



**Clara Cavour Ponte**

**Retratos filmados: povoar, povoamentos, povo por vir**

**Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio.

Orientadora: Profa. Ana Paula Veiga Kiffer

Rio de Janeiro  
Setembro de 2018



## **CLARA CAVOUR PONTE**

### **Retratos filmados: povoar, povoamentos, povo por vir**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

**Profa. Ana Paula Veiga Kiffer**

Orientadora  
Departamento de Letras – PUC-Rio

**Prof. Frederico Oliveira Coelho**

Presidente  
Departamento de Letras – PUC-Rio

**Profa. Zizette Lagnado Dwek**

Faculdades Santa Marcelina

**Profa. Monah Winograd**

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia  
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 24 de setembro de 2018.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização do autor, do orientador e da universidade.

## Clara Cavour Ponte

Graduou-se em Comunicação Social com bacharelado em Jornalismo pela PUC-Rio em 2005. Foi repórter da editoria Internacional do Jornal do Brasil. Desde 2010, trabalha como *filmmaker* independente.

### Ficha Catalográfica

Ponte, Clara Cavour

Retratos filmados : povoar, povoamentos, povo por vir / Clara Cavour Ponte ; orientadora: Ana Paula Veiga Kiffer. – 2018.  
113 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2018.  
Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Retrato filmado. 3. Arquivo. 4. Corpo-câmera. 5. Vida. 6. Fazer. I. Kiffer, Ana Paula Veiga. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Para Martina, um retrato meu.

## Agradecimentos

A Fred Coelho, por me convidar a aventurar-me no mestrado. Pela sala de aula. E, com sorte, pela pesquisa que virá.

A Ana Kiffer, pelo incentivo a uma produção de pensamento que não é a da reprodução, pela fala feminina urgente na universidade, pelos modelos de orientação que estabelece, por suspender o programa de curso todas as vezes que o mundo embruteceu, pela parceria que possibilitou que a minha experiência de mestrado junto à da maternidade fosse tão honesta, pelo diálogo que seguirá enquanto pesquisa e vida afora.

A Lisette Lagnado, por aceitar ver, ler e comentar o meu trabalho.

A Estevão Casé, meu parceiro de vida, que incentivou e incentiva tanto tudo que eu faço, a começar pelos retratos. Pela qualidade de entrega em tudo que faz, o que lhe torna um fazedor a quem eu aponto a minha câmera quase todos os dias. Pelo convite diário à criação de uma vida imensa.

A minha mãe, por ser esse oceano de apoio incondicional que me abraça em todos os lados.

A meu pai, pelo diálogo acadêmico desde que eu usava o uniforme do Pedro II.

A minha irmã, por cuidar da Martina enquanto eu frequentava as aulas de mestrado.

Aos retratados, pelos fragmentos de beleza que acenderam em mim.

Aos meus colegas de mestrado, pela troca.

À CAPES e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ser realizado.

Aos meus amigos, os que já foram retratados, os que ainda não foram, os que não serão: por me fazerem ter certeza na amizade como modo de vida.

A Martina, que foi parte deste corpo-câmera e deste corpo-escrita.

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

## Resumo

Ponte, Clara Cavour; Kiffer, Ana Paula Veiga. **Retratos filmados: povoar, povoamentos, povo por vir**. Rio de Janeiro, 2018. 113 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

“Retratos filmados: povoar, povoamentos, povo por vir” é uma investigação textual que nasce de uma experimentação videográfica. Uma escrita em torno de encontros filmados que povoam o corpo-câmera da autora e formam um arquivo vivo, aberto, de falas, questões, povoamentos do tempo presente, expondo novas formas de se estar no mundo, processos de criação de si, pensamentos sobre o agora, insurgentes do esgotamento de um determinado modelo de vida, indicando um povo por vir.

## Palavras-chave

Retrato filmado; arquivo; corpo-câmera; vida; fazer; esgotamento; afeição; desejo; corpo; estética da existência.

## Abstract

Ponte, Clara Cavour; Kiffer, Ana Paula Veiga (Advisor). **Film portraits: populate, populating, people to come**. Rio de Janeiro, 2018. 113 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

“Film Portraits: populate, populating, people to come” is a writing exercise on a video practice and experimentation. The writing investigates filmed encounters that populate the author’s camera-body and create a live and open archive of narratives, issues and new ways of populating a thought of the present, revealing new existences and fresh approaches to processing the world, instigated by a collapsed model of life and indicating a people to come.

## Keywords

Film portrait; archive; camera-body; life, body; making; affection; desire; exhaustion; aesthetic of existence.

## Sumário

<b>1. Introdução</b>	12
<b>2. Povoar</b>	
2.1. Povoar-me	17
2.2. Corpo-câmera	26
2.3. Estrutura da dissertação	31
<b>3. Povoamentos</b>	
3.1. Carolina Bianchi Corpos; sexualidades; mulheres; ativismos; mortes; fazer	35
3.2. Helen Salomão Corpos; mulheres; ativismos; modos de fazer; sexualidades	47
3.3. Mãeana Mulheres; sexualidades; espiritualidades; corpos; mortes; ativismos	54
3.4. Kammal João Corpos; modos de fazer; artes	60
3.5. Jonas Mekas Beleza; modos de fazer; artes	67
3.6. Florencia Grisanti Mortes; artes; ciência	74
3.7. Gabriel Pardal Trabalho; modos de fazer; artes	80
3.8. Rogério Duarte Beleza; modos de fazer; artes	85
3.9. Raquel André Modos de fazer; trabalho; encontro	89
3.10. Matilde Campilho Beleza; modos de fazer; trabalho	95
<b>4. Arquivo vivo: povo por vir</b>	102
<b>5. Conclusão</b>	108
<b>6. Referências bibliográficas</b>	111

## Links para os Retratos

### **Carolina Bianchi**

Retrato 2018

<http://www.claracavour.com/filter/RETRATOS/RETRATOS-CAROLINA-BIANCHI>

Retrato 2014

[http://www.claracavour.com/filter/RETRATOS/RETRATOS\\_CAROLINA-BIANCHI](http://www.claracavour.com/filter/RETRATOS/RETRATOS_CAROLINA-BIANCHI)

### **Helen Salomão**

<http://www.claracavour.com/filter/RETRATOS/RETRATOS-HELEN-SALOMAO>

### **Mãeana**

<https://www.claracavour.com/RETRATOS-MAEANA>

### **Kammal João**

<http://www.claracavour.com/filter/RETRATOS/RETRATOS-KAMMAL-JOAO>

### **Jonas Mekas**

[http://www.claracavour.com/filter/RETRATOS/RETRATOS\\_JONAS-MEKAS](http://www.claracavour.com/filter/RETRATOS/RETRATOS_JONAS-MEKAS)

### **Florencia Grisanti**

[http://www.claracavour.com/filter/RETRATOS/RETRATOS\\_FLORENCIA-GRISANTI](http://www.claracavour.com/filter/RETRATOS/RETRATOS_FLORENCIA-GRISANTI)

### **Gabriel Pardal**

<https://www.claracavour.com/RETRATOS-GABRIEL-PARDAL>

### **Rogério Duarte**

[http://www.claracavour.com/filter/RETRATOS/RETRATOS\\_ROGERIO-DUARTE](http://www.claracavour.com/filter/RETRATOS/RETRATOS_ROGERIO-DUARTE)

### **Raquel André**

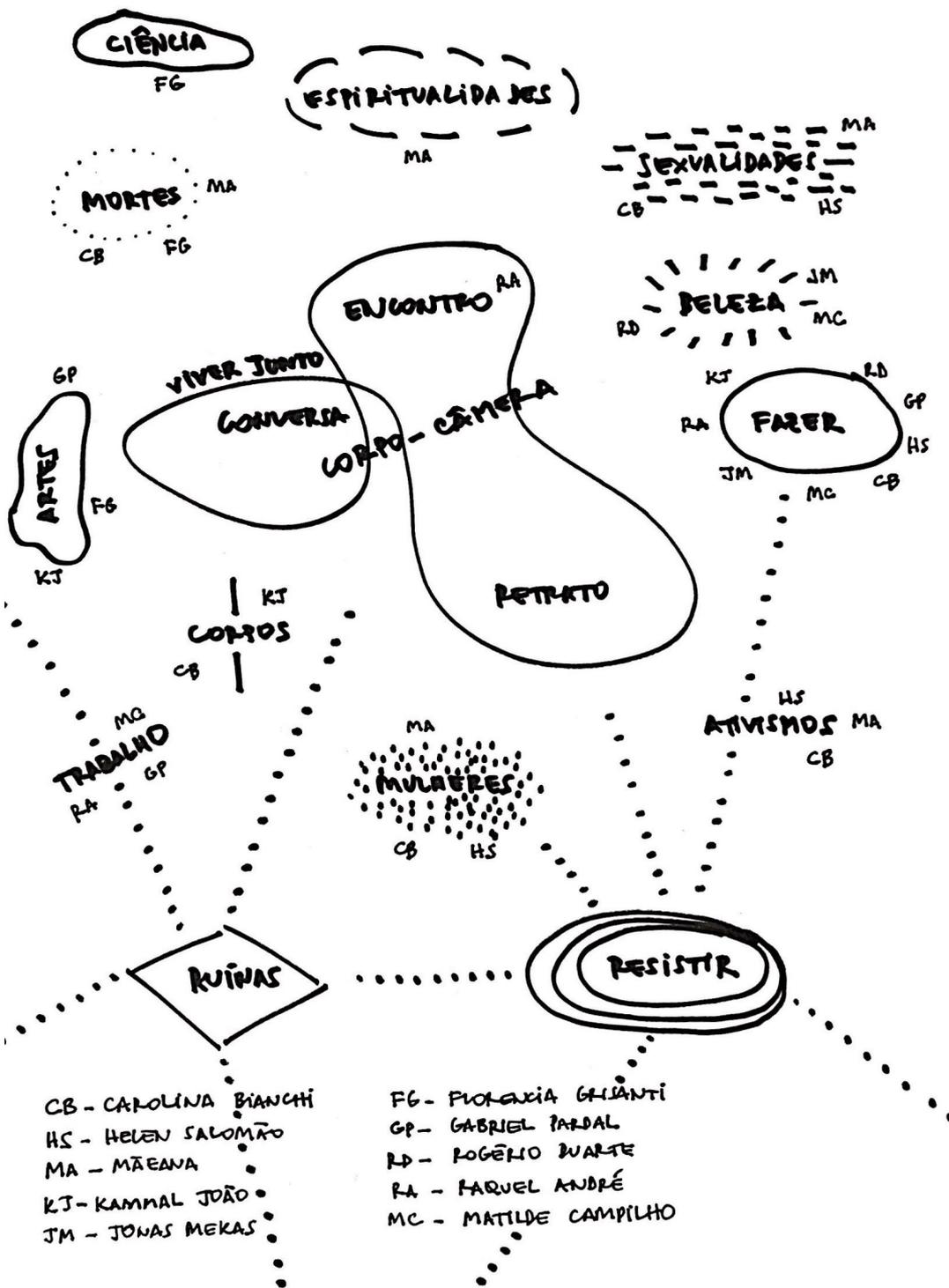
[http://www.claracavour.com/filter/RETRATOS/RETRATOS\\_RAQUEL-ANDRE](http://www.claracavour.com/filter/RETRATOS/RETRATOS_RAQUEL-ANDRE)

### **Matilde Campilho**

[http://www.claracavour.com/filter/RETRATOS/RETRATOS\\_MATILDE-CAMPILHO](http://www.claracavour.com/filter/RETRATOS/RETRATOS_MATILDE-CAMPILHO)

*Enquanto eu caminhava, ocasionalmente, vi breves lampejos de beleza.*

Jonas Mekas



NOTA: Parto deste índice imagético para apresentar os territórios provisórios e os povoamentos que encontro nos retratos e por onde a escrita percorre, levando em consideração o trânsito entre eles, as linhas que os atraem e as linhas de fuga. Este índice é inspirado no livro "Mapping it Out - An alternative atlas of contemporary cartographies", editado por Hans Ulrich Obrist, e tem como base o diagrama *You Me* de Ricardo Basbaum, que me serviu de referência, mas não será objeto de análise da dissertação.

## 1. Introdução

2010. Eu compro uma câmera e invento formas de usá-la. Eu queria fazer jornalismo com ela, documentário, jornalismo - de onde eu vinha e pra onde eu queria ir; eu vinha da redação do Jornal do Brasil, da editoria Internacional. Eu queria viajar o mundo filmando. Isso aconteceu, de alguma forma, através da música, logo depois, nos anos seguintes. A câmera que eu comprei revolucionou o mercado audiovisual. A Canon 5D por ser barata permitiu que muita gente engendrasse um caminho independente de trabalho. Eu sempre trabalhei em empresas, era como eu sabia trabalhar. Eu ainda não sabia trabalhar sozinha. Quando comprei o meu equipamento, fui buscar referências do que se fazia com câmeras. E eu enxerguei feitos belíssimos, alguns muito técnicos, muito distante do que eu poderia fazer, como Jim Jarmush, como Wes Anderson, como Stanley Kubrick. Era artes plásticas o que eles faziam com a imagem em movimento. Mas descobri também quem pensasse a câmera de forma mais parecida com o que eu pensava ser o uso possível e o objeto dela. Eu queria uma câmera para registrar a vida. Para registrar o mundo enquanto eu estivesse aqui. Era o que tinha me levado a fazer jornalismo também, estar atenta ao tempo. O tempo passando na minha vida e na de quem estava perto. Com a câmera, eu consegui dar vazão a essa espécie de "vigília". Por mais que ela não esteja sempre em punho - eu vejo muito mais coisas que eu gostaria de grafar do que eu grafo. Eu olho para elas através de enquadramentos, com os olhos para as cenas que eu gostaria de guardar.

Foi com Jonas Mekas que eu entendi que o ato de filmar a vida privada poderia ser entendido enquanto trabalho. Não como o trabalho que eu conhecia antes, dentro da corporação. Mas um trabalho que é importante somente para si. E para quem o enxerga. Um trabalho que dispara afetos. Me apaixonei por Chris Marker e Agnès Varda pelo mesmo motivo. Mas Mekas leva essa prática a um extremo, à radicalidade e à crueza do material bruto à obsessão por filmar.

A minha operação de câmera já foi descrita por muitos como sendo sensível, bonita, intimista. Mas me considero amadora na câmera, não domino profundamente

a técnica (estou sempre tendo que aprender dentro do *workflow* do vídeo, seja por causa de uma câmera nova, de novos programas de edição, uma infinidade de *codecs*, *picture profiles* e outros códigos por trás da imagem refletida na objetiva). No entanto, por mais correto e técnico que possa ser o seu uso, qualquer um com uma câmera em punho tem que escolher o que olhar, para onde apontar, entender o tempo emocional de um plano. E nesse sentido é um exercício muito subjetivo, instintivo e, por que não, amador.

Daí, entender a operação desse aparato técnico e subjetivo enquanto trabalho. Eu descobri o meu jeito de fazer, de operar câmera, áudio, edição, e comecei a filmar para mim. Era a única coisa que eu podia fazer, até que passei a ser convidada a filmar para os outros. E a maior parte desse material era música. Era o material utilizável, facilmente destinado a alguma coisa, ao videoclipe de internet, ao YouTube. Era um material facilmente visto por mim como algo possível de se fazer com a câmera: imagens bonitas para preencher som. O que eu buscava e ainda busco nos vídeos de música é observar a língua que falam os músicos. Mas me interessa a língua de cada um, independente e anteriormente à música. Por isso o impacto ao conhecer Mekas, Marker, Varda. Eles sabiam fazer o registro do outro, de si e do cotidiano. Mostravam-se autores do material que capturavam (Varda e Mekas continuam capturando, operando câmeras; Marker morreu em 2012), fazendo da captura filmográfica uma escrita. Seus trabalhos falam o que suas existências fazem a partir da observação do mundo.

A minha câmera sempre apontou para as pessoas em suas expressões, independente dessa primeira expressão musical que eu capturei do outro (a língua que falam entre si, os gestos). O vídeo musical e o olhar para o artista da música era algo já consolidado. Filmar as pessoas ao meu redor, aqueles que eu via como artistas em suas práticas cotidianas, não. Ter uma câmera na mão funcionou como justificativa para olhar para o outro, mesmo que eu não soubesse qual seria a sua reação. Para mim, era como se uma câmera rodando justificasse a necessidade de uma câmera

rodar. Ela fazia o instante crescer, por mais que aquele momento pudesse parecer vazio ao outro. Era o outro sendo.

O material bruto da vida passou a me fazer sentido quando senti prazer em filmar pessoas. Não era uma câmera rodando a esmo, registrando eventos, minha câmera procurava a expressão do outro e via nisso uma poética. Ainda em 2010, eu fiz uma lista de pessoas que eu gostaria de filmar. E ao lado colocava os assuntos que eu imaginava cada um falando. Eram os temas que me afetavam naquelas pessoas. Era o que as movia, o que eu percebia de engajamento e de paixão no outro. Temas-potência do outro. O brilho de cada um. O que no outro faz com que a fala se torne mais enérgica, a postura mude, a expressão destensione. Entendi que era como um retrato o que eu propunha para as pessoas. Porque se tratava de um instante da vida delas e da minha. Como o instante fotográfico, condensando gestos, marcas do corpo, da vida de cada um, mas aqui estendido numa duração fílmica. Não se trata de um instante cronológico, de uma determinada data ou situação, mas de um instante imanente e não menos epifânico, que carrega manifestações da expressão do outro.

Comecei então a praticar a atenção àquilo que me levava a querer estar perto de alguém, a querer guardá-lo em forma de retrato filmado. Era mais do que uma entrevista, era um encontro com com pessoas do meu tempo, do tempo presente. Na edição, me autorizei a testar imagem e som fora de sync, um recurso que era mais facilmente aplicado no vídeo musical do que no material que se aproximava da entrevista. Encontrei uma sincronia outra, um *sync emocional*, que surpreendia com momentos de beleza justamente pela escolha e a liberdade de colocar imagem e áudio separados. Passei a experimentar então a construção do discurso através de imagem e som de forma a montar um retrato de alguém.

Essa prática começou a desenhar uma espécie de escrita oral do agora com a câmera de vídeo. Uma escrita feita de pensamentos processuais - fragmentados, construídos em ato, de frente para a câmera. Um mosaico de falas ressonantes e

distantes, que traça uma cartografia de narrativas múltiplas e que começou a evidenciar, a cada novo retrato, a construção de um arquivo.

A ideia de um *retrato filmado* não é de entendimento imediato. É preciso assistir um. Retrato filmado não é um gênero filmico. É a forma como eu entendi os vídeos que eu faço de pessoas. Quando cheguei ao mestrado com um pré-projeto sobre a prática de filmar a vida (sobretudo nos diários filmados), fui instigada por professores do programa de Literatura, Cultura e Contemporaneidade a olhar para os retratos enquanto o próprio objeto de pesquisa. Já na entrevista me foi sugerido que eu encontraria, na pesquisa acadêmica, um diálogo teórico, conceitual, crítico e reflexivo para a minha prática videográfica. E isso de fato aconteceu. Desde então, senti necessidade de fazer novos retratos, partindo então do diálogo com conceitos, textos, autores, artistas, imagens que foram coletados ao longo do mestrado. Minha prática videográfica e meu arquivo (até agora com 36 retratos, alguns ainda não editados) ganham novas camadas e também novas problematizações com o processo desencadeado pela pesquisa e a escrita desta dissertação.

O arquivo de retratos é um projeto de vida, tem como horizonte o tempo da minha vida. É uma proposta para o meu estar no mundo: um fazer onde encontro sobretudo alegria, um preenchimento que me traz saúde. É uma empreitada que eu entendo ser também uma afronta à morte, à mortificação, já que olhar para um arquivo que traça a minha trajetória e a dos entrevistados é, de alguma forma, olhar também para a morte<sup>1</sup>. Os retratos tratam de afirmar e de celebrar potências de vida encarnadas em ideias, movimentos, insights, provocações, gestos - formas variadas do que eu entendo ser a beleza -, traduzidas pelo charme dos sujeitos aqui reunidos, numa espécie de nova família, uma família de aliados. Uma força-tarefa de afirmação da vida e de resistência no mundo que sempre esteve por acabar. Os retratos falam de estar diante do outro, de parar um instante em alguém, do encontro. De olhar o

---

<sup>1</sup> Em *Sobre a Fotografia*, Susan Sontag considera a fotografia um "inventário da mortalidade". As fotos seriam atestados da vulnerabilidade da vida, que rumo para a própria destruição. O fascínio exercido pela fotografia seria justamente o lembrete da morte, que nos convida ao sentimentalismo. O colecionador de fotos seria, para a autora, alguém engajado num "trabalho de salvamento". (SONTAG, 2004, p.85).

mundo com olhos alheios, de se contaminar, de construir algo junto. Os retratos falam de amor pelo outro, pelas coisas, pelas coisas do outro. Os retratos falam de amor.

## 2. Povoar

### 2.1. Povoar-me

"I believe in the flesh and the appetites", eu acredito na carne e nos desejos, assim como Walt Whitman. No corpo, no humano, no espanto. E desde que tenho uma câmera em punho, coleciono instantes de beleza que eu percebo no outro. Fragmentos de vida, traços do estar no mundo de quem vive ao mesmo tempo que eu. Belezas<sup>2</sup> que expandem, provocam, atacam a minha zona de afecção, de desejo e atenção. Jonas Mekas vive no mesmo tempo que eu, tempo presente, apesar da distância que separa meus 35 de seus 95 anos de idade. Foi nos seus filmes que enxerguei a beleza do ato de filmar a vida e os encontros, algo que eu já praticava, mas não entendia como fazer artístico. É dele o título *As I was moving ahead, occasionally I saw some brief glimpses of beauty*, que é aqui a epígrafe deste trabalho antes mesmo de Whitman. Enquanto eu me movo, eu vejo breves lampejos de beleza e os guardo, assim como o faz Mekas.

Chamei de retrato filmado o meu encontro com o outro acoplada à câmera de vídeo. Nesse encontro, a câmera é extensão do meu corpo. É através dela que eu posso grafar a beleza. Esses pequenos filmes nascem do meu desejo de travar contato com diferentes modos de se estar no mundo e de me inspirar nos processos de criação que tornam a vida *possível*. A escrita desta dissertação me fez perguntar quais são esses processos, o que une os retratos, o que me desperta em alguém. E o exercício de tentar identificar esses traços foi penoso, não cheguei a uma resposta - a um crivo. Até porque ser capturado pelo brilho de alguém, por uma forma de olhar para o mundo ou por um trabalho são coisas da sensibilidade, muitas vezes intraduzíveis e

---

<sup>2</sup> Eu vou falar com frequência de beleza aqui. E a beleza como eu a entendo é plural. São belezas que não estão calcadas na zona conceitual do Belo, mas referentes ao que comove, ao que emociona, ao que provoca sensações como as das experiências estéticas, ao que traz alegria, ao que dispara o corpo, ao que engaja. Sempre que este termo aparecer no meu texto peço que seja entendido nesse contexto.

muito pessoais. A investigação do que me afeta em quem eu filmo encontra por vezes respostas muito distintas. O que o outro está propondo, os seus movimentos que encontram os meus e que encontram os movimentos coletivos; o que certas trajetórias de vida inspiram, de que forma criam uma zona de comunicação comigo e certamente com mais gente. Como algumas presenças afetam a minha existência de modo a aumentar a minha “força de existir” ou “potência de agir”, como já colocou Espinosa sobre a natureza e a força dos afetos<sup>3</sup>.

Talvez o que eu esteja a buscar no outro sejam traços da experimentação da vida aos modos da experiência artística, que é algo que pode ser que encontremos em todo mundo. Em 2014, filmei um açougueiro em Paris chamado Christophe Chatillon (um retrato que na época eu não terminei de editar pela dificuldade de tradução por vezes do francês falado e dos termos relativos aos cortes das carnes), e lhe perguntei se ele se considerava artista. Ele me respondeu que gostava do que fazia e que fazia-o muito bem. Perguntei então se isso não podia falar da relação do artista com a sua obra. E ele insistiu que o que ele fazia era trabalho, que o fazia com a maior entrega possível e com alegria em atender os seus clientes. Mekas fala, em seu retrato<sup>4</sup>, dessa entrega do fazer. Ele que não se considera criador, mas fazedor, quando provocado pelo fato de que todos fazem alguma coisa, responde que pode-se ser um bom fazedor de café da manhã ou de jantares para os amigos, por mais que estúpido em todo o resto. Nessa relação de entrega com o fazer de Chatillon, Mekas ou de quem faz um excelente café da manhã, eu vejo beleza. Vejo também a experiência artística, como a descreve Roberto Corrêa dos Santos nesta passagem:

"Pode-se valer-se de uma escavadeira ao invés de pincel e estar-se em experiência de arte, pode-se ir escrevendo, escrevendo, escrevendo a banal lembrança a esmo e (por gambiarras, acordos, puxadinhos e lógicas como: com leite, bem claro, no descartável, para viagem, sem tampa, não muito quente, na chapa, sem miolo, pouca manteiga etc.) estar-se em experiência de arte" (CORREA DOS SANTOS, 2015, p.14)

<sup>3</sup> ESPINOSA, Baruch. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

<sup>4</sup>Disponível em: [https://claracavour.com/RETRATOS\\_JONAS-MEKAS](https://claracavour.com/RETRATOS_JONAS-MEKAS)

A ideia de uma arte do viver, que eu encontro embasamento em Nietzsche, me clareia isso que estou tentando buscar nos retratos - uma experimentação artística que eu percebo ao olhar para o fazer do outro, para o seu estar no mundo, e que enxergo como brilho e beleza de alguém:

“Nietzsche exorta cada um a esculpir a sua existência como uma obra de arte. A vida deve ser querida e desejada tal como um artista deseja e cria sua obra, ao empregar toda a sua energia para produzir um objeto único. Mantendo a arte de viver em primeiro plano, Nietzsche convida o ser humano a participar de maneira renovada na ordem do mundo, construir a própria singularidade, organizar uma rede de referências que o ajude a se moldar na criação de si mesmo. E tudo isso só pode ser feito contra o presente, contra um 'eu' constituído, incentivando continuamente a experimentação, os ensaios, as tentativas de renovação”. (DIAS, 2011, p.13).

O que Chatillon, Mekas, Nietzsche, Corrêa dos Santos e ainda Foucault e tantos outros me ensinam é que pode e deve haver no fazer algo, e isso a longo prazo diz respeito a uma vida (a um fazer da vida cotidianamente e aos processos de subjetivação), uma experiência de arte, capaz de nos nutrir e aumentar a força do existir. A forma como outro opera esse fazer a fim de buscar a saúde potencializadora da vida merece, ao meu ver, ser registrado e o recorte que eu dei para isso na minha prática videográfica foi o retrato filmado.

Olhar para os retratos no espaço acadêmico, no entanto, foi um convite a um desdobramento textual do experimento videográfico. Mas é importante ressaltar que eu também vivi outros desdobramentos desencadeados pela pesquisa. Foi possível desdobrar os retratos num nível muito sutil - íntimo, orgânico, etéreo. Foi imperativo refletir sobre o funcionamento e a movimentação do meu corpo-câmera; problematizar a forma como os retratos me habitam e a vontade de buscar no visível o invisível, a beleza em suas partículas e particularidades.

Os retratos são entrevistas que carregam a ideia de um perfil - um *portrait* - de um instante, mas também a da conversa, do encontro. No livro *Diálogos*, com Claire Parnet, Deleuze define uma conversa como sendo o mesmo que um devir ou umas núpcias. Quando nos disponibilizamos ao encontro, encontramos pessoas, mas

também movimentos, acontecimentos, ideias, entidades - que criam um efeito, um ziguezague, alguma coisa que se passa *entre dois*. Deleuze diz que é como o *traçado* de um devir (e devires são quase imperceptíveis, porque são agenciamentos), algo que não é comum aos dois, mas que nasce entre os dois, um bloco assimétrico que tem direção própria. É assim, num movimento de mão dupla, de núpcias, que se cria algo que é potencializado pelo encontro. O retrato descentraliza os olhares: juntos, colocamos a mover os olhares que tínhamos um ao outro e o olhar para o mundo. Criamos algo novo: um no outro e independente de nós.

Numa conversa há também agenciamentos, aquilo que um e outro emanam - a fala, o corpo pensando, as ativações do corpo, os pequenos gestos e murmúrios, o humor, o tempo de cada um etc. Justo aí, nisso que é emanado, nesse *risco sutil*, é que seria possível apreender fragmentos do brilho de alguém. Risco porque o que emana risca, traça, atravessa, apesar de muitas vezes invisível ou intraduzível. Mas também porque nos os lugares onde alguém *arrisca* está a sua beleza singular. Onde vê-se processo: tentativa, falha, engajamento, renovação (e não apenas reprodução ou consumo, como coloca Mekas quando questionado se todos não fazem coisas: “alguns compram coisas”<sup>5</sup>). Talvez esteja nesse *risco* também o que eu buscava responder acima sobre o que me mobiliza em alguém.

Para Deleuze, "há na vida uma espécie de falta de perícia, de fragilidade física, de gagueira vital que é o *charme* de cada um. O charme, fonte de vida, como o estilo, fonte de escrita. Mas o charme não é de todo a pessoa, é *aquilo* que permite apreender as pessoa"<sup>6</sup>. Para o filósofo, o charme dá à vida uma potência não pessoal, que extrapola o indivíduo, como o estilo, que dá à escrita um fim que, na sua opinião, é exterior à própria escrita: "a escrita tem por finalidade a vida"<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> In: [https://claracavour.com/RETRATOS\\_JONAS-MEKAS\\_02'28](https://claracavour.com/RETRATOS_JONAS-MEKAS_02'28)

<sup>6</sup> DELEUZE, G.; PARNET, C. *Diálogos*. 2004, p.15

<sup>7</sup> "A escrita tem por exclusiva finalidade a vida, através das combinações com que joga. É o contrário da neurose, onde, precisamente, a vida não cessa de ser mutilada, rebaixada, personalizada, mortificada, e a escrita de se tomar a si própria como finalidade" (DELEUZE & PARNET, 2004, p.16)

E qual a finalidade de uma escrita videográfica? De filmar pessoas, ideias, movimentos, belezas, caminhos? A própria vida, respondo. Registrar a vida é uma forma de afirmá-la, de revivê-la, de experimentá-la a partir de um tipo de olhar - daquele que filma e do que é filmado -, e esse olhar tem um vínculo próprio com a vida, uma *atenção filmográfica*. Ao registrar o encontro, eu crio, ao menos para mim, uma outra camada de experimentação da vida. Vivo o encontro a partir do exercício da operação da câmera de vídeo, buscando dar expressão num fazer filmográfico aos movimentos sutis que me afetam.

Filmo o encontro sabendo da dificuldade de apreendê-lo e tendo consciência de que esse registro (essa escrita) me tem como autora. Mas não se trata disso. O retrato filmado quer ausentar esse meu eu, numa tentativa de capturar o charme do outro, que é independente da minha presença. Busco confiar o retrato ao retratado e ao que nasce do encontro, o bloco novo e assimétrico de que fala Deleuze. Para que seja possível ver o outro sem o meu filtro e para que essas vozes falem por si.

Gosto muito da ideia de um "povoar-se" que Deleuze propõe:

O que é um precisamente um encontro com alguém de quem se gosta? É um encontro com alguém ou com animais que vêm nos povoar, com ideias que nos invadem, com movimentos que nos comovem, sons que nos atravessam? E como separar estas coisas? (...) Em cada um de nós há como que uma ascese parcialmente dirigida contra nós próprios. Somos desertos, mas povoados de tribos, de faunas e de floras. Passamos o tempo a ordenar essas tribos, a dispô-las de outro modo, a eliminar algumas delas, a fazer prosperar outras. E todas essas tribos, essas multidões não impedem o deserto que é nossa própria ascese. Pelo contrário, habitam-no, passam por ele, sobre ele. O deserto, a experimentação sobre si próprio, é a nossa única identidade, a nossa única oportunidade para todas as combinações que nos habitam. (DELEUZE; PARNET, 2004, p.21-22)

Buscamos povoar-nos porque há no cosmos o que não se pode capturar sozinho: ideias, ondas, olhares. Sinto necessidade de esboçar fugas criativas, de abrir possibilidades para a saúde, para os insights, e acredito que isso só é possível pelo contágio. Por isso coloco-me nesses encontros e num fazer videográfico das conversas, sabendo que as experimento a partir da minha solidão: do que nasce em

mim, das minhas limitações, das linhas de intensidade que me formam, do ritmo do meu funcionamento orgânico e mental, dos fluxos emocionais que me hidratam ou me secam, indicando a qualidade da minha movimentação. O encontro é o que nasce nesse espaço entre *solidões*, a minha e a do retratado, marcadas pelo instante e povoadas de outros encontros, já sem pertencer a ninguém.

O que eu capturo não é algo acabado, mas o que Deleuze me ajuda a traduzir como um "gaguejar". Entendo o gaguejar como o processo. O que nasce do pensamento em ato, mas também do choque dos corpos e das falas. Nesse caso aqui tomo de forma menos conceitual e mais processual a noção mesma do gaguejar, entendendo-a como essa tentativa sempre falha de apreender o novo, de capturar os movimentos que vêm nos povoar; o que acende na conversa e se põe a ziguezaguear<sup>8</sup>. Os lampejos que brilham enquanto traço junto com alguém o que também poderia chamar de mapa. O próprio mapa. Uma cartografia do encontro, das fronteiras que dois corpos põem em relação, em movimentos ora de aproximação, ora de afastamento, explicitando suas singularidades. E junto aos corpos, a matéria que os forma: as intensidades, os ritmos, as emoções, a memória. A geografia que há nas pessoas, nossas linhas flexíveis, duras, nossas linhas de fuga.

A duração também está em jogo num encontro. O que acontece entre o instante em que o encontro se inicia e o instante em que se encerra; seja no encontro físico, seja no virtual - já no encontro com o espectador. Em *Potências do Tempo*, David Lapoujade fala da relação entre tempo e afeto, citando o conceito bergsoniano de *duração*. Vou me ater ao comentário de Lapoujade sobre Bergson e no pensamento que ele desenvolve a partir deste conceito para construir um diálogo com

---

<sup>8</sup> Há um gaguejar que se passa no meu corpo enquanto filmo, enquanto faço perguntas, enquanto ouço e um outro que se dará na ilha de edição, quando eu construo um discurso a partir do encontro já acabado, quando as distâncias voltam a operar. É preciso escolher o que ficou do encontro, o que é fiel ao outro, o que se aproxima de um estado de coisas em que se pode reconhecer o outro. É preciso reconhecer-me também, olhar para o que foi tocado e movimentado dentro de mim. E ouvir o gaguejar da própria montagem. Cortar é gaguejar. A gagueira acontece inclusive como resultado dos cortes colocados em sequência, operação que é a edição propriamente dita.

os retratos filmados: penso no que é disparado na duração do encontro em que se dá o retrato, nas sensações imediatas que são, antes de tudo, emoções.

As emoções são o efeito que o escoamento do tempo produz sobre a sensibilidade. Mais profundamente, existe uma emoção que está ligada à passagem do tempo propriamente dita, ao fato de sentirmos o tempo fluindo em nós e vibrando interiormente. É a própria duração que em nós é emoção. Por outro lado é apenas através das emoções que somos seres que duram, ou melhor, que deixamos de nos considerar seres para nos tornarmos durações, assim como um som existe ou *dura* pela sua vibração, nada mais. Na profundidade, não somos mais "seres", mas sim vibrações, efeitos de ressonância, tonalidades de diferentes frequências. (LAPOUJADE, 2017, p.11)

Este pensamento ecoa o que foi dito anteriormente sobre o charme de cada um, o que é impessoal e não tem nome próprio. O que busco nos retratos, e mesmo antes, no *desejo* de filmar alguém, é capturar esses movimentos vibracionais, essas linhas feitas de emoção. As sensibilidades que as pessoas manifestam e que criam formas de se estar no mundo.

Lapoujade ao comentar Bergson diz que "a emoção é o movimento pelo qual o espírito apreende o movimento das coisas, dos seres, é aquilo que nos faz vibrar interiormente"<sup>9</sup>. A emoção está ligada à passagem do tempo, ao fato de sentirmos o tempo fluindo em nós. Ela é "o movimento virtual - mas real - dos movimentos atuais que se realizam no mundo. É disso que os atos livres são, em seguida, a expressão"<sup>10</sup>. Participamos do movimento das coisas, do que está sendo feito, na medida que nos *emocionamos*. E é disso que eu parto nos retratos. A emoção me aproxima de movimentos que eu percebo no mundo e eu tento me aproximar deles a partir da interação com a câmera de vídeo, propondo guardá-los, arquivá-los em forma de filme.

---

<sup>9</sup> LAPOUJADE, 2017, p.27.

<sup>10</sup> *Ibidem*

Em Bergson, conhecer é *entrar em um movimento*. O autor avança no perspectivismo nietzscheano<sup>11</sup> ao incorporar a dimensão da duração, afirmando que há algo mais profundo do que a nossa inteligência e a nossa vida emocional que é uma forma de nos relacionarmos com as coisas que indicam um ritmo: "Alguns cavarão mais profundamente. Sob essas alegrias e tristezas, eles apreenderão certos ritmos de vida e de respiração mais íntimos ao homem do que seus sentimentos mais íntimos, e que são a lei viva, variável para cada pessoa, da sua depressão e da sua exaltação, de seus lamentos e de suas esperanças. Ressaltando, acentuando essa música, eles a imporão à nossa atenção. E com isso nos levarão também a sacudir, no fundo de nós, alguma coisa *que estava esperando o momento de vibrar*"<sup>12</sup>.

Isso que Bergson chamou de música - aquilo que comove, que acende e faz vibrar - eu chamei, em determinado momento, no meu trabalho, de beleza. E desde então eu tenho atentado para a beleza, lhe tenho buscado, num movimento de reconhecimento do que me nutre. Não à toa o encontro com o título de Mekas me é tão fundamental e poderoso. Enquanto eu caminhava, ocasionalmente eu vi breves lampejos de beleza (As I was moving ahead, occasionally I saw brief glimpses of

---

<sup>11</sup> Na trajetória da pesquisa, encontrei diálogo com o perspectivismo em Nietzsche e em Bergson. O primeiro sobretudo a partir dos comentários de Noéli Correia de Melo Sobrinho no artigo "Friedrich Nietzsche: perspectivismo e superação da metafísica" e de Rosa Dias no livro *Nietzsche, vida como obra de arte*; e Bergson lido em *Potências do Tempo*, de Lapoujade. Ao ligar o perspectivismo à dimensão da vida, Nietzsche sugere que a existência está aberta a uma infinidade de interpretações e que portanto o conhecimento sobre o mundo residiria na maior diversidade de perspectivas que se pode acolher. A tarefa do conhecer seria a de multiplicar o olhar a partir de outros olhos, de outras pessoas. "O mundo se torna novamente infinito porque se torna também passível de infinitas interpretações que emanam de um pathos colocado pelo corpo e pelo devir", comenta Melo Sobrinho em seu artigo. A interpretação emana da sensação que se dá no corpo, no registro do prazer e do desprazer, da atração e da repulsão etc. Toda perspectiva se liga então à sensação de força ou de impotência que ela pode gerar em alguém. Nomear de belezas as potências percebidas pelos meus sentidos foi definitivo no meu processo de trabalho. Um outro trecho do artigo de Melo Sobrinho que me interessa é esse a seguir que se refere a um "desvio para o belo": "O processo no qual os sentidos se refinaram foi o mesmo processo que tornou o mundo mais valioso e belo, à medida que o tornava também mais superficial e grosseiro. Toda perspectiva é um horizonte; todo horizonte é já uma avaliação; toda avaliação é sobretudo uma referência à vida". In: SOBRINHO, Noéli Correia de Melo. "Friedrich Nietzsche: perspectivismo e superação da metafísica". Revista Comum - Rio de Janeiro - v.9 - no 22. Junho, 2004.

<sup>12</sup> BERGSON, Henry. "O Riso", trad. de Ivone Castilho Benedetti. In: *Potências do Tempo*, David Lapoujade.

beauty, no título original). Essa frase ocupa muitos espaços da minha vida. É curioso que ela traga também a dimensão do tempo, não só a da beleza. O caminhar traz a dimensão do tempo de uma vida, e as belezas também se anunciam como breves (assim como uma vida).

Registrar a vida é, ao meu ver, um movimento contra a morte. Uma celebração do que se vê, da própria vida. Um elogio ao cotidiano e ao tempo presente. A ideia do caminhar de Mekas e ver belezas (ver com atenção filmográfica, já que o título reúne mais de seis horas de rolos seus), traz a noção da fruição, da alegria e da *emoção* de viver. Traz a sensação do deslumbramento, do espanto, das epifanias, do êxtase. A câmera funciona então como instrumento de captura desse brilho, num movimento que vai contra a captura mortificante das ferramentas de reprodução do estado do mundo, do status quo.

Em Mekas, o olhar para as coisas e para as pessoas através da operação da câmera de vídeo traz uma camada (que eu exploro mais profundamente no capítulo dedicado ao seu retrato) criadora de vida. Uma película que carrega as imagens com a beleza da *amizade*, do afeto, da natureza, da memória, dando ao real uma dimensão poética, por vezes quase religiosa, quando o tempo presente e a vida cotidiana são evocados como um "paraíso"<sup>13</sup>.

A descoberta deste paraíso é a descoberta do *prazer* contido no ato de filmar. É a descoberta de que filmar e fazer filmes pode abrir caminhos para os insights, as epifanias, para o conhecimento do mundo através das múltiplas perspectivas dos objetos filmados. E vice-versa. Numa empreitada de mão dupla, o mundo e suas infinitas perspectivas podem ser o caminho para se fazer filmes (e sentir o prazer de fazê-los). Esta seria a resposta de Mekas, e do artista de um modo geral, para as suas

---

<sup>13</sup> Em *Mekas's retrospection*, livreto que acompanha o dvd de "As I was walking...", P. Adams Sitney fala em uma "teologia da memória" que é central na obra de Mekas, onde o ato de filmar (filmmaking) torna-se, por consequência, instrumento de descoberta de um paraíso. Aqui é preciso ressaltar que não há tradução suficiente para *filmmaking*. Da mesma forma, não o há para *filmmaker*. Considero-me *filmmaker*, termo que melhor fala do trabalho de quem realiza o fazer fílmico (videográfico) sozinho. O termo *videomaker*, ainda em inglês, estaria em uso num lugar menos autoral. Sendo os equivalentes em português tão pouco fiéis ao trabalho do *filmmaker*: cineasta, videasta, documentarista.

percepções do mundo. Em determinado momento de "As I was walking..."<sup>14</sup>, ouvimos de Mekas uma descrição emotiva do processo filmico: "o êxtase de filmar, apenas filmar a vida no meu entorno, o que eu vejo, as coisas às quais eu reajo, às quais meus dedos, meus olhos reagem, esse momento, o agora, esse momento em que tudo acontece, que êxtase!"<sup>15</sup>.

## 2.2.

### Corpo-câmera

2010. Eu compro uma câmera e invento formas de usá-la. Eu ainda não conhecia a obra de Mekas. Foi logo depois dos primeiros retratos, em 2010, que eu cheguei a *Walden*<sup>16</sup>, o seu primeiro filme-diário e sua obra-prima, de 1969. Por mais que já existisse em mim uma *intuição* do uso da câmera de vídeo como instrumento para acessar uma camada sutil e poética da vida, em Mekas eu a via. Ele fazia cinema com imagens do seu cotidiano.

O título *Walden* é uma homenagem ao diário homônimo de Henry David Thoreau sobre a vida nos bosques. Mekas, que transporta esse olhar bucólico do bosque para a cidade de Nova York numa tentativa de recuperar sensações da infância na Lituânia, propõe o uso da câmera de vídeo como quem faz entradas em um diário: "Manter um diário filmado é reagir imediatamente, agora, neste instante, por mais que você desista e abaixe a câmera, por mais que você não capture. Capturar o agora demanda a mestria da ferramenta, da Bolex, para registrar a realidade a qual eu reajo e também as minhas sensações, com todas as memórias *enquanto* eu reajo"<sup>17</sup>.

<sup>14</sup>Direção: Jonas Mekas. Canyon Cinema: 2000. DVD (288min)

<sup>15</sup>Mekas revela logo no início do seu filme que o fato de ter lido *O nascimento da tragédia*, de Nietzsche, foi determinante para que passasse a se aproximar dos temas de seu interesse como um poeta, não como um pesquisador. Essa chave para um olhar poético do mundo certamente não precisou de Nietzsche para existir em Mekas, mas o autorizou a pedir demissão de um emprego para se dedicar a seu primeiro filme, *Guns of the trees*, em 1961, como ele conta em "As I was walking...". A câmera ganha um lugar ontológico, para além da instrumentalização. E a prática de filmar o mundo afetivo se torna uma disciplina emocional.

<sup>16</sup> Direção: Jonas Mekas. 1969 (180min)

<sup>17</sup> LEBRAT, Christian; CHODOROV, Pip (orgs.). *The Walden Book*. Paris: Éditions Paris Expérimental, 2009. p.22.

A crença na câmera de vídeo como instrumento para acessar a própria vida leva Mekas a afirmar numa das primeiras narrações em off do filme: "Eu vivo, logo faço filmes caseiros. Eu faço filmes caseiros, logo eu vivo", numa releitura da lógica cartesiana.

Se no diário escrito o evento e o seu registro são tradicionalmente separados, no diário filmado só há a possibilidade de capturá-los enquanto eles acontecem. A gravação da imagem e do som não escapam do presente. Tanto é que o uso da câmera para o registro do real consagrou o gênero do documentário por muito tempo como objetivo, calcado numa quase ausência subjetiva do operador da câmera de vídeo em função de algo maior, do acontecimento que está sendo filmado.

Diferentemente dos diários filmados que estão realmente atrelados ao instante, à prontidão da resposta da câmera, os retratos filmados não se caracterizam pela urgência do acontecimento. Eles dizem respeito a um instante maior, deslocado do presente cronológico, conectado ao espírito de um tempo. Logo, na operação do retrato, reagir com a câmera é reagir a um instante na dimensão de uma vida. É reagir a um momento, a um fragmento de uma biografia, a uma inscrição de vida. É estar atento aos movimentos (tectônicos) do viver junto.

A operação afetiva da câmera de vídeo (porque da ordem dos afetos, do que afeta o operador-autor) carrega a marca do amadorismo. Não cabe no registro da vida cotidiana o apuro técnico, o acabamento comercial. Porque o eixo do fazer cinematográfico se desloca da técnica para a afeição<sup>18</sup>. E para o instante. A desqualificação do que é 'amador' e 'caseiro' fala então de um movimento de depreciação pela indústria do ato de fazer e dos processos prazerosos que daí

---

<sup>18</sup> E os *rituais* da vida se tornam então o principal objeto de foco. O *Walden* de Mekas, por exemplo, é dedicado aos irmãos Lumière, por terem, no final do século 19, experimentado o cinematógrafo em situações rotineiras - o trem chegando à estação, operários saindo da fábrica, pais alimentando seu bebê: "ao usar o cinematógrafo para registrar suas realidades familiares, os irmãos Lumière sabiam que os espectadores atentariam para a *mágica* da máquina que eles inventaram", diz Mekas em entrevista a Scott MacDonald, na Universidade da Califórnia, em 1992.

derivam. Na visão de Mekas: "os prazeres foram pervertidos numa linha fronteira com a auto-destruição. O termo *filme caseiro* é usado para descrever algo menor. Mas eu posso dizer que muito da poesia fílmica será revelada pela simples poesia de crianças brincando na grama, bebês no colo de suas mães, casamentos, aniversários, com todo o embaraço e a brincadeira na frente da câmera. A câmera captura lampejos, fragmentos de objetos e pessoas, e uma nova realidade espiritualizada de movimento e luz é criada na tela"<sup>19</sup>.

O exercício do livre filmar revela a necessidade de filmar para si, uma prática solitária que só diz respeito aos movimentos de desejo que acontecem no corpo que filma, independente de espectador ou sala de projeção<sup>20</sup>. O livre filmar contém o exercício da vigília do entorno, um estado de prontidão imposto pela presença da câmera enquanto órgão acoplado. É deste exercício que partem os retratos. Sem finalidade ou destino, esses pequenos filmes são também a experimentação do meu corpo enquanto corpo que filma, enquanto corpo-câmera<sup>21</sup>, que percebe o viver junto a partir dessa interface mecânica, com a máquina-câmera. Sinto meu corpo um corpo-câmera, a câmera já está há muito acoplada a mim. O que capturo com o olhar é atravessado por um *pensamento-câmera*, por uma lógica de reverberação de imagens e de possibilidade de produção de arquivo, tema que exploro no último capítulo desta dissertação.

Se há um desejo no corpo-câmera é o desejo de filmar. Só um corpo acoplado à câmera pode desejar filmar. O desejo nasce desse acoplamento onde está inserido o produzir, onde está inserida uma produção de produção, que a dupla Deleuze-Guattari

---

<sup>19</sup> LEBRAT, Christian; CHODOROV, Pip (orgs.). *The Walden Book*. Paris: Éditions Paris Expérimental, 2009. p.23.

<sup>20</sup> David Perlov (1930-2003), cineasta brasileiro que viveu em Israel, me é outra grande referência do cinema-diário, desse cinema amador. Em seu *Diário 1973-1983*, ele abre o filme com a seguinte locução: "Maio de 1973. Eu compro uma câmera 16mm. Eu começo a filmar para mim mesmo e por mim mesmo. O cinema profissional não me interessa mais".

<sup>21</sup> O corpo-câmera no cinema seria objeto de uma outra pesquisa, aqui me atenho ao corpo-câmera amador, que é como eu percebo o meu corpo.

nomeia de produção desejante<sup>22</sup>. Fui em *O Anti-Édipo* buscar entender melhor esse acoplamento entre máquinas, entendendo-me também como máquina. O meu olho-máquina, a minha mão-máquina, operadores de uma câmera-máquina. Para os autores, "há tão somente máquinas em toda parte, e sem qualquer metáfora" porque "já não se trata de confrontar o homem e a máquina para avaliar as correspondências, os prolongamentos, as substituições possíveis ou impossíveis entre ambos, mas de mostrar como o homem compõe peça com a máquina, ou compõe peça com outra coisa para constituir uma máquina"<sup>23</sup>. A *realidade espiritualizada* de que fala Mekas acontece na tela porque é produto da operação dessa máquina corpo-câmera: uma realidade carregada das emoções do sujeito que reage com a câmera ao que lhe afeta e que é afetado pelo próprio ato de filmar aquilo que lhe desperta. A câmera é veículo para um paraíso (espiritualizado), mas também carne quando a pensamos enquanto extensão do corpo. É órgão para fazer vazar o olhar. Imprime beleza no grafar de imagens<sup>24</sup>. A beleza é a película quase tátil da imagem, é o que pode ser *sentido* da imagem.

Cada máquina interpreta o mundo segundo seu próprio fluxo, segundo a energia que flui dela. A máquina que eu componho com a câmera produz reverberação, o que a princípio seria um atributo de uma máquina sonora. O meu corpo-câmera, essa máquina que nasce do acoplamento do meu corpo com a câmera, deseja *reverberar a vibração* produzida em mim pelo fora, pelo outro, pelo estado do mundo. Essa vibração nasce de som, sim, certamente, da fala do outro, das ideias que nos chegam como som, mas também de gestos minúsculos que cruzam o espaço, de ondas que nos clareiam as percepções, de luzes que nos acendem por dentro

---

<sup>22</sup> Para Deleuze e Guatarri, o produzir está sempre inserido no produto; a produção de produção é produção desejante. Assim como toda máquina desejante é binária, sendo máquina de máquina operando em regime associativo com outras máquinas (DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *O anti-Édipo*, 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011. p.17), acoplada a outras máquinas pelo desejo.

<sup>23</sup> DELEUZE & GUATTARI, 2011, p.11

<sup>24</sup> Gosto da ideia do *grafar* imagens, de uma escrita videográfica. Reluto um pouco a dizer "criar imagens". No ato de filmar o presente, as imagens estão dadas e são percebidas, de forma singular, por quem as vê. Os corpos-câmera autores de imagens seriam aqueles que dão vazão ao seu olhar para o mundo, que fazem vazar as imagens que percebem e que, aí sim, talvez criem novas imagens, dotadas dessa película tátil.

ocupando espaços antes vazios e que poderiam passar a vida sem conhecer o preenchimento que a luz traz. "Belezas são coisas acesas por dentro", diz Jorge Mautner, traduzindo uma noção de beleza que se desprende dos padrões culturais do belo para voltar ao corpo, às sensações, como propõe Nietzsche. Para que o conhecimento do mundo e a produção venham daí - do que nos afeta, do que nos acende.

A máquina que eu componho com a câmera deseja produzir beleza. Antes, reverberar beleza. Ao reverberar é possível que esta máquina produza beleza. É possível que o produto desta máquina acenda coisas por dentro do espectador que assiste à dupla-captura: do corpo-câmera e do retratado.

Os retratos buscam reverberar a duração do outro, assim como o som que existe pela sua duração, como propõe Bergson. O exercício do retrato filmado é fazer durar as sensações do artista filmado, grafar os *perceptos*<sup>25</sup> que lançam enquanto caminham e já não lhes pertencem mais. Assim, o desejo dos retratos enquanto produto da máquina desejante corpo-câmera é capturar perceptos lançados por artistas, videntes que nos fazem ver.

É preciso pensar ainda na função artística do corpo-câmera. Porque o sujeito desse corpo-câmera é também vidente. É autor de uma escrita imagética que lança perceptos nascidos de reverberações. É colecionador e distribuidor de fragmentos (de vidas, de obras, de ideias) tornados impessoais, tornados material de construção para quem os captar, material de trabalho para o artista. Essa operação revela um trânsito num espaço em que corpos, pensamentos, práticas e sensibilidades estão envolvidos e que dizem respeito à movimentação do artista.

---

<sup>25</sup> Para Deleuze, perceptos são as sensações que vão além daqueles que as sentem. O artista tira perceptos das percepções: "o artista dá uma duração ou uma eternidade a este complexo de sensações que não é mais visto como sentido por alguém", diz o autor no vocábulo 'ideia' em "O abecedário de Deleuze". Deleuze acentua ainda que não há percepto sem afeto, e os afetos seriam os devires que "transbordam daquele que passa por eles".

No texto "O artista como curador"<sup>26</sup>, Ricardo Basbaum fala de uma permanente ânsia por alteridade que mobiliza os processos de contaminação no artista: "Essa movimentação para fora de si não deixa de ser uma condição do próprio exercício poético, que foge do loop narcísico e busca hospedagem no corpo do outro", afirma Basbaum ao tratar de práticas de alteridade onde estariam inseridas interlocuções críticas e curatoriais. Para o artista, aqui autor, o que é decisivo nessa movimentação de contágio é a "(feliz) impossibilidade de anulamento da própria poética". O artista como curador situa-se a partir desse não aniquilamento (dessa afirmação) do seu próprio fazer. Povoia-se de outros corpos (e de outras máquinas) para, no experimentar de novas durações, deixar a língua ser tomada de novas palavras e sotaques; habitar novos territórios; desbravar vibrações; desejar o novo. O artista como curador pratica a contaminação. Talvez aí esteja um gesto de saúde. De cura: cuidar para que a prática (de saúde) do outro seja afirmada, seja potencializada (e assim, expandir a sua própria prática). No caso do corpo-câmera do artista, através do ato de filmar.

Tenho a sensação de que essa escrita é um desdobramento dos retratos que talvez os retratos em si não chegam a visitar. A dobra textual desterritorializa os retratos. Convida-os à experimentação. Cria diferença: propõe um encontro com os retratos sem fusão. Ela aponta possibilidades para desvios e, conseqüentemente, para outras dobras. Mas os retratos precisaram existir para que esta dobra existisse.

### 2.3.

#### **Estrutura da dissertação**

A escrita desta dissertação nasce da experimentação de um corpo-câmera. Enquanto dobra textual, coube explorar o que não é possível por meio da instalação audiovisual. Nesta instalação textual, faço um exercício de reflexão daquilo que a escrita videográfica não assegura. Cabe aqui explorar o que está fora de quadro, o que

---

<sup>26</sup> BASBAUM, Ricardo. *Manual do artista-etc.* Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013. p.67

para no entorno do retrato filmado, o que é captado pelas sensações do corpo-câmera, num mergulho a partir do impulso de contaminação pelo fora e no cruzamento com outros pensamentos e autores.

Essa reflexão é melhor aproveitada, no entanto, se acompanhada da instalação fílmica. É recomendado que se assista aos retratos, ponto de partida desta escrita. Todos os retratos aqui explorados estão disponíveis no link <http://www.claracavour.com/filter/RETRATOS>.

A dissertação nasce de uma necessidade de olhar para as questões que uma prática levanta, mas que já não lhe pertencem; da necessidade de desbravar as zonas por onde os retratos gravitam. Há o ato de filmar o outro, mas há também o que se desprende do encontro entre corpo-câmera e retratado e se filia a um plano de imanência. Esta escrita quer liberar as impessoalidades no que é filmado enquanto pessoal e subjetivo e captar potências de vida que os sujeitos que serão aqui apresentados atravessam; os traços de vida que se *atualizam* nesses sujeitos.

A dissertação é uma amostra, um recorte, de vidas, de um tempo. Ela está vinculada ao inacabado, a um arquivo aberto, penetrável, flexível, vulnerável. A um projeto e a um processo de vida, os que coloco a mim: filmar encontros com pessoas e os materiais que lhes compõem para daí escrever uma vida, um estar no mundo.

Os retratos são uma espécie de mapa, uma cartografia (traçada pelas linhas do afeto) do que configura a movimentação do corpo-câmera no espaço e no viver junto. E há algo que me é inescapável: filmar pessoas só me é possível dentro de uma determinada paisagem por onde eu posso transitar. Por isso, olhar para essa escrita enquanto cartografia, enquanto mapa.

Os retratados são os pontos de partida para o que eu chamo de *povoamentos*: onde tento reunir os tipos de matéria presentes nos encontros filmados. No entanto, os sujeitos que compõem esses povoamentos são nômades, podendo por vezes

abandonar uma determinada configuração de corpos, um território, e ir-se juntar em diálogo com outra coletividade. Por isso, elencar essa dissertação em capítulos me pareceu inadequado. A saída por um diagrama, por algo da ordem dos mapas abertos, das cartografias móveis, me pareceu mais apropriada para expor os caminhos desta escrita. Inspiro-me no livro "Mapping it out: an alternative atlas of contemporary cartographies", editado por Hans Ulrich Obrist. Tanto este livro quanto a série de entrevistas do curador são referências para a minha prática videográfica e mesmo antes do início de minha pesquisa de mestrado. Essas cartografias móveis, alternativas, se juntam a uma noção de diagrama que encontrei no livro "Diagrams: 1994-Ongoing", de Ricardo Basbaum (2017), que me foi apresentado por Ana Kiffer, a fim de que chegássemos a uma cartografia da dissertação.

O diagrama é aberto, incompleto, assim como os retratos. Começa, mas não acaba. Sem narrativa ou descrição, o diagrama propõe uma leitura aleatória, propõe encontros aleatórios, está interessado pelo fora. Fala da não-permanência, da imanência que permeia o espaço. É feito de impossibilidades, de precariedade, de movimentos, frustrações e desejos. Evoca o deserto, mas também a conversa, o povoamento, a reverberação<sup>27</sup>. Assim como os retratos.

Os *povoamentos* são os territórios desse diagrama e dizem respeito a formas de estar no mundo: mulheres, sexualidades, ativismos, corpos, mortes, artes, modos do fazer. Há um convite na forma como os retratados povoam e transitam por entre esses povoamentos (e pelas linhas de fuga desses territórios - o resistir, as ruínas, os gestos, a escrita etc). Os entrevistados criam possibilidades, formas de habitá-las. São modos de existência que têm em comum uma produção movida pelo desejo, apesar de suas singularidades e de suas distâncias.

---

<sup>27</sup> No livro *Diagrams: 1994-Ongoing*, Ricardo Basbaum entrevista amigos, artistas, críticos, curadores para elencar o que seria um diagrama. Nessa passagem do meu texto, estão definições de diagrama presentes nesses depoimentos em diálogo com o que eu penso ser um diagrama que fale dos retratos.

Os textos sobre os retratos encontram alguns exercícios: o da leitura e crítica do fazer do entrevistado, o do diálogo com as questões atuais do mundo, sobretudo os ativismos; com o cenário político brasileiro; o teórico-crítico; o descritivo, que se vale mais das falas do entrevistado; o de apreensão da beleza pela escrita. Os textos dialogam com os povoamentos por onde os entrevistados transitam, as formas como eles me povoam e povoam o mundo. Dentre o meu acervo de retratos, escolhi experimentar esses registros em diferença nas aparições de: Carolina Bianchi, Helen Salomão, Mãeana, Jonas Mekas, Florencia Grisanti, Kammal João, Gabriel Pardal, Rogério Duarte, Raquel André e Matilde Campilho.

Mas há, ainda, os retratos que não estão contemplados na dissertação, mas que são ainda escrita - videográfica. Enquanto arquivo em construção, os retratos continuam em produção, investigando as questões apresentadas aqui e as que virão. Virão também novos povoamentos. Como quaisquer territórios, eles continuarão a ser povoados pela criação de modos de existência. O que vemos aqui é também um retrato do momento atual da pesquisa, um instante.

### 3.

## Povoamentos

### 3.1.

## Carolina Bianchi



*Algo de catastrófico acontece no meu campo,  
é o que me faz querer filmá-la de novo.*

Carolina Bianchi<sup>28</sup> dança por três horas seguidas. Dança para permanecer no espaço e no tempo presente. Dança para inserir a dança na vida cotidiana. Dança como utopia. Ela chama de *Utopias to everyday life*. Junto com sua parceira em cena, Flávia Pinheiro, não só dançam por três horas: se cansam, se machucam, pensam em desistir, resistem, sentem dor, se expõem, se colocam em contato com o outro, morrem e renascem, sujas, suadas, vivas.

---

<sup>28</sup> Retrato de 2018: <http://www.claracavour.com/filter/RETRATOS/RETRATOS-CAROLINA-BIANCHI>

Retrato de 2014: [http://www.claracavour.com/filter/RETRATOS/RETRATOS\\_CAROLINA-BIANCHI](http://www.claracavour.com/filter/RETRATOS/RETRATOS_CAROLINA-BIANCHI)

Carolina também faz sexo com edifícios. Ela convida outras dez artistas a fazerem o mesmo: amor com o espaço. Propõe ressignificar o espaço e o corpo, todo ele erótico, todo ele sexual, todo ele êxtase. “Quiero hacer el amor”, é como ela nomeia a obra. A obra seria antes ela, Carolina, não tenho dúvida. As linhas de intensidade que formam este corpo que se interessa por fazer sexo com o espaço. Carolina inventou recentemente este modo de existir. Anteriormente, seus trabalhos olhavam para outros aspectos da vida do tempo presente, sobretudo o fracasso e, em contraposição, o sucesso. O sucesso a partir do fracasso, e não o contrário. Carolina é a primeira pessoa que eu faço um segundo retrato. Quis registrar essa virada para o erótico e para o corpo. Desde 2014, quando filmamos o primeiro retrato, nossas vidas ganharam uma dimensão mais violenta, uma guinada que começou com as manifestações de junho de 2013 e descambou com o Golpe de 2016 e o fortalecimento do discurso conservador de direita. O movimento feminista que insurge então, de volta ao debate, em resposta ao cenário político brasileiro, transforma (algumas) mulheres definitivamente. Carolina começa o segundo retrato dizendo que a maior transformação desde o nosso primeiro encontro filmado foi ter-se assumido feminista. Esta afirmação, agora consciente, passa a ser uma ética, um modo de existir que pauta a forma como ela se relaciona com o outro - parceiros de trabalho, de conversa, de troca artística, de sexo.

Seu trabalho agora parte da necessidade de acessar o corpo, de nele habilitar novas possibilidades, de expandir-se em êxtase e em dor, num mergulho ao que ela conheceu como sendo seu próprio "magma": quente, doloroso, mas também bonito, vivo. Foram descobertas que deram vazão a um aspecto mais duro de si e fizeram esse corpo extrapolar alguns limites, acabando por gerar o que Carolina chamou de uma energia viva, interessante. Quando leio “A gênese de um corpo desconhecido”, de Kuniichi Uno, Identifico esse processo que a artista deflagra. Uno diz se interessar por “uma dança e uma presença de corpo dentro de uma dimensão catastrófica da vida e do ser”<sup>29</sup>. O autor cita *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector para falar de um “corpo-gênese” e de um “tempo-catástrofe”:

---

<sup>29</sup> UNO, Kuniichi. *A gênese de um corpo desconhecido*. São Paulo: n-1, 2014. p.51.

No começo se passa qualquer coisa de catastrófico no corpo, no mundo, em meu campo, tornando-se quase invisível, imperceptível, já que tudo é extremamente vivo, presente, flutuante. E depois tudo desmorona. Tudo se move, se dispersa, se precipita. Eu não quero mais pensar a não ser com o meu corpo. (...) Eu retraço o que li em *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector. Como retraduzi o que li em japonês, agora em francês, é possível que eu lhe devolva uma Lispector que pra você é completamente estrangeira<sup>30</sup>.

O corpo é, para o autor, “esse estranho começo e recomeço *que pode colocar em questão um pouco de tudo*, o pensamento, a narração, a significação, a comunicação, a história: *ele introduz uma catástrofe no tempo que flui*. O corpo como ruptura implica um aspecto partido do tempo, da história”.

Carolina está sentada com a luz estourando ao fundo, câmera levemente posicionada em contra-plongée. Na edição, deixo o discurso chegar à sua fala. Uso a imagem em que ela me ouve e depois continua a falar dessa virada feminista. No áudio, junto sua fala, sem dar o espaço da minha interlocução<sup>31</sup>, gosto da estranheza e do conforto em seguida que esse jogo cria. “Desde que a gente fez o retrato, que eu acho que foi em 2013 ou 2014, nossa, muita coisa se transformou. Acho que consegui assumir um parte muito dura, muito king kong minha, que tem a ver com essa experiência do corpo no espaço, essa experiência de descobrir as possibilidades do corpo... de habilitar as possibilidades do corpo em performance e na vida. Acho que os meus trabalhos foram ganhando um aspecto mais sombrio por causa dessa aproximação erótica e eu acho que isso foi me transformando também. Um *assumir* o feminismo”. Ela entende sua existência como uma “existência feminista” e provoca em mim, durante a edição do retrato, uma reflexão em torno do *assumir* o feminismo. É como se o *assumir* trouxesse junto uma noção de responsabilidade e compromisso. Algo de catastrófico acontece no corpo da autora<sup>32</sup> e ela vem introduzindo essa

<sup>30</sup> UNO, 2014. p.51.

<sup>31</sup> Disponível em: [https://claracavour.com/RETRATOS-CAROLINA-BIANCHI\\_00'55](https://claracavour.com/RETRATOS-CAROLINA-BIANCHI_00'55)

<sup>32</sup> Chamarei Carolina por vezes de autora. Que é como ela define também as mulheres que estão realizando os seus trabalhos. Autoras. Carolina é dramaturga, roteirista, atriz, diretora, coreógrafa, performer. Autora.

catástrofe, dando novos contornos a aspectos partidos da história, sobretudo pelo viés da história da mulher:

‘Que corpo é esse que quer existir, com muita força, com muita vitalidade, porque sofreu muitos abusos, sofreu a invisibilidade, as pressões de uma sociedade extremamente patriarcal, extremamente opressora para as mulheres que são autoras, que fazem as suas coisas, ainda hoje é assim. Esses trabalhos que trazem esse desejo de ruptura têm a ver com isso, com uma vontade de implodir mesmo. A gente não vai entrar num acordo, eu acho que essa questão da cordialidade já nos fodeu durante muito tempo, acho que agora não tem muitos acordos, é implodir mesmo algumas coisas. Eu tenho pensado dessa forma. Então qual o corpo que surge, que emerge, esse corpo de insurgência neste momento? É um corpo que está machucado, mas que também está vivo, pulsando. É duro, mas traz uma energia interessante, viva’<sup>33</sup>.

Algo de catastrófico acontece no meu campo, é o que me faz querer filmá-la de novo.

Outubro de 2017. Eu vou a São Paulo e esses são os primeiros dois dias longe de minha filha desde que ela nasceu, 13 meses antes. Vou à casa de Carolina, quero contaminar-me de sua vibração, de suas ideias, de seu *Hardcore from the heart* e suas *práticas porno-coreográficas*, de seu *Colapso do Maravilhoso*, todos nomes de cursos que ela oferece (o primeiro inspirado no livro homônimo de Annie Sprinkle, performer americana que questiona a representação do sexo e propõe um pós-pornô, ressignificando o papel da mulher na indústria pornográfica). É a primeira vez que a encontro depois dessa metamorfose, ela está de cabelos descoloridos, penso que perguntas lhe fazer e no que eu mesma vim buscar nesse encontro, além da saudade. O movimento de Carolina era admirável, apaixonante, instigante. Sua casa nova é mais espaçosa, mais madura, uma casa de artista, com referências e estudos na parede, um amplificador no chão, uma mesa pequena, mais de trabalho do que de jantar. Meu peito está cheio, vazando, é a primeira vez que não amamento desde que Martina nasceu. Falamos de nossas vidas, eu estou mais interessada em ouvir do que falar, interessada num encontro com o mundo de fora. Ela me pergunta sobre a maternidade, e reparo como seu tom de voz sobe quando fala das amigas que estão

<sup>33</sup> Disponível em: <https://claracavour.com/RETRATOS-CAROLINA-BIANCHI> aos 2’45”.

virando mães e “têm suas vidas colocadas em segundo plano”. Questiona as que amamentaram por dois anos. Carolina não sabe se terá filhos. E não tem como saber da maternidade sem ser mãe. Mas aceito a sua provocação. Em janeiro de 2018, no Rio, ela volta com o tema da maternidade para falar de um silenciamento da mulher ao longo da história: "Parece que a vida da mulher é isso: você escolhe uma profissão até uma certa etapa, depois você vai casar, depois você vai ter filho, aquela profissão já não é mais tão importante porque agora a família é, e essa foi a nossa história ao longo da vida. Hoje então a gente se encontra, as casadas e as não casadas, e conversa: como é que a gente se articula?"<sup>34</sup>.

A pergunta que Carolina faz pode estender-se para além do articular-se entre mulheres, não fosse o feminismo uma pauta mais urgente. Ela divide as mulheres nos termos do casamento e me faz pensar no tipo de qualidade de encontro que eu tenho com mulheres solteiras sem filho, nos tipos de contaminação e articulação que eu travo com elas. Esse questionamento eu levo também ao retrato de Ana Cláudia Lomelino, a Mãeana: como preservar um casamento, se é essa a vontade, num tempo em que estamos revendo padrões e desconstruindo relações tidas como dadas - é assim que é um homem, é assim que é uma mulher, é assim que é um casal. Uma constatação imediata é a de que essa conversa se dá com muito mais frequência entre

---

<sup>34</sup> Roland Barthes já perguntou "como viver junto" e isso me despertou para a minha relação com os retratos, se é para o viver junto que eu olho quando escolho filmar o outro. O “viver junto” que Barthes explora em *Como viver junto* não mais se trata do viver-a-dois, do discurso amoroso, mas de “uma fantasia de vida, de regime, de gênero de vida. Nem dual, nem plural. Algo como uma solidão interrompida de modo regrado: o paradoxo de uma partilha das distâncias" (BARTHES, 2013, p.13). Barthes vai encontrar uma paisagem para essa fantasia na montanha grega de Atos, onde monges viveram em regime idiorrítico. Esse seria o lugar original da idiorritmia - grupos pequenos (nem o sujeito, nem a multidão), cada sujeito em seu ritmo próprio, num coletivo de ritmos onde há uma mobilidade geral, uma passagem sempre possível para o comunitarismo ou para a solidão - uma *partilha das distâncias*. Esse texto me faz pensar agora na pergunta “como a gente se articula?”. Carolina colocou essa questão nos termos da conversa entre mulheres, mas expandindo para o espaço comum, como saímos das nossas solidões a fim de articular-se com o outro? Os retratos são, para mim, uma linha de fuga que estabelece contato e me faz passear por outros territórios (por mais que muito parecidos com os meus, por mais que vizinhos), me povoa de outros, com quem eu partilho as distâncias.

mulheres: as mulheres trocam mais sobre feminilidade do que os homens sobre masculinidade.

O movimento de implosão dessas e de outras estruturas, para Carolina, está ligada à descoberta de novas aproximações do sexo: “Para mim, vem muito da questão do desejo, de pensar o desejo, de olhar para esse mistério do sexo. Como é que todo o nosso corpo é capaz de fazer sexo, de fazer amor, de transar, enfim... E aí é a experimentação dessa energia sexual modificando o espaço”<sup>35</sup>.

O corpo todo ele sexual. Carolina trabalha esse corpo sexual em cena, mas diz, no nosso encontro em janeiro de 2018 (para a realização do segundo retrato) que o sexo ainda não estava em cena nos seus trabalhos porque não é passível de representação. Ela concorda que o sexo que ela faz com edifícios, com o espaço, tanto em *Quiero hacer el amor* como em *Utopyas to everyday life* é já sexo, mas ainda não havia chegado ao lugar que a sua experimentação chegaria com *Lobo*, onde o sexo se dá entre corpos e não mais com o espaço.

Maio de 2018. Eu vou a São Paulo e faço a viagem coincidir com a estreia de *Lobo*. A peça entra em cartaz com apoio de financiamento coletivo e estreia no Teatro de Contêiner Mungunzá, no centro de São Paulo, na região conhecida como Cracolândia. Está quase na hora da peça e em frente ao teatro, do outro lado da rua, uma fila de pessoas esperam para serem atendidas num centro de recolhimento de usuários de crack. É impossível não ser atravessada por este fato. O espaço do teatro era um antigo estacionamento da Guarda Civil que a Cia. Mungunzá de teatro ocupou em parceria com a subprefeitura da Sé e lá ergueu 10 contêineres que servem como espaço de performance e instalações. No café, paga-se quanto quiser em qualquer produto do cardápio. Essa breve descrição do espaço fala do tipo de relação de trabalho que Carolina estabelece hoje em dia. No programa, além de uma ficha técnica só de mulheres (com exceção dos performers), a epígrafe: “Fode comigo. E

---

<sup>35</sup> Disponível em: <https://claracavour.com/RETRATOS-CAROLINA-BIANCHI> 4’15”

juntos vamos ver os dinossauros andarem novamente pela terra e tudo se acabar e fim”.

Lá dentro, no espaço cênico, 15 homens correm nus. Eles correm por pelo menos 20 minutos. Vinte, trinta longuíssimos minutos, a ponto de você deixar de esperar que algo outro aconteça e entenda que aquela cena não é uma recepção do público. É, mas é também uma abertura levada à exaustão, ao fim de si mesma. Quinze homens correm nus até suarem, até gemerem de cansaço. O movimento seguinte é o do toque em si, no corpo exaurido, no corpo molhado. Cada um massageando-se, lambendo-se, esfregando-se no chão, roçando-se em si mesmo, até começar a sentir prazer, a gemer de prazer, até começar a fazer sexo com o espaço, com o suor no chão. Na movimentação no espaço suado tomado dessa energia sexual, os corpos se chocam, se atravessam, se enroscam. O sexo agora é entre os corpos, cada vez mais corpos, homens esfregando-se, homens lambendo-se, homens fazendo sexo. Uma montanha de corpos em estado de sexo. Quando Carolina entra em cena, o espaço já gozou.

Enquanto os corpos recuperam-se do êxtase no chão, ela entra em cena vestida de vermelho, com duas pistolas na cintura, aponta as armas para os homens agora de pé e pede que recitem o poema “Morri pela beleza”, de Emily Dickinson, poeta americana cuja obra só foi descoberta após a sua morte (em vida, Emily publicou nem dez poemas, todos anônimos). Ela mata um a um antes que terminem de declamar o texto.

Carolina constrói cenas e imagens referentes ao lugar da mulher na história da arte. E na história do amor. Na sequência, ela canta *Those were the days*, canção que ficou conhecida na voz de Mary Hopkin, em 1968, e fala de um idealismo juvenil; dos dias que ‘viveríamos a vida que escolhêssemos’, que ‘lutaríamos sem sermos derrotados’, que ‘cantaríamos e dançaríamos para sempre’. Carolina é jogada ao alto pelos 15 homens, celebrando o tempo daquela canção, quando se vê sozinha. Os sonhos vão sendo desconstruídos, a humanidade colapsando e civilização extinta para

dar lugar à animalidade do sexo, para assistirmos aos dinossauros andarem novamente pela Terra, como ela anuncia no programa de *Lobo*. Ou para ver os lobos adentrarem nossas casas e dormirem junto aos cadáveres e aos restos civilizatórios.

“Eu te dei os melhores anos da minha vida, mas o amor sempre vale a pena” é a frase entoada pela personagem quando rapidamente um set de cinema é caricaturizado. Carolina agora de peruca loira, cercada por uma equipe de cinema - os mesmos homens nus, agora com o gestual cinematográfico -, a atriz é levada à exploração repetindo a frase que a plateia se sente convidada a repetir internamente: eu te dei os melhores anos da minha vida, mas o amor sempre vale a pena.

A catarse da repetição da atriz se encerra com o ato de tirar as tripas do homem para quem ela dirige a fala. Carolina gosta de sangue, de fazer uso de efeitos especiais toscos, ela come as tripas abertas na barriga do homem e as usa, boca vermelha de sangue, para fazer uma cova ao morto, enfeitando seu pênis com flores e frutas. O mesmo gesto é feito pelos homens em outro momento da performance, quando um a um entra em cena e se coloca em postura de deus grego, colocando um ramo de flores sob o pau, enfeitando-o, segurando-o junto a uma fruta. Uma cena belíssima, que coloca o corpo masculino de novo num lugar de experimentação na peça (raro, se comparado à exploração do nu feminino na história da arte, é preciso dizer se isso ainda não estiver evidente neste texto), mas que também dá um novo contorno para a imagem grega - relegada ao panteão -, naturalizando aquele corpo mítico (sobretudo no gesto de ajeitar o pênis para enfeitá-lo), que rapidamente se dispõe a uma outra função, ao movimentar sexualmente a língua.

A fonte de Carolina (e a piada) parece infinita. Ela ainda vai falar muito de sexo e de civilização ao longo da performance. Ela sangra em cima de um livro escrito por um homem, um livro qualquer da história do pensamento ocidental, do cânone ocidental, e põe sobre ele, qual um parto, um ovo. O último ato se inicia e ela se transforma num animal abstrato, vestindo um cinto com uma lagosta morta. Ela agora está nua com uma lagosta sobre a vagina. Seu corpo se aproxima dos corpos

masculinos, todos com os pênis pintados com tintas fluorescentes. Enfileirados para a última cena, vemos 15 pênis coloridos e a lagosta.

O trabalho dramaturgico de Carolina deu um salto gigantesco em *Lobo*. Ganhou consistência, expandiu-se, evidenciando uma maturidade investigativa, algo que se impôs como uma inevitabilidade no seu processo de pesquisa depois de *Mata-me de prazer*, trabalho de 2015. A coragem e a entrega da performer, e ainda as questões que ela coloca em *Lobo*, provocaram um atravessamento por onde o trabalho passou, formando filas e esgotando bilheterias (no Rio, foi parte da programação do festival Cena Brasil Internacional, com três apresentações, e em São Paulo viria a reunir 700 pessoas em duas apresentações no Teatro Oficina em agosto de 2018, depois da temporada no Teatro de Contêiner).

Ao fim daquela que era a segunda sessão de catarse ao público (a estreia havia sido no dia anterior), perguntei a ela, depois de chorar e de rir de deboche e arrebatamento, como vivia a sua vida depois dessa implosão. Disse-me que ficava de cama. Ela acaba de fazer algo muito grande, e eu testemunho a sua convulsão. A forma como eu encontro Carolina é transformada para sempre.

A noite está linda, é fevereiro, horário de verão, aquela mesa do canto por favor, salsichão e mostarda escura. O primeiro retrato, filmado em 2014 no Bar Lagoa, termina com Carolina dizendo: "agora podemos falar de sexo"<sup>36</sup>. Agora, que a câmera vai desligar. O sexo, esse tema guardado à intimidade. O sexo não ocupa mais um lugar velado em Carolina, o sexo se tornou um eixo, tornou-se um discurso; a linguagem que ela utiliza para se aproximar de questões relativas ao corpo, à vida cotidiana, à civilização. Uma investigação que acontece tanto no seu trabalho como na sua intimidade, como se fosse possível separá-los. E é. A experiência de arte é que não se desassocia de um ou de outro, da vida ou do trabalho.

É 18 de janeiro de 2018, o asfalto queima, encontro Carolina na porta da Escola de Cinema Darcy Ribeiro, na Rua da Alfândega. É lá que se dará a

---

<sup>36</sup> Disponível em: [http://www.claracavour.com/RETRATOS\\_CAROLINA-BIANCHI](http://www.claracavour.com/RETRATOS_CAROLINA-BIANCHI) 08'25".

apresentação de *Utopyas to everyday life*. Ela traz um boné escrito *Exú* sobre os cabelos descoloridos, um maiô, um short de onça, uma pochete. Eu havia pedido para, além de filmar o retrato, fazer um pequeno filme de *Utopyas*. Um registro, um vídeo que ela e sua parceira em cena, Flávia Pinheiro, pudessem usar para divulgação. A porta do salão onde estamos será aberta e os passantes da Rua Primeiro de Março poderão ver aquelas mulheres se movimentando, poderão entrar para assistir e também para dançar. As imagens da movimentação no espaço me servirão para construir o retrato. Para ouvir o que ela fala com o corpo.

Durante a performance, Carolina usa joelheiras, tênis, short e sutiã. Eu também tiro minha blusa para filmar. Estou com muito calor, e essa é uma oportunidade para desfazer uma autocensura. Eu estou em cena, para quem quiser ver desta forma. Estamos todos, o público também - não é uma qualidade do meu corpo-câmera. Elas me dizem “fique à vontade para circular no espaço com a câmera”, mas quando a posiciono no tripé gosto do que vejo, gosto de ver os corpos cruzando o quadro fixo. É o que busco ali, não desejo, naquele momento, uma câmera que as siga, não desejo que meu corpo-câmera movimente-se com elas, apesar de sentir no meu corpo o desejo de dançar e de me movimentar como elas. O meu corpo-câmera não, o meu corpo-câmera quer ser atravessado, não quer chocar-se; quer ver a matéria viva daquelas mulheres cruzar o quadro tal qual uma chuva de meteoros.

O quadro que eu desenho com o olho acoplado à máquina é o que me permite grafar o atravessamento por aqueles corpos. A dança de Carolina traz a energia bruta, mas vital de que ela fala. Traz movimentos de implosão, de raiva, de coragem, de sarcasmo e convida sempre o precário – elogiando a catástrofe do real, dispensando a maquiagem do acabamento. As duas mulheres em cena sujam-se, suam, fedem; expõem seus corpos afetados pelo espaço, pelo outro, não escondem o embate. Ao contrário, exibem-no como fonte de força, nas suas peles empoeiradas e seus músculos trêmulos de exaustão, palavra repetida no texto sobre Carolina. O exercício da artista é, antes do êxtase, a resistência. Resistir para que seja possível implodir e

renascer, ao invés de morrer. Resistir para que seja possível gozar. Movimentar-se é a possibilidade de permanecer-se na vida. Uma utopia da vida cotidiana.

Estamos filmando o retrato, Carolina evoca um king kong quando fala de sua performance em *Utopyas* e recebo essa exaltação como uma citação de “Teoria King Kong”, livro de Virginia Despentes sobre a já chamada de Quarta Onda do Feminismo. O feminismo King Kong de Despentes é o das vadias, das feias, das trans, das putas, das excluídas, em contraposição a um feminismo burguês higienizado. O feminismo de Bianchi tem *bandaid* no nariz, elogia o tosco, ri do fracasso. O fracasso é desvio da aspiração ao sucesso capitalista, que dita modelos de mulher e de homem, mas principalmente de mulher, a quem é reservado um lugar bem definido.

O sucesso, o talento, a família, as aspirações de cada um, os anos 80 fazem muito parte do universo de Carolina. A patinação artística, as piscinas do Sesc, os cavalos de porcelana do shopping Siqueira Campos, os cavalos de todo tipo, os vídeos de casamentos russos no YouTube, a referência russa, o cinema italiano: dizem muito sobre ela, que hoje talvez use esses elementos não mais como temas de seus trabalhos, mas na operação deles.

No primeiro retrato<sup>37</sup>, ela conta que, muito nova, criou um personagem para si que era a irmã da Winona Rider. Imaginava-se fazendo sucesso em Hollywood, ou mesmo nos estúdios da Lineu de Paula Machado - parâmetros de valor que numa época da vida nos são presentes. Ali, em 2014, Carolina explorava o espaço entre aquilo que se é, o que se pode ser e o que não se foi, o que ela chamava de “uma estética da nostalgia” e, conseqüentemente, do fracasso.

Quatro anos separam os dois retratos. Fica evidente um fracasso geral, o colapso do que seríamos. Fica claro o embrutecimento da vida, mas também a tomada de consciência da violência sofrida até mesmo pelos nossos corpos privilegiados. É

---

<sup>37</sup>Disponível em:[http://www.claracavour.com/filter/RETRATOS/RETRATOS\\_CAROLINA-BIANCHI](http://www.claracavour.com/filter/RETRATOS/RETRATOS_CAROLINA-BIANCHI)

preciso reinventar um corpo, desconhecido. Carolina evoca a implosão no lugar da cordialidade, alega que “a cordialidade já nos fudeu muito”. *Lobo* é dedicado “às autoras que morrem renascem mil vezes a cada trabalho”<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> Do programa da performance.

### 3.2. Helen Salomão



*A fotógrafa provoca tingimentos às narrativas e nesse processo relativo à cor encontra a saúde.*

Esbarrei com uma foto de Helen Salomão<sup>39</sup> em Salvador, em janeiro de 2018. Era a foto de três corpos de mulheres negras. Corpos que falavam. Eles falavam sobre a vida da mulher, sobre a vida mulher negra. Falavam sobre gestação, falavam sobre irmandade - eram corpos que se abraçavam. Corpos em roupas íntimas “cor de pele” bege, com estrias, com marcas da gravidez e sutiã de amamentação; eram corpos reais, que por si só contam histórias de todas as mulheres. Foi o fato de olhar para aqueles corpos que me levou ao trabalho de Helen.

A fotógrafa é interessada pelo tema da cor de pele. Suas fotos exaltam a negritude e os desvios da cor: o corpo albino, o vitiligo, a mancha. Mas durante boa

---

<sup>39</sup>Disponível em: <http://www.claracavour.com/filter/RETRATOS/RETRATOS-HELEN-SALOMAO>

parte da sua vida jovem, a negritude foi por ela mesmo depreciada, na tentativa de tornar-se mais clara, evitando o sol, de alisar os cabelos. Foram os cursos de pré-vestibular comunitário e um outro de arte que lhe abriram novas abordagens para velhos temas aprendidos na escola e da sua própria história. É com Helen que eu escuto pela primeira vez o termo “negro retinto”, que fala do negro de “melanina acentuada”, como ela define a sua mãe.

Estamos em Santa Cruz, um bairro de periferia em Salvador, no telefone ela havia feito a ressalva de que morava na “quebrada” quando lhe disse que gostaria de fazer um retrato seu. Penso como o carioca está distante das *quebradas* do Brasil, fechado na província, na ideia de favela da zona sul ou das favelas que não acessa. Filmar Helen é adentrar um território que me é toda vez novo. É preciso desfeticizar as imagens de favela para filmar a favela. No mesmo dia, eu havia filmado a mãe de santo Nívia Luz, percebo agora que são as primeiras negras que eu retrato.

Um certo chamado da mulher negra tem me sido muito presente, sobretudo depois da execução da vereadora Marielle Franco, em março de 2018. Nas manifestações que se seguiram ao assassinato, uma frase me calava: “Mulher preta pra falar”. Eu senti urgência em ouvir mulheres pretas, em me colocar à contaminação de suas falas. Se isso já vinha se impondo com as conversas em torno do feminismo, o assombro da morte de Marielle me fez procurar mais e mais a mulher preta que trabalha na minha casa e que é mais nova do que eu, me fez circular na cidade para ouvir mulheres pretas. Diferentemente até da questão da negritude, que me ronda faz mais tempo, trazida principalmente pela proximidade com Regina Casé<sup>40</sup>, militante ferrenha da participação de negros e da cultura negra em diferentes esferas da vida do branco: na televisão, controlada por brancos, nas escolas, em festas organizadas por ela onde eu faço parte da minoria.

Helen é uma mulher preta jovem, mas aos 23 anos tem ideias muito maduras sobre o mundo hoje. Entendo durante a conversa que o seu trabalho é a construção de

---

<sup>40</sup> Aqui como em outras passagens em que cito amigos, num regime textual que pode soar inapropriado à pesquisa acadêmica, cabe ressaltar o poder formador e subversivo da amizade como modo de vida, algo de que trato na conclusão deste trabalho.

narrativas, a iniciar pela que começou a traçar para si, desfazendo padrões muito solidificados como aqueles relativos às noções da beleza negra e à ocupação de espaços pelo negro nas artes, sobretudo pela mulher negra artista. Helen busca o que na beleza é negro: a impressão da luz que só pode ser conseguida sobre a pele negra, a sua corporeidade (o cabelo, a indumentária, o gesto etc). Seu trabalho propõe, por vezes, uma estética publicitária negra, em fotos que lembram editoriais de moda.

‘Eu consigo entender o processo pelo qual eu passei e que grande parte da população passa: esse processo de miscigenação para que o negro não domine as coisas, para amenizar a situação’<sup>41</sup>, ela diz, ressaltando que, por ser filha de pai branco e uma mãe retinta, se viu colocada, muitas vezes, em situação de privilégio em relação à própria mãe, de quem ela não poderia ser filha ‘por não ser tão negra’<sup>42</sup>: ‘Então eu sei qual é o meu lugar de privilégio, a gente sempre está em situação de privilégio em relação a alguém. Quando a gente olha para uma comunidade, é como dizem os Racionais: ‘cada favelado é um universo em crise’. Cada casa é um mundo. Aqui na minha casa é uma realidade, na casa do vizinho é uma outra realidade, eu não posso generalizar. Eu não posso falar que favela é isso. Eu posso falar da minha relação com comunidade, como eu enxergo, como eu me coloco, como foi’<sup>43</sup>.

O primeiro trabalho que Helen tornou público por meio das redes sociais foi o *Gorda preta*, inspirada pelo que sempre ouviu falar de sua mãe – ‘Ainda criança, eu ficava instigada porque os termos gorda e preta soavam pejorativos se eles eram dirigidos à minha mãe’. O trabalho seguinte foi *Um preto por dia*, em que retratou um negro a cada dia por quase um ano em Salvador (cidade onde mais de 80% da população é negra, segundo dados do IBGE de 2015) em resposta a uma política pública de valorização do negro e da cultura negra concentrada no mês de novembro, quando é celebrado o Dia da Consciência Negra. Hoje, ela busca escrever, por meio da fotografia, as *Histórias que não estão nos livros*. ‘Eu me perguntava, por exemplo,

---

<sup>41</sup> Disponível em <https://vimeo.com/269932843> 1’32”

<sup>42</sup> Depoimento do material bruto.

<sup>43</sup> Depoimento do material bruto.

onde estavam os fotógrafos negros. Se eu não encontro, eu crio. Não só a minha história, mas as histórias de outras pessoas’<sup>44</sup>.

Estamos na laje da casa de sua avó, em Santa Cruz, onde mora boa parte de sua família. Eu lhe pergunto quais os seus recursos para a saúde, uma pergunta que tenho feito aos retratados. Ela sorri, diz que é curioso que eu lhe faça essa pergunta, tem pensado muito neste tema. E eu acredito que o tema do cuidado de si está pairando no ar porque os tempos estão sombrios, opressores, doentes. Ela me responde que tem lhe feito muito bem ouvir as pessoas. “Quando eu saio da minha zona de conforto, da minha bolha, eu faço reflexões o tempo todo sobre a minha vida”<sup>45</sup>. Digo-lhe que estou fazendo o mesmo ali. Peguei um avião para Salvador para filmar Nívia e Helen. Esses dois retratos irão para um site de divulgação de trabalhos de mulheres, e a série de retratos foi convidada a fazer parte da plataforma. É a primeira vez que recebo para fazer retratos. O modo de produção continua o mesmo. Faço sozinha, filmo e edito. Carrego meu equipamento quebrada adentro, escadas, ruelas. É pesado, um tripé, uma câmera, mochila com equipamento de áudio e lentes. Helen se oferece para ajudar e eu lhe dou a bolsa de câmera. Falamos da diferença de nossos equipamentos, pergunto que câmera ela usa, ela diz que anda querendo experimentar filmar. Pergunto como é estar ali, na posição de retratada e como ela se aproxima de quem ela retrata. Ela diz que a primeira coisa que pede no encontro com um retratado é que ele olhe para a lente e diga o seu nome e conte a sua história. Peço a ela que faça o mesmo então. E ela fala: ‘meu nome é Helen Salomão da Silva e Silva, preciso pontuar esses dois Silvas porque faz parte da minha história, os sobrenomes contam quem você é’<sup>46</sup>.

O processo que Helen vive de valorização de sua ancestralidade traz um outro contorno aqui, neste arquivo, para a saída pelo corpo no que tange os ativismos feministas. Se em Carolina Bianchi a resposta a uma história de silenciamento da mulher pelo patriarcado é sexual, e em Mãeana ela acontece por meio de uma poética

---

<sup>44</sup> Depoimento do material bruto do retrato

<sup>45</sup> Disponível em <https://vimeo.com/269932843> 3’40”

<sup>46</sup> Ibidem aos 0’01”

da gestação, em Helen é a pele que carrega a possibilidade de criar novos possíveis e de reescrever histórias. A fotografia provoca *tingimentos* às narrativas e nesse processo relativo à cor encontra a saúde.

Helen diz que tem vontade de fazer projetos ligados à saúde da mulher negra<sup>47</sup>: ‘Quando você entra em comunidade, você vê a quantidade de mulheres que estão morrendo, não só pelo genocídio, mas por outras coisas minuciosas, como a depressão, como a gente vai discutir isso? Como a gente vai discutir a alimentação? Quantas donas de casa cuidam de outras famílias mas não cuidam da saúde delas e dos seus filhos? Por que será? Por que a gente não é ensinado nas escolas que a gente precisa cuidar da nossa saúde? E que isso é um ato revolucionário?’<sup>48</sup>. ‘A gente é acostumada aos restos’, ela diz. Peço para que ela especifique quem é essa gente a que ela se refere, para que fique explícito na sua fala: ‘a gente preta e de comunidade’. E continua: ‘às vezes eu entro em discussões com a minha mãe: por que tal alimento é tão caro? Por que eu nunca ouvi falar desse alimento? Por que eu nunca ouvi falar dos benefícios disso? Porque a gente não tem tempo pra isso, porque a gente precisa ser dez vezes melhor. Enquanto eu tô pensando em juntar uma grana para comprar uma casa, tem gente que tem dez casas e tá pensando em como ficar mais rico. E com isso ela tem tempo de cuidar da saúde dela, de pensar como vai ser a alimentação dela, ela tem tempo para ir numa nutricionista. Quando você chega num posto de saúde para ir num nutricionista, ele vai te pesar, ele vai fazer coisas básicas com você. Não estou desvalorizando o nutricionista de comunidade, mas na maioria das vezes acontece dessa forma. A gente tem outras prioridades. Então é preciso ter influenciadores desta era presentes de forma virtual, mas também de forma real, falando dessas coisas que são importantes’<sup>49</sup>.

“Essas coisas” estão instauradas há muito tempo, historicamente, “antes da crise”. No Ciclo de Encontros entre Arte e Política, organizado pela professora Ana Kiffer na PUC-Rio e que teve o primeiro encontro em junho de 2018, a mediadora da

---

<sup>47</sup> Disponível em: <https://claracavour.com/RETRATOS-HELEN-SALOMAO> 05’19”

<sup>48</sup> Ibidem 05’32”

<sup>49</sup> Ibidem 07’30”

mesa “Arte-política e os novos ativismos”, Cíntia Guedes, faz a seguinte provocação aos palestrantes Adriana Schneider e Ricardo Basbaum: o que havia antes da crise? “Antes de uma crise que se apresenta como binária, de esquerda ou de direita, a favor ou contra o governo do PT, há coreografias que se repetem: o machismo e o racismo. Como a gente continua os nossos compromissos, escrevendo nossas teses, sustentando o colapso diante dos nossos corpos? É possível sustentar um território comum do que é arte e política?”<sup>50</sup>.

Helen também sabe dessa crise anterior. Podemos pensar que todos sabemos. Mas quem a sabe no corpo? Quem a conhece como fome. Quem a conhece como desnutrição dos sentidos e dos afetos; a quem é negada a *alimentação* da vida, aquilo que nutre e traz a saúde porque cria linhas de fuga do organismo opressor - a arte inclusa, mas os direitos, o respeito, o pensamento, a formação, o espaço de fala, o cuidado do outro - tão parte das relações dentro do círculo privilegiado, inclusive na forma do apadrinhamento etc. Helen fala de dentro dessa partilha: ‘A arte me salva todos os dias, mas isso é na minha vida. Eu não posso querer generalizar que a arte tem que salvar todo mundo. Às vezes o objetivo daquela pessoa no dia é se alimentar, talvez a arte não vá salvar a vida dela naquele momento. E eu acho que é por isso que a conversa é muito importante. Quantas vezes eu conversei com as pessoas e consegui ajudá-las de alguma forma, que não foi com a fotografia, e elas também conseguiram me ajudar. E eu consegui ouvir coisas e ter ideias, para além da arte’<sup>51</sup>.

O contágio é uma ideia que o retrato persegue. Mas me pergunto enquanto teço comentários sobre o encontro com Helen se é possível engajarmo-nos, influenciadores brancos desta era, nesta conversa. Por mais que estejamos gerando um corpo novo, desconhecido, polissêmico, é preciso ter a dimensão da nossa inércia no que tange o racismo estrutural (o que existia antes da crise?), aquilo que sustenta a nossa própria movimentação. Tem uma fronteira que não conseguimos ultrapassar, aquela onde o direito do negro deixa de existir para assegurar o nosso direito à vida.

---

<sup>50</sup> Em 26 de junho de 2018, , no Ciclo de Encontros entre Arte e Política, na PUC-Rio.

<sup>51</sup> Ibidem 02’10”

Cíntia Guedes ressalta que “corpos negros nunca vão estar desvinculados do signo da escravidão. Da mesma forma, corpos brancos nunca estarão desvinculados do signo da colonização”<sup>52</sup>.

Talvez o jogo de cor que propõe Helen ao retratar pessoas com Vitiligo nos dê pistas para o estabelecimento do diálogo. Ela me faz parar de escrever e olhar para a minha própria pele enquanto pele, enquanto cor. E enquanto *uma vida*, como Deleuze sugere, separada de mim. Quais são os mecanismos de contaminação possíveis? Como fazer nascer um corpo tingido, manchado, que seja capaz de se afetar pelo *roubo* das cores (como o faz a doença)? O que o corpo com Vitiligo ensina? São questões que, talvez, trazidas à epiderme de cada um suscitem uma responsabilidade inescapável<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup>Em 26 de junho de 2018, no Ciclo de Encontros entre Arte e Política, na PUC-Rio.

<sup>53</sup>Em 09’51”: ‘O Vitiligo vai tirando o pigmento né, ele vai deixando a ausência da cor. Eu conheci uma mulher que eu achei que era albina, mas ela me contou que o Vitiligo tomou conta dela toda, até o cabelo ficou branco. Será que essa mulher deixou de ser negra porque toda melanina foi tirada do corpo dela pela doença? São questionamentos que eu vou trazendo para a minha vida também: será que essa quantidade não tão grande de melanina que eu tenho me torna menos negra ou menos importante do que as outras pessoas dentro dessa discussão que eu levo?’

### 3.3.

#### Mãeana



*‘A gente sangra. A guerra é que é uma distorção do sangramento da natureza, da vida’.*

Mãeana<sup>54</sup> é uma entidade criada pela cantora Ana Cláudia Lomelino. Foi o nome que Ana Cláudia escolheu para si depois que se tornou mãe, como um segundo batismo. Foi quando a maternidade e o feminino assumiram um lugar irrevogável na sua vida, tornando-se o eixo de seu fazer artístico. Mas é sobretudo os lugares onde eu sou estrangeira que me interessam em Mãeana, territórios novos a mim, mesmo os que eu provavelmente nunca pisarei. A ufologia, por exemplo.

Mãeana é fã de Xuxa, outra entidade, acho que assim podemos dizer, que ocupou o corpo de uma mulher. A aparição de Xuxa se dava por meio de uma nave espacial todas as manhãs na televisão, era como se ela viesse de outro planeta. Mãeana não se sente bem neste planeta. Diz nunca ter se enquadrado. Largou a escola

<sup>54</sup> <http://www.claracavour.com/filter/RETRATOS/RETRATOS-MAEANA>

antes de começar o ensino médio, não soube muito como trabalhar, diz não lidar bem com o que é estrutural do nosso mundo. “Eu vivo de caridade”, ela me diz.

Em 2011, eu fiz dois vídeos para a banda Tono, que tinha Ana Cláudia como vocalista. Filmamos no banheiro da casa onde ela morava, uma casa que já tinha o embrião do que hoje é a sua marca estética. Ela tinha um quarto só de bonecas, figurinos, glitter, objetos de plástico, materiais baratos, coisas que ela colecionou desde a infância e que passou a ocupar o espaço de modo a criar ali um ateliê, mas que na época era ainda quarto de bonecas. Enchemos o banheiro de coisas e filmei a banda tocando lá dentro. Na edição, comecei a usar um recurso que foi incorporado aos retratos, o fora de sync, criando estranhezas bonitas, janelas na narrativa da imagem. Quando então lhe propus fazer um retrato, Mãeana aceitou de imediato.

Ana Cláudia trilha a carreira solo, um espaço que foi aberto quando criou para si o lugar artístico de Mãeana: ‘é o que, de alguma forma, está podendo se transformar no meu trabalho e em algum tipo de viabilização da minha existência dentro do sistema. Porque eu me sinto muito paralisada diante do mundo’<sup>55</sup>. A sensação de paralisia diante do mundo parece ser um efeito do nosso tempo, sobretudo quando se quer trilhar um caminho artístico. É um não saber por onde começar e por onde seguir de modo a viabilizar o fazer artístico enquanto trabalho e retorno financeiro. Há quem tenha uma disposição e uma inteligência produtivas (pessoas que mergulham nas burocracias de editais, que cavam suas próprias possibilidades de realização), como é o caso de Carolina Bianchi. Um caminho que requer uma energia administrativa que não é para todo mundo.

Diante da paralisia, Mãeana entendeu na maternidade o seguinte “trabalho” (entre aspas, ela frisa no vídeo): ‘trazer uma poética do nascimento e da regeneração’<sup>56</sup>. Junto com as canções para o primeiro filho, ela começou um trabalho

---

<sup>55</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/270239622> 1’30”

<sup>56</sup> Ibidem 2’05”

visual que incluía objetos que faziam referência e reverência ao útero, à vagina, à menstruação, ao parto.

A imersão que a maternidade provocou a Mãeana lhe levou a nadar em mares espirituais, e o feminino ganhou contornos de sagrado. Esse movimento me chamou atenção por ser mulher e mãe em 2018: se o feminino tem sido um convite à luta, também tem sido um convite a uma feitiçaria contemporânea. Mulheres vêm se reunindo para ler em grupo *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*, de Silvia Federici, e *Reativar o animismo*, de Isabelle Stengers. Mulheres vêm se reunindo para lerem livros de mulheres. Mulheres vêm se reunindo e têm sido convidadas, umas pelas outras, a entrarem em contato com o seu corpo e resgatarem um misticismo do corpo<sup>57</sup>.

Mãeana começou a postar fotos nas redes sociais dos rituais que fazia com o seu sangue menstrual. ‘Leia em si, em seu útero, suas cólicas, suas memórias, seus momentos de solidade, sua pele, seus ossos, seus banhos. Eu adoro me banhar no caldo quente de mim mesma, eu recrio a vida através das minhas próprias águas. Tive que passar por dois partos para entender que a vulva pode respirar. Queria ter tido vizinhas bruxas que me dissessem coisas assim na infância: dá pra cantar com a

---

<sup>57</sup> A revista DR dedicou o volume 4, de dezembro de 2017, ao dossiê “Magia e reprodução” e nele há uma matéria sobre o uso de células-tronco da menstruação como alternativa às células provenientes da medula óssea, um estudo liderado pela pesquisadora Regina Goldenberg do Instituto de Biofísica da UFRJ. No texto, as células menstruais são abordadas a partir de uma perspectiva política: “A ideia de trabalhar com as CeSaM (células mesenquimais do sangue menstrual) veio quando a pesquisadora procurava uma fonte de células adultas que fosse mais acessível do que as até então usadas nas pesquisas científicas e terapias celulares, como a medula óssea, o cordão umbilical, a placenta. (...) Ao que tudo indica, a CeSaM resiste, como uma espécie de ícone do que se espera ser uma ciência e uma prática feminista, ou afetada por um feminismo: ela responde bem a situações desafiadoras, como falta de nutrientes e pouco oxigênio, e perdura, resiste, quando tensionada pelos experimentos em questão. Isso pode ter a ver, como argumenta Goldenberg, com o fato de serem células de um tecido que é *desafiado, estressado, impactado* muito mais frequentemente que os demais tecidos disponíveis para pesquisa. É um pressuposto implícito das pesquisas em questão que a descamação periódica do tecido endometrial com a menstruação talvez tenha favorecido o desenvolvimento de células com uma alta capacidade de resistência a situações adversas. As CeSaM, para além de comporem uma excelente analogia acerca do trabalho, do corpo e da vida de mulheres e minorias, performam em laboratório um mundo potencial no qual quiçá o sangue menstrual poderá sair da sua condição de excremento abjeto para a nobre função de vir a salvar vidas. Isso se essas células conseguirem ultrapassar o machismo institucional das pesquisas científicas”. MANICA, Daniela. “As CeSaM, células do sangue menstrual”. In: Revista DR. Dezembro de 2017. Disponível em: <http://www.revistadr.com.br/revista/edicao-4> Acessado em 22/05/2018.

piriquita, mocinha”<sup>58</sup>. Este texto é legenda para uma foto de um copo com uma dose de sangue menstrual e uma dose leite materno, algo que ela batizou de “elixir rosa”, propondo uma combinação de fluxos de morte e vida, de vida e vida. Quanto simbolismo há num copo de leite materno e sangue menstrual? Ela diz ser “uma mistura para usar de infinitas maneiras e reconectar magias do futuro e do passado” e me faz pensar na minha relação com o sangue menstrual.

A cantora traz a morte a partir da perspectiva do feminino. ‘A gente sangra. A guerra é que é uma distorção do sangramento da natureza, da vida. A gente sangra, existe esse sacrifício para poder continuar. Só que o homem resolveu matar um ao outro. Como se a morte não fosse uma deusa também. A mulher foi muito banida para esse lugar só da morte, da bruxa má, como se o fato de uma mulher ter conhecimento sobre o parto fosse ruim, ela tem que ser queimada numa fogueira, porque só a ciência, só o homem sabe, Deus macho’<sup>59</sup>. Mãeana comenta o fato de o parto e a morte terem se tornado “passagens” muito medicalizadas: ‘Parir em casa é proibido pela regulamentação médica. E ninguém mais morre em casa. Fica lá no hospital adiando a morte ao máximo. Que passagens simbólicas, que reconfiguram o nosso corpo para esse sistema terrível, que todo mundo sabe que não está rolando. Assim como nascer, morrer é natural e maravilhoso. Ser mãe me despertou para essa violência contra a mulher, com a fonte de vida, com esse grande útero. A sensação que eu tenho é a de que o planeta é fêmea’.

Mãeana fala de uma perspectiva cósmica da vida que, para ela, chega através da ufologia: ‘A minha realidade parece muito longe da realidade de muitas pessoas. Mas a gente está muito fora de contato com a nossa natureza e com a nossa eternidade. Saber que tudo que eu faço agora está ligado à minha eternidade e à minha ancestralidade - por isso mostrar a menstruação, louvar a vulva, porque existe uma ancestralidade que está desequilibrada. A deusa foi banida da terra. A gente nem

---

<sup>58</sup> Post no Instagram no dia 5 de maio de 2018.

<sup>59</sup> Os depoimentos citados aqui são todos provenientes do encontro que tive com ela, seja da edição do retrato ou do material bruto.

lembra mais que nome tinha essa fonte feminina de vida. Passou a ser Deus. E a gente está ainda nesta ordem’.

O abafamento da mulher criou, na opinião de Mãeana, ‘uma humanidade sem amor próprio’, que teve mães sem amor próprio: ‘Uma mãe que não aprendeu a ter amor próprio não sabe ensinar amor próprio. É muito fácil dizer que a mulher é louca. Como a gente vive essa coisa cíclica de morte, a gente tem um lado sombrio, tem um lado louco. E realmente mulheres estão surtando nesse sistema onde elas não podem entrar em contato com a morte, com a própria natureza, com a própria sexualidade’.

Pergunto como ela tem vivido a casa, o casamento, a família. A vontade de ser família, o medo de ser família, a fuga de ser família. A reestruturação dos papéis dentro de casa tem sido muito discutida entre as mulheres. ‘Eu me sinto muito perdida. Mas eu acho que o mundo está nesse momento, nesse sofrimento. A transformação é sofrida. Porque a gente está falando de privilégios. Dos dois lados. Muitas vezes eu converso comigo e falo, meu deus, como eu sou apegada ao patriarcado!’, ela me diz, tateando uma resignificação dos papéis, dos nomes, sobretudo do que criou para si.

Pergunto-lhe quais são os recursos de saúde com que ela conta. “Eu uso muito o recurso estético de construção de um mundo mágico”, ela me diz, mostrando os desenhos de úteros sobre isopor, absorventes com purpurina, bonecas atravessando o canal vaginal, vulvas de gesso, vulvas de todo tipo de material, raio laser - objetos usados nos seus shows. É a sua resposta ao mundo onde ela não se adequa: a opção extra-terrestre e a dimensão espiritual encontrada no próprio corpo, algo que ela expande ao planeta: ‘Muitas vezes o sagrado feminino é acusado de excludente porque existem mulheres que não têm útero, é acusado de transfóbico. Mas não é nada disso, todo mundo veio do útero: o hétero-normativo, o trans, o transfóbico, todo mundo veio do útero. Só esse ato de você olhar para o útero e falar obrigada, se perguntar por que eu estou aqui, obrigada, é simples, é respeitar a vida, a minha e a de todo mundo. Então essa chave da deusa é uma puta chave. Tanto da gente poder fazer

as pazes com as nossas mães, agradecer a elas e aceitá-las do jeito que elas são, quanto da gente se sentir nossa própria mãe, conseguir cuidar de si, direcionar, fazer isso com os amigos. Ter esse sentimento de responsabilidade’.

Mãeana propõe o resgate de um feminino ancestral, fonte de vida; de uma ancestralidade feiticeira e do mistério do corpo. Junto com as lutas políticas feministas, esses contornos vêm criando novas noções para a mulher. E é por isso que Mãeana está aqui entre os retratados, por esse desvio, essa provocação aos padrões do pensamento. Ela ocupa um lugar, ao meu ver, dentro de um campo de experimentação de um feminismo que não está mais só pautado pelas lutas políticas, mas um feminismo mais heterogêneo, mais complexo, que vê a necessidade de abarcar outras formas da mulher. E para uma quase ausência de questão teórico-crítica eu vejo uma presença que aponta para o esgotamento do discurso. Mãeana é uma aparição contemporânea que encarna no corpo a distopia dos discursos.

### 3.4.

#### Kammal João



*‘Desenhar é construir outros momentos de se estar em relação à coisa. À Coisa’.*

Por onde a gente começa? Que tal você pegar os seus cadernos? Ligo a câmera, deixo rodar, esperando que Kammal<sup>60</sup> João entre em quadro. Ele traz uma pilha de cadernos que derruba em cima da mesa. São muitos, um amontoado pesado. ‘Encontrei uma coisa muito boa aqui, que era justamente eu pensando sobre esse lugar que o desenho habita. A gente estava falando sobre esse estar no mundo desenhando né?’<sup>61</sup>. Sim, eu queria ouvir Kammal sobre ter o recurso do desenho e da pintura como modo de estar no mundo. Seu trabalho me causa espanto pela beleza, pelas camadas de coisas. E escrever sobre Kammal desarma a ideia da construção de um retrato seu. Ele me faz demolir a montagem e visitar o material bruto, de onde escrevo, sem cortes, sem conectores.

<sup>60</sup> Disponível em: <http://www.claracavour.com/filter/RETRATOS/RETRATOS-KAMMAL-JOAO>

<sup>61</sup> Ibidem 00'33"

Estamos num galpão em Guaratiba que foi de seu avô e que hoje é ateliê e casa para Kammal. Telas penduradas em varal, pedaços de trabalhos sobre a mesa, telas nas paredes, maquinário, fábrica, cavalete, escadas, superfícies, ossos achados no terreno ao lado, barro, vasos, cabaças, ausência de cor, de tinta, de pincel, de lápis. Pranchas de surfe, ferro, madeira, cinza, ocre, poeira, passarinho. Cadernos. O achado a que ele se referiu era uma notação no verso de um desenho: “o tempo sem tempo”. Surpreendo-me com a nota, ela é mínima, é residual, e no entanto, diante de tantos traços, era este que tinha despertado o artista para começar a nossa conversa. ‘É uma página muito simples, mas que remete a um momento que me diz muito’. A nota é construída a partir do resíduo de tinta de outra página, ela é resto e começo. Fala de uma introspecção que é começo de ideias, de algo que brota e precisa tomar o papel, mas também dos rastros que o levaram até lá: os rastros físicos do desenho carregado de tinta (e, portanto, de gesto) de outra página e os rastros de pensamento que o levaram à frase que daria título ao seu livro.

Este tempo sem tempo que o desenho habita, sem o tempo cronológico, fala de uma outra duração: aquela que cria marcas no corpo de quem desenha. ‘Eu desenho num certo gesto de gratidão com o próprio desenho. Por que seguir desenhando? Porque tem um retorno’. O desenho parece, a meu ver, devolver um olhar novo sobre as coisas, digo, com a câmera na mão, estamos os dois em pé. Ele me diz que desenhar é ‘construir outros momentos de se estar em relação à *coisa*. À *Coisa*’<sup>62</sup>, ele ri. Pergunto-lhe o que é a *Coisa*. ‘A *Coisa* é qualquer objeto que extrapole os meus limites. E aí é outra pergunta, que limites são esses, aonde essa coisa começa’.

Eu não havia pensado no mundo enquanto *Coisa*, não a coisa banal, o objeto, mas a *Coisa do mundo*, quase como um segredo do mundo. A paisagem mundo e o estado do mundo imbuídos desse segredo. Atravessados pelas emoções de cada um, por outras forças: a *Coisa* é externa, mas criada também em nós e por nós. O ato de

---

<sup>62</sup> Disponível em: <http://www.claracavour.com/filter/RETRATOS/RETRATOS-KAMMAL-JOAO 00'50>"

desenhar parece ser uma tentativa de *experimental* a Coisa por um canal que vai além da percepção sensorial imediata - da visão, do tato, olfato e audição. Nas palavras de Kammal, é ‘uma maneira de se aproximar por dentro’: ‘a partir do momento que você começa a decompor uma paisagem, pra mudar de palavra, em gesto, é um conjunto de gestos sobre tela, é uma grafia de corpo, de alguma maneira. Parece que eu estou gerando marcas motoras. Como se eu criasse novas marcas para perceber as coisas. Como se eu *dançasse* com essas coisas. São pequenas danças’<sup>63</sup>. Dançar com a Coisa faz nascer uma expressão no artista que é, sobretudo, desenho. Interesse-me por essa dança e por onde ela começa.

“É possível localizar onde nasce o gesto?”, pergunto. Kammal me responde que essa *gestação* acontece de diferentes formas, sobretudo porque falar de gesto é falar de tensão: o gesto nasce de uma qualidade física e emocional, o corpo fazendo-se presente no traço. E o traço que se quer indicará também o gesto. Numa via dupla, o artista e a obra capturam o gesto.

Há escolhas, em cada trabalho, que testemunham esse começar. ‘Em que lugar da casa esse trabalho acontece? Que parte do meu corpo esse trabalho habita? É um trabalho mais estômago? Mais mão? Mais cabeça? Trabalho na varanda, na cozinha ou deitado na cama?’<sup>64</sup> São *visitas* ao corpo e ao espaço, anteriores ao desenho, em que já estaria o desenhar. Kammal diz que tem sentido dificuldade de trabalhar fora do ateliê, indicando saber trabalhar no espaço que contém marcas anteriores, padrões criados ali que tornam o lugar onde estamos confortável ao nascimento do gesto - os cantos que já foram visitados numa determinada qualidade de presença do artista.

Falamos em dois tipos de desenho, aquele de observação, que tem um objeto como referência, e aquele que na nossa conversa chamamos de “desenho de cabeça”. No primeiro, o gesto é claramente mais motor. Para Kammal, este tipo de desenho se esforça em “se aproximar com o fora”. E talvez aproximação não seja a palavra, ele

---

<sup>63</sup> Disponível em: [http://www.claracavour.com/filter/RETRATOS/RETRATOS-KAMMAL-JOAO\\_01'30](http://www.claracavour.com/filter/RETRATOS/RETRATOS-KAMMAL-JOAO_01'30)"

<sup>64</sup> *Ibidem* 04'55"

diz. Kammal fica em silêncio, gagueja, tenta dizer com as mãos: ‘é *turvar* mais, estar nesse espaço *entre*’.

O desenho de Kammal *borra* o fora, esgarçando a coisa, propondo-lhe outros lugares, outras relações. Osso, cadeira, espelho, planta: são coisas, mas também tempos e, ainda, camadas.

O desenho de cabeça, aquele que não tenta representar a Coisa, se aproxima, para o artista, do campo do sonho, atuando num outro tipo de frequência. ‘É um desenho que não tem muito para onde ir, ele não começa de um lugar muito claro, ele é um passeio, um devaneio. É como se fosse o registro de um processo de pensamento, um esquema’<sup>65</sup>, ele diz. Este tipo de desenho tem aparecido mais no seu trabalho com a cerâmica, por uma necessidade de dar corpo à Coisa de dentro. E traz, para Kammal, uma atmosfera onírica, um estado que ele reconhece como sendo aquele do sonho. O sonho e o livre desenhar experimentam, em comum, o fora da linguagem. Por mais que dela não escape, por mais que ainda esquema e ainda símbolo, um passeio - a *frequência do passear*.

Sigo Kammal com a câmera ao segundo andar, onde vejo os vasos experimentados por esse desenho-devaneio. O trabalho de Kammal nos leva para a Coisa de dentro e para a Coisa do mundo, provocando no espectador esse estreitamento entre dentro e fora que ele exercita. O dentro e o fora se mostram e convivem. Da mesma forma, os caminhos que o levam a percorrer e a borrar essa fronteira estão presentes, carimbando a matéria, convivendo com esses espaços e criando sinais que transitam de um lado a outro.

Pergunto-lhe se, nessa movimentação, o desenho ganha contornos de resistência (a uma determinada hierarquização do pensamento, a uma padronização do olhar, a uma automação dos gestos etc). Kammal fica em silêncio por um

---

<sup>65</sup> Disponível em: <http://www.claracavour.com/filter/RETRATOS/RETRATOS-KAMMAL-JOAO 05'52>"

momento e me responde que não especificamente no desenho, mas que a intenção de resistência se fazia presente no ‘cavar espaços para o sensível, seja lá como for’<sup>66</sup>. O sensível como possibilidade de habilitar outros campos de força, de passear no fora da linguagem. Ele fala de uma “perda de horizontes” dentro do próprio trabalho, algo que acontece quando ‘o trabalho começa a ficar maior que o mundo lá fora’. Cria uma espécie de refúgio?, eu pergunto. ‘Não é exatamente refúgio porque isso não é nada suave, tem uma certa angústia, é muito trabalho para soltar, mas quando você vai chegando, desamarrando, parece que você vai habitando outros mundos possíveis’<sup>68</sup>. Esses outros espaços possíveis são raros, ele diz, e eu questiono se a perseguição desses espaços é o que move o artista. Ele me responde: ‘eu acho que a gente gosta do movimento. Por acaso, às vezes, a gente esbarra nesses lugares, mas não é sobre eles de fato. Eu gosto quando eles acontecem, mas não sinto como se fosse lá que eu quero chegar. É *mais um estado possível*, a forma como eu lido com esse estado, estar atento a isso. Saber lidar com isso é uma *afinação*’. Essa afinação trata de encontrar um *tom* que não seja imposto por velocidades ou frequências outras, mas que *soe da apropriação* do corpo. Na negociação da vontade de produzir com o estado do corpo há uma atenção e uma tensão no que pode ser habilitado para encontrar a potência do desejo. Nesse movimento de busca estaria um gesto da saúde.

A saúde passa a se manifestar no artista como compromisso. Kammal conta que o desenho lhe deu um lugar no mundo. Ele não é o primeiro artista a me falar de um fazer artístico (ou, de início, uma determinada prática despretensiosa) como sentimento de “ter um lugar no mundo”. O lugar no mundo surge de um fazer e de uma repetição, de uma existência que se faz existindo. ‘Era um compromisso com

<sup>66</sup> Disponível em: <http://www.claracavour.com/filter/RETRATOS/RETRATOS-KAMMAL-JOAO 07'10>"

<sup>67</sup> O sensível, a estesia, como resistência à anestesia do biopoder. Mesmo aquele que, como Kammal, experimenta um lugar num centro na partilha do sensível (RANCIÈRE, 2005) reclama essa quase impossibilidade de emancipação que torna o sensível resistência. “Cavar espaço para o sensível” traz a noção da resistência, mas também uma constatação de luto. Como diz Gabriel Pardal em um cartum citado no texto de seu retrato, “o mundo tem muito artista, mas podia ter mais”.

<sup>68</sup> <http://www.claracavour.com/filter/RETRATOS/RETRATOS-KAMMAL-JOAO 08'07>"

aquilo, um desejo de voltar a desenhar e fazer de novo e de novo<sup>69</sup>. Já no seu primeiro caderno de viagem<sup>70</sup>, que data de antes de seus 20 anos, Kammal enxerga um movimento de “fazer”. Por mais que a sua crítica hoje amadurecida olhe para um primeiro caderno e o leia ingênuo, ele reconhece ali “alguém que fez, alguém que estava tentando alguma coisa”. Nesse movimento de tentar alguma coisa já está presente o desejo de saúde - ao menos da saúde que a produção traz.

Em Kammal, o desenho produziu *dobras* que são a dança e a clínica (ele fez uma formação em psicomotricidade), campos de investigação que ativam chaves outras de percepção para a sua produção e movimentação (“o que se pensa da arte na clínica não é o que se pensa da arte na arte”<sup>71</sup>). Esse mergulho no corpo adensa o gesto da saúde, fazendo o artista visitar-se por outros caminhos que não aquele da repetição ou da investigação do traço, mas escavando outros níveis de produção - fluidas, energéticas, somáticas, orgásmicas. A saúde é um movimento que, nas palavras de Kammal, não pode ser *maquiado*, a saúde (e sua necessidade) manifesta-se em estado bruto. Ela *precisa* acontecer. A investigação da saúde aconteceria em torno da qualidade de apropriação do fazer pelo corpo: da ativação da entrega, do prazer, do desprazer, da aceleração, do relaxamento, da angústia, da liberação, da contração etc.

Em julho de 2018, Kammal realizou uma exposição que intitulou “Alegria da matéria”, um nome que por si só remete à saúde. A individual reuniu trabalhos dos últimos seis anos, numa espécie de retrospectiva dos processos desenvolvidos pelo artista. Lá estavam trabalhos que eu vi no galpão *ainda* aos pedaços. Se os trabalhos são transportados para a sala expositiva, os processos não desgarram da obra no trabalho de Kammal - o processo encontra a alegria da matéria, podendo existir enquanto obra. O trabalho é *sobreposição*, processo sobre processo. O fazer é residual, se dá sobre fragmentos, sobre resíduos que indicam uma presença *anterior*

---

<sup>69</sup> Depoimento do material bruto.

<sup>70</sup> Kammal organiza viagens para produção de cadernos, convidando pessoas a se juntarem numa imersão no espaço por meio do desenho.

<sup>71</sup> Esse depoimento não entrou na edição do retrato.

em determinados territórios. É uma operação que resgata tempos diferentes e encontra a matéria dos objetos, a matéria terra, a matéria osso, a matéria tela, a matéria pedaço de tela, a matéria vidro, pó, furo, tinta. Evocando outro tipo de matéria: sonho, memória, corpo. Esse encontro, o da matéria sutil, abstrata, com a concretude da matéria produz alegria. É um encontro-síntese do artista. “Alegria da matéria” é, originalmente, o nome de uma tela onde se lê as palavras *sensação* e *movimento*. Esse par talvez seja binômio para uma produção de produção: o desencadear da máquina do corpo, a partida, ir. Da sensação ao movimento, descobre-se a sensação *do* movimento: alegria.

### 3.5.

#### Jonas Mekas



*'I don't know what it means creating,  
but I know what it means making'.*

2011. Nova York. 'If you are free please come for supper this evening 8pm. A couple of other friends will join. I am at 13 Lexington ave, in Clinton Hill area of Brooklyn. Door bell #6'. Jonas Mekas<sup>72</sup> está me convidando a sentar à mesa de sua casa, junto com *outros* amigos. Talvez *amigo* seja o nome dessa sensação: 'some kind of togetherness, something especial'<sup>73</sup>. Eu nunca tinha estado junto a Mekas, mas eu o carregava comigo há um ano desde que havia assistido *Walden*<sup>74</sup>. Talvez seja *amigo* o nome disso: Jonas me comovia. Ele era a película sensível dos seus rolos de instantes, nascimentos, casamentos, despedidas. Da casa, da comida, da neve, do vinho, da embriaguez, do trabalho, do sol. Uma camada de poesia sobre a superfície do cotidiano que ele guarda em forma de filmes-diários. Essa camada eu chamo de beleza. Eu vejo a beleza, apesar dessa matéria mercurial, quase imperceptível. Há um

<sup>72</sup> [http://www.claracavour.com/filter/RETRATOS/RETRATOS\\_JONAS-MEKAS](http://www.claracavour.com/filter/RETRATOS/RETRATOS_JONAS-MEKAS)

<sup>73</sup> Trecho do filme "As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty" (Jonas Mekas, 2000.)

<sup>74</sup> Jonas Mekas, 1969.

grande mistério aí, no que se vê. Gosto quando Deleuze fala do *charme*<sup>75</sup> que cada um de nós consegue perceber. A percepção de que há no outro algo que nos ensina, que nos acende e abre caminhos. Jonas abriu a porta de casa, colocou a câmera em cima da mesa de jantar apontando para si, jovem, sua filha sentava-se à mesa aprendendo a comer, era a mesma casa, no Brooklyn, de tantas outras cenas em torno da mesma mesa e do mesmo chão, só que sem as pilhas de trabalho e de colchões que agora eu via. As pessoas que trabalham com Jonas, bem mais jovens, dormem lá, na sala, onde também dorme o cineasta. Ele está prestes a completar 90 anos, mas tem bastante energia. Principalmente para o trabalho e os encontros, regados a vinho que ele não para de servir a quem chega. Vieram para o jantar Phong Bui, um curador de arte que frequenta muito aquela casa, junto com a namorada; Sebastian, filho de Jonas; Christopher, um alemão que escreve uma tese sobre o artista e está morando lá; uma paquistanesa, que, como eu, foi convidada porque lhe escreveu um email. Ela queria que Mekas a ajudasse a tomar uma decisão a favor das artes em sua vida. Eu queria filmá-lo. Um retrato dele fazendo qualquer coisa. Ou fazendo nada.

No metrô a caminho de sua casa, eu anotei num caderno coisas que eu gostaria de perguntar a ele: por que você filma? O que é beleza para você? Hoje, acho essas perguntas ingênuas. Até porque eu sempre soube o motivo pelo qual ele filma. E a beleza ele praticava, ele capturava, e eu via. Eu tinha a mesma necessidade de guardá-la, era o que também me movia a filmar. Esse esforço contra a morte de quem registra a vida. Como se isso a comprovasse, como se isso a estendesse e eternizasse.

Só peguei minha câmera quando Jonas sacou a dele. Eu agora estava ali, enquadrada, num *frame* seu. Jonas filma o tempo todo, a câmera é uma extensão de seu corpo, que segue seus outros movimentos sem que o aparato seja um empecilho. Ele serve vinho com a câmera em punho. E a sua mão descansa sobre a câmera rodando enquanto o olhar trabalha. Quando desliga a câmera, pega o acordeon ou o trompete. Diz que naquela casa se dança. Eu estou um tanto tímida para dançar e

---

<sup>75</sup> Em *Diálogos*, com Parnet, Deleuze chama de *charme* o que entende como a fonte de vida de cada um, um estilo, uma forma de se estar no mundo. O charme "não é de todo a pessoa, mas o que permite apreendê-la".

mesmo para filmar. E também ninguém está dançando. Mas peço permissão para registrar aquela noite, explico o que faço: retratos filmados. Na maior parte do tempo só consigo deixar o gravador de áudio rodando. Ele fica sobre a mesa. Eu recolho a câmera muitas vezes para não intimidar as pessoas, principalmente Jonas, para quem eu olho. E me questiono sobre esse desconforto. Penso que ele é a pessoa que mais aponta a câmera para os outros. Aqueles amigos reunidos estão frequentemente com a câmera apontada para si. Todos ali conhecem esse estar da câmera, é o lugar de Jonas, faz parte da sua presença. A câmera é o seu modo de estar no mundo. E se agora o aparelho é pequeno e eletrônico (o modelo que ele tem nas mãos é um tanto simples, uma *handcam* automática), já foi por muito tempo uma Bolex, carregada com latas de filme 16mm. Seus filmes são feitos de material bruto, o que no cinema designa as imagens cruas, sem edição, sem tratamento, e, em parte, inutilizáveis. Em Mekas, parece não haver o inutilizável. A falta de acabamento é a regra, pois é mais importante fazer do que não fazer - é mais importante guardar um instante do que não guardar. Na câmera que o cineasta usa hoje, essa crueza está ainda mais evidente. De muitas formas, a película e a edição em filme cobrem o inacabado com uma camada poética e nostálgica: a falta de som, as imagens aceleradas, as sobreposições e toda a brincadeira artesanal que o filme oferece. Há uma *textura* que faz com que a crueza seja menos dura. Na transição para o digital, o inacabado se tornou mais evidente porque vê-se mais - há mais informação numa imagem digital. Na obra em material digital de Mekas há uma fragilidade mais aparente: a câmera tremida, o som mal captado dos microfones internos da câmera. O amadorismo que o fez mestre na película, no digital pode gerar algum desconforto ao espectador porque o material bruto é ainda mais bruto.

A beleza de Jonas está em olhar para vida despida de acabamento, em se espantar com o que está vivo e celebrar o que vê. Seus olhos não são translúcidos. Há uma areia ali, uma textura feita de afeto e alegria de viver. "Enquanto eu caminhava, ocasionalmente vi breves lampejos de beleza", diz o título que me é epígrafe. É beleza como ele chama os lampejos de vida, a vida aqui como matéria da alegria. Para capturar esse tipo de beleza, o apuro técnico não é garantia. É preciso estar

atento, em estado de vigília desses lampejos breves - que o cineasta coleciona para depois reunir em filmes, em recortes a partir desse grande amontoado de imagens empilhadas nas caixas e estantes que eu vejo agora. Jonas encontra esses vagalumes no viver-junto<sup>76</sup>, no compartilhar da existência. Mas também na natureza. Numa de suas fotos mais reproduzidas, ele está filmando um campo florido, câmera apontada para baixo. Jonas sabe que esse é material fundamental para a montagem, é a natureza que costura e dá espaço ao viver-junto.

Jonas coleciona imagens de felicidade. Como nessa mesa que estamos agora. Decido que o retrato de Jonas seria o registro daquela noite. Sem me preocupar em lhe fazer perguntas. Há já uma conversa posta, junto com o vinho. Há já beleza, não é preciso buscá-la. Há a *matéria que faz imagens de beleza e felicidade*, aqui indistinguíveis. O círculo que as pessoas formam em volta da mesa, a amizade antiga de que eu só conheço aquele instante, a música, a conversa, o interesse no outro; aquelas pessoas se ajudam. E faz tempo.

Na minha mesa de trabalho, assistindo ao material, vejo Sebastian provocar seu pai: por que criar é diferente de fazer? Jonas diz que não sabe o que é *criar*, sabe o que é *fazer*. Ele se diz fazedor, *maker*. Escolho este trecho da noite para editar. Aquela noite é a minha matéria de trabalho - e nessa discussão sobre o *fazer* eu vi a forma como ele trabalha e como ele vive. Ele faz. Além disso, o *fazer* me ensinava sobre estar ali, sobre trabalhar e sobre o fazer artístico. Fazendo, eu aprendia a fazer. É preciso estar dentro d'água para aprender, todas as vezes, a mergulhar.

Observo Jonas manuseando a câmera, mãos trêmulas da velhice. Não há muito critério ou escolha, a presença da câmera é a sua presença, ela ocupa o mesmo lugar que ele, o seu lugar na mesa. E em quase todos os outros momentos da vida. Essa percepção me autoriza a fazer o mesmo, ser-câmera. Ser com a câmera. Naquela mesa e mesmo fora daquele apartamento.

---

<sup>76</sup> Roland Barthes desenvolve o conceito do Viver-Junto como fato espacial (viver num mesmo lugar) e temporal (viver ao mesmo tempo que). Sujeitos que *conversam* entre si.

Eu sei pouco sobre estar na frente de uma câmera, eu estou sempre atrás. Até porque quando não estou filmando, muitas vezes, ninguém está. Experimentei muito pouco desse desconforto de estar com uma câmera apontada para mim. Naquela sala, ninguém está desconfortável. Sabemos o que Jonas faz com essas imagens. Somos um de seus instantes agora. E o que é aparentemente falta de critério - a câmera rodando solta - é já o acontecimento das suas imagens. A espera é já o que acontece. Esses *sinais*, bastam os sinais: o que se captura de um estado de coisas; o que é desejado e o que é recebido no que acontece<sup>77</sup>. O acontecimento que Jonas captura naquele 8 de novembro de 2012 são os choques que travam os corpos e as vidas ali em cruzamento. O embate entre novas e velhas conhecidas velocidades. As velocidades que compõem os corpos ali presentes, que dão nomes aos sujeitos, que são já o acontecimento em si mesmos e nos seus agenciamentos<sup>78</sup>. Esse acontecimento eu capturo como pano de fundo - como o que está inseparável do que eu olho, eu estou olhando para Jonas. Mas há algo ali que é impossível descolar dele e que, por vezes, transborda e brinca de falar mais alto do que a própria voz do retratado. Aquelas pessoas e aquele espaço são também Jonas Mekas. Ele é esculpido por esses artesãos em quadro<sup>79</sup>; pelas cores quentes dos abajours e do vinho, mais próximas de 5600K do que de 3200K<sup>80</sup>; por mim na operação de câmera e edição. E ainda o será pelo espectador.

<sup>77</sup> DELEUZE, Gilles. *A Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2015 (5 ed) p.152.

<sup>78</sup> Em *Mil Platôs* vol. 4, Deleuze me apresenta os corpos na forma de duas dimensões: latitude e longitude, definição que ele toma emprestada de Espinosa e que me interessa por i) serem termos da cartografia, já que os retratos nascem da movimentação no espaço, minha e do retratado; ii) por olhar para o corpo a partir da relação de movimento e repouso (longitude) dos elementos materiais que o compõem e dos afetos intensivos de que esse corpo é capaz (latitude) - os movimentos invisíveis que me esforço para para capturar.

<sup>79</sup> Dando sequência a uma leitura cartográfica, podemos pensar ainda na movimentação e nas zonas que compõem esses "artesãos" do cineasta no retrato: o Brooklyn, que é espaço para o encontro e que é parte da militância de Mekas, cansado faz tempo de Manhattan; é ainda a publicação independente *The Brooklyn Rail*, um periódico sobre arte e política do curador Phong Bui ali presente. É a Lituânia no rosto de Sebastian, a convidada paquistanesa que escuta do cineasta que o único jeito de estar vivo é buscando uma qualidade de presença fiel a si, é o estudante alemão que dorme no chão da casa para traçar uma escrita sobre o artista.

<sup>80</sup> Lembro-me de quando desejei viver em determinada temperatura de cor: 5600K. Foi quando filmava na beira do mar o fim de um dia de horário de verão. Essa temperatura de cor seria como um lugar bom de se estar. O que seria algo um tanto óbvio de se dizer, já que 5600K é a temperatura da luz do dia, é a luz *natural*. É a temperatura de cor que na fotografia chamamos de *Daylight*. E que eu poderia traduzir aqui para *deleite*. Porque natural.

O que eu busco é a *gagueira vital* de Jonas, para usar o termo de Deleuze. Neste recorte em vídeo, eu encontro essa gagueira ao vê-lo construir a fala sobre não saber o que é criar, e sim fazer; ao vê-lo olhar os amigos através da câmera, ao vê-lo sustentar a câmera; apoiá-la na mesa, levar as mãos ao rosto cansado, abrir a geladeira com a dança nas mãos, a sua dança. Há uma dança em cada um. Ver a dança de alguém é ver alguém fazendo a sua existência, com a falta de perícia que o fazer impõe: como quem toca trompete sem saber tocar, como quem serve água, vinho e pão, como quem envolve uma pilastra com um mapa, como quem dorme no chão, como quem não joga nada fora, como quem guarda.

Na edição, separo a imagem do som. Esse recurso eu havia usado na própria operação da filmagem. O gravador de som captou todo o encontro, enquanto eu tive a câmera em punho em determinados momentos, não escolhidos, momentos de espera e de procura em que minha inibição baixou a guarda. Há sons sem imagens no material bruto, há sons que são apenas sons. Então eu *escutei* o material e *vi* o material, separadamente. Gosto do recurso da ausência de sync, que faz com que nossa atenção se fragmente, entre a imagem e o som. Nos faz ver outras imagens para além daquela que seria a imagem primeira de um som. Me possibilita criar um retrato não só de quem fala, mas também do espaço e dos encontros.

Metade do grupo vai embora às 2h da manhã. Eu sou convidada a continuar, a paquistanesa vai também para Manhattan e decidimos voltar juntas de táxi. Jonas diz que é cedo e que avisará quando for a hora. São 4h da manhã quando ele decide que devemos partir, momento que ele adia para daqui a 5 minutos e depois outros cinco. Ele começa a fazer a contagem regressiva de quanto tempo temos ainda daquele encontro. E rouba, começa a tocar trompete no meio da contagem. Serve uma cerveja para cada um, toca acordeon. E decide finalmente chamar o táxi, faz a contagem regressiva agora em segundos, alongando a noite. O carro chega, é Jonas quem se prontifica a descer para abrir a porta, foi assim também quando eu toquei a campainha às 20h, carregando flores em vez de vinho, imaginando encontrar um velho.

### **3.6.**

**Florencia Grisanti**



*'Durante muito tempo trabalhei com uma coleção de colibris.  
Trabalhar com eles me requisitava uma ausência  
de mim mesma'.*

Florencia Grisanti<sup>81</sup> é taxidermista no Museu de História Natural de Paris. Cheguei até ela através de Samir Abujamra, com quem eu havia feito um retrato, dentro de uma série sobre viajantes. Disse-lhe que ia a Paris e ele me indicou amigos que moravam lá, Tito Gonzalez, seu companheiro de viagem na filmagem do documentário *O deserto do deserto*, e Florencia, com quem Tito vivia na capital francesa. Os dois são chilenos. O fato de Florencia trabalhar com a taxidermia me despertou interesse, eu não conhecia ninguém que empalhasse bichos e não tinha nenhum conhecimento sobre este processo. Escrevi para Florencia e ela me convidou para uma mostra de cinema na Cité Internationale des Arts, residência artística em Montmartre onde, descobri quando cheguei lá, ela ocupava um ateliê e trabalhava com fotos de grande formato. Dias depois, eu estava de volta ao espaço para filmá-la. Era setembro de 2014.

---

<sup>81</sup> [http://www.claracavour.com/filter/RETRATOS/RETRATOS\\_FLORENCIA-GRISANTI](http://www.claracavour.com/filter/RETRATOS/RETRATOS_FLORENCIA-GRISANTI)

Florença traz um corvo empalhado nas mãos, minha primeira pergunta diz respeito ao desejo de conservação. A coleção de retratos e a necessidade de guardar a vida em registros videográficos me faziam pensar nessa vontade de preservação. Ela me diz que não é tanto a preservação que lhe interessa, mas entrar em contato com uma anatomia distinta da sua e fazer uma viagem ao desconhecido. Antes da conservação em si, ela diz, *é o processo que a leva a conservar* que lhe interessa.

De minha parte, percebo, escrevendo agora sobre os resíduos das imagens misturados a minha memória desses encontros, que o processo do artista - aquilo que o leva a fazer o que faz - algo que ressoa entre os retratados. Mais do que o trabalho, é o processo que é ressaltado quase como objetivo último, o movimentar-se. É no processo que o artista encontra a saúde. Kammal João, por exemplo, quando fala sobre perder os horizontes dentro do trabalho; Gabriel Pardal, quando diz que escreve para se sentir vivo; Carolina Bianchi sobre o dançar como forma de permanecer no espaço e criar uma utopia para a vida cotidiana; sobre o seu nascer e morrer a cada trabalho; Matilde Campilho sobre acordar, tomar café e escrever, todos os dias. E é sobre o processo do artista que Florença se refere quando fala de seu trabalho como taxidermista.

Florença afirma que tanto a ciência quanto a arte compartilham uma mesma raiz que é a *magia*. É a magia que a movimenta, o mistério. Ela diz surpreender muitas pessoas com o fato de se dizer cientista e artista. Florença é artista, independentemente do trabalho que esteja fazendo. O artista se mostra na relação que ele tem com o mundo, no seu olhar singular para a Coisa. E Florença aproxima-se das coisas do mundo com a serenidade que trabalhar com a morte lhe traz. Ela é *feiticeira*: ‘O que me interessa encontrar nos animais com que eu trabalho são as reminiscências de vida, descobrir o que resta vivo deste corpo. Entender um pouco mais também do fenômeno da morte. Porque há toda uma matéria orgânica que segue em movimento’<sup>82</sup>. A taxidermia é, para Florença, uma oportunidade de *perder suas*

---

<sup>82</sup> Em: [https://claracavour.com/RETRATOS\\_FLORENCIA-GRISANTI\\_01'12](https://claracavour.com/RETRATOS_FLORENCIA-GRISANTI_01'12)"

*proporções* e adentrar uma outra geografia, como ela diz no retrato. A taxidermia a desterritorializa, convocando um devir-animal.

Durante muito tempo trabalhei com uma coleção de colibris. Trabalhar com eles me requisitava uma ausência de mim mesma. De alguma maneira, eu tinha que deixar de respirar, fazer-me pequena para poder entrar e manipular penas, patinhas e coisas microscópicas. Isso implica em você perder a noção do seu corpo e abandonar-se no corpo do animal.<sup>83</sup>

O colibri indica um povoamento: uma proliferação de colibris - mas também de outros animais - em Florencia. Aquela que devém colibri poderá devir uma girafa, não só porque seu trabalho permite essas expansões, mas porque seu espírito busca esse contágio (como forma de conhecimento do mundo). A dupla Deleuze-Guattari afirma:

Num devir-animal, estamos sempre lidando com uma matilha, um bando, uma população, um povoamento, em suma, com uma multiplicidade. Nós, feiticeiros, sabemos disso desde sempre. (...) Eu sou *legião*. Fascinação do *homem dos lobos* diante dos vários lobos que olham para ele. Não nos tornamos animal sem um fascínio pela matilha. Fascínio do fora? Ou a multiplicidade que nos fascina já está em relação com uma multiplicidade que habita dentro de nós?<sup>84</sup>.

Para os autores, o feiticeiro vive o afeto como "efetuação de uma potência de matilha, que subleva e faz vacilar o eu", convidando a uma natureza desconhecida. "Os feiticeiros sempre tiveram a posição anômala, eles *assombram* as fronteiras", ressaltam. "Eles se encontram na borda do vilarejo, ou *entre* dois vilarejos. O importante é sua afinidade com a aliança, com o pacto, que lhes dá um estatuto oposto ao da filiação. Com o anômalo, a relação é de aliança. O feiticeiro está numa relação de aliança com o demônio como potência do anômalo"<sup>85</sup>.

Florencia faz uma aliança com a morte e nesse aliar-se encontra, para além do fenômeno da ausência de vida, o da vida. O seu movimento é o de conhecer a vida, e assim vai desembaraçando o medo da morte. Para ela, não é qualquer um que pode

<sup>83</sup> Ibidem 02'10"

<sup>84</sup> DELEUZE & GUATTARI, 1997, p.20.

<sup>85</sup> Ibidem p. 29

exercer o seu trabalho: ‘Há que se ultrapassar certos limites, sobretudo da cultura. Todo mundo sente medo diante da imagem de um cadáver<sup>86</sup> porque lhe remete à sua própria morte. E por outro lado, há a nossa realidade biológica, que é muito sábia. Seu corpo diz: aqui estou em presença de outro estado da matéria, que é absolutamente antagônico ao meu’<sup>87</sup>.

A taxidermia é um processo de cura para Florencia, e isso já tinha ficado claro na sua primeira resposta. E não só porque se trata de lidar com a morte a ponto de domesticá-la (há, por outro lado, um risco de endurecimento da sensibilidade, como ela diz), mas porque o processo evoca desvios e alianças - o devir-animal, a conexão com a realidade (e a inteligência) orgânica do corpo.

Faço perguntas práticas, da curiosidade de uma leiga, e ela me fala do processo da taxidermia: a chegada dos animais, vindos de zoológicos, de reservas biológicas, animais que morrem naturalmente, e são congelados por muito tempo. Alguns animais com que trabalha estão congelados há mais tempo do que a sua idade. Entrar em contato com eles é um ritual de intimidade: "posso movê-lo, posso abraçá-lo, posso lavá-lo, posso fazer o que quiser com ele. E esse é um momento de que eu gosto muito"<sup>88</sup>. É um momento em que Florencia acessa outros tempos para poder "reinterpretar o animal"<sup>89</sup>.

Há o tempo cronológico, que pode ser acessado através da pele do animal quando despida do gelo; e há um tempo espiritual, que a artista (feiticeira?) busca acessar com a ajuda das informações sobre aquela morte: como vivia o animal? Depois de se conectar com o corpo morto por esses e outros meios que eu não posso imaginar, Florencia começa a dissecá-lo, a fim de retirar a pele, tratá-la quimicamente

<sup>86</sup> Em [https://claracavour.com/RETRATOS\\_FLORENCIA-GRISANTI\\_08'27](https://claracavour.com/RETRATOS_FLORENCIA-GRISANTI_08'27)", Florencia faz uma referência ao *olhar* do animal morto: ‘Há algo muito especial no animal embalsamado - há um *olhar*. É uma experiência muito única, porque sabemos que está morto. Há todo um paradoxo no animal embalsamado que me parece interessante’.

<sup>87</sup> Disponível em: [https://claracavour.com/RETRATOS\\_FLORENCIA-GRISANTI\\_06'05](https://claracavour.com/RETRATOS_FLORENCIA-GRISANTI_06'05)

<sup>88</sup> Ibidem 11'42"

<sup>89</sup> Ibidem 12'20"

e preenchê-la com material sintético. Ao fazer uso de materiais químicos, sintéticos, a taxidermia impede que o processo natural da morte siga seu curso.

Este seria um paradoxo para Florencia. Se ela faz uso da taxidermia para acessar a matéria orgânica que segue em movimento na morte e conhecer a vida contida neste processo, há um momento em que ela tem que dar fim a este movimento. ‘Tomara que eu morra num bosque ou na água, que outros animais me comam, que minhas moléculas se disseminem pelo mundo o máximo possível. Mas o que faço com a taxidermia é impedir justamente que esse momento chegue’, ela diz.

Essa pretensão de domesticar a animalidade é resultado de uma falta de consciência do ser humano em relação a outras formas de vida não humanas, na opinião de Florencia: ‘Há uma quantidade infinita de bactérias no nosso estômago que atuam no nosso metabolismo de maneira muito mais importante do que acreditávamos. Essa teoria me fez entender-me recentemente não como ser humano, mas como paisagem, como um ecossistema para outros seres vivos. Isso transformou radicalmente a forma como me relaciono com o outro e como me vejo neste mundo.’<sup>90</sup>

Na sua aliança com a morte, Florencia descobriu-se paisagem. Habitou lugares onde foi possível fazer o desmonte do corpo e devir-animal. A paisagem de Florencia provocou a minha organi-cidade. As linhas que seu mapa traça criam uma zona onde outros grandes temas se dissipam, me fazendo olhar para o que é da ordem orgânica da vida e levando a uma involução em direção a uma matéria primeira.

É curioso que este retrato seja um dos mais longos - tem mais de 15 minutos de duração de material editado. Isso tem acontecido, em geral, com os retratados que têm uma reflexão mais madura sobre os seus processos. Não há imagem de cobertura, há somente o plano da entrevista, em diferentes tamanhos. Talvez pela minha falta de intimidade com ela, pela minha dificuldade em pedir para criarmos situações.

---

<sup>90</sup> Disponível em: : [https://claracavour.com/RETRATOS\\_FLORENCIA-GRISANTI\\_14'24](https://claracavour.com/RETRATOS_FLORENCIA-GRISANTI_14'24)"

Tentamos que a filmagem fosse feita no museu. E provavelmente o fato de não conseguirmos fazer lá levou a conversa para outros campos, tirando a artista do laboratório e colocando-a no ateliê. Certamente as imagens de uma filmagem no museu seriam de teor técnico-científico, ainda que bonitas, ainda que pudessem agregar o colorido animal. No entanto, a ausência de imagens permite-me, enquanto passeio naquela paisagem, conectar-me mais com a minha organicidade e com uma organicidade imanente que aparece na fala de Florencia. Mais até do que com a materialidade orgânica com que ela trabalha, como a do corvo que traz nas mãos - e também esta vai sumindo ao longo do retrato, se dissipando, deixando a materialidade do morrer e do viver para juntar-se à nuvem virtual que suspende-se do encontro.

### **3.7.**

**Gabriel Pardal**



*'Tem muito artista no mundo, mas podia ter mais'.*

Gabriel Pardal<sup>91</sup> é escritor. Um escritor que trabalha como ator no teatro e no cinema e que desenha. É criador e editor da revista eletrônica de ensaios *Ornitorrinco*. Ele assina uma newsletter chamada *O Leitor*, uma curadoria de textos que envia a assinantes por meio de uma senha secreta. É dele também o perfil *Canibal Vegetariano* no Instagram, que deu origem a seu primeiro livro de cartuns.

Pardal fala de inadequação, como a daquele que nasce numa tribo de canibais mas se descobre vegetariano. Ou como a do ornitorrinco, o único animal mamífero ovíparo que existe. Pardal nem mesmo se chama Pardal, deu-se este codinome. É baiano de Feira de Santana, mas nunca se identificou como baiano, culturalmente e pela cor de sua pele. É radicado no Rio de Janeiro desde 2007. Veio do Capão em caronas de caminhão ao encontro de um amor.

---

<sup>91</sup> <https://www.claracavour.com/RETRATOS-GABRIEL-PARDAL>

O romance não deu certo, mas a vida no Rio de Janeiro aconteceu. Pardal foi inventando formas de permanecer na cidade, seus projetos autorais não lhe davam dinheiro, mas mantinham-lhe em movimento. Na faculdade de Publicidade na Bahia, aprendeu a mexer em ferramentas para edição de sites, e a internet era seu principal veículo e linguagem. Nos conhecemos quando fui convidada a escrever no *Ornitorrinco* por indicação de outros amigos escritores. E descobrimos que tínhamos um ídolo em comum: David Foster Wallace.

Pardal acaba de escrever um livro de 500 páginas, muito inspirado no escritor americano. Foi um exercício que se propôs: dez páginas por dia. Como um maratonista, o dia que não treinava fazia-lhe falta. Escrever é trabalho, não profissão. Para Pardal, "a profissão é prostituição mais antiga do mundo". Hoje, trabalha todos os dias no ateliê que divide com o cartunista André Dahmer, independentemente de ter quem pague por seu trabalho. E é no ateliê que nos encontramos para filmar o seu retrato.

Um tabuleiro de xadrez onde acontece um campeonato entre os dois ocupantes da sala, uma máquina para desenhar tirinhas, de Dahmer, trabalhos na parede, um violão. Pardal tira seus cadernos da mochila e, como Kammal, derruba a pilha em cima da mesa. Eu não havia nem pensado nos seus cadernos e, no entanto, eles foram o condutor da nossa conversa.

O convite para filmar Pardal é antigo, mas sobretudo agora, na escrita da dissertação, um retrato seu me pareceu importante. Ele traz uma discussão sobre o artista que ressoa o que estou tratando aqui. Ele discute o contemporâneo e se movimenta a partir da inadequação. Se não tem talento para o emprego, o tem como *criador-de-empreitadas-artísticas-sem-dinheiro-envolvido*. E foi DFW quem me ensinou a criar expressões como esta que dei a Pardal. O baiano, como DFW, usa da linguagem publicitária e da verborragia corporativa para refletir sobre o nosso tempo<sup>92</sup>: a lógica da fama ("Só me acorde quando eu estiver famoso"), a perversidade

---

<sup>92</sup> As frases que vêm a seguir são todas de cartuns de Gabriel Pardal.

do capitalismo ("Foram 90 anos pagando aluguel"), a internet ("E no sétimo dia, Deus entrou na internet e nunca mais voltou a trabalhar") e as redes sociais ("Trocou a foto de perfil e esperou os *likes*"), o amor ("Estrago a pessoa amada em três dias"), a família ("Você aceita entrar para o grupo de Whatsapp da minha família?"), mas, sobretudo, sobre ser artista e não ter dinheiro para pagar as contas. "Como que eu faço para transformar toda essa insegurança e essa angústia em dinheiro?" é uma pergunta que Pardal se faz.

O desenho é escrita para Pardal, e a escrita, desenho. Sempre escreveu à mão, por isso, desenho. O desenho figurativo, no entanto, é recente. Surpreende que até 2014 não desenhasse. Ele diz que sempre achou que um desenhista era aquele que desenhava num primeiro traço. Aprendeu, praticando, que podia fazer rascunhos, lapidar o risco, e mesmo buscar referências no Google.

Já o texto, que está em tudo que faz, sempre lhe foi mais natural. Pardal gostava de ler numa Feira de Santana onde os adolescentes passavam as tardes no shopping. Na internet, encontrou sua turma. Passou a jogar na rede o que escrevia no caderno. Até hoje prefere escrever à mão: "que é... é que... que é como eu estou falando agora, eu não estou voltando, sabe? Ih, errei, falei merda, vou seguir. No caderno também tem isso, eu acho isso muito bom porque isso solta"<sup>93</sup>. Essa fala, permeada de gagueira, me agrada por confirmar o exercício do pensamento em ato que o retrato filmado provoca - uma escrita oral que preserva o gaguejar, agradece as pausas e a respiração, como a que inicia este vídeo. E é justo o seu retrato que provoca em mim a reflexão da conversa enquanto texto. Talvez como este texto. Pardal diz que está exercitando a escrita em qualquer conversa: no encontro, na mensagem de celular, no grupo de Whatsapp. O escritor está sempre *escrevendo*.

Sua primeira trilogia de cadernos tem os títulos "Pensamentos avante", "Conversas com verso" e "A arte contra-ataca", nomes que, lhe chamo a atenção, sugerem um processo de descoberta de um fazer artístico - o que no início eram pensamentos soltos, compreendidos desta forma, num segundo momento indicam

---

<sup>93</sup> Disponível em [https://www.claracavour.com/RETRATOS-GABRIEL-PARDAL\\_05'45](https://www.claracavour.com/RETRATOS-GABRIEL-PARDAL_05'45)"

uma tomada de consciência poética, para no terceiro colocar-se assumidamente como processo. Nestes e noutros cadernos estão embriões, rascunhos, originais do *Canibal Vegetariano* e a eles Pardal volta com frequência a fim de coletar ideias. Para isso também servem os cadernos - para essa *revisita* ao arquivo que dispara *renovados* processos.

O *Canibal* tem assumido com voracidade o fazer artístico de Pardal a ponto de, ao fazer sentido para muitas pessoas, o autor questionar se esse eu lírico, assim podemos dizer, de frases curtas e efeito publicitário, sagaz, convive com o escritor (ou a ideia de um escritor) de um livro de 500 páginas. Os aforismos canibais consagraram o agora cartunista, este que pediu "Deus, não me deixe ser um artista" - o artista periga participar do "32o encontro dos artistas que infelizmente só serão reconhecidos depois da morte", um encontro que aconteceria anualmente desde que Pardal nasceu; o artista arrisca viver numa equação de "sexo, drogas, rock n' roll e desemprego" ou "largar a arte e virar *youtuber*", ou ainda não ganhar nunca um edital: "Capítulo 1: João era um gênio, mas sem patrocínio ninguém chegou a conhecer a genialidade de João. Capítulo 2: fim".

As contas são tema recorrente de Pardal ("Ou você vive, ou você paga as contas", "A gente nasce, cresce, paga aluguel e morre", "Chorou em cima do boleto e manchou o código de barras") e, por mais que não esteja projetado como assunto dos trabalhos são também o complicador da maioria dos processos olhados aqui. No entanto, a necessidade de viabilizar uma existência que conviva com o sistema sem ceder à sua embocadura faz com que os artistas retratados inventem mecanismos de saúde, transformando o esgotamento em resistência e criação, buscando recursos que amenizem a lógica adoecedora do capital.

‘Eu me sinto vivo é quando escrevo’, Pardal me diz, como outros aqui. E aí a pergunta "Como o artista faz para ganhar dinheiro?", que o autor sugere enquanto bestseller de 2844 páginas num de seus cartuns, aparece como um enigma, um labirinto como o do músico que não pode ser músico: "Quero montar uma banda e ser

o guitarrista / não tenho uma guitarra / preciso de um emprego / agora com o meu salário consigo comprar uma guitarra / não tenho tempo para tocar guitarra". Pardal é aquele que projeta um "Grupo de apoio aos adultos frustrados porque na adolescência acreditaram no mito 'tenha um emprego e faça o que você gosta como hobby'".

Quando Peter Pal Pelbart convoca o esgotamento a um "avesso do niilismo"<sup>94</sup>, ele trata da criação de outros possíveis que a crise provoca. Não que haja um possível a todos oferecido por Pardal, mas há um possível a si mesmo, a criação de uma existência a partir da inadequação. Da piada reveladora de cansaço e frustração, resgata saúde para seguir. Seu humor perspicaz cria dobras, comenta o contemporâneo, lança ideias sobre o que está dado. Tem uma função na micropolítica do círculo da amizade, dos leitores, provocando atravessamentos em quem capta os perceptos lançados pelo artista: "Tem muito artista no mundo, mas podia ter mais".

### 3.8.

#### Rogério Duarte

---

<sup>94</sup> PELBART, 2013.



*‘Faço qualquer negócio.  
Um violão, uma nave interplanetária, uma bomba atômica’.*

Domenico Lancellotti e Zoy Anastassakis me sugeriram fazer um retrato de Rogério Duarte<sup>95</sup>. Eles estavam em contato com o seu filho, Diogo Duarte, e aproveitariam uma viagem a Salvador com a turnê de Gilberto Gil “Gilbertos Samba”, em que Domenico era baterista, para encontrar o artista. Comprei uma passagem e fui junto.

Encontramos Rogério no Museu de Arte Moderna da Bahia, no Solar do Unhão. Eu começava a investigar as questões que me despertam no artista e a primeira coisa que lhe pedi foi que falasse sobre a beleza. Ele que foi ilustrador, designer, tradutor de sânscrito, enxadrista, músico e tanto mais nos diz:

‘Para mim, belo é (silêncio)... o que é natural. Inclusive o artificial, que não deixa de ser tão natural quanto o que colocamos como natural. Ou seja, é aquilo que tem que ser. Belo é o que é. Aquilo que é inteligível... é como o bom... mas eu não

---

<sup>95</sup> [http://www.claracavour.com/filter/RETRATOS/RETRATOS\\_ROGERIO-DUARTE](http://www.claracavour.com/filter/RETRATOS/RETRATOS_ROGERIO-DUARTE)

gosto da ideia de dualidade porque, na dialética da existência, o belo inclui o horrível, o terrível<sup>96</sup>. A beleza como aquilo que *é*, como *inteligibilidade*, *expressão* e *naturalidade*. Está aí, por outro caminho, uma noção de beleza com a qual identifiquei muitos dos gestos delineados pelos retratos: aquilo que é manifestado pela expressão de alguém, pela naturalidade de uma existência, pela tentativa de flagrar alguém sendo. Rogério nos conta que uma vez lhe perguntaram sobre o amor e que ele respondeu que o amor é uma coisa tão gigantesca e terrível que só se pode falar dele em pequenos fragmentos. Sobre a beleza, ele diz, o mesmo se dá. Dela nos aproximamos em fragmentos.

Nas suas palavras, a beleza é uma *emoção estética*. Algo que toma o corpo a ponto de “dar medo”. Uma música, por exemplo, pode tomar o corpo, o espírito, de modo avassalador e ampliar a noção de beleza que se tem. "Como se houvesse uma beleza que é ainda muito mais bela do que tudo que nós podemos conceber como belo"<sup>97</sup>. Algo terrível. É bonito ver Rogério Duarte buscando as palavras para descrever a aproximação da beleza, silenciando, gaguejando, escolhendo. ‘Uma coisa que é tão imensa que o que a gente faz é caminhar, minimamente, mínimos avanços, em direção a isso que é...o sol... é o que?’<sup>98</sup>. Só o sol. O sol carregaria a beleza mais terrível que há. Fonte da vida.

A beleza é da ordem da natureza. A música é da ordem da natureza - aquilo que o humano é capaz de produzir, aquilo que é uma vida, fragmento de vida - uma música - e se atualiza naquele que faz, que é atravessado pelas coisas da natureza. Rogério se dedicava à época da entrevista a fazer um violão. A música era a sua principal ocupação, disse-nos que era o que lhe era mais *fácil*, mais *natural*. ‘A música está aí (ele canta, batuca) na boca, na mão, no pé. Eu me sinto muito músico’<sup>99</sup>. Ele também coloca a questão do trabalho que outros mais jovens trazem aqui - o trabalho como aquilo que se faz: ‘cada vez mais a gente está se libertando do

<sup>96</sup> Disponível em: [https://claracavour.com/RETRATOS\\_ROGERIO-DUARTE\\_00'03](https://claracavour.com/RETRATOS_ROGERIO-DUARTE_00'03)"

<sup>97</sup> Ibidem 01'57"

<sup>98</sup> Ibidem 02'30"

<sup>99</sup> Disponível em: [https://claracavour.com/RETRATOS\\_ROGERIO-DUARTE\\_04'03](https://claracavour.com/RETRATOS_ROGERIO-DUARTE_04'03)"

século 19, que era uma necessidade para a afirmação da civilização industrial - criar a especialização. Você vai ter que ser isso, você vai ter que ser aquilo'.<sup>100</sup> Na contemporaneidade, ele comenta, não existe mais o espírito da fábrica, a setorização: 'Faço qualquer negócio. Um violão, uma nave interplanetária, uma bomba atômica'.

Domenico lhe pergunta sobre o violão que ele constrói<sup>101</sup>. Fazer um violão é algo gigante. Há a funcionalidade, e aí toda uma engenharia que faça um bom som e que traga conforto; há a matéria, as madeiras; há o que é essencial, o que é cultural, herança e adereço. Há o mistério. Um violão é um caminho que tem que *ter sido* percorrido durante uma vida, imagino. 'Eu não faço nada que não seja estudando. Se você não souber como fazer um violão, você vai fazer uma coisa que parece um violão, mas não é um violão'<sup>102</sup>. 'Isso é interessante?', ele pergunta. Isso é o sol, Rogério. A feitura de um violão, mas sobretudo a forma como o fazer de um violão atravessa e se atualiza em Rogério Duarte. 'Antes de curvar a lateral, eu tive que inventar uma ferramenta. A maior parte das ferramentas foi criada em Santa Inês', onde ele morava. Um curvador de madeira: 'estudo, meditação, ideia!'/ 'Oba!'/ 'Na hora que eu estou meditando é que vem as melhores ideias' / 'Aí eu dou um pulo e vou no meu vizinho, a minha rua é cheia de oficina' / 'Eu projetei uma serra tico-tico e o meu vizinho construiu pra mim' / 'Agora eu tenho uma serra tico-tico'.

A alegria de chegar a uma ideia, o êxtase do fazer. A satisfação de percorrer um caminho, de colocar algo em movimento. De se colocar em movimento. Quem faz pode fazer qualquer coisa. É diferente de ter ideias. As ideias brotam de repertório, dentro das fronteiras dos repertórios individuais. Mas o fazer tem algo que une qualquer fazer, é uma qualidade de disposição. Uma entrega.

Mexendo no material bruto da entrevista vejo que muita coisa ficou de fora. Tem um conteúdo muito relacionado ao Design, uma conversa conduzida por Zoy, que se preparava para assumir a direção da ESDI, por onde o designer Rogério

---

<sup>100</sup> Ibidem 05'15''

<sup>101</sup> Ibidem 06'17''

<sup>102</sup> Ibidem 10'02''

passou. E há ainda outros caminhos para onde o retrato poderia ter ido, a espiritualidade, as referências que constituem a colcha de retalhos que ele era, percebida mesmo no modo como ele falava, muitas vezes sem concluir um pensamento, já em outro. Há outros retratos possíveis no material bruto. Escolhi um Rogério solar, o que fala sobre a beleza e sobre construir um violão. Foi onde eu me aproximei de sua beleza, onde eu fui capturada. Nesse sentido, eu crio um retrato de Rogério, já vi alguns possíveis seus, entrevistas que ressaltam um ou outro aspecto da sua vida. Zoy na época ficou decepcionada com o uso que eu dei à entrevista, deseja que façamos outras coisas com o material, algo que agora revisitando o bruto me deu mesmo vontade de fazer. Mas se há no retrato um olhar de edição do retratado, há também um olhar curatorial (que precisa ser aprimorado e amadurecido, evidentemente) que o coloca em interlocução com um projeto maior que por ora se configura no desejo de capturar fragmentos de beleza em modos de se estar no mundo. Ao reunir os retratos, eu crio uma noção do que são esses traços para mim e que pode ser para o outro também.

### **3.9.**

**Raquel André**



*‘Como faz para entrar na casa de alguém?  
O que acontece para de repente você  
estar conversando com alguém?’*

Raquel André<sup>103</sup> coleciona pessoas, como eu. E foi por isso que lhe escrevi depois de ver a sua performance num festival de teatro em 2015. Ela é portuguesa e na época estava morando no Brasil havia já cinco anos, fazia mestrado em Artes Cênicas. A coleção que eu conheci (hoje já são outras, com outros recortes) ela chamou de “Coleção de amantes”, numa provocação à própria língua portuguesa, que tem no termo *amante* o amor proibido.

Seu trabalho nesta coleção consiste em estar com quem se oferece para ser seu amante, viver com ela um encontro e forjar uma intimidade numa foto. Sugeri que eu fosse uma amante sua e ela um retrato meu num mesmo encontro.

A pesquisa de Raquel tinha como imperativo adentrar a casa do amante, fizemos então seu retrato na minha casa. Raquel chegou e diferentemente de outras situações em que eu estaria filmando o outro, eu a estava recebendo, preparando um

---

<sup>103</sup> [http://www.claracavour.com/filter/RETRATOS/RETRATOS\\_RAQUEL-ANDRE](http://www.claracavour.com/filter/RETRATOS/RETRATOS_RAQUEL-ANDRE)

café. Sentamos para conversar e entender como a gente faria os dois trabalhos, entendi que o meu já estava acontecendo, a conversa. O dela também, mas ela tinha algumas balizas como: o cronômetro rodando, acho que uma hora de duração, a criação de uma situação de intimidade e a foto dessa cena. Decidimos então disparar o relógio e eu virar amante, ao fim da experiência eu saberia mais da sua proposta para entrevistá-la.

O relógio apita, eu entrei para a sua coleção. Começamos o retrato. Peço a ela que me conte um pouco de sua história, o que lhe trouxe aqui, o que fazia em Portugal. Ela problematiza a resposta de um jeito que me interessa, que é algo que Matilde Campilho fala também: como você se apresenta? ‘O que é para você eu dizer *eu sou atriz?* É completamente diferente de eu dizer ‘eu sou a Raquel que faz coleção de amantes’, porque a minha história com o teatro é muito específica. Ou então eu sou a ‘Raquel portuguesa’ que mora no Rio. Qual o teu primeiro movimento de te apresentar?’<sup>104</sup>

Raquel estava insatisfeita fazendo novela em Portugal e, com o país em crise, seus amigos estavam emigrando. Candidatou-se então a uma bolsa do governo português e veio para cá. ‘Passaram-se quatro meses, o governo caiu e o Ministério da Cultura fechou, então a bolsa acabou no final do ano. E eu estava aqui assistindo a tudo isso... Quando o governo caiu, há novas eleições e sobe um partido mais à direita que fecha o Ministério da Cultura. Até hoje estamos sem ministro da Cultura em Portugal’<sup>105106</sup>. Raquel temeu não conseguir trabalhar em seu país e decidiu ficar no Brasil<sup>107</sup>.

No período que ficou aqui, viu-se imigrante ilegal, sem visto de estudante ou de trabalho. Disse-me que não estava preparada nem mesmo para ser imigrante, sua

---

<sup>104</sup> Disponível em: [https://claracavour.com/RETRATOS\\_RAQUEL-ANDRE\\_00'07](https://claracavour.com/RETRATOS_RAQUEL-ANDRE_00'07)”

<sup>105</sup> O Ministério da Cultura de Portugal foi extinto em 2011 e restaurado em 2015.

<sup>106</sup> Disponível em: [https://claracavour.com/RETRATOS\\_RAQUEL-ANDRE\\_00'52](https://claracavour.com/RETRATOS_RAQUEL-ANDRE_00'52)”

<sup>107</sup> Muitos brasileiros estão agora emigrando também, exilando-se, fazendo o caminho inverso ao de Raquel e mudando-se para Lisboa.

geração em Lisboa conheceu o conforto, uma classe média alta que teve tudo – ‘Era o tempo das vacas gordas, nós não fomos preparados para não ter trabalho pra gente’<sup>108</sup>. Pergunto-lhe então se a Coleção de Amantes foi um trabalho que começou a fazer aqui e ela me conta que foi uma forma de entrar na casa de um vizinho, ressaltando como foi difícil fazer amizades com cariocas. ‘Eu pensava: como faz para entrar na casa de alguém? O que acontece para de repente você estar falando com alguém?’<sup>109</sup> À época Raquel já estava no mestrado pesquisando dispositivos de ficção e realidade, e os encontros nasceram do impulso de problematizar com o outro o relacionar-se, o estar com alguém, a intimidade e o amor em suas múltiplas facetas.

Que situação de intimidade podemos criar aqui?, ela me pergunta logo depois de disparar o cronômetro. Não sei, ainda não tinha pensado nisso, no espetáculo teatral da coleção eu vi fotos de encontros com cafês, cervejas, banheiro, privada, banho, cama, sono, café da manhã, cigarros etc. O álbum de fotos do meu casamento está logo em cima do móvel da sala, pergunto se ela não quer ver como foi a festa, de alguma forma adentrar um ritual íntimo. O álbum dispara uma conversa sobre o amor nos termos da festa de casamento.

Está perto do fim do tempo estipulado para o encontro e ela me sugere que façamos a foto que ficcionaliza a intimidade. Quer que eu vista o meu vestido? Ela acha ótima a sugestão, essa seria uma cena única na sua coleção até então. E aí outra conversa é disparada: o único vestido de noiva que ela tinha visto tão de perto, com “tanta intimidade”, de manuseio, era o de sua mãe, que vez ou outra o tirou do armário para lhe contar a história de como ela está aqui. Essa história não estará no retrato. Mas constrói o retrato de Raquel nesta dissertação.

A cena de nossa foto pode ser a de amigas às vésperas da cerimônia de casamento, uma foto no espelho do banheiro da minha casa. Ou mesmo a do encontro para a coleção de amantes em que eu visto um vestido de noiva para que ela

---

<sup>108</sup> Disponível em: [https://claracavour.com/RETRATOS\\_RAQUEL-ANDRE\\_02'06](https://claracavour.com/RETRATOS_RAQUEL-ANDRE_02'06)”

<sup>109</sup> Ibidem 03'00”

fotografe. Como essa imagem vai chegar aos espectadores das suas próximas sessões de Coleção de Amantes no teatro?

Sentamos à mesa da minha sala. Na lente 50mm diafragma 1.4 não vejo minha casa. Só Raquel. Ela poderia estar em qualquer lugar de frente para uma câmera, para alguém, para um corpo-câmera. Ela me fala que, ao menos quando começou a coleção, não se disponibilizaria a um encontro com alguém nos modos como ela propôs aos outros. “O próprio projeto me escapa. Eu estou provocando as pessoas num lugar em que eu tenho que estar preparada. Mas como é que eu me preparo para isso? É tão maravilhoso, as pessoas têm uma disponibilidade para de repente me contar uma história linda, partilhar um momento como nós tivemos e eu penso: será que eu estou sendo suficiente? Será que eu estou dando esse suporte?”<sup>110</sup>.

Na sua dissertação de mestrado<sup>111</sup>, Raquel problematiza esse seu impulso de se aproximar do outro como um “movimento belo bélico”:

Muitos dos encontros com os amantes foram violentos, foram perversos - me senti usada, me senti usando – e me questiono com frequência sobre a ética e os fundamentos do trabalho. Tenho como objetivo, aos poucos, trazer essa dimensão para o trabalho. (ANDRÉ, 2016, p.117)

Raquel não imaginava que esse espaço criado por ela seria uma espaço também para desabafo (‘a palavra *solidão* apareceu muito’<sup>112</sup>). Ficou muito clara a necessidade de conversa e encontro que as pessoas têm. E principalmente a necessidade de falar sobre e si e sobre suas histórias.

A fala e a pesquisa de Raquel me fazem, inevitavelmente, pensar nisso a partir dos retratos. Toda vez que eu faço um retrato eu fico, de certo modo, insegura ao enviar o link com o vídeo pronto para o retratado. No entanto, o retorno é sempre de

<sup>110</sup> Disponível em: [https://claracavour.com/RETRATOS\\_RAQUEL-ANDRE\\_05'33](https://claracavour.com/RETRATOS_RAQUEL-ANDRE_05'33)”

<sup>111</sup> ANDRÉ, Raquel. O Colecionismo nas Artes Performativas: *Coleção de Amantes*. Dissertação (mestrado) - UFRJ. Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, 2016.

<sup>112</sup> Disponível em: [https://claracavour.com/RETRATOS\\_RAQUEL-ANDRE\\_06'38](https://claracavour.com/RETRATOS_RAQUEL-ANDRE_06'38)”

encantamento e agradecimento. Acho que há uma surpresa por ser visto por outros olhos. Por mais que isso aconteça em diversas outras situações da vida cotidiana. O retrato cria um espaço que quer potencializar o fazer do outro. O retrato já parte do princípio de que o estar no mundo de alguém merece ser registrado. E isso diz alguma coisa para o outro. Repetidas vezes quando fiz o convite a alguém escutei como resposta “Que honra!”.

Eu não investiguei aqui as razões que levam as pessoas a quererem falar de si, mas entendo que isso é parte do processo de subjetivação de qualquer um. Falar sobre si e ser ouvido, trocar. Ainda assim, as pessoas se surpreendem quando assistem ao retrato filmado de si, por mais incômodo que seja se ver e se ouvir. Acho que há um reconhecimento ali do brilho do retratado que de alguma forma confirma caminhos, escolhas, processos.

Há um retrato, no entanto, que me lembro de ter ficado insegura com a resposta - o de Florencia Grisanti, logo este de que gosto tanto. E eu sempre achei que era por causa do plano pobre fotograficamente que eu fiz. Fui buscar para esta escrita a troca de mensagens que tive com ela quando lhe mandei o link e, no entanto, vejo que passei boa parte desse tempo achando que ela não tinha gostado, mas o incômodo - e é com o plano - é meu. No email ela me diz ser difícil se se ver, mas que gostou sobretudo do texto que eu escrevo embaixo do vídeo. Essa ressalva foi o que me deixou insegura à época. Justo aquilo que não era o retrato era o que ela mais tinha gostado. O texto é uma breve descrição do encontro, destacando trechos de suas falas. Talvez os trechos que ela mais tenha gostado, penso agora, aqueles em que ela *reconhece* o que gostaria que fosse um retrato seu. Mas pode haver também uma surpresa com a própria fala, aquilo que seu pensamento em ato engendrou. E essa seria a novidade provocada pelo retrato, aquilo que o encontro cria. Eu não sei se ela já tinha dito essas mesmas coisas para alguém antes. Provavelmente uma ou outra sim - temos nossos repertórios individuais, aquilo que elaboramos sobre nós mesmos e sobre o nosso trabalho. Mas tem uma combinação das perguntas que faço com as respostas do entrevistado (que muitas vezes salva uma pergunta mal-feita) que traça

algo novo mesmo para quem está se revisitando. É uma combinação de movimentos que constrói essa sensação nova ou renovada. Gabriel Pardal me escreveu: ‘é muito bom falar, a gente acaba descobrindo muitas coisas. Descobri coisas nas suas perguntas e nos seus comentários. Ficou muito pra mim do que você falou sobre se tornar uma coisa (ou se modificar) através do trabalho, descobrir quem se é, ou modificar quem se é... Obrigado pelo encontro.’

Hoje percebo que aquela espécie de prólogo para o vídeo de Florencia é também o meu olhar para ela. É também retrato, como os textos que escrevo aqui sobre cada um. E como um tipo de recompensa por voltar às mensagens que troquei com ela depois de filmá-la e depois da edição, encontrei uma coisa bonita vinda de seu olhar de taxidermista que eu havia esquecido. Ela me disse: “Os Retratos são uma Arca de Noé de gente”.

### **3.10.**

#### **Matilde Campilho**



*Querer filmá-la diz muito sobre a minha caixa torácica.*

É a Matilde Campilho<sup>113</sup> quando fala, o som que uma língua ganha. Um sotaque que ganha uma pessoa. Uma forma de pensar que é como eu gostaria de estar a escrever. E aqui a gramática sem gerúndio já me contamina, mas seria preciso ter nascido naquela família com uma casa em Cascais.

Aquela casa me parece um castelo, apesar de eu nunca ter estado lá, e é só porque eu vejo na Matilde uma fortaleza, feita de pedras, que são como as coisas que ela conta. Uma escrita de pedra, não uma escrita dura (pelo contrário), mas uma escrita capaz de manter-se em pé. Uma bloco sólido que quando quer rolar é música, *like a rolling stone*. Certa vez pensei que nessa fortaleza haveria um jardim bem aparado, com desenhos de labirinto, mostrando os caminhos por onde percorre o texto de Matilde. Da janela, vê-se o jardim arrumado como o texto que nos chega aos ouvidos. Mas também a vista para a zona do mundo.

---

<sup>113</sup> [http://www.claracavour.com/filter/RETRATOS/RETRATOS\\_MATILDE-CAMPILHO](http://www.claracavour.com/filter/RETRATOS/RETRATOS_MATILDE-CAMPILHO)

Seu texto caminha com as mãos nos bolsos do casaco nas ruas do Brooklyn, uns dólares amassados, fuma um cigarro. Torce pelo Red Sox, pelo Cleveland Cavaliers ou por qualquer outro time norte-americano que faça com a língua o que faz uma ferramenta Black & Decker.

Está claro porque gosta tanto de Whitman. Diz que não é de choro fácil, mas a divisão celular não lhe deixa dormir ao lhe fazer concluir: “a raça humana é toda brilho”<sup>114</sup>. É o seu espanto. "Um avião é uma construção que acaba em si, uma pessoa não. Imagina dez pessoas, imagina dez milhões. Eu me espanto com gente”, foi o que me disse naquela tarde nas Residências Leonor, onde morava Laura Liuzzi. Onde também havia morado outra poeta, a primeira delas três, Ana Cristina César. Foi lá que decidimos filmar o seu Retrato. Matilde estava no Rio para lançar o seu *Jóquei*, de onde escolho, entre tantos, "Príncipe no Roseiral", pela auto-referência ao poema:

Escute lá  
isto é um poema  
não fala de amor  
não fala de cachecóis  
azuis sobre os ombros  
do cantor que suspende  
os calcanhares  
na berma do rochedo  
Não fala do rolex  
nem da bandeirola  
da federação uruguaia  
de esgrima  
Não fala do lago drenado  
na floresta americana  
Não diz nada sobre  
a confeitaria fedorenta  
que recebe os notívagos  
para o café da manhã  
quando o dia já virou  
Isto é um poema  
não fala de comoções  
na missa das sete  
nem fala da porcentagem  
de mulheres que se espantam  
com a imagem do marido  
aparando a barba no ocaso

---

<sup>114</sup> CAMPILHO, 2014, p.22.

Não fala de tratores quebrados  
 na floresta americana  
 não fala da ideia de norte  
 na cidade dos revolucionários  
 Não fala de choro  
 não fala de virgens confusas  
 não fala de publicitários  
 de cotovelos gastos  
 Nem de manadas de cervos  
 Escute só  
 isto é um poema  
 não vai alinhar conceitos  
 do tipo liberdade igualdade e fé  
 Não vai ajeitar o cabelo  
 da menina que trabalha  
 com afinco na caixa registradora  
 do supermercado  
 Não vai melhorar  
 Não vai melhorar  
 isto é um poema  
 escute só  
 não fala de amor  
 não fala de santos  
 não fala de Deus  
 e nem fala do lavrador  
 que dedicou 38 anos  
 a descobrir uma visão  
 quase mística  
 do homem que canta  
 e atravessa  
 a estrada nacional 117  
 para chegar a casa  
 ou a algum lugar  
 próximo de casa".

Matilde tem um caleidoscópio na retina<sup>115</sup>. A poeta portuguesa é capaz de multiplicar os lugares da linguagem. Ela cria com a língua as camadas que seus olhos fitam do mundo. Sua escrita sempre chegou-me enquanto língua, uma língua própria. Há o sotaque lusitano, mas há um timbre que é seu e que é escrita. Que é a forma como ela coloca os pés no mundo.

A primeira vez que ouvi seu texto foi por ocasião da morte de Lou Reed, em 2013. Ela postou um vídeo-poema<sup>116</sup> que era por vezes um touro, por vezes um

<sup>115</sup> Esta frase é de Carlos Andreas, quando lhe pergunto onde ele enxerga a genialidade de Matilde.

<sup>116</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2oohUUIVQJY>

cavalo-marinho, e, ao fim, eu era de novo a criança que "as viagens ao espaço fizeram-nos a todos". Matilde estava mais perto de mim do que eu imaginava: ela já havia morado no Rio, era amiga dos meus amigos, tinha a minha idade.

Seu retrato é especial: tem algo que eu não consegui em outros retratos: a potência do azul, das casas, da xícara de café, da presença de Matilde, que se já foi descrita aqui pelo timbre, se encarna também nos cabelos longos, na pele bronzeada. De onde você vem, parece ter sido a primeira pergunta que eu fiz. E certamente foi pelo espanto. Há ainda as batidas de um martelo, que eu insisti em deixá-las ali, conosco, com Laura e Matilde. Era preciso filmar Matilde naquele azul. As batidas parecem martelar o que se diz ali, imprimindo sabe se lá se no concreto ou nos nossos corações. Laura me escreveu depois de assistir ao retrato: "que alegria prismática essa de entrar em casa e daqui de dentro rever a casa a partir dos olhos de vocês; dos corações de vocês. É tão bom perceber que as batidas de um martelo ao fundo são também as batidas de um coração. Podia ser o meu. Podia ser o da Clara. Podia ser o da Matilde. Podia ser só a respiração do mundo nas mãos e no trabalho daquele homem. Mas o que quero dizer é que ali alguma coisa aconteceu".

Matilde traz uma questão que muitos trazem aqui, como dizer-se artista. "Eu não sei bem dizer quando foi que eu disse: eu sou poeta. Foi difícil... é aquela velha pergunta 'o que você faz?' E um dia eu falei, e foi aqui, eu sou poeta. Porque o eixo era esse. Eu *distraidamente* comecei a fazer. Eu acordo de manhã, faço um café, leio, escrevo. E isso começou a ser diário. Então pensei: isso é o mais próximo que existe de profissão, que é pra não chamar vocação, eu nem sei que nome tem, é o que eu *faço*"<sup>117</sup>. O fazer me interessa e é o que une os entrevistados aqui neste arquivo, o fato de fazerem coisas que provocam o mundo de alguma maneira, sobretudo pela beleza.

Os fatos reais da vida comovem Matilde. E talvez tenha sido isso, como cenário daquele timbre, o que me atravessou. A morte do Lou Reed, as notícias do

---

<sup>117</sup> Disponível em: [https://www.claracavour.com/RETRATOS\\_MATILDE-CAMPILHO\\_02'17](https://www.claracavour.com/RETRATOS_MATILDE-CAMPILHO_02'17)

PIB do seu país, intercaladas com a natureza. Como o faz Whitman, como o faz Mekas, no elogio do mundo, mas sobretudo do que é humano, como forma de multiplicar a experiência de estar vivo. Estar vivo e/é estar em experiência de arte<sup>118</sup>.

I think I' will do nothing for a long time but listen,  
 And accrue what I hear into myself and let sounds contribute toward me.  
 I hear the sound of the human voice...a sound I love,  
 I hear all sounds as they are tuned to their uses...sounds of the city and sounds out of  
 the city...sounds of the day and night;  
 Talkative young ones to those that like them...the recitative of fish-pedlars and fruit-  
 pedlars...the loud laugh of workpeople at their meals...<sup>119</sup>

Matilde diz que "rouba" ideias do que lê, que *recebe* coisas tanto de autores mortos como de amigos<sup>120</sup>. A poeta coloca o fato disso não ter sido uma preocupação enquanto seu trabalho estava no caderno - até então não existia a questão dos direitos de autor: 'Uma coisa é receber do Whitman, outra coisa é receber da Laura Liuzzi, que é poeta, tá viva, é da minha geração, pode ser complicado. (...) Mas foi sempre uma coisa de abrir a porta de casa e 'entra aqui, toma um cafezinho comigo e mistura-te na história que eu vou contar'<sup>121</sup>.

Um comentário que faço sobre um poema curto dispara uma fala sobre o processo de Matilde. Falo de:

<sup>118</sup> "Pode-se valer-se de uma escavadeira ao invés de pincel e estar-se em experiência de arte, pode-se ir escrevendo, escrevendo, escrevendo a banal lembrança a esmo e estar-se em experiência de arte, por gambiarras, acordos, puxadinhos e lógicas como: com leite, bem claro, no descartável, para viagem, sem tampa, não muito quente, na chapa sem miolo, e estar-se em experiência de arte". (CORRÊA DOS SANTOS, 2015, p.44)

<sup>119</sup> WHITMAN, 2005, p.80

<sup>120</sup> Aqui, me recordo da ideia de 'roubo' de Deleuze: "Encontrar é descobrir, capturar, roubar. Mas não há um método para descobrir, apenas uma longa preparação. Roubar é o contrário de plagiar, de copiar, de imitar ou de fazer como. A captura é sempre uma dupla-captura, o roubo, um duplo-roubo. É assim que se cria, não algo de mútuo, mas um bloco assimétrico, uma evolução a-paralela, núpcias, sempre 'fora' e 'entre'. Uma conversa seria precisamente isso. (...) Núpcias, e não casais nem conjugalidade. Ter um saco onde ponho tudo o que encontro, sob a condição de que eu também seja posto num saco. Descobrir, encontrar, roubar, em vez de resolver, reconhecer e julgar. (DELEUZE, PARNET, 1996, p.17-19)

<sup>121</sup> Disponível em: [https://www.claracavour.com/RETRATOS\\_MATILDE-CAMPILHO\\_05'50](https://www.claracavour.com/RETRATOS_MATILDE-CAMPILHO_05'50)

Era capaz de atravessar a cidade só para te ver dançar.  
E isso  
diz muito sobre minha caixa torácica<sup>122</sup>.

‘O poema longo aconteceu muito por isso, de procurar o caminho no meio do caminho, e vamos, vamos, vamos, depois eu olhava e só no final do poema eu entendia que podia ter dito aquilo em três versos, mas eu não podia! Eu precisei do caminho para chegar no caminho’<sup>123</sup>.

Tela preta.

‘Eu espanto-me muito com o mundo’<sup>124</sup>. Gosto da complexidade do avião que Matilde traz para comparar ao espanto da gente: ‘Um avião é só um avião, é uma máquina que tem princípio e fim, por muito que tenha hélice, por muito que tenha ar condicionado, aquilo acaba em algum momento, a construção. Um ser humano não. Um só, imagina dez, imagina dez milhões. Até porque tem isso, eu não sou um avião, o meu eu amanhã é outro porque estive aqui, fiz isto, vi o cara subindo na escada, choveu, zanguei-me, fui feliz, acordei, sou outra Matilde’<sup>125</sup>.

Matilde elogia o que o ser humano é capaz de *fazer*. E aí está contida a beleza<sup>126</sup>. No fazer. Fazer pode ser ter ideias, escrever um poema, construir uma casa, construir-se a si, afetar-se. Trazer hélice e ar condicionado à fala, enquanto pensa de frente para a câmera.

A conversa está perto do fim (sabe-se quando uma conversa aproxima-se de um fim), sou outra, a mesma, atravessada pelo encontro, o encontro se desprende de

<sup>122</sup> CAMPILHO, 2014, p.27

<sup>123</sup> Disponível em: [https://www.claracavour.com/RETRATOS\\_MATILDE-CAMPILHO](https://www.claracavour.com/RETRATOS_MATILDE-CAMPILHO)  
06'36"

<sup>124</sup> Ibidem 09'10"

<sup>125</sup> Ibidem 09'26"

<sup>126</sup> "Aprenderei a amar as casas /quando entender que as casas / são feitas de gente / que foi feita por gente / e que contém em si a possibilidade / de fazer gente". (CAMPILHO, 2014, p.106)

nós, se dissipa, ganha o espaço na forma de brilho, acende em outros corpos, sorri porque é humano. "I hear a sound that I like, the sound of human voice"<sup>127</sup>.

---

<sup>127</sup> WHITMAN, 2005, p.80

#### 4.

### Arquivo vivo: povo por vir

Há aqui uma teia sendo tecida, pode-se perceber repertórios que se compartilham, desejos que se atravessam, investigações que ressoam umas às outras, uma atmosfera afetiva onde sente-se forças circulando. São corpos que se inventam e se reinventam a partir de um esgotamento, que aparece em maior ou menor intensidade para um ou para outro, mas que reside na pergunta do que *fazer* de sua própria vida principalmente diante do colapso de um modelo de mundo.

Em *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento*, de Peter Pál Pelbart, encontro um manancial reflexivo sobre aquilo que é motivação nos retratos filmados: os processos de criação individuais que tornam a vida possível em sua afirmatividade. Vivemos num tempo em que um modelo de vida ocidental até então aparentemente pacificado, domesticado, se revela falho, cruel, esgotado, evidenciando a necessidade de criação de saídas: “A crise revela as forças que estão em jogo, ou melhor, ela as redistribui, respondendo à questão: será que as coisas irão no sentido da vida ou da morte?”<sup>128</sup>. A crise não nos é apenas o produto de uma sucessão de acontecimentos, mas também um caos original que cria um espaço e um tempo próprios.

Os retratos filmados investigam a abertura desse espaço-tempo em cada um através de narrativas autobiográficas, conectadas ao instante, ao tempo presente, inscrevendo uma memória do agora a partir de visões de mundo e de modos de (re)invenção de si. Construir uma vida, ao invés de uma sobrevivência<sup>129</sup>, talvez seja este o objetivo do corpo sob um regime de padronização, domesticação e despotencialização. Para que aquilo que Deleuze chamou de *uma vida* possa aparecer na sua imanência e afirmatividade, é preciso que ela se desapegue do que pretende

---

<sup>128</sup> PELBART, 2013, p.39

<sup>129</sup> O biopoder do contemporâneo já não se incube de fazer viver, ele cria sobreviventes. “Trata-se no homem de separar cada vez a vida orgânica da vida animal, a vida vegetativa - prolongada pelas técnicas de reanimação - da vida consciente. A ambição suprema do biopoder é realizar no corpo humano a separação absoluta do *vivente* e do *falante*: a sobrevivência”. (PELBART, 2013, p.26)

representá-la ou contê-la. E esse processo eu enxergo, por exemplo, em Carolina Bianchi<sup>130</sup>.

Nietzsche, Baudelaire, Foucault já nos ofereceram seus olhares para trabalhar a vida enquanto obra de arte, enquanto estética e ética da existência, e nesses autores encontro um subsolo para o exercício do pensamento como provocação à vida. A clínica da arte que Deleuze-Guattari nos colocou mais recentemente foi, para mim, um encontro fundamental e que me trouxe a este desdobramento textual da prática videográfica. E se Deleuze já se fez fortemente presente neste texto, aqui eu reencontro Foucault e Nietzsche quando enxergo o exercício da criação de si nos retratados.

Os dois autores exploram o trabalho de si como tema da ascese, um trabalho que é espiritual mas que conta com as técnicas do artista para se efetivar, sem nunca se concluir. Em "Cérebro-Occidente/Cérebro-Brasil", Roberto Corrêa dos Santos comenta este tema em Nietzsche a partir do subtítulo de *Ecce Homo*, "como tornar-se aquilo que se é": "o *é* aí refere-se ao plural que no *aquilo* se aglutina e atua: tornar-se *aquilo!* Tornar-se: múltiplo, múltiplo!":

Tal projeto de fazer-se como se uma obra, como se uma obra de arte é absolutamente fascinante, relaciona-se ao volte-se à palavra, ao estilo, isto é, ao *aprimoramento da necessidade*, ao domínio dos sentidos, à ida e à construção de muitos planos, à frequência de muitos espaços, ao sair, ao mover-se dentro de um *nomadismo*, à força para juntar, ao poder do riso, à força do desejo. (...) Uma disposição *feliz* diante do mundo porque todas as coisas convocam a construção do tornar-se soberano, eis a própria condição de ser a obra; construindo-se como obra, obras constroem-se. O estilo refere-se ao traço, ao traço que se finca em campos afetivo, sensorial, político; o estilo permite reconhecer quem é o outro que interessa e o outro a ser desprezado (não sem antes ser visto). (CORREA DOS SANTOS, 2015, p. 52)

O exercício de criação de modelos de vida diferentes daqueles previamente descritos introduz uma ética e perpassa as relações, colocando a amizade como modo

<sup>130</sup> Aqui cabe mais uma ressalva de Pelbart, a de que "toda a tematização do corpo-sem-órgãos é uma variação em torno do tema biopolítico por excelência, a vida desfazendo-se do que a aprisiona, do organismo, dos órgãos, da inscrição dos poderes diversos sobre o corpo". (PELBART, 2013, p.34)

de vida<sup>131</sup>. Porque a elaboração estética e política de si não constitui um exercício de solidão: não há cuidado de si sem o cuidado do outro<sup>132</sup>.

Em Foucault, o valor que molda uma estética da existência é aquele da amizade, dotada de um poder *subversivo*. A amizade como modo de vida é um convite à experimentação. É um disparador de fluxos, de vibrações, põe a mover o que não conhecia o movimento ou o que estava estagnado, ajuda a limpar o que não nos serve mais. A amizade torna possíveis os processos de subjetivação individuais ao ser meio de contágio; cria espaço para uma subjetivação coletiva. Nessa perspectiva, podemos pensar os retratos enquanto disparadores ao modo da amizade (quando não, da empatia).

Reabilitar o contágio e a amizade é uma tarefa do agora, do colapso do individualismo: buscar no encontro e na companhia do outro (ou mesmo no choque dos corpos e no embate) formas de relacionamento alternativas às institucionalizadas e aos modelos de poder. Os retratos são uma investida ao outro e um convite ao contágio, à afecção. Esses fragmentos de vida que lançam perceptos, afetos, potências, linhas de força, agenciamentos - nomes fornecidos por um tipo de pensamento crítico, clínico, cultural - que dizem respeito a processos, a formas de processar o mundo.

---

<sup>131</sup> *Da amizade como modo de vida*. Entrevista de Michel Foucault a R. de Ceccaty, J. Danet e J. le Bitoux, publicada no jornal *Gai Pied*, nº 25, abril de 1981, pp. 38-39. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento.

<sup>132</sup> De Ana Kiffer, em aula de 27 de abril de 2016, quando vivíamos o impeachment de Dilma, resultado de um golpe parlamentar: "O cuidado de si é o cuidado do impessoal. Só há cuidado de si quando se estabelece uma ética do comum". A aula disparou-me o desejo de filmar a pesquisadora e o tema voltou a ser abordado no retrato disponível em <https://www.claracavour.com/RETRATOS ANA-KIFFER>. Na edição, uso as anotações do meu caderno citadas nesta como imagens para ilustrar o retrato, tecendo comentário sobre Ana a partir daquilo que me tocou na sua fala, numa movimentação de mão-dupla das linhas de afeto, do que foi inscrito em mim, do que leio do que ela diz, do que escrevo sobre sua fala na forma de nota e escrita videográfica. Na ocasião, Ana se perguntava qual é o novo sujeito político que emerge do atual cenário político do Brasil e do mundo, constatando um convite à criação quase que em ato de novos processos de subjetivação individuais e coletivos.

Os retratos sugerem a organização de uma rede múltipla de referências. Enquanto arquivo em construção, formam um corpo polissêmico, uma veste de espelhos, refletindo e iluminando pensamentos e gestos do tempo presente<sup>133</sup>. Enquanto arquivo indica novos povoamentos para as relações, o trabalho, o sexo, o ativismo, o racismo, o machismo, o feminismo, a espiritualidade, a ancestralidade, a morte, a saúde, as ferramentas, o dinheiro, a ocupação dos espaços, a fala, a escuta, a política, o sucesso, o fracasso, o colapso, o corpo, o fazer. Um acervo que fala sobre um tempo e, tal qual os retratados, vivo, se transforma, se transformou, se transformará (e será bonito ver isso acontecer). Inventar *junto* a um povo por vir, abrir brechas na existência - essas seriam especialidades de um arquivo vivo.

O arquivo (e)videncia um povo por vir porque testemunha um estado geral de demolição e de construção. Ele torna visíveis gestos mínimos de criação, virtualidades que estão sendo lançadas por quem está vivo e se recriando. O povo por vir não é o povo do futuro como já quis a ficção científica ou a ecologia, o povo por vir é o que está tendo que lidar com as questões do tempo presente e tornar-se a si ainda em vida.

Nesse gesto de criação de si e do mundo está contido o des-criar. A descrença e o desgarramento. É possível que um gesto criador desacredite um gesto criador anterior e que isso seja a evidência de um processo, como vemos nos dois retratos de Bianchi. E que isso fale do estado do mundo, de uma des-criação do que existe.

O arquivo mostra um cansaço geral, mas também a resistência - daquele que se vê usurpado da saúde, que sofre violências (as que tentam abafar a vida), que não entra em acordo com as operações do poder e com as ordens de despejo de potência;

---

<sup>133</sup> No artigo “Entre rastro e corpo: sobre a escrita de cadernos”, Ana Kiffer fala da potência de arquivo dos cadernos, algo que identifiquei no meu arquivo de retratos: um arquivo de processos pode nos ensinar que “toda a história subjetiva deverá ou poderá ser vista como testemunho de um processo não apenas formal ou estético, mas também histórico e político”. A produção de um arquivo se coloca como “oportunidade para se encenar, construir e ativar um diálogo com a sociedade sobre as questões ali tratadas”.

que se vê colocado à questão de como permanecer no espaço, convidado a inventar utopias para a vida cotidiana; que se coloca diante da Coisa e persegue a alegria da matéria, como no olhar de Kammal João.

Como processo vivo convidado pelas novas experimentações, este arquivo em construção traça micro linhas na cartografia das novas formas de se povoar a vida. A nuvem virtual que permeia os retratos (e que está presente enquanto traço ou *espaço* no diagrama que introduz este trabalho), coloca povoamentos em conversa. Carrega virtualidades ainda não desdobradas, ainda processos, *vidas* - já desapegadas de seus nomes próprios, já esboço de possíveis<sup>134</sup>.

O pensamento em ato sobre as existências individuais e coletiva que a entrevista provoca é já um exercício, para o retratado e para mim, de apreensão das (próprias) potências, de confirmação dos recursos de saúde como resposta à extorsão da vida, de incentivo à produção de *produção* e de rascunho de possíveis. A oralidade - a conversa - cria o novo. Porque carrega a gagueira vital e opera pelo contágio. No exercício da fala de si está o gesto criador de si, mas também do mundo - o arquivo vivo nos faz ver enquanto é tempo.

Há uma pergunta por trás dos retratos: o que somos capazes de dizer hoje, o que somos capazes de ver? "Dizemos isto, fazemos aquilo: que modos de existência isso implica? Que novas relações temos com a vida, com a linguagem, com o poder?" (DELEUZE, 2013, p.125). Os retratos compõem narrativas do tempo presente e também de um já passado recente; um arquivo que está vendo as transformações ético-políticas de um tempo; que será transformado por outras zonas de afecção com o passar dos anos; que está sendo produzido ao mesmo tempo em que é divulgado; que aqui, nesta dissertação, se mostra em seu atual momento de pesquisa e numa

---

<sup>134</sup> O possível passa a ser *produção*. O esgotamento do que está dado, do que conhecemos como possível, cria condições para que outras modalidades de possível surjam, para que se multipliquem os possíveis. Em Pelbart: "O possível deixa de ficar confinado ao domínio da imaginação, ou do sonho, ou da idealidade, tornando-se coextensivo à realidade na sua produtividade própria." (PELBART, 2013, p.48)

amostragem. É um arquivo que tem como perspectiva o tempo de uma vida, um projeto de vida.

## 5.

### Conclusão

Se os retratos começaram como um movimento sem direção, um desejo de registrar o outro e formas de se estar no mundo, ao me debruçar sobre eles para a escrita da dissertação, no entanto, alguns processos se desataram:

i) Ficou claro que este arquivo que construo trata de processos de criação - algo que não estava evidente quando comecei a filmar pessoas. Agora, ao final dessa escrita, impõe-se também notar que mesmo este texto participa inevitavelmente de algo em processo, logo em transformação;

ii) Ao longo da pesquisa e por causa da pesquisa entendi que este arquivo se trata também do meu processo de amadurecimento em relação a um fazer - tal qual o caderno do artista<sup>135</sup>, os retratos são como notações do meu processo de trabalho e me apontam para: um repertório gestual do meu corpo-câmera, dos processos de montagem e seus pontos frágeis; mas me revelam também um aprofundamento reflexivo sobre as questões que eu estou buscando filmar. Se há um maior entendimento dos temas e gestos que desejo investigar e isso aparece no tipo de material que recolho dos entrevistados, a minha condução dessas questões na feitura dos retratos ainda é por vezes tímida ou pouco assertiva. Muitas vezes há, na edição, uma certa frustração com o material filmado. E, de novo, acredito ser pela intimidação neste fazer, que apesar de já tão interiorizado me chega sempre como novo a cada encontro. Depois de conversar sobre o fazer com tantos outros e de praticar a escrita sobre os retratos, vejo uma complexificação em torno do meu próprio fazer.

iii) As questões teóricas que eu levanto nesta dissertação não podem ser necessariamente checadas nos retratos, como eu acreditei no início da pesquisa. Elas

---

<sup>135</sup> E nesse aspecto, a proximidade com a pesquisa de Ana Kiffer me coloca, inevitavelmente, diante dessa questão.

criam, para mim, novas problematizações na feitura do retrato, porque me fazem querer de alguma forma cumprir o que penso ser um retrato filmado. A pesquisa coloca desafios ao meu corpo-câmera, já tão acoplado à câmera mas que se vê convidado a se reinventar depois desta reflexão, depois também da mudança do aparelho câmera<sup>136</sup>. Esse misto de emoção e desejo reflexivo que me lança em direção ao retrato ganha um conjunto cada vez maior de aliados: conceitos, autores, noções, imagens, que eu vou reunindo conforme a pesquisa adensa no tempo-espço da vida.

iv) O exercício de escrita me mostrou que em algumas entrevistas existia uma reflexão crítica maior do que em outras. Isso variava de acordo com uma maturidade crítica do próprio entrevistado em relação ao seu trabalho, por vezes embasadas em diálogos teóricos, outras em repertórios de uma experimentação maior ou menor. A escrita mais crítica ou mais descritiva dos retratos se deu de acordo com o tipo de questão que as entrevistas levantaram ou mesmo que essas existências propõem. Há as entrevistas em que me considero mais ouvinte, como a de Rogério Duarte; há o caso de Jonas Mekas, em que tenho intimidade com a obra e posso tecer comentários para além do retrato em si e me dedicar no texto a um regime mais descritivo da experiência vivida num contexto tão fora do meu - aquele apartamento mítico no Brooklyn; há o caso de Mãeana, que dialoga com questões trazidas ao contemporâneo por um feminino espiritualizado, místico, que endossa uma escrita no corpo. Foram, para mim, diferentes exercícios de escrita, um exercício incluso desafiador para ser inserido no espaço acadêmico, exigindo-me buscar tonalidades diferentes e móveis, do descritivo ao ensaístico, do diarístico ao conceitual, entre outros, fazendo com que na maior parte das vezes o texto escapasse ao exclusivamente crítico e conceitual utilizando-se desses recursos para aproximar-me da sensação que gostaria de partilhar com o leitor: um convite e um chamado de diferentes modos para o exercício reflexivo que cada entrevistado suscitou em mim.

---

<sup>136</sup> Da câmera Canon 5D para a Sony FS5. E isso me faz pensar na beleza tátil que Mekas conseguia com a Bolex, mas que não consegue quando passa a usar a câmera digital. A beleza que eu vejo em seu material digital é ressignificada e é beleza ainda porque carrega toda a obra do artista - diz respeito a um modo de fazer e de olhar para o mundo, uma presença, aquilo de que falo no texto de seu retrato.

v) A minha trajetória até aqui buscou variados perfis de retratados e variadas formas de aproximação deles. Há os que são meus amigos, os que me foram indicados, os que eu não conhecia e ainda assim escrevi para filmá-los. Mas, independente do tipo de intimidade que eu tinha com o entrevistado, há uma revelação do artista que acontece na cintilação do encontro. É o caso da taxidermista Florencia Grisanti. De fato, há, de minha parte, uma intuição de uma experiência artística em quem eu filmo, uma forma de lidar com o trabalho - que eu imaginava estar presente no trabalho de uma taxidermista, mas que poderia não estar, por mais que eu abordasse a taxidermia nesses termos. Ainda assim, e apesar desta intuição, a conversa com Florencia surpreende. Há algo que parece ser uma experiência estética, seja nas artes, na ciência ou onde for, que se atualiza no olhar de cada um. E se para alguns o entender-se artista é algo instalado, como o é no caso de Florencia, em outros o retrato - o encontro, os olhares, as falas, as escutas, o espaço criado pela câmera - potencializa ou confirma a ideia da criação como forma de vida.

vi) A escrita sobre cada retrato me mostrou um caminho curatorial que tive que percorrer com cada entrevistado. Foi um exercício reflexivo, crítico, em torno, de novo, das questões que seus trabalhos e suas presenças inspiram e recortam. Como elas me convidam e como podem convidar o outro. Esse exercício curatorial em torno dos retratos merece agora ser pesquisado, aprofundado. Se os retratos precisaram da dissertação para que eu entendesse a necessidade de criar crivos (em função do adensamento que a prática ganha agora), me sinto convidada a pensar em como praticar um olhar curatorial que se debruce sobre os processos de criação, o fazer (artístico) do outro e do retrato filmado, tanto na experimentação videográfica quanto na pesquisa acadêmica. O que os processos de criação do outro me ensinam sobre a experimentação videográfica dos retratos por vir? Quais novas questões teóricas surgirão?

## 6.

### Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007

ANDRÉ, Raquel. O Colecionismo nas Artes Performativas: *Colecção de Amantes*. Dissertação (mestrado) - UFRJ. Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, 2016.

BARTHES, Roland. *Como viver junto*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

BASBAUM, Ricardo. *Manual do artista-etc*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013. P.67

\_\_\_\_\_. *Diagrams: 1994-Ongoing*. Berlim: Errant Bodies Press, 2017.

BLANCHOT, Maurice. "A fala cotidiana", em *A conversa infinita 2*. São Paulo: Escuta, 2007.

CAMPILHO, Matilde. *Jóquei*. Lisboa: Edições Tinta-da-China, 2014.

COOPER, Sarah. *Chris Marker*. Nova Iorque: Manchester University Press, 2008.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2013 (3a edição).

\_\_\_\_\_. A Imanência: uma vida. In: Revista Limiar, vol. 2, nº 4, 2015.

\_\_\_\_\_. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva (Col. Estudos, 35), 2015 (5a edição).

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 4. São Paulo: Editora 34, 2012 (2a edição).

\_\_\_\_\_. *O Anti-Édipo*. São Paulo: Editora 34, 2011 (2a edição).

DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. *Diálogos*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2004.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo. Uma impressão Freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIAS, Rosa. *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos o que nos olha*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.

DOS SANTOS, Roberto Corrêa. *A vida escreve. A vida grafa: Parágrafos sobre afeto-arte-escritura no contemporâneo. Por uma clínica de artista*. In: FUKELMAN, Clarisse. *Assino Embaixo: Biografia, Memória e Cultura*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2015.

\_\_\_\_\_. *Cérebro-Occidente/Cérebro-Brasil: Arte-escrita-vida-pensamento-clínica - Tratos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Editora Circuito: Faperj, 2015.

ESPINOSA, Baruch. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

FELDMAN, Ilana e MOURÃO, Patrícia (orgs.). *David Perlov: epifanias do cotidiano*. São Paulo: Centro de Cultura Judaica, 2011.

FOUCAULT, Michel. *Da amizade como modo de vida*. Entrevista a R. de Ceccaty, J. Danet e J. le Bitoux, publicada no jornal *Gai Pied*, nº 25, abril de 1981. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento.

GENET, Jean. *O ateliê de Giacometti*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.

LAPOUJADE, David. *Potências do Tempo*. São Paulo: n-1 edições, 2013.

LEBRAT, Christian e CHODOROV, Pip (orgs.). *The Walden Book*. Paris: Éditions Paris Expérimental, 2009.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (dir.). *A Pintura*. Vol 4. O Belo. São Paulo: Editora 34, 2004.

OBRIST, Hans Ulrich. *Entrevistas*. Vol. 6. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

\_\_\_\_\_. *Mapping it out - an alternative atlas of contemporary cartographies*. Londres: Thames & Hudson, 2014.

OMAR, Arthur. *O zen e arte gloriosa da fotografia*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

ORTEGA, Francisco. *Amizade e estética da existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

PELBART, Peter Pal. *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento*. São Paulo: n-1 edições, 2013.

SOBRINHO, Noéli Correia de Melo. "Friedrich Nietzsche: perspectivismo e superação da metafísica. In: In: Revista Comum - Rio de Janeiro - v.9 - no 22. Junho, 2004.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

UNO, Kuniichi. *A gênese de um corpo desconhecido*. São Paulo: n-1 edições, 2012.

WHITMAN, Walt. *Folhas de Relva*. São Paulo: Iluminuras, 2016 (2a edição).

TOMAS, David. *Vertov, Snow, Farock. Machine vision and the posthuman*. Londres: Bloomsbury, 2015.

THOREAU, Henry D. *Walden*. Londres: Norton & Company, 1992.