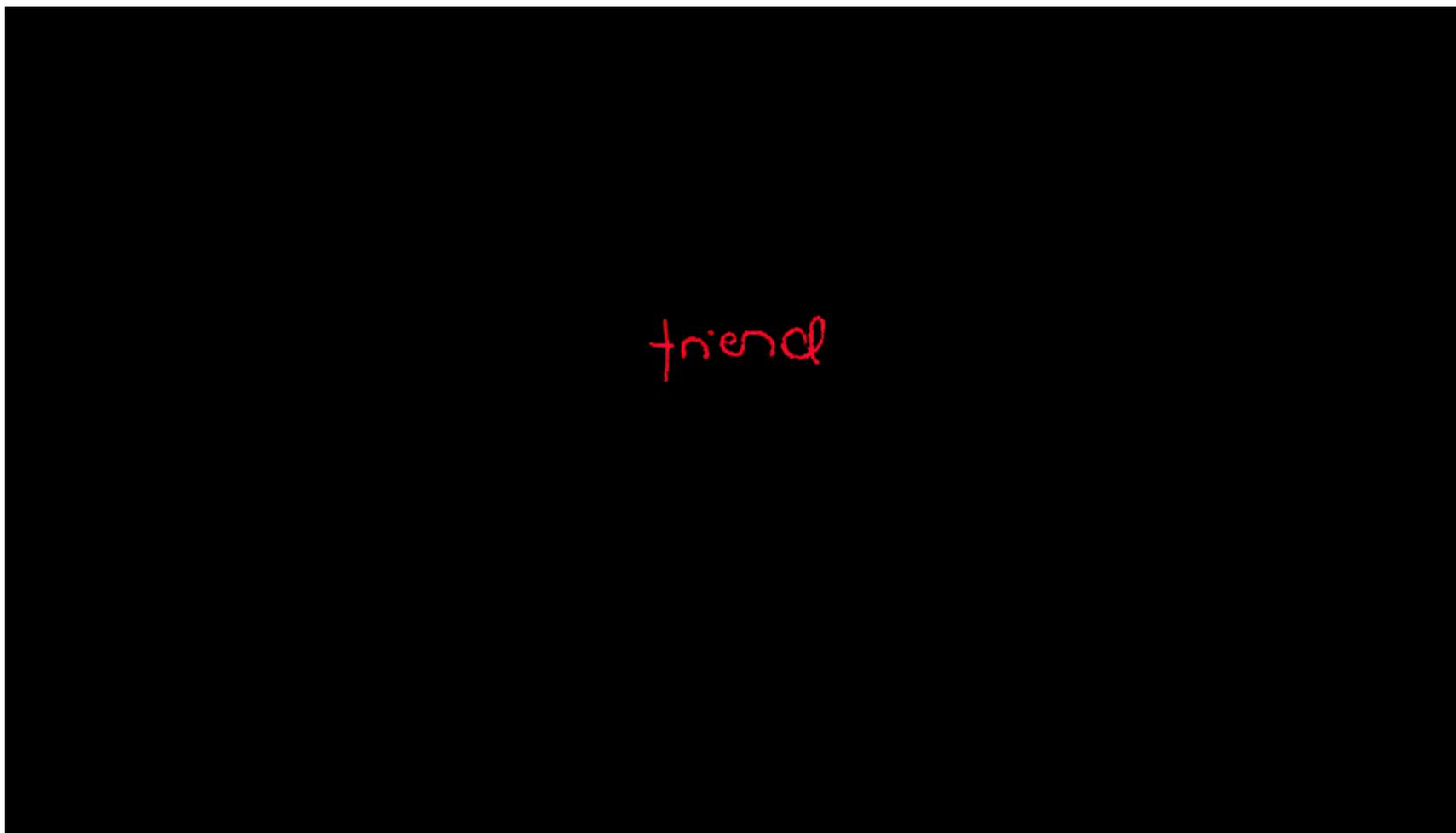
Fonte: Arquivo pessoal, 2020.

Figura 206: *Frame do vídeo Parágrafo vermelho: Passing time, winter, 2020.*



Fonte: Arquivo pessoal, 2020.

Figura 207: *Frame do vídeo Parágrafo vermelho: The picture back to her, 2020.*



Fonte: Arquivo pessoal, 2020.

Figura 208: Fotografia da minha amiga Ellen em roupa típica norueguesa, 199-?.



Fonte: Arquivo pessoal, 199-?.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Talvez para os mais jovens seja difícil de imaginar, mas nos anos 90 era relativamente comum que alguém tivesse tido em algum momento da sua vida um pen friend. Se isso era até usual, bastante incomum era que essas ditas amizades durassem mais de duas ou três cartas. (FETTER, 2018)

Esta tese em Poéticas Visuais buscou dar uma visão aproximada dos processos implicados na constituição da linguagem artística, foco desta pesquisa. A partir da minha prática poética, ao longo dos anos, e das reflexões teóricas entrelaçadas a ela.

O ano de início dessa troca de correspondência coincidiu com meu ingresso no curso de Artes Plásticas do Instituto de Artes, em 1993. Ao reler as cartas de minha amiga, regressei por vezes aos meus 17 anos e ao que estava fazendo em cada época. Suas cartas são os registros dos meus deslocamentos. São respostas às minhas elaborações de perguntas e pensamentos. São planos compartilhados e não realizados. Dão testemunho sobre a existência mútua, a minha e a dela. De uma Noruega tão distante, ouve-se, lê-se, linhas escritas comprovando a existência de um lá bem longe, de um eco possível. Por que um eco? Porque repetia minhas impressões sobre a vida. Como um reflexo distante, decodificado pelas palavras através de um idioma comum, víamos uma na outra as semelhanças, essas mesmas que nos fazem sentir uma estraneidade no próprio país. É um não moldar-se ao senso comum. Nossa amizade que, como Jonas Mekas, atravessa décadas adaptando-se às novas tecnologias, ainda encontra na timidez de minha amiga suas limitações. (Ela tem vergonha de falar ao telefone. Simplesmente não consegue.)

Escrever uma tese tendo como inspiração nossa amizade passou primeiro pelo crivo dela, sem sua aprovação, não haveria feito a pesquisa. Os diálogos que validaram a realização foram embasados em dar visibilidade à relação de afeto entre pessoas de culturas plurais, correspondências que transcendem a posição geográfica onde cada uma se encontra. De certa maneira, nosso senso estético e ético faz com que até hoje sigamos em contato e pensemos em algum dia nos encontrar pessoalmente. Continuamos com essa sensação de estranheza ao que nos rodeia, como por exemplo, as novas considerações abrangem o atual contexto pandêmico mundial, ela me pergunta a respeito da sanidade mental de nossos governantes, eu comecei a responder costurando uma carta sobre o tecido de algodão cru no dia 24 de junho de 2020, ainda não concluí a escrita/costura das frases em letra cursiva.

Na introdução desta tese, me perguntava se seria possível apresentar essas cartas através de uma prática artística e que outras correspondências poderiam ser próximas à elas. Já ao longo dessa pesquisa, percebi que passar essa memória epistolar pessoal para outras formas, levando-a a um público, significava não apenas apresentar, noção que guia a maneira de perceber um espaço expositivo como partícipe da obra, onde indicações de diversas naturezas conduzem o espectador através e pelo lugar; mas reapresentar, ou seja, levar o que eu já havia visto em particular para o público. Essa alteração de concepção requereu a elaboração de determinados protocolos de ação, como o da lembrança que permaneceu, de alguns objetos como o envelope ou o mapa, o das próprias cartas (como uma documentação da sua existência real), das características geológicas e geográficas do país nórdico, e o da seleção de fragmentos dos escritos a partir de uma cor, a vermelha. A constituição dessa lista de protocolos foi permeada pelo contexto em que o trabalho e a pesquisa que iam se desenvolvendo.

Foi a partir da constatação empírica que havia uma dificuldade em estabilizar essa caixa de cartas em um lugar e em uma duração de tempo específicos, pois ela se comportava como uma “bomba” que estilhava assuntos e temas para além das fronteiras daquela caixa. Também porque cada carta fornece uma série de informações que nos transporta pelos dias da vida de outra pessoa, ou seja, estamos simultaneamente em momentos e lugares diferentes, cada qual com seu aqui e agora próprios, um espaço/tempo flutuante. Então, estabeleci determinados protocolos, alguns formais, outros conceituais e outros advindos do contexto atual. Assim, as cartas da Ellen articularam-se a outras correspondências e produziram as suas ressonâncias, suas extensões, para além dessa caixa.

Ainda durante a pesquisa, encontrei na videocarta uma maneira de reunir a ferramenta com a qual trabalho e o formato epistolar, isso me levou a elaboração de *A Sombrinha Vermelha* (2018), uma videocarta em que contava à minha amiga sobre as manifestações de junho de 2013, a partir do material que havia captado naquele então com outra amiga que carregava uma sombrinha vermelha para se proteger da chuva, o que terminou configurando-se em uma metáfora para o que aconteceu a partir daquele junho de 2013. A videocarta foi apresentada em dois tipos de monitores, de diferentes tamanhos, o que me fez perceber que o tamanho de 7 polegadas se assemelhava mais a característica postal. A presença de legendas também alterou a visualização, ao acrescentar uma nova camada de entendimento para o vídeo. A semelhança entre o vídeo e a carta é serem meios de transportes de informações, assim como, de certa maneira, a língua inglesa o é para a comunicação entre pessoas cujas línguas maternas são outras; e por esse motivo os títulos de muitos dos trabalhos realizados também estão nesse idioma. A primeira apresentação dessa videocarta foi na exposição

Far Faraway Norway (2018), elaborada em parceria com a curadora Bruna Fetter, foi como mostrar uma grande amizade vista pelos olhos de outra grande amizade. Nessa oportunidade, também foi montada a videoinstalação *The Green Letter* (2018), a lembrança que restava depois de tanto tempo sem consultar as cartas uniu-se as referências oriundas do relato de minha amiga norueguesa, como o trem, cujo som foi utilizado no trabalho, e o imaginário a respeito das luzes das auroras boreais.

Muitos dos elementos dos levados para o espaço expositivo na galeria do Goethe Institut Porto Alegre eram mostrados associados a tecnologias anacrônicas, como a máquina de costura da avó combinada à película em 16mm costurada, e como a máquina de escrever portátil, onde a única carta datilografada de minha amiga estava acoplada, compondo o trabalho *Cantinho da Leitura* (2018) junto à um walkman que tocava um disco com uma remixagem da música do cuco - essa que iniciava com “Da Noruega distante, ouve-se uma canção” - entre outras faixas de conexões de empresas nórdicas no interior do Brasil. Todas as obras apresentadas nessa exposição possuíam correspondências entre si, conectando temáticas e materiais utilizados.

A partir dessa exposição, novos desafios se impuseram e um novo protocolo precisou ser estabelecido para a reapresentação de algum material dessa caixa de correspondências. A resposta veio das indagações acerca da sensação de uma quase presença física que o leitor da carta tem de seu interlocutor, a partir das informações, das posições temporais e espaciais indicadas pelo autor, característica intrínseca à forma. Perguntei-me se poderia o texto epistolar, por o autor estar inserido no presente e dele fazer parte, ser mais próximo do real? Creio que sim, pois como indica Foucault (2004), esse tipo de texto expressa uma qualidade de um modo de ser, refletida pelo relato dos seus afazeres cotidianos e, também, por momentos extraordinários, cujas palavras utilizadas buscam transmitir suas emoções, seja por meio do tamanho ou da grafia da letra de acordo com sua entonação, seja por meio de pequenos desenhos que representem seus ânimos.

Este encontro das camadas de tempo das cartas da Noruega e do presente quando as releio, me levou a pensar sobre que respostas daria hoje em dia àquelas conversações de mais de vinte anos atrás. Indagação que fez com que estivesse mais atenta ao contexto atual, o que me conduziu a prestar atenção à cor vermelha desde a impossibilidade de atravessar um parque da cidade vestindo alguma peça de roupa da cor por receio da reação de seus frequentadores. A partir daí, diversas situações me colocaram em contato com essa tonalidade cromática, avermelhados, carmins, alaranjados, e devido à sensibilidade aguçada nessa direção, uma pesquisa mais aprofundada a respeito dessa cor foi feita. Ao

longo da qual, encontrei o pigmento vermelho oriundo da árvore pau-brasil, o que levou à chegada dos portugueses às terras de Pindorama, e à uma carta significativa para a história do Brasil, a de Pero Vaz de Caminha. (Isso me faz lembrar da minha insistência em que minha amiga escrevesse o nome do país com a letra “s” e não com a “z”).

Em meu trânsito entre as artes visuais e o cinema, também me deparei com um forte elemento vermelho, o tapete, e ele impulsionou a realização de um vídeo em 360° e dele, uma série de desdobramentos. Neste período avermelhado, um lugar específico me desafiou cada vez que pensava um trabalho para lá, o Porão do Paço Municipal, com suas paredes de tijolos alaranjados. Ali, na primeira vez, busquei as memórias do próprio lugar, das quais trouxe elementos a serem reapresentados no trabalho que se intitulou a *Doca do Carvão* (2017); posteriormente, o vídeo *The Red Carpet* (2017) foi projetado sobre as colunas de um dos ambientes expositivos, e, por último, *The Red Letter* (2019), apresentou uma tira de película de 16mm na qual havia costurado a pergunta “what is your favorite color?” em linha vermelha remetendo a uma das questões que usualmente se faz quando se está querendo conhecer mais sobre os gostos de alguém. Tal trabalho em película combinava assim uma prática poética que já vinha realizando a muitos anos, a costura sobre película, e que por sua vez é herdeira do monstro Frankenstein, do qual a ideia de montagem fílmica emergiu na minha prática artística. Com tantas conexões e sinapses que acionam a relembração dos inícios, sinto regressar, em uma espécie de *loop* ou de eco, às imagens da única projeção da própria película costurada, registradas em um telecine caseiro, aos pontos de luz bruxuleantes que se pareciam as estrelas, assim como os *Parágrafos Vermelhos* (2020), luzeiros no céu, são como informações vindas de um lugar muito distante, emitidas por algo ou alguém que talvez não mais exista.

Se os parágrafos vermelhos podem ser como estrelas de luz bruxuleante no céu noturno, seria ideal projetá-los em uma estrutura como a de um planetário. Também, poderia, em algum momento não muito distante, trazer trechos das cartas com textos escritos em outras cores. Seria como um céu repleto de estrelas coloridas, girariam ao redor de qual centro? Fariam parte de alguma galáxia em especial? Seria como a nossa via láctea? De pergunta em pergunta, vou buscando novas respostas poéticas para o que ainda pode sair de dentro da caixa de cartas da Ellen.

Até o presente momento, a partir de diversos procedimentos, começando pela aparência, passando pela lembrança, selecionando pela diferença, constituindo um filtro vermelho, pude trazer de um conjunto de correspondências particular uma obra poética, construída com ferramentas compartilhadas de outros fazeres do campo das artes. Levando para outros meios, as cartas da minha amiga viraram uma apresentação pública em um espaço expositivo, articulando a memória

dos equipamentos, dos aparatos técnicos, dos objetos, com as ideias presentes nos diálogos e nas reflexões que estabelecemos ao longo desses quase trinta anos - os quais mantém viva a chama de nossa amizade. Dessa maneira, constatei que uma nova noção emergiu da experiência empírica de extrair das cartas da Ellen determinados elementos para serem apresentados ao público. Tal nova noção é a de reapresentação. Ela é oriunda da noção de apresentação desenvolvida por Hélio Fervenza e associada à ideia de que a primeira apresentação das cartas da minha amiga norueguesa se havia dado apenas em âmbito particular. Portanto, após realizar a seleção e a ordenação, a partir de determinados protocolos e procedimentos, para trazê-las a um público outro que não eu, utilizando outros outros meios para sua apresentação, o que eu estava fazendo era reapresentá-las, carregando das cartas elementos essenciais que davam conta não somente do âmbito particular, mas, também, do coletivo; levando em conta as perguntas, como "qual sua cor favorita?" e a seleção de assuntos abordados, aqueles que poderiam fazer parte de conversas corriqueiras estabelecidas entre amigos. Ao trazer à luz algo pré-existente, as cartas originais em papel, novas camadas de entendimento foram adicionadas nesse trânsito entre as mídias, fazendo com que novas percepções fossem despertadas ao ver o já visto em outro lugar.

Ao mergulhar nessa caixa de cartas, recolhendo seus elementos mais significativos, trazendo-os para representá-los para um público (que as cartas não estavam endereçadas) penso nesses parágrafos no céu, recorro da maneira como deveria se dar sua exibição em *loop*, o que me leva a associar o *loop* ao símbolo do infinito, e assim retorna à minha mente as danças sobre o tapete vermelho, os povos originários, o que me traz de volta ao presente, momento em que se agudiza o ataque às terras indígenas e à todo meio ambiente. Abro os olhos de supetão, lembro que Proust, deitado em uma cama, fazia grandes mergulhos em sua própria memória e que dali extraía o material para sua obra *Em Busca do Tempo Perdido*, sempre acrescentando parágrafos e reescrevendo frases até o final de sua vida; entretanto, as suas lembranças mais extraordinárias não surgiram do esforço, mas sim, de contatos inesperados que o conduziram diretamente ao seu passado como um raio que atinge a terra, ou melhor, aquele corpo deitado sobre o telhado de uma maca aguardando tal contato elétrico para ganhar vida, como o monstro Frankenstein. Para encerrar essa tese em Poéticas Visuais, trago o parágrafo em que Proust conta sobre tais momentos de revelação.

Deslizei célere sobre tudo isso, mais imperiosamente solicitado como estava a procurar a causa dessa felicidade, do caráter de certeza com que se impunha, busca outrora adiada. Ora, essa causa, eu a adivinhava confrontando entre si as diversas impressões bem-aventuradas, que tinham em comum a faculdade de serem sentidas simultaneamente no momento atual e no pretérito, o ruído da colher no prato, a desigualdade das pedras, o sabor da madeleine fazendo o passado permear o presente a ponto de me tornar hesitante, sem saber em qual dos dois me encontrava; na verdade o ser que em mim então gozava dessa impressão e lhe desfrutava o conteúdo extra temporal, repartido entre o dia antigo

e o atual, era um ser que só surgia quando, por uma dessas identificações entre o passado e o presente, se conseguia situar no único meio onde poderia viver, gozar a essência das coisas, isto é, fora do tempo. Assim se explicava que, ao reconhecer eu o gosto da pequena madeleine, houvessem cessado minhas inquietações acerca da morte, pois o ser que me habitara naquele instante era extra temporal, por conseguinte alheio às vicissitudes do futuro. Ele vivia apenas da essência das coisas, e não conseguia captá-la no presente em que, a imaginação não estando em jogo, os sentidos eram incapazes de lhe fornecer a essência; o próprio futuro para o qual tendem nossas ações não-la abandona. Tal ser nunca me aparecera, nunca se manifestara senão longe da ação, da satisfação imediata, senão quando o milagre de uma analogia me permitia escapar ao presente. Só ele tinha o poder de me fazer recobrar os dias escoados, o Tempo perdido, ante o qual se haviam malgrado os esforços da memória e da inteligência. (PROUST, 2013, p. 212-213)

O reencontro com a primeira carta da minha amiga norueguesa foi como o contato de Marcel com a Madeleine, ele trasladou-me até o momento em que a recebi e, curiosa com aquele envelope feito de folha de revista com a imagem de homens fazendo caretas, li a carta da Ellen ainda com a simpatia proporcionada por aquela imagem tão divertida. Foi amizade à primeira vista.

Em apêndice deixarei os relatos sobre duas atividades oriundas desse percurso de formação durante o doutorado, os estágios docência realizados em disciplinas do curso de Cinema e Audiovisual do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará (UFC) e o projeto *Correspondentes: videocartas em Porto Alegre*. O primeiro foi essencial para minha formação como docente e o segundo é fruto da pesquisa que conduziu a um aprofundamento sobre práticas poéticas que conjugam as artes visuais e o cinema.

APÊNDICE 1 - Estágios Docência

Gostaria de integrar ao trabalho, de alguma forma, meu relato sobre os estágios docência realizados em disciplinas do curso de Cinema e Audiovisual do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará (UFC), as classes foram ministradas na modalidade virtual através de plataforma online, devido ao contexto pandêmico (covid-19) dos anos de 2020 e 2021 em que o modelo presencial se fazia impossibilitado. Assim, mesmo estando geograficamente distante de Fortaleza, pude participar desde Porto Alegre na elaboração das aulas e na prática do ensino junto às professoras Shirley Mônica Silva Martins e Cristiana de Souza Parente.

Em 26 de julho de 2020, recebi o e-mail da Prof^a. Shirley Martins me convidando para participar do webinar online: *Encontros: Cinema e Audiovisual/UFC e EICTV*, que ocorreria de 05 de agosto a 10 de outubro daquele ano, e eu aceitei prontamente. Após algumas reuniões com os demais participantes da área de montagem, que foi a ênfase da minha graduação no curso regular na EICTV, acordamos que eu faria uma apresentação sobre o trânsito entre as artes visuais e o cinema, que intitulei Quando o cinema vai ao museu, assunto sobre o qual venho pesquisando ao longo da pós-graduação. Tratei das distintas relações entre o público que assiste a um filme em uma sala de cinema e que atende a uma exposição de artes em um museu ou em uma galeria; para isso utilizei o texto *Um efeito cinema na arte contemporânea* (2009), de Philippe Dubois, mostrei algumas das videocartas trocadas por Abbas Kiarostami e Victor Erice e seus desdobramentos em exposição, e, também, apresentei o trabalho do artista Jonas Mekas, acompanhando sua trajetória desde a película até a internet passando também pelo contexto de exposição de artes. Ainda no webinar participei com depoimento a respeito da polivalência, etapa de formação dada aos alunos da EICTV durante a qual todos alunos aprendem e participam de todas as funções exercidas pelos profissionais do cinema e do audiovisual.

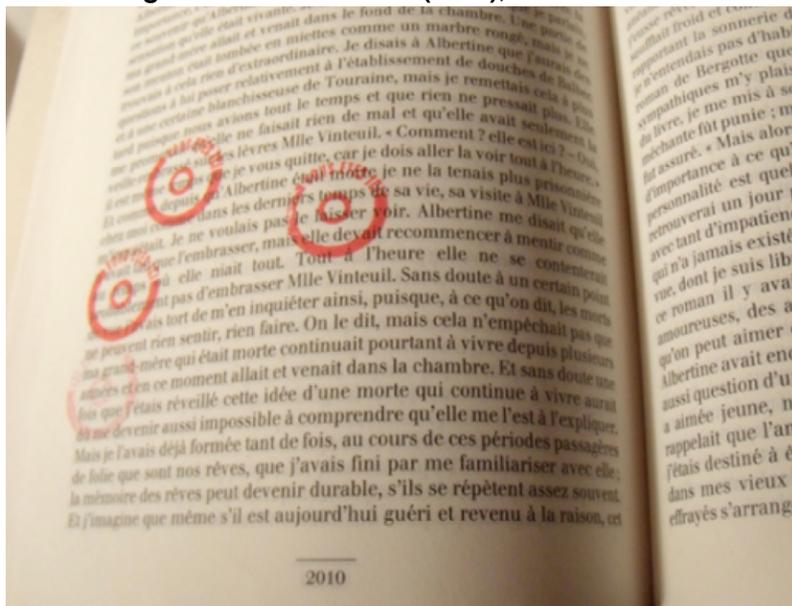
Realizei meu segundo estágio de docência na disciplina de *Técnicas e Processos Criativos, Processos criativos de experimentação imagético-sonora: Notações*, cujo início se deu no dia 26 de novembro de 2020 e o término em 8 de abril de 2021, foi ministrada pelas professoras Cristiana e Shirley, que optaram pelo método da notação como cerne para o desenvolvimento do processo criativo e artístico dos estudantes, como consta na súmula da disciplina: “Notações que constituem teias que incluem métodos, identidades, modos de presentificar o passado e abrigar lugares inacessíveis”. Os livros de Fayga Ostrower - *Criatividade e Processos de Criação* (1977) e *Acasos e Criação Artística* (1990) - foram utilizados como guia para a análise do processo artístico. Além disso, foi apresentado aos alunos um estudo sobre o detalhe a

Figura 209: *Golpe de Vista no Pão-de-Açúcar* (1977) de Telmo Lanes.



Fonte: <https://www.galeriasuperficie.com.br/app/uploads/2020/07/nervo-optico-catalogo-digital.pdf>

Figura 210: *Vous est Ici* (2010), Élide Tessler.



Fonte: http://www.elidatessler.com.br/pag_nova_obras.htm

partir do livro *A poética do espaço* (1993) de Gaston Bachelard associando tais reflexões ao cotidiano à linguagem cinematográfica. Foram apresentadas referências de artistas oriundos de diversos campos das artes, dança, artes visuais, música, cinema, como por exemplo: John Cage & Merce Cunningham, Pina Bausch, Klauss Vianna, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Oscar Muñoz, Rosana Paulino, Letícia Parente, Sophie Calle, entre outros. Os alunos foram estimulados a realizar um exercício em notação e a desenvolvê-lo até chegar a um diagrama para um projeto audiovisual autoral. Tal diagrama teve como base o de Eisentein, feito para a sequência do filme *Alexander Nevsky* presente no livro *O Sentido do Filme* (2002).

Minha participação compreendeu a primeira etapa da disciplina, colaborei na elaboração dos slides das apresentações das aulas, acompanhei a apresentação dos exercícios em notação, as frases em notação dos alunos, e apresentei uma aula intitulada *Notações desde o sul: Alguns exemplos de artistas do sul do Brasil*, na qual mostrei alguns trabalhos de Élide Tessler como *Meu nome ainda é vermelho* (2010), e *Vous est Ici* (2010), ambos feitos inspirados em importantes livros da literatura mundial, são feitos a partir de ações poéticas conceituais, a partir de um jogo com palavras. No caso de *Vous est Ici*, baseado no livro *Em busca do tempo perdido*, a artista carimbou a inscrição *Vous est Ici* em todas as palavras temps encontradas ao longo da extensa obra de Proust. Há uma coincidência de escolhas com a obra de Élide, com algumas ideias em que me baseei para desenvolver meu trabalho, entretanto, tais coincidências se referem mais as referências semelhantes do que

Figura 211: *Meio hipotônico* (2018), Luciane Bucksdricker.



Fonte: http://www.elidatessler.com.br/pag_nova_obras.htm

Figura 212: *Brasil - Extrativismo* (2017), Marina Camargo.



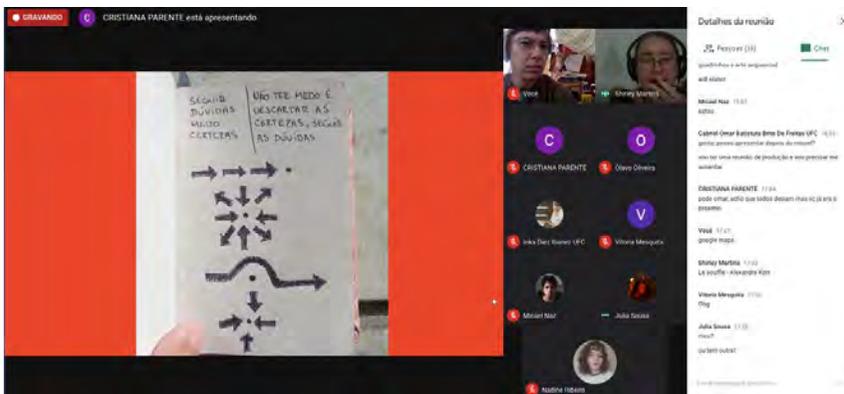
Fonte: <https://www.marinacamargo.com/portfolio/brasil-extrativismo/>

ao trabalho poético. Os procedimentos adotados pela artista são precisos, repetitivos, organizados, sobre o próprio livro, ou na produção de um símile; enquanto, os meus emergem do choque da minha própria memória com o mundo ao meu redor, portanto, desordenados e fazem uso de outras ferramentas para se realizar, as referências desaparecem da sua aparência e não a compõem

Golpe de Vista no Pão-de-Açúcar (1977) de Telmo Lanes e *Exercício de Espaço* (1977) de Carlos Pasquetti, ambos artista do Grupo Nervo Óptico⁴³ (surgido em meados da década de 70, foi um movimento de artistas de vanguarda do Rio Grande do Sul) cuja inventiva produção — sobretudo usando a fotografia como suporte para experimentação — se destaca pela crítica à lógica de mercado como condutora das políticas culturais; *Espessa transparência* (2019) do artista, pesquisador e professor Hélio Ferverza, desenvolve a noção de apresentação (a qual utilizo ao longo dessa pesquisa em artes visuais como guia, orientação,

43 A história do Grupo Nervo Óptico começa em 1976, quando jovens artistas de Porto Alegre começaram a se reunir. Nesses encontros, discutia-se o contexto cultural e político do Rio Grande do Sul. Nesse mesmo ano, Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Jesus Escobar, Mara Álvares, Telmo Lanes, Romanita Disconzi e Vera Chaves Barcellos redigiram e assinaram um manifesto crítico à ideologia de mercado como condutora de políticas culturais. Eles logo deram início ao que chamaram de Atividades Continuadas, que consistiu em dois dias de exposição de objetos, obras gráficas, fotografias, instalações, livros de artista, projeções, performances, ações e debates, na sede do MARGS (Museu de Arte do Rio Grande do Sul). Nervo Óptico foi o nome adotado por Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Mara Álvares, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos, em 1977, para denominar uma publicação mensal “aberta a novas poéticas visuais”. Impresso em off-set, no formato de “cartazes”, esse material gráfico era distribuído de forma gratuita. Publicado mensalmente durante 13 meses, cada edição continha trabalhos inéditos de artistas do grupo ou convidados. Com a publicação dos “cartazes” o trabalho dos artistas passou a repercutir fora do estado, rendendo aos artistas o nome Grupo Nervo Óptico, dado pelo crítico Frederico Moraes em uma matéria de jornal e posteriormente adotado pelo grupo. As atividades do grupo se estenderam até 1978 com as sessões criativas, que renderam um farto material fotográfico de ações e atividades experimentais, caracterizadas pelo humor e por jogos inventivos.

Figura 213: Print screen de registro da aula 3 feito em momento sincrônico (ao vivo). Apresentação dos exercícios de notação e frase em notação realizados pelos estudantes, 2021.



Fonte: Arquivo pessoal, 2021.

dade, fábula e documento, sonho e pesadelo” (2020). Outro trabalho apresentado foi *Brasil - Extrativismo* (2017), vídeo da artista Marina Camargo que com uma borracha bicolor, vermelha e azul do tipo escolar, vai apagando o mapa do país de um atlas.

Para finalizar esse relato, gostaria acrescentar que as trocas estabelecidas nessa disciplina foram de imenso valor para meu aprendizado como docente. Também, penso que nesse momento em que seguimos vivendo com as restrições impostas pela pandemia, foi importante para os alunos realizarem exercícios criativos a partir do seu cotidiano, da sua casa, das coisas que os são próximos. No último dia do estágio, uma aluna apresentou seu exercício de frase em notação, a respeito do qual refletimos com base em uma leitura da imagem. Percebemos que algo muito significativo havia acontecido na vida da estudante no ano de 2020. Ela revelou que sua mãe havia falecido vítima do Covid-19 no mês de maio. Foi um desafio lidar com uma situação tão delicada e triste nesse contexto virtual, acredito que a mesma situação em contexto “normal” teria como resposta abraços. Espero que com palavras possamos ter expressado nosso pesar pela morte da mãe da aluna e ter mostrado que mesmo a distância estamos presentes na vida dela para dar força e consolo. Aprendi muito ao longo de todo estágio e pude estabelecer laços com as professoras Cristiana Parente e Shirley Martins e com nossos alunos.

para leitura e entendimento de meu próprio trabalho). As obras de Hélio trabalham com conceitos como vazio/cheio e continente/contido e se inserem no espaço de exibição como uma espécie de pontuação do mesmo, conseguindo com esse balizamento uma fusão entre obra e espaço. Uma menina dentro do mar carrega uma casa da boneca sobre os ombros ocultando sua cabeça no interior do objeto, é a imagem da fotografia em branco e preto da série: *Meio hipotônico* (2018) da artista Luciane Bucksdricker que me informou a partir de uma conversa por e-mail a respeito da obra: “A criação desse cenário mescla fantasia e reali-

APÊNDICE 2 - Correspondentes: videocartas em Porto Alegre

Ao pesquisar a respeito do formato de videocartas e seus desdobramentos em espaços expositivos, conheci os projetos Erice Kiarostami: Correspondências e Todas as Cartas, ambos realizados por Jordi Ballo e Alain Bergala. Essa proposta dos curadores em colocar autores, artistas e cineastas, de distintas origens, em uma conversa por meio da troca de videocartas, causou-me um forte impacto, que me impulsionou a imaginar uma espécie de réplica que poderia ser feita aqui. Previ que para a realização de um projeto assim seria necessário montar uma equipe de trabalho e moldar a ideia ao contexto brasileiro da pandemia. Dessa maneira, quando no início do ano de 2021, foi lançado o Edital Criação e Formação Diversidade das Culturas realizado com recursos da Lei Aldir Blanc nº 14.017/2020, pareceu-me que seria uma boa oportunidade de realizá-lo com suporte financeiro para tal. Atendendo a determinações do próprio edital, buscamos por correspondentes, ou seja, pessoas dispostas a comunicarem-se através de videocartas na cidade de Porto Alegre.

Quando falo no plural, é porque constituí um grupo de trabalho para coordenar e executar o projeto, são eles: Karen Campos, tem experiência em cinema, teatro, publicidade e sustentabilidade e atuou como coordenadora de produção; Amanda Wainstein Sokolovsky, estudante de licenciatura em Artes Visuais na UFRGS, tem interesse nas áreas de vídeo e gravura; Felipe Meneghetti Anagnostopoulos, formado em Produção Audiovisual pela PUCRS, tem conhecimento de montagem audiovisual, animação 2D e ilustração, além de ter escrito, animado e dirigido seu próprio curta-metragem de animação de conclusão de curso Lembrei de ti (2019); e Jonas Rabello Kirschbaum, formado em Produção Audiovisual pela PUCRS, se voltou nesse último período para a realização remota de broadcasts e vídeo performances, desenvolve sua pesquisa no campo de ilustração e design através do projeto @_rabysco. Juntos montamos o projeto que intitulamos de Correspondentes: videocartas em Porto Alegre (2021) e o inscrevemos no edital. Para nossa alegria, fomos selecionados.

Antes de explicar um pouco a respeito do projeto, é necessário apresentar os nossos correspondentes, escolhidos pelo grupo de trabalho. Eles formam três pares de correspondentes e representam uma pluralidade de vozes e visões de mundo, sendo desconhecidas entre si. Com a troca de videocartas esperamos presenciar a construção de relações onde uns e outros criam afinidades, pois a videocarta é uma linguagem que permite uma grande abertura para experimentação. Além disso, para atingir um espectro amplo da sociedade, buscamos pessoas de pontos diferentes da cidade. Segue uma breve apresentação de nossos correspondentes.

Bia da Ilha, também conhecida como Mãe Bia de Yemanjá (Povo Bantu), é educadora social, presidenta da Afrosol, delegada no Orçamento Participativo da Região Ilhas e coordenadora da Rede Integrada de Proteção à Criança e ao Adolescente/Região Ilhas. Ela é artesã e artista, confecciona bonecas africanas Abayomys, produz arte para carros alegóricos e cria figurinos para Escolas de Samba, participando do grupo Mulheres Artesãs. Bia também canta e é musicista. Realiza palestras sobre os Povos Tradicionais de Matriz Africana e é vice-coordenadora do Instituto Camélia, que integra o Museu de Rua, localizado na Ilha da Pintada, onde compartilha as vivências do Kilombo de Resistência Urbana.

O artista visual Leandro Machado, bacharel em Artes Visuais, com habilitação em Pintura, pelo Instituto de Artes da UFRGS (2003), e, também pela UFRGS, Licenciado em Educação Artística (2007). Ainda possui Especialização em Saúde Mental, pelo Hospital Psiquiátrico São Pedro, Residência Integrada em Saúde, Escola de Saúde Pública (Porto Alegre/RS, 2007). Ele realizou exposições individuais como o lançamento do livro Arqueologia do Caminho (2019), no Centre Intermontes na França; e a mostra Desenhos Esquemáticos (2018) apresentada na Pinacoteca Aldo Locatelli, em Porto Alegre. Também participou de exposições coletivas ao exemplo de Rua! (2020), no Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro/RJ e Entre Ilusões magnéticas (2019) na galeria Bolsa de Arte, em Porto Alegre. Foi um dos premiados no 5º Concurso de Arte Impressa Goeth-Institut Porto Alegre, em 2020. Além do primeiro lugar em 2017 Prêmio Aliança Francesa de Arte Contemporânea (Porto Alegre) e a contemplação, em 2016, de seu projeto Arqueologia do Caminho pelo Fumproarte/SMC, Prefeitura de Porto Alegre. Entre os anos de 2012 - 2015, participou do projeto Casa Grande, Prêmio Funarte de Arte Negra, Ministério da Cultura, Porto Alegre.

O casal Daniela Távora e Itapa Rodrigues, ambos multi artistas que experimentam com música e vídeo, realizam desenhos, performances em vídeo, e juntos produzem trabalhos instigantes, com um olhar bastante particular, ou peculiar, sobre o que os rodeia. Se pudesse caracterizá-los sem rotulá-los, diria que operam em sinergia com a cena alternativa que em Porto Alegre ao longo dos anos de 1980 e 1990, percorreu as ruas do bairro Bom Fim, em especial, caminhando pela Osvaldo Aranha ou pela Barros Cassal, isso, para quem não conhece a capital gaúcha, poderia ser comparado - em uma escala reduzida e em outro idioma - com The Factory estúdio de arte fundado por Andy Warhol em Nova York em 1962. Daniela é bacharela em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e mestra em cinema na Universidade da Beira Interior, em Portugal, ela produz vídeos e ilustrações que se apropriam da linguagem cinematográfica de horror e terror. Itapa é licenciado em Artes Visuais pela UFRGS (2016), produz vídeos, música e pinturas; e atualmente trabalha com a recuperação de pessoas com problemas relacionados à dependência química.

Oscarlinda Nunes Krüger, professora das séries iniciais, formada em Gestão em Turismo pela PUCRS. Faz vídeos-poemas e ensaios usando seus desenhos e fotografias que posteriormente são trabalhados no computador. Oscarlinda foi minha aluna em uma oficina que ministrei no Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre. A curiosidade insaciável dela, impressionou-me, mais ainda porque suas preocupações a respeito da poluição espacial de satélites não correspondia ao seu tipo físico. Novamente, os rótulos e a necessidade de romper com as ideias preconcebidas a respeito da aparência de quem pode pensar o quê. Ela participou do curso Imagem e Palavra, ministrado por Mayra Martins Redin, e da publicação coletiva do livro "Poro, Fogo e Pó", fruto do curso e que foi lançado no ano de 2020 pelo Atelier Livre da Prefeitura.

Una Nogueira é nascido em Guaíba mas é morador de Porto Alegre desde 2016, identifica-se como trans-não-binário, é o mais jovem dos correspondentes (23 anos na data). Ele atua como DJ e produtor de música eletrônica underground desde o final do ano de 2019. Una também é estudante de psicologia do sexto semestre e tem grande interesse nos estudos Psicanalíticos de Freud. Define-se como uma pessoa esforçada e exigente, muitas vezes introspectiva e tímida.

O último dos correspondentes é Rodrigo Sabiah, poeta, escritor, egresso do sistema penitenciário e reciclador. Realiza palestras motivacionais nas quais conta sua história de vida. Atua como Educador Social nas Instituições CPCA (Centro da Promoção da Criança e do Adolescente), ministrando aulas para jovens da comunidade da Lomba do Pinheiro, e ao redores, a respeito de temas como adição às drogas, questões sociais, de gênero e sobre políticas públicas; também atua como educador na casa lar AR 11 da Osicon atendendo menores em situação de vulnerabilidade.

Figura 214: *Layout* do site do projeto Correspondentes: videocartas em Porto Alegre, 2021.



Fonte: Arquivo pessoal, 2021.

Essas foram as pessoas escolhidas para trocarem videocartas. As duplas foram sorteadas combinando um integrante que tinha experiência com vídeo e artes e o outro que não tinha muito conhecimento técnico na área, assim se constituíram os seguintes pares: Una e Rodrigo, Leandro e Mãe Bia, Daniela & Itapa e Oscarlinda. Quando iniciamos o projeto, houve uma oficina sobre videocartas para os correspondentes, com mais de cinco horas de duração, na qual pude expor muito do que consta nessa pesquisa de doutorado sobre a história das videocartas, apresentar as videocartas de Kiarostami e Erice, entre outras mais. Não foi a única oficina que ministrei dentro do projeto, ocorreu também uma aberta ao público geral, na qual compareceram aproximadamente vinte pessoas interessadas no assunto e também oriundas de diversos lugares do país e até mesmo de fora. Todas essas atividades ocorreram de maneira virtual através de plataforma online.

Diferentemente dos projetos de Bergala e Ballo, nosso projeto procura integrar pessoas com experiências de vida relevantes mas que não necessariamente tenham uma trajetória artística consagrada. O resultado estará disponível em um site desenvolvido especialmente para o projeto, <https://correspondentes.art.br/>, e nele constarão todas as videocartas trocadas pelas duplas de correspondentes. Além de textos afins e um espaço disponibilizado para que outras pessoas interessadas possam fazer suas videocartas e mostrá-las em nosso site. A ideia central é abrir espaços para exibição dessa forma audiovisual, estimular o compartilhamento das informações sobre o tema, conectar pessoas, estabelecer diálogos e reflexões.

Figura 215: Layout para o site do projeto Correspondentes: videocartas em Porto Alegre, realizado pela Pomo estúdio, 2021.

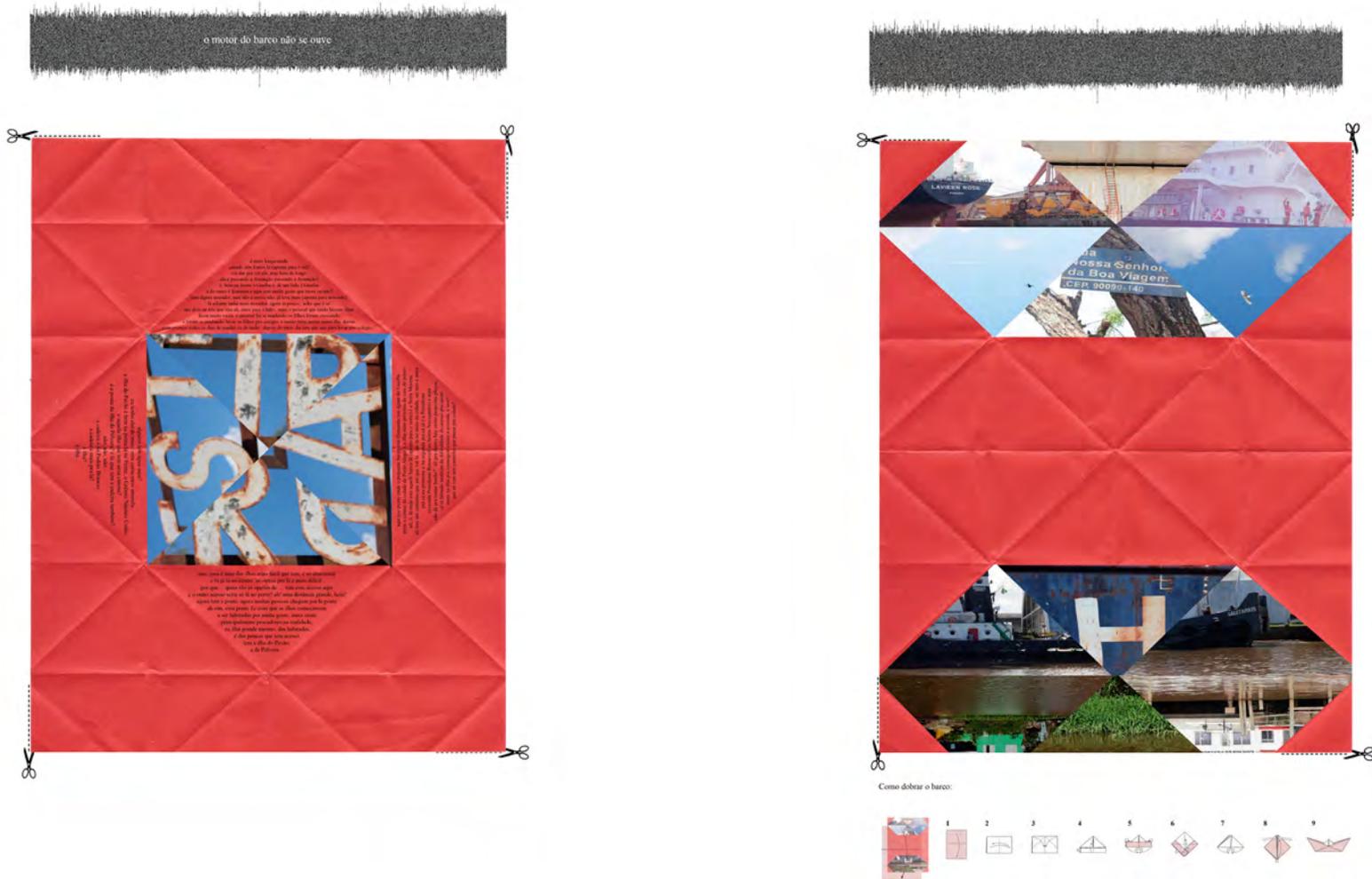


Fonte: Arquivo pessoal, 2021.

APÊNDICE 3 - O origami do Barco Vermelho

O trabalho *o Barco Vermelho - o motor do barco não se ouve* foi impresso como encarte especial de quatro páginas não numeradas para a publicação *Perdidos no Espaço nas Ilhas (2017-2018)* do projeto *Perdidos no Espaço, Formas de Pensar a Escultura* coordenado pela Prof^a Dr^a Maria Ivone dos Santos (PPGAV-UFRGS).

Figura 216 - O origami do Barco Vermelho, 2017.



Fonte: Arquivo pessoal, 2017.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. **Notas sobre literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ANDRADE, Fábio. Kodak, de Tacita Dean (Inglaterra, 2006). A impressão do trabalho. **Revista Cinética**, mar. 2015. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/home/kodak-de-tacita-dean-inglaterra-2006/>>. Acesso em: 05.ago.2018.
- ANSELL-PEARSON. Bergson on memory. In: RADSTONE, Susannah; SCHAWARZ, Bill. **Memory: histories, theories, debates**. EUA: Fordham University Press, 2010.
- ARANZUBIA COB, Asier. Mensaje en una botella o epístola digital. La correspondencia audiovisual de Víctor Erice y Abbas Kiarostami. **Revista de occidente**, Madrid, mar. 2011, p. 44-56. Disponível em: <<https://core.ac.uk/download/pdf/29403482.pdf>>. Acesso em: 08.set.2020.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BALLO, Jordi; BERGALA, Alain. **Erice-Kiarostami: Correspondences (catalogue)**. Barcelona: CCCB, 2006.
- BAMBOZZI, Lucas. **Microcinema e outras possibilidades do vídeo digital**. São Paulo: @ Livros Digitais, 2009.
- BAMBOZZI, Lucas. O Vídeo em Questão. In: **Imagens nº1**. São Paulo: Ed.Unicamp, 1993.
- BAMBOZZI, Lucas. Outros Cinemas. In: PARENTE, André; MACIEL, Kátia (Orgs.). **Redes Sensoriais**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2003.
- BAMBOZZI, Lucas. Último Suspiro. 2015. Obras. c2021. Disponível em: <<http://www.lucasbambozzi.net/projetos/curto-circuito-ultimo-suspiro>>. Acesso em: 05.ago.2018. Blog: Lucas Bambozzi.
- BATEMAN, Jessica. Dear penpal: how writing letters to strangers is making a comeback. *The Guardian*, Life and style, 18 Jun. 2014. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/lifeandstyle/2014/jun/18/dear-pen-pal-writing-letters-to-strangers>>. Acesso em: 26 jan.2016.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras Escolhidas, vol. 1**. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense S.A., 1985a.

_____, . A imagem de Proust. In: **Obras Escolhidas**, vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense S.A., 1985b.

_____, . Mar do Norte. In: **Obras Escolhidas**, vol. 2. Rua de Mão única. Infância em Berlim. Imagens do pensamento. São Paulo: Brasiliense S.A., 1993.

BERGALA, Alain. **Erice-Kiarostami: The Pathways of Creation**. Barcelona: CCCB, 2006. Disponível em: <http://www.rouge.com.au/9/erice_kiarostami.html>. Acesso em: 15.mar.2018.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERNARDET, Jean-Claude. **Caminhos de Kiarostami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BRAKHAGE, Stan and Jane. **Metaphors on vision**. U.S.A: Film Culture Inc., 1963.

BRAKHAGE, Stan e Jane. Metáforas da visão. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda, 1983.

BRASSAÏ, George. **Proust e a fotografia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BUENO, Eduardo. **Brasil: Terra à vista**. Porto Alegre: LP&M, 2013.

BUÑUEL, Luis. Cinema: instrumento de poesia. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda, 1983.

CAMINHA, Pero Vaz de. **A Carta**. Belém, PA: Unama, [200-?].

CANCLINI, Néstor García. **O mundo inteiro como lugar estranho**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2016.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CARRIÓN, Rafael Arias. Todas las cartas. Disponível em: <<https://www.cineparaleer.com/punto-de-vista/item/1040-todas-las-cartas>>. Acesso em: 08.set.2020. Blog: Cine para leer.

CASTILLO, Darcie Doll. **La carta privada como práctica discursiva**: Algunos rasgos característicos. Rev. **Sig-**

nos, Valparaíso , v. 35, n. 51-52, p. 33-57, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-09342002005100003&lng=es&nrm=iso>. Acesso em: 06 abr.2016.

CASTRO, Teresa. Victor Erice / Abbas Kiarostami. Correspondances: E o Cinema entrou no museu. 2007. Disponível em: <<http://www.artecapital.net/exposicao-149-victor-erice-abbas-kiarostami-victor-erice-abbas-kiarostami-correspondances>>. Acesso em: 08.set.2020.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1994.

DANCYNGER, Ken. **Técnicas de edição para cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

DANTO, Arthur. Correspondance School Art. Nova Iorque: 1999. Disponível em: <<http://www.thenation.com/article/correspondance-school-art/>>. Acesso em: 16.mar.2016.

DELEUZE, Gilles. Les Cours De Gilles Deleuze. **Image Mouvement** Image Temps. Bergson, Materia y Memoria. 1981. Tradução de Ernesto Hernandez B. Disponível em: <www.webdeleuze.com>. Acesso em: 10 nov. 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **Pós: Belo Horizonte**, v. 2, n. 4, p. 204 - 219, nov. 2012. Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. Disponível em: <[http://www.macba.es/uploads/20080408/ Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf](http://www.macba.es/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf)>. Acesso em: 20.mar.2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: 34 Ltda., 2010.

DUBOIS, Philippe. Um “efeito cinema” na arte contemporânea. In: COSTA, Luiz Cláudio da. **Dispositivos de registro na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009.

_____. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

EHRLICH, Linda C. **Letters to the World: Erice-Kiarostami: Correspondences**. Curated by Alain Bergala and Jordi Balló, nov. 2006. Disponível em: <sensesofcinema.com/2006/feature-articles/erice-kiarostami-correspondences>. Acesso em: 12.mar.2020.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002a.

_____. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002b.

FABRIS, Annateresa. **O desafio do olhar**: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FERVENZA, Hélio Custódio. Formas da Apresentação: experiência, autonomia, escritos de artistas. In: VINHOSA, Lucia-no; D'ANGELO, Martha (orgs.). **Interlocuções: Estética, Produção e Crítica de Arte**, Rio de Janeiro, Editora Apicuri, 2012.

FERVENZA, Hélio Custódio. Limites da arte e do mundo: apresentações, inscrições, indeterminações. **ARS** (São Paulo), São Paulo, v. 4, n. 8, p. 84-93, 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202006000200008&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 26.jan.2021.

FETTER, Bruna. **Tão longe, tão perto**. Texto de apresentação impresso em folder da exposição Far Faraway Norway, Galeria do Goethe-Institut, Porto Alegre, 2018.

FLORES, Livia. "Cinema sem filme é isso". **Arte & Ensaios**, ano 21, n. 29. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ, jun. 2015.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **Ditos e Escritos V, Ética, Sexualidade, Política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária LTDA, 2004.

GAGE, John. **A cor na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Posfácio. In: PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**. São Paulo: Ed. Globo S.A., 2014.

GOMES, Juliano. **Jonas Mekas**: documentário e subjetividade. Dissertação de Mestrado em Tecnologias da Comunicação e Estéticas pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <http://www.pos.eco.ufrj.br/publicacoes/mestrado/dissertacoes_2010.html#12>. Acesso em: 25. abr. 2011.

GORZ, André. **Carta a D.**: história de um amor. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

GREENFIELD, Luisa, et al. **Film in the present tense: why we can't stop talking about analogue film?**. Berlim: Archive Books, LaborBerlin, Film Institut UdK Berlin, 2018.

GROYS, Boris. **Arte en flujo: ensayos sobre la evanescencia del presente**. Buenos Aires: Caja Negra, 2016.

GROYS, Boris. **Arte, Poder**. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

GUIMARÃES, Cao. **Documentário e Subjetividade** – uma rua de mão dupla art. de Doc: expressão e transformação. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2007.

HUYSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Rio de Janeiro: Contraponto, Museu de Arte do Rio, 2014.

ISHAGPOUR, Youssef. "O real, cara e coroa". In: KIAROSTAMI, Abbas. **Abbas Kiarostami: Duas ou três coisas que sei de mim**. São Paulo: Cosac Naify; Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, 2004.

KIAROSTAMI, Abbas. **Abbas Kiarostami: Duas ou três coisas que sei de mim**. São Paulo: Cosac Naify; Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, 2004.

LA FERLA, Jorge. El cine después del cine. **Cultura digital**, 2009. Disponível em: <<https://ubaculturadigital.wordpress.com/2009/09/09/el-cine-despues-del-cine/>>. Acesso em: 12.fev.2017.

LARRAÑAGA, Josu. Instalaciones. Coleção Arte Hoy. [S.I.]: Editorial Nerea, S.A, 2006.

LESLIE, Esther. Siegfried Kracauer and Walter Benjamin. In: RADSTONE, Susannah; SCHAWARZ, Bill. **Memory: histories, theories, debates. EUA: Fordham University Press, 2010.**

LEHER, Jonah. Proust foi um neurocientista: como a arte antecipa a ciência. Rio de Janeiro: Best Seller, 2010.

LONDON, Barbara. **Video spaces: eight installations**. Nova York: The Museum of Modern Art, 1995.

MACEDO, João Paulo; DIMENSTEIN, Magda. Escrita acadêmica e a escrita de si: experimentando desvios. **Revista Mental**, ano VII, nº 12, Barbacena: jan-jul, 2009.

MACHADO, Arlindo. Cinema e arte contemporânea. **Revista Z Cultural**. Disponível em : <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/cinema-e-arte-contemporanea-de-arlindo-machado/>>. Acesso em: 3 set. 2017.

MACHADO, Arlindo. O Filme-Ensaio. **CONCINNITAS**, ano 4, volume 2, número 5, Rio de Janeiro, dez. 2003. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/42804/29556>>. Acesso em: 26.mar.2017.

MACHADO, Arlindo. Novos Territórios do Documentário. **Doc On-line**, n. 11, dez. 2011. p.5-24. Disponível em: <www.doc.ubi.pt>. Acesso em: 09.mar.2016.

MAHMOUD, Reza Sani. **Obreros Trabajando: Lecciones cinematográficas de Abbas Kiarostami**. Los Angeles: Mhughes Press, 2013.

MANOVICH, Lev. **Understanding Hybrid Media**. In: HERTZ, Betti-Sue (Org.) Animated Painting. San Diego: San Diego Museum of Art, 2007.

MEKAS, Jonas. **Birth of the Internet**. [Entrevista concedida a] Emily McDermott. Interview Magazine, 14 mai. 2015. Disponível em: <<https://www.interviewmagazine.com/art/jonas-mekas-zuecca-project-space-venice-beinnale>>. Acesso em: 05.mar.2018.

MEKAS, Jonas. **Filmar por necessidade**. [Entrevista concedida a] Juliano Gomes. Revista Cinética, Cinema e Crítica, mai. 2011. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/entrevistamekas.htm>>. Acesso em 24 nov. 2012.

MEKAS, Jonas. **Jonas Mekas “The Internet Saga”** at Palazzo Foscari Contarini and Spazio Ridotto, Venice. Mousse Magazine, Exhibitions, 2015. Disponível em: <<http://moussomagazine.it/mekas-palazzo-contarini-2015/>>. Acesso em: 05.mar.2018.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: SENAC, 2008.

MEYER, Philippe. **O olho e o cérebro: biofilosofia da percepção visual**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

MICHAUD, Phillipe-Alain. **Filme: por uma teoria expandida do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

MONTEERRUBIO, Lourdes. Friends in cinema. Correspondencias fílmicas: de la subjetividad a la intersubjetividad. **Área Abierta**, Revista de comunicación audiovisual y publicitaria, Vol. 19, n. 3, p. 439-470, 4. nov. 2019. Disponível em: <<https://dx.doi.org/10.5209/arab.65384>>. Acesso em: 23.nov.2020.

NERY, Salete. **Memória e Odores**: o debate entre biologia e sociologia em Norbert Elias como inspiração à compreensão dos usos sociais do olfato. Dossiê Multimodalidade da Memória: Narrativa e Teoria Social Arquivos do CMD, Volume 4, N.1. jan./jun. 2016.

PARENTE, André. **Cinemáticos**: Tendências do Cinema de Artista no Brasil. Rio de Janeiro: +2, 2013.

____ (Org.). **Catalogue for the exhibition "Circuladô" at Galeria Fayga Ostrower** - Funarte Brasília. Rio de Janeiro: +2, 2014.

PASTOUREAU, Michel. **Los colores de nuestros recuerdos**. Cáceres, España: Editorial Periférica, 2017a.

PASTOUREAU, Michel. **Red: The History of a Color**. United Kingdom: Princeton University Press, 2017b.

PREISS, Patricia Viegas. **Construindo o Caminho no Círculo**: Processos de ensino/aprendizagem nas danças circulares sagradas. 2011
? 2017?

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**, vol. I, No caminho de Swann. São Paulo: Globo SA, 2014a.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**, vol. II, A sombra das raparigas em flor. São Paulo: Globo SA, 2014b.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**, vol. III, O caminho de Guermantes. São Paulo: Globo SA, 2014c.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**, vol. V, A prisioneira. São Paulo: Globo SA, 2014d.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**, vol. VII, O Tempo Redescoberto. São Paulo: Globo SA, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **De uma imagem à outra? Deleuze e as eras do cinema**. Trad. Luiz Felipe G. Soares. [S. l.]: [200-?]. Disponível em: <<https://we.riseup.net/assets/94243/Jacques+Ranci%C3%A8re+Deleuze+e+as+eras+do+cinema.pdf>>
Acesso em: 27.jun.2020.

REYNOTH, Esmeralda. **Antes de ser enviada, la carta debe ser escrita**: Correspondencias (2005-2007) de Víctor Erice y Abbas Kiarostam. Disponível em: <<http://correspondenciascine.com/2020/07/el-ano-de-los-amigos-correspondencias-de-victor-erice-y-abbas-kiarostami/>>. Acesso em: 08.set.2020.

RODRIGUEZ, Nelson; CASTILLO, Luciano. **El cine es cortar**. San Antonio de Los Baños: Ediciones EICTV, 2010.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. Porto Alegre: L&PM, 2014.

ROVELLI, Carlo. **A ordem do tempo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

ROVELLI, Carlo. **Sete breves lições de física**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SANTILLÁN, Sebastián. José Luis Guerin y Jonas Mekas, en conversación. 2012. Disponível em: <<https://www.marienbad.com.ar/documento/jose-luis-guerin-jonas-mekas-conversacion-cccb>>. Acesso em: 17.jun.2021. Blog: Marienbad

SANTOS, Maria Ivone dos. **O imaginário do arroio Dilúvio nas imagens de imprensa e nas representações da arte. IX Jornadas Imaginários Urbanos**, FADU-CHCAU. Buenos Aires: Universidade de Buenos Aires, mai. 2007.

_____. **Sobre Aterro**: Profundezas e Flutuações. Texto de apresentação da exposição homônima que foi realizada em parceria com a artista Viviane Gueller e teve a curadoria da Prof^a. Dr^a. Maria Ivone dos Santos no Porão do Paço dos Açorianos, Praça Montevideu, 10, Centro Histórico, Porto Alegre, de 11 de julho a 11 de agosto de 2017.

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

TEDESCO, Elaine e BECKER, Sandra (editoras). **Catálogo da exposição Techne Berlin-Porto Alegre, 2019**. Berlin: Art In Flow/ Publishing House for Contemporary Art, 2019.

TOULET, Emmanuelle. **O cinema, invenção do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

USHER, Shaun (Org.). **Cartas extraordinárias: a correspondência inesquecível de pessoas notáveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasil, 1983

REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS

- ANAGNOSTOPOULOS, Tula. Small Size. Porto Alegre: 1998. Instalação.
- BAMBOZZI, Lucas. Curto Circuito [Último Suspiro]. São Paulo: 2014. Vídeo instalação.
- BAMBOZZI, Lucas. Último Suspiro. São Paulo: 2014-2015. Vídeo instalação
- BUCKSDRICKER, Luciane. Meio hipotônico, Porto Alegre: 2018. Fotografia.
- CALLE, Sophie. Cuide de você, São Paulo: 2009. Vídeo instalação.
- COLLIER, John. Clytemnestra. 1882. Pintura.
- ERICE - KIAROSTAMI. Correspondencias. Curadoria: Alain Bergala e Jordi Balló. Artistas: Victor Erice e Abbas Kiarostami, Barcelona: 2006-2007. Vídeo instalação e videocartas.
- FERVENZA, Hélio. Espessa transparência, Rio de Janeiro: 2019. Instalação.
- FERVENZA, Hélio. Memorar, Curitiba: 2011. Instalação.
- FERVENZA, Hélio Planos de Fuga, Porto Alegre: 2018. Instalação.
- KIAROSTAMI, Abbas Looking at Tazieh, 2008. Vídeo instalação.
- LANES, Telmo. Golpe de Vista no Pão-de-Açúcar, Porto Alegre: 1977. Pintura sobre cartão postal.
- MEKAS, Jonas. The Internet Saga. Veneza: Palazzo Foscari Contarini and Spazio Ridotto, 2015.
- MEKAS, Jonas. 365 Day Project, 2007. Web art e vídeo instalação.
- PARENTE, André. Circuladô (2004-2009). Vídeo instalação.
- PASQUETTI, Carlos. Exercício de Espaço Porto Alegre: 1977. Desenho.
- JUNE-PAIK, Nam. ZEN for TV, Nova Iorque: 1963-76. Instalação.

TESSLER , Élida. Meu nome ainda é vermelho. Porto Alegre: 2010. Livro confeccionado com gravuras água tinta (processo serigráfico) e água forte.

TESSLER, Élida. Vous est Ici. Paris: 2010. Livro e carimbo.

TUNGA, ão. Rio de Janeiro: 1981. Filme 16mm e instalação de som.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

365 DAY project. 365 curtas-metragens lançados na internet em seu site: <http://jonasmekas.com/diary/>. EUA: 2007.

ARABESCOS para Kenneth Anger. Direção: Marie Menken. EUA: 1961. Curta metragem, 4', color, 16mm.

AS I WAS Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty. Direção: Jonas Mekas. EUA: Canyon Cinema, 2000. Longa metragem, 288', color, 16mm.

DEPOIS do almoço de domingo. Realização: Tula Anagnostopoulos. Porto Alegre: 2012. Curta metragem, , color, vhs e minidv.

DIARIES, Notes and Sketches (also known as Walden) Direção: Jonas Mekas. EUA: 1968. 177', color, 16mm.

ERICE - KIAROSTAMI. Correspondencias. Artistas: Victor Erice e Abbas Kiarostami. 10 videocartas, 96', color, minidv:

Videocarta 1, "O jardim do pintor", Víctor Erice. 22/04/2005. 9'30";

Videocarta 2, "Mashhad", Abbas Kiarostami. 05/09/2005. 8'35";

Videocarta 3, "Córregos de luz", Víctor Erice. 22/10/2005. 20';

Videocarta 4, "O marmelo", Abbas Kiarostami. 12/2005. 12';

Videocarta 5, "José", Víctor Erice. 18/06/2006. 7'19";

Videocarta 6, "Chuva", Abbas Kiarostami. 11/03/2006. 10'50";

Videocarta 7, "Correio-marítimo", Víctor Erice. 10/08/2006. 3'49";

Videocarta 8, "À deriva", Víctor Erice. Setembro de 2006 - Março de 2007. 13'24";

Videocarta 9, "Mapa do tesouro", Abbas Kiarostami. 04/2007. 7'05";

Videocarta 10, "Escrito n'água", Víctor Erice. 05/2007. 2'30".

HAND Catching Lead. Direção: Richard Serra. EUA: 1968. 3', pb, 16mm.

KODAK. Realização: Tacita Dean. Inglaterra: 2006. 44'

LASAGNA. Direção: Tula Anagnostopoulos. San Antonio de los Baños: 1998. Curta metragem, 16mm, 3', color.

L'ARRIVÉE d'un train à La Ciotat. Realização: Louis Lumière e Auguste Lumière. França: Irmãos Lumière, 1895. Curta metragem, 50 ", pb.

LETTRE de Sibérie. Direção: Chris Marker. França: 1957.

MARY & Max. Direção: Adam Elliot. Australia: Icon Entertainment International, 2009.
Memórias del Subdesarrollo (1968), Tomás Gutiérrez Alea, Cuba

MOTHLIGHT. Realização: Stan Brakhage. Nova Iorque: 1963. Curta metragem. 4', color, 16mm.

NOTES on utopia. Realização: Jonas Mekas. EUA: 2005. Média metragem, 54'21", color, vídeo hd. Disponível em: http://jonasmekas.com/online_materials/

OS OVOS de gaivota. Realização: Abbas Kiarostami. Irã: 2007. Curta metragem, 17', color.

SANS Soleil. Direção: Chris Marker. França: 1983.

SMEMORY, mEmA. Nam June Paik - Edited For Television (1975). 2009. 1m17s Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aABhI5zaSyU>>. Acesso em: 25 jun. 2021

TODAS las cartas. Correspondencias fílmicas. Exposição. Curadoria: Jordi Balló. Duplas de artistas: Victor Erice e Abbas Kiarostami, Isaki Lacuesta e Naomi Kawase, José Luis Guerin e Jonas Mekas, Albert Serra e Lisandro Alonso, Jaime Rosales e Wang Bing, Fernando Eimbcke e So Yong Kim, CCCB, Barcelona, Espanha, 2011.

TREM: Cinema de Inversão/. Realização: Paulo Bruscky. Inversão, 1980, xerofilme, Amsterdam

VIDEOCARTAS. Realização: José Luis Guerín e Jonas Mekas. Espanha e EUA: 2009-2011. Nove videocartas. HDV. DV. Color e P.B. 99'21"

Carta 1. J. L. Guerin. "Carta a Jonas Mekas n.o 1". 08/11/2009. 4'53"

Carta 2. Jonas Mekas. "A Letter to José Luis # 1". 01/2010. 9'41"
Carta 3. J. L. Guerin. "Carta a Jonas Mekas n.o 2". 03/2010. 7'22"
Carta 4. Jonas Mekas. "A Letter to José Luis # 2". 04/2010. 9'04"
Carta 5. J. L. Guerin. "Carta a Jonas Mekas n.o 3". 05/2010. 9'39"
Carta 6. Jonas Mekas. "A Letter to José Luis # 3". 07/2010. 13'11"
Carta 7. J. L. Guerin. "Carta a Jonas Mekas n.o 4". 11/2010. 9'48"
Carta 8. Jonas Mekas. "A Letter to José Luis # 4". 01/2011. 19'47"
Carta 9. J. L. Guerin. "Carta a Jonas Mekas n.o 5". 04/2011. 14' 52"

VIDEO Letter. Realização: Shuntaro Tanikawa e Shuji Terayana. Japão: 1983. 72'

XEROPERFORMANCE. Realização: Paulo Bruscky. Filme super 8mm transferido para digital. (xerofilm), Amsterdã:1980, 0'40"

XEROFILME: LMNUWZ, Fogo!. filme super 8mm transferido para digital, Amsterdã: 1980, 0'25

INDEX

A Doca do Carvão	28, 47, 60, 147-156, 160, 168, 199
A Sombrinha Vermelha	24, 28, 47, 125, 139, 142-146, 183, 197
Barquinhos	182
Cantinho da leitura	24, 122, 123, 137, 198
Cartas da Noruega, 1994-2007	23, 32, 39
Cartas da Noruega, 1994-2015	21, 24, 35, 36, 123, 137
Cartas em molduras	126
Composição com a máquina de costura	119, 120, 132
Dia Noite, Noite Dia	24, 59, 121, 123, 132, 133, 137
Far Faraway Norway	24, 47, 59, 90, 117, 118, 123, 129, 130, 132, 133, 135, 178, 197
Lasagna	133
Mapa	24, 123, 137
Montanha	24, 123, 124, 132, 133
Parágrafos Vermelhos	183-194, 199, 200
Película Costurada	133-137, 145
Small Size	148, 149
The Green Letter	24, 29, 47, 127, 128, 138-142, 182, 186, 198

The Red Carpet (art festival #2)	168, 169, 173-177
The Red Carpet (film festival # 1 / for an art exhibition)	160, 166-168, 199
The Red Carpet (film festival #1)	160, 164-166
The Red Letter	181-183, 200
Trilhos	24, 125
Vó sendo anjo	24, 132
What is your favorite color?	181-183, 200

