

**não existe**



**jogar fora**

**É TUDO DENTRO**

**do plástico às criaturas-objeto**





Rodrigo Torres

# **não existe jogar fora**

**É TUDO DENTRO**

**do plástico às criaturas-objeto**

**nã~o existe jogar fora**

**É TUDO DENTRO**



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**INSTITUTO DE ARTES**  
**DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**



**Não existe jogar fora, é tudo dentro  
do plástico às criaturas-objeto**

RODRIGO RODRIGUES TORRES

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte, Instituto de Artes da UnB - Universidade de Brasília, para obtenção do título de Mestre em Arte.

Área de concentração: Métodos, Processos e Linguagem.

Linha de pesquisa: Poéticas Transversais.

Orientadora: Profa. Dra. Denise Conceição Ferraz de Camargo

**Brasília**

**2021**

**Ficha Catalográfica**

TT693n Torres, Rodrigo Rodrigues  
Não existe jogar fora, é tudo dentro : do plástico às criaturas-objeto / Rodrigo Rodrigues Torres; orientador Denise Conceição Ferraz de Camargo. -- Brasília, 2021. 122 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Artes) -- Universidade de Brasília, 2021.

1. Processos artísticos. 2. Dispositivo. 3. Videoinstalação. 4. Plástico. 5. Meio ambiente. I. Camargo, Denise Conceição Ferraz de, orient. II. Título.

*Ao meu filho Leo, que me dá gana de lutar por um outro futuro possível.*

## Agradecimentos

Muitas pessoas queridas me ajudaram das mais diversas formas na elaboração dessa dissertação. Agradeço em especial a minha companheira Tatiana, pelo amor de cada dia, pelo apoio e suporte que permitiram a realização desta pesquisa. A minha mãe por sempre acreditar em meu potencial e pela motivação de sempre. A minha orientadora Denise pelas reflexões e desafios propostos ao longo desta pesquisa, pelas acolhidas nos momentos mais duros e os incentivos sempre quando foram precisos.

Agradeço enormemente aos membros da banca examinadora Christus Nóbrega e Victa de Carvalho, pelas preciosas contribuições.

Agradeço à Universidade pública, gratuita e de qualidade. Ao período de desenvolvimento de pesquisa que o PPGAV UnB promoveu. Espero um dia poder retribuir em igual medida. À CAPES por seguir corajosamente fomentando a pesquisa no Brasil. Às coordenadoras e aos coordenadores, secretárias e secretários, professoras e professores do PPGAV, pela qualidade do seu trabalho.

Agradeço à Analu Cunha, que acompanha minhas produções artísticas há 8 anos, por tecer ricas considerações para tornar este trabalho melhor. A Felipi Santos, Pedro Menezes, Gabriela Bonomi e Eneida Batista pelas primorosas contribuições a esta dissertação. E finalmente a Sigmund Freud e Arlindo Machado por me mostrarem que a escrita acadêmica pode ser também literatura.

## Créditos

Projeto técnico de montagem de exposição - Felipi Santos

Identidade visual e projeto gráfico - Pedro Menezes

Diagramação - Gabriela Bonomi

Revisão ortográfica - Eneida Batista

## Banca Examinadora

Profa. Dra. Denise Conceição Ferraz de Camargo

PPGAV / UnB

Orientadora

Prof. Dr. Chistus Menezes da Nóbrega

PPGAV / UnB

Profa. Dra. Victa de Carvalho Pereira da Silva

PPGCOM / UFRJ

Profa. Dra. Luisa Günther Rosa

PPGAV / UnB

Suplente

## Resumo

Este trabalho relata os processos artísticos que emergem das preocupações com a crise político-ambiental causada pelos dejetos plásticos despejados nos oceanos. Como nas operações do inconsciente, busco trazer à tona uma temática que me parece ser recalcada pela sociedade contemporânea. Neste contexto, a estratégia da produção artística aqui apresentada incorpora o “inquietante” freudiano. Para tanto, o vídeo e a ação performativa são as linguagens utilizadas na produção de criaturas-objeto, que estabelecem a interação entre os seres vivos e as substâncias sintéticas produzidas pela atual sociedade de consumo. Além disso, lança uma reflexão sobre possíveis atravessamentos do pós-cinema na arte contemporânea. O resultado é um projeto de videoinstalação com vídeos e imagens estáticas.

Palavras-chave: processos artísticos; dispositivo; videoinstalação; plástico; meio ambiente.

## Abstract

This work reports the artistic processes that emerge from concerns with the political-environmental crisis caused by plastic waste dumped into the oceans. As in the operations of the unconscious, I seek to highlight a theme that seems to me to be repressed by the contemporary society. In this context, the artistic production strategy presented here incorporates the Freudian concept of “uncanny”. Therefore, videos and performative actions are the languages used in the production of object-creatures, which establish the interaction between living beings and synthetic substances produced by the current consumer society. Furthermore, it launches a reflection on possible crossings between post-cinema and contemporary art. The result is a video installation project with videos and still images.

Keywords: artistic processes; device; video installation; plastic; environment.

## **Sumário**

PG. 21 | **INTRODUÇÃO**

PG. 29 | **CAPÍTULO 1**  
**Do vídeo à videoinstalação**

PG. 59 | **CAPÍTULO 2**  
**Conter plástico**

PG. 85 | **CAPÍTULO 3**  
**Reflexões sobre o vídeo no espaço expositivo**

PG. 97 | **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

PG. 107 | **REFERÊNCIAS**

PG. 113 | **ANEXO**

# Introdução

## Introdução

A presente dissertação relata o desenvolvimento e a trajetória de elaboração de seis trabalhos artísticos, com ênfase nos processos criativos, atravessados sobretudo por três linguagens artísticas: o audiovisual, as práticas performativas e a instalação.

Minha produção tem sido marcada por contaminações: do cinema pela instalação; da performance pela videografia; dos objetos escultóricos pela cenografia e da fotografia pela arte digital. O cruzamento destas linhas de força culmina nas criaturas-objeto desenvolvidas a partir desta pesquisa artística.

É relevante dizer que venho sendo irremediavelmente sensível às crises ambientais, consequências de nefastas decisões políticas, que assolam a sociedade contemporânea. As produções artísticas aqui apresentadas têm como inspiração a reflexão acerca dos milhões de toneladas de detritos plásticos despejados anualmente nos oceanos e os seus efeitos na vida marinha. A leitura artística desta temática ambiental me permitiu criar ambientes ficcionais, que creio gerar interpretações polissêmicas das temáticas abordadas pela obra. Busco deixar espaço para que, a partir das imagens e sonoridades apresentadas, possam emergir diferentes leituras e percepções das obras.

A pesquisa está organizada em três capítulos com recortes específicos. Além de referências, faço uso de filmes documentários, palestras e conferências disponíveis na internet, além de obras de arte, como ferramentas para a reflexão sobre o processo de criação artística.

No primeiro capítulo, *Do vídeo à videoinstalação*, descrevo o processo de transformação de obras videográficas em videoinstalações. Destacarei, sobretudo, as reflexões acerca da espacialização dos conteúdos audiovisuais, chamando atenção para

os dispositivos de exibição de imagens em movimento que estão para além do dispositivo cinematográfico clássico.

O capítulo segundo, *Conter plástico*, é marcado por uma nova etapa de processos criativos. A recente comprovação de que a matéria plástica começa gradualmente a ser incorporada às estruturas orgânicas influenciou a criação de obras que retratam seres híbridos, as criaturas-objeto, que agregam plástico às suas composições. O capítulo relata os processos de criação destas obras e também as reflexões por elas suscitadas. Destacam-se as considerações acerca do conceito freudiano de “inquietante”, que problematiza as relações ambíguas que geram sentimentos de estranhamento e familiaridade de modo simultâneo.

No capítulo terceiro, *Reflexões sobre o vídeo no espaço expositivo*, busco construir o pensamento teórico-prático que se articula em minha produção artística procedente de diversas áreas do conhecimento, articulando os principais conceitos que se mostraram como influentes e norteadores da produção. Além disso

busco refletir sobre os possíveis atravessamentos entre o conceito de pós-cinema, desenvolvido por Dubois, e algumas das manifestações da arte contemporânea.

Nos dois primeiros capítulos apresento as minhas motivações, inspirações e predileções pelas temáticas que considero relevantes. A proposta do último capítulo é buscar situar a minha práxis dentro do contexto teórico referente à produção artística contemporânea. A aposta é que este intercâmbio de saberes aporte elementos para pensar a produção artística proposta pelo trabalho, visando estabelecer uma conexão entre prática e teoria.



**CAPÍTULO 1**

# **Do vídeo à videoinstalação**

## CAPÍTULO 1

### Do vídeo à videoinstalação

Os trabalhos apresentados neste capítulo foram realizados em duas etapas. A primeira, antes da minha entrada no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília, se caracteriza pela filmagem de performances realizadas para a câmera. A segunda, no decorrer da pesquisa, é marcada pela construção de novos dispositivos de apresentação dos conteúdos e formas artísticas. Em outras palavras, caracteriza-se pela transformação de obras de videoarte em videoinstalações, inserindo a dimensão espacial, as reflexões sobre o deslocamento do espectador em torno da obra e elementos externos ao vídeo no contexto de exibição das obras.

A importância deste movimento de transição (do vídeo à videoinstalação) na minha trajetória de produção artística revelou-se como uma possibilidade de expansão dos processos criativos. Para alguém que tem formação na área de cinema como eu, o dispositivo clássico de exibição cinematográfica é referenciado nas escolas quase que como um espaço sagrado. Na maioria absoluta dos casos, a produção cinematográfica é pensada para ser exibida dentro de um dispositivo padrão – construído no início do século XX e aperfeiçoado durante décadas pela indústria do cinema – que compreende o espectador confortavelmente sentado em uma sala escura isolada das

intempéries do mundo exterior. Neste modelo, o projetor permanece imóvel e é disposto de forma velada atrás dos espectadores. A imagem projetada é retangular e seu maior lado é exibido horizontalmente. O estudo da arte contemporânea e seus processos de dessacralização institucional promoveu em mim um alargamento das possibilidades de criação e experimentação da linguagem do audiovisual.

Convém observar que mesmo dentro do cinema mais tradicional há experimentações em torno deste dispositivo clássico descrito anteriormente. Muito embora sejam quase suprimidas da historiografia oficial. Parente (2011, p. 13) aponta que a “história do cinema se confunde com a história mesmo desse modelo hegemônico de espetáculo”. Em sua concepção, existe uma outra história do cinema, marginal à história deste dispositivo clássico, em que os protagonistas são o cinema experimental, o cinema de artista e o cinema de museu. Parece-me que é justamente neste espaço de interseção

Figura 1:  
Frame extraído do vídeo: *Invólucros Contemporâneos #18* (2015), integrante da videoinstalação *Peephole* (2020)



Figura 2:  
*Relações sob látex* (2005).  
Performance para a câmera.  
Fotografia analógica. Dimensões:  
40 x 60 cm. Acervo do artista

(do cinema com as artes visuais) que a linguagem audiovisual converge mais linhas de força para desconstruir o dispositivo clássico de exibição das imagens em movimento. E foi oportunamente nesta transversalidade que eu optei por desenvolver minha produção autoral.

É relevante mencionar que dois dos três trabalhos aqui descritos foram pensados para o formato de videoinstalação desde o início de sua concepção. Entretanto, após a etapa de filmagem, ficaram adormecidos durante anos até que o dispositivo de apresentação fosse elaborado de modo mais satisfatório.

Acredito ser pertinente apresentar também alguns trabalhos anteriores com o objetivo de encadear minha trajetória artística e contextualizar a realização dessas produções.

### **1.1 Primeira parte: Ensaios preliminares para o despertar da consciência**

Em 2005, eu investigava a estética do látex em contato com a pele humana (Figura 2). Na época, o ensaio representava para mim apenas uma experimentação fotográfica, um estudo de formas, cores, iluminação, relevos e texturas. Não havia ambição nenhuma em transformá-lo em um projeto maior. A seguir realizei outros ensaios, ainda de forma despretensiosa, seguindo um protocolo para explorar materiais sintéticos flexíveis, como papel celofane, filme plásti-

co-PVC (Figura 3) e plástico bolha. Apenas no ano de 2013 – momento em que fiz uma revisão crítica de minha produção –, me dei conta de que eu tinha um conjunto de ensaios que poderiam dialogar entre si, convergindo linhas de força em uma mesma direção estética. Batizei, então, o conjunto de Invólucros contemporâneos, em alusão aos materiais sintéticos que o homem contemporâneo usa como invólucros e embalagens em seu cotidiano.

No ano de 2010, eu tive contato com o filme documentário *Plastic Planet* (2009). Foi com esta obra que eu tomei consciência da gravidade da crise ambiental gerada pelo descarte inadequado do plástico. O filme mudou a minha percepção de mundo e minha forma de me relacionar com esse material: onde antes via um utensílio prático e barato, passei a ver uma potencial ameaça. E comecei a mergulhar na temática, lendo tudo o que podia na mídia internacional, posto que, nesta época, achava pouquíssimas reportagens sobre o tema no Brasil. Foi neste momento em que comecei a refletir sobre a possibilidade de trazer esta temática para as minhas produções.

Em minhas pesquisas artísticas, eu sempre me interessei por aquilo que normalmente é considerado banal, por objetos de uso cotidiano. Alguns materiais em especial me despertavam o interesse e a vontade de explorá-los artisticamente. Sacolas plásticas, plástico bolha e garrafas PET podem ser incluídos neste inventário. Tornei-me então uma espécie de colecionador de materiais potencialmente recicláveis, valendo-me de essencialmente dois critérios classificativos. O primeiro deles, a estética do material, sua textura, coloração, refletância, bem como suas sonoridades. O segundo, o grau de degradação ambiental por ele causado. Objetos plásticos de uso único (*single use*), por exemplo, representam alta periculosidade para o meio ambiente, caso não tenham como destino as indústrias de reciclagem. Por tal motivo, compreendi que eram simbolicamente relevantes e que deveriam ser incorporados à pesquisa.

Os anos de 2011 e 2012, foram marcados para mim por um aprimoramento das técnicas do audiovisual, em virtude da minha inserção no mercado, trabalhando como assistente de câmera e cinegrafista. A partir daí comecei a me sentir seguro para incorporar a linguagem do vídeo. Deste momento em diante, o audiovisual e o plástico passaram a integrar as minhas maiores inquietações artísticas. Logo em seguida, no fim de 2014, elaborei o meu primeiro trabalho de videoinstalação, resultado

**Figura 3:**  
*Corpo nu sob PVC* (2008).  
Performance para a câmera.  
Fotografia. Dimensões: 40 x 60 cm.  
Acervo do artista



**Figura 4:**  
Frame extraído do vídeo: *Invólucros Contemporâneos #16* (2015),  
integrante da videoinstalação *Saco preto* (2020)



de uma experiência de intercâmbio internacional na *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris*.

O filme *Plastic Planet* (2009) teve em mim um impacto inesquecível e mudou a minha postura em relação aos meus hábitos de consumo. Sobre esta mesma temática, existem diversos trabalhos documentais de fotografia, vídeo e cinema. Minha opção foi trabalhar a questão de forma ficcional, por meio de uma narrativa poético-sensorial, que dialogue com outros afetos igualmente importantes, para também atingir camadas de subjetivação mais profundas e ativar processos inconscientes para além da racionalidade.

## 1.2 *Saco preto*

Link de acesso ao vídeo

<https://vimeo.com/142427522>

Ano de produção: 2020

Duração: 3min 10s

### 1.2.1 Estética da clausura

*Saco Preto*<sup>1</sup> (2020) é o título da videoinstalação planejada para abrigar o vídeo *Invólucros Contemporâneos #16*, filmado no Rio de Janeiro em 2015 e já exibido em duas exposições no formato convencional de projeção sobre tela. O vídeo em si, portanto, não é inédito. Contudo, esta obra foi atualizada para um dispositivo de exibição que é inteiramente novo. Trata-se da operação de reapropriação de um antigo conteúdo audiovisual reinserindo-o em um novo contexto para potencializar sua proposta original.

<sup>1</sup> A ficha técnica completa da obra encontra-se no Anexo.

A primeira etapa do processo foi constituída pela construção do objeto-plástico que representa o meio de interação da *performer* com a matéria plástica. No momento de criação do vídeo (2015), os objetos eram construídos apenas com a finalidade de servir ao vídeo e eram desfeitos e descartados no contêiner destinado aos recicláveis, ao final das filmagens. Por isso, todo o acabamento e apuro estético era concentrado exclusivamente à área que seria enquadrada pela câmera. Hoje, cinco anos depois, eu me questiono a respeito de tal escolha, penso que deveria ter preservado a estrutura para expô-la juntamente com a instalação de alguma forma. Para que a estrutura criada permanecesse de pé, utilizei uma sacola de alta densidade e fixei suas extremidades com fita *gaffer* em réguas e bastões de madeira. O objetivo dessa fixação era garantir que a boca de abertura da sacola estivesse sempre no máximo. A objetiva da câmera deveria enquadrar apenas a superfície do saco preto. Apenas este espaço cênico me interessava. Em nenhum momento o corpo da performer foi enquadrado diretamente, apenas através da membrana negra quase opaca. A percepção de que haveria uma interação humana com a matéria plástica deveria apenas ser deduzida.

A segunda etapa do processo é a montagem do *setup* de captura de imagem e som. O objeto-plástico foi afixado então entre os encostos de duas cadeiras de madeira pesadas de modo a garantir uma estrutura minimamente estável que pudesse permitir sua manipulação, evitando tremores indesejáveis.

A objetiva da câmera olhava para o alto, e foi posicionada num ângulo paralelo ao teto, plano intitulado de contrazenital ou contraplongée absoluto, na linguagem cinematográfica. A câmera assumiu o olhar da parte interior da sacola de quem estava do lado de dentro, enquanto a performer estava posicionada no verso, no lado exterior da sacola.

Iluminação por fonte única e luz dura e direta, visando simular as características da luz do sol. Tal opção estética deve-se à tentativa de reproduzir simbolicamente o ambiente contaminado do “vórtice plástico” do oceano Pacífico. Embora eu nunca tenha estado neste local, baseado nas imagens a que tenho acesso, minha imaginação recria o espaço em uma paisagem onírica, sufocante, claustrofóbica e enclausurante. Para manter-me fiel a estes sentimentos, optei pela construção do ponto de vista do interior da sacola. Minha ideia original era reproduzir simbolicamente a sensação de um animal que, explorando o seu habitat natural, encontra-se aprisionado por uma sacola plástica e luta para dela desvencilhar-se. Sacolas e demais objetos plásticos são, atualmente, uma das grandes ameaças da vida marinha.

Um dos elementos mais significativos deste vídeo diz respeito à captura do som. Embora as fotografias de documentação do processo não tenham registrado o posicionamento do microfone de

**Figura 5:**  
Frame extraído do vídeo:  
*Invólucros Contemporâneos*  
#16 (2015), integrante da  
videoinstalação Saco preto (2020)



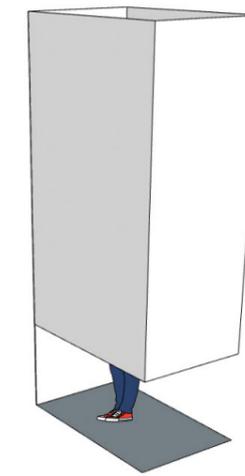
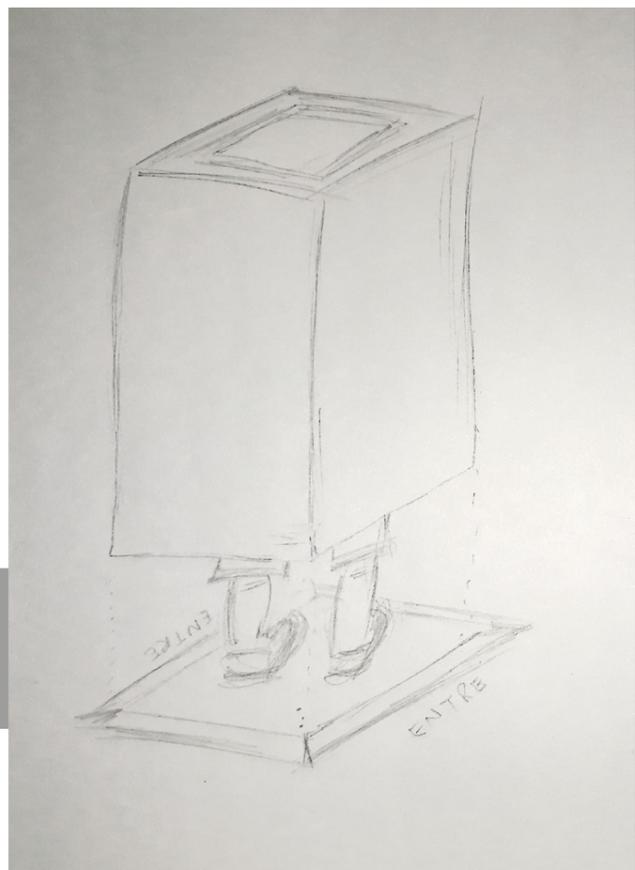
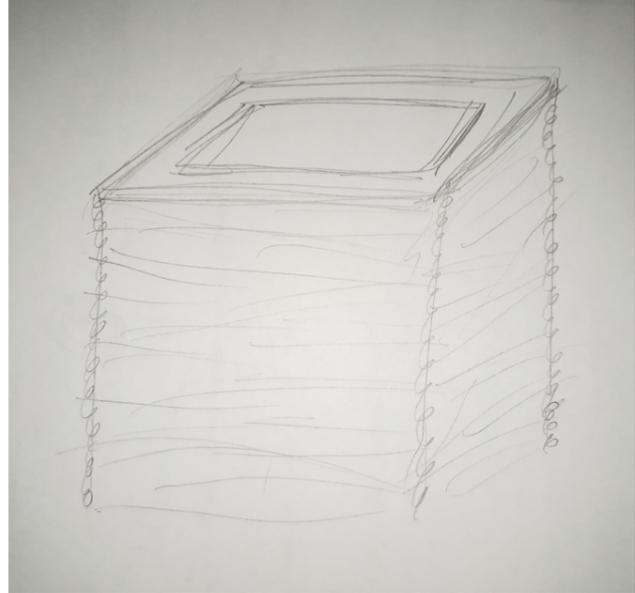
captura, acrescento aqui a relevante informação de que ele foi posicionado na área lateral, bem próximo ao objeto. O detalhe importante que faz toda a diferença foi que eu dei à performer um fone de ouvido que transmitia o exato som que saía do microfone. Desta forma, ela pôde concentrar sua audição no preciso espaço sonoro capturado, além de ter seus ouvidos isolados e protegidos de outras sonoridades ambientes/intrusas. Ela ficou focada apenas no som de sua interação com a matéria plástica e teve uma referência muito próxima daquilo que veio a ser o desenho final de som do vídeo.

Para executar a performance, pedi à performer que fechasse os olhos e que manipulasse/ interagisse com o objeto-plástico pelo tempo que julgasse necessário. O objetivo desta escolha era suprimir o campo visual e potencializar as sensações tátil e sonora provenientes da interação com ele, de modo que estas fossem destacadas como guias sensoriais da performance. Um longo período de experimentação foi adotado pela performer, que explorou sem pressa as texturas, os relevos e as sonoridades produzidas a partir do contato com a superfície do material.

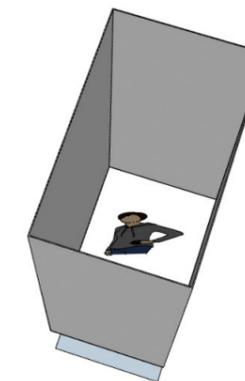
Sempre me agradou a ideia de que o formato final do vídeo fosse exibido de modo que sua escala original fosse ampliada. A finalidade seria magnificar a sensação de enclausuramento provocada pelas imagens e sons. A proposta original sempre foi adotar o eixo zenital como referência para a construção do espaço de exibição. No entanto, nunca havia chegado a um formato de apresentação que me agradasse plenamente. Nunca acolhi o formato convencional do dispositivo clássico do cinema como modelo ideal de exibição deste trabalho.

Em 2019, surgiu-me então a ideia de criação de um dispositivo de apresentação que preservasse o eixo zenital, de modo que o ângulo de visão do espectador seria o mesmo

**Figuras 6 e 7:**  
Desenhos originais do projeto de videoinstalação da obra *Saco preto* (2020)



**Figuras 8 e 9:**  
Ilustração esquemática criada digitalmente, feito no programa SketchUp, do projeto de videoinstalação da obra *Saco preto* (2020)



assumido pela objetiva da câmera. Em outras palavras, o display de apresentação das imagens deveria estar localizado no teto e para observá-lo ele deveria contorcer o pescoço para cima. O objetivo é acentuar a sensação de desconforto provocada pelo vídeo. Ocorreu-me então a ideia de instalar uma televisão de tela plana de forma paralela ao teto, ou então fixá-la no próprio teto no caso de locações onde ele não ultrapassasse a altura máxima de 3 metros. Nasceu assim o projeto de videoinstalação intitulado *Saco preto*.

Porém, apenas uma televisão fixada no teto nada significa e não colabora em nada para potencializar os aspectos sensoriais do vídeo. Operacionalmente falando, seria mais simples projetar uma imagem no teto, como eu já havia feito anteriormente para efeitos de teste. Era preciso construir uma nova atmosfera, trazer outros elementos cênicos que ajudassem na criação de um ambiente imersivo, para que desta forma a desejada sensação de claustrofobia fosse efetivamente potencializada. Assim nasceu a ideia do dispositivo em que o espectador adentrasse e pudesse ter uma experiência mais imersiva. A primeira ideia foi esquematizada no desenho representado pela Figura 7.

A proposta cênica consiste, portanto, na fixação de ganchos metálicos ao lado da televisão, robustos o suficiente para sustentar correntes de ferro ou cabos de aço, que penderiam até o chão, conforme ilustra a Figura 6. Em seguida, camadas de tecido plástico biodegradável de cor preta seriam acopladas e fixadas nas correntes, criando um formato de paralelepípedo oco e vazado nas



**Figura 10:**  
Registro fotográfico da obra  
*Spiraling Water*. Vista exterior da  
instalação

extremidades laterais. Em uma ponta estará localizada a TV e na outra a entrada do espectador. Deste modo, ele estará dentro de um grande saco preto e acima de sua cabeça as imagens e sons.

As Figuras 8 e 9 foram produzidas no programa *Sketchup* e representam referências visuais para a futura montagem da videoinstalação. As figuras ilustram diferentes pontos de vista do objeto-plástico.

### 1.2.2 Imersões no dispositivo

No processo de transmutação de um vídeo para uma videoinstalação, a questão de formulação de um novo dispositivo foi de grande relevância para mim. No caso específico de Saco preto, eu sentia falta de um ambiente que proporcionasse uma sensação de imersão e que jogasse o espectador em um espaço enclausurado, de modo a potencializar a proposta claustrofóbica do vídeo. Para

**Figura 11**  
Frame extraído do vídeo: *Involucros  
Contemporâneos #18* (2015), integrante da  
videoinstalação *Peephole* (2020):  
Registro fotográfico da obra *Spiraling  
Water*. Vista exterior da instalação



desenvolver o novo dispositivo, o projeto de estrutura cenográfica da instalação *Spiraling Water*<sup>2</sup> (2009) da artista norte-americana Georgie Friedman foi uma referência importante em meu processo criativo.

A obra de Friedman é composta por três canais de vídeo projetados em uma única tela curva disposta em formato de espiral. A estrutura que abriga a tela começa no chão e tem uma altura maior do que um corpo humano. Deste modo, o espectador necessita adentrar na espiral para ter contato com o conteúdo das 3 projeções simultaneamente.

A instalação *Spiraling Water* dialoga com *Saco preto* na medida em que ambas fazem uso de um ambiente imersivo em que o espectador deve penetrar na obra para experimentá-la. O deslocamento do espectador no espaço é fundamental para a construção de sentido, de modo que sem a sua movimentação ativa a obra não se completa.

### 1.3 Peephole

Link de acesso ao vídeo:

<https://vimeo.com/453321239> Senha: Peephole

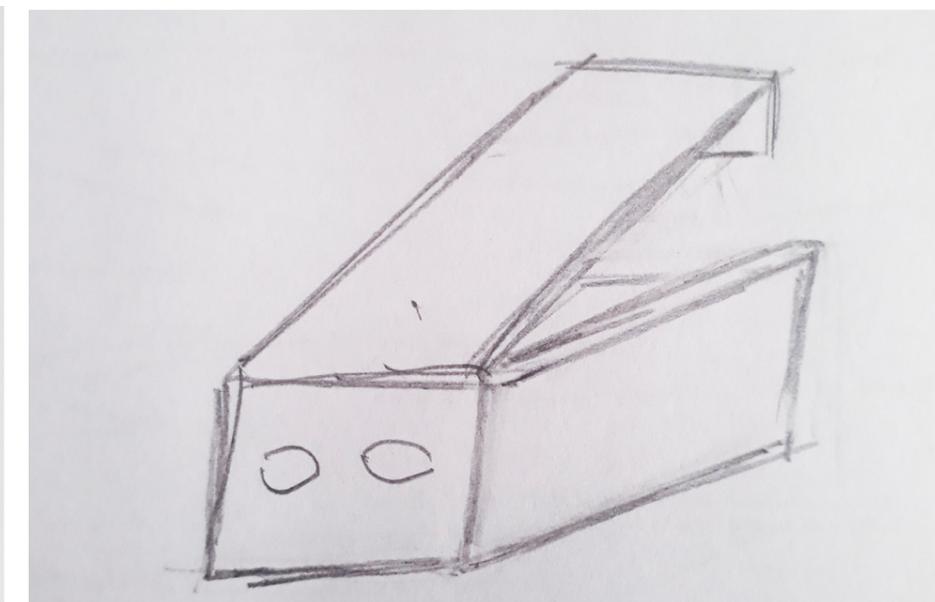
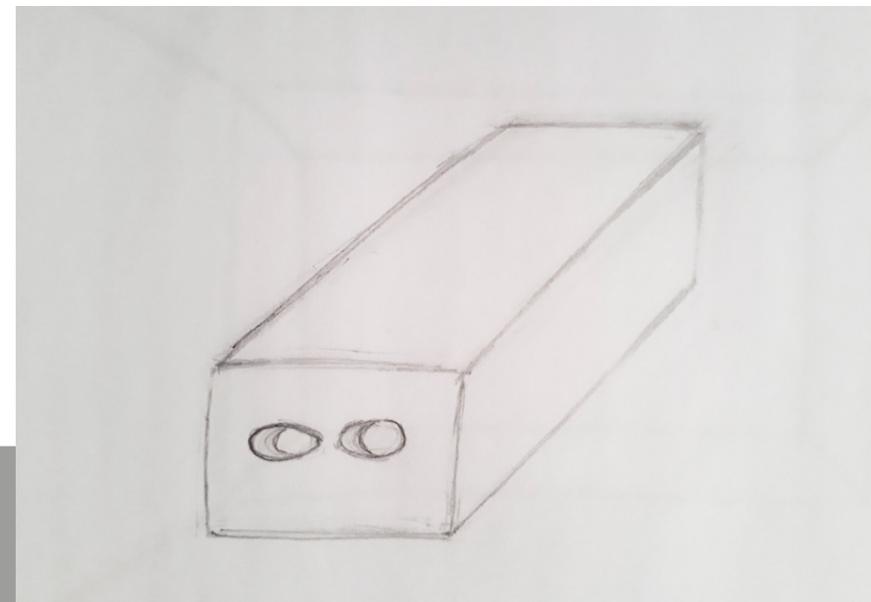
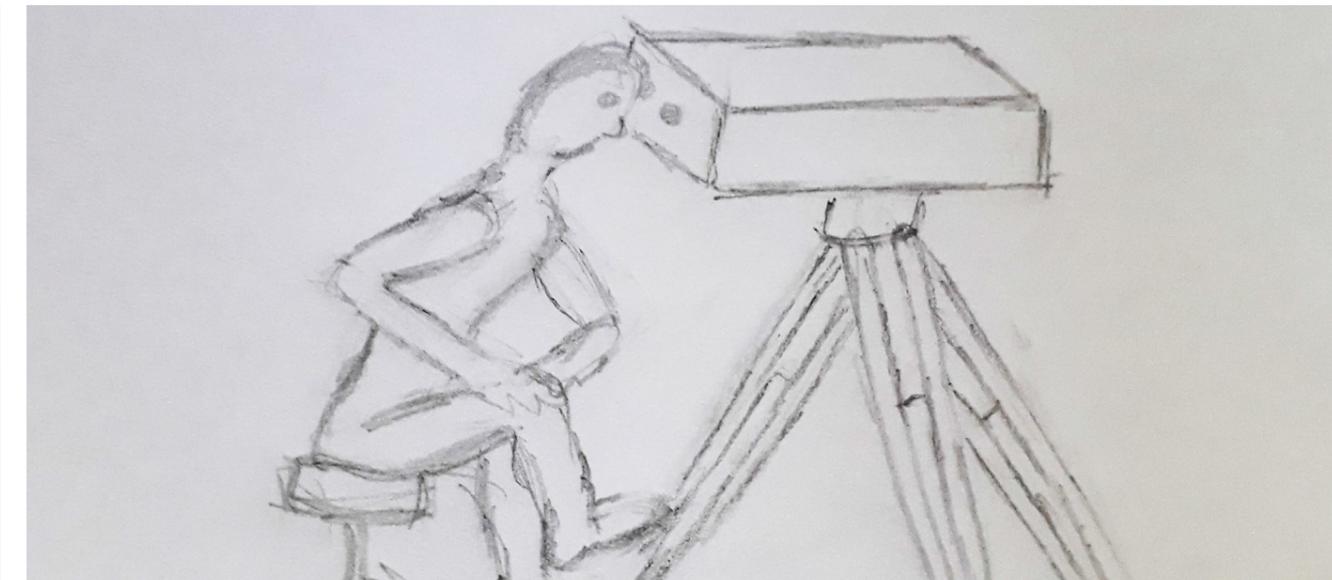
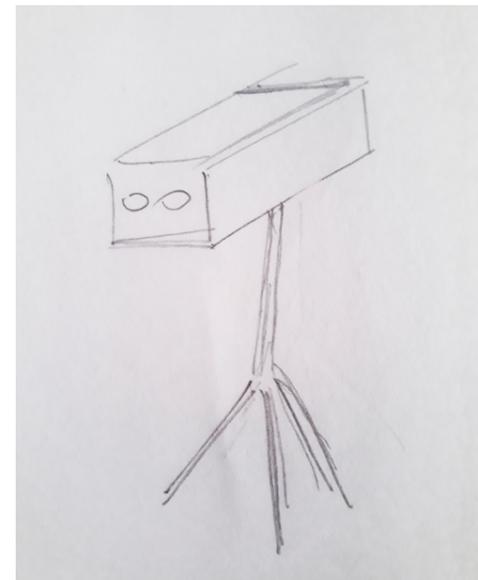
Ano de produção: 2020 | Duração: 4min 44s

#### 1.3.1 Intermediações plásticas

*Peephole*<sup>3</sup> é o nome da videoinstalação planejada para abrigar o vídeo originalmente intitulado de *Invólucros Contemporâneos #18*, filmado em Paris no ano de 2015. Seu conteúdo, todavia, permanece ainda inédito. Apenas em julho de 2020, eu concluí o processo de edição, chegando ao corte final. Interrogo-me sobre as razões pelas quais eu ainda não havia finalizado e exibido o vídeo. Chego a conclusão de que o conteúdo audiovisual aguardava a elaboração de um dispositivo de exibição específico. Sou levado a crer que se o vídeo por si só fosse exibido em um dispositivo clássico, perderia sua força expressiva. Parece-me que o trabalho estava maturando em mim, esperando a criação de um dispositivo de exposição mais adequado para ser revelado ao público.

O vídeo em questão foi a primeira obra produzida no programa de residências artísticas internacionais da *Association Jour et Nuit Culture*, do qual participei de setembro de 2015 até agosto de 2016.

<sup>3</sup> A ficha técnica completa da obra encontra-se no Anexo.



**Figuras 12**  
Desenhos originais do projeto de dispositivo de apresentação do vídeo *Peephole* (2020)

<sup>2</sup> Disponível em: [http://georgiefriedman.com/video\\_installations/Entries/2009/8/6/Spiraling\\_Water.html](http://georgiefriedman.com/video_installations/Entries/2009/8/6/Spiraling_Water.html). Acessado em 14/01/2022.

A câmera estava posicionada no tripé apontada para o teto em ângulo reto em relação ao piso. Um pano preto foi posicionado paralelo ao teto de forma a garantir a escuridão do plano de fundo. A luz dura e de raios concentrados incidia de forma transversal à sacola plástica. O brinquedo de criança, conhecido como bambolê, servia de suporte para a estrutura criada para abrigá-la que, por sua vez, cobria todo o plano enquadrado pela objetiva da câmera. A performance consistia em movimentar a estrutura verticalmente seguindo um ritmo que se alternava seguindo critérios subjetivos.

A performance apresentada no vídeo remete simbolicamente a uma relação sexual intermediada por uma membrana plástica. Muito embora a maioria dos preservativos masculinos seja fabricada a partir do látex, alguns preservativos femininos são fabricados a partir de material plástico, o poliuretano. Este fato demonstra que o ser humano contemporâneo se relaciona com este material sintético de modo tão amplo e diverso que esta relação perpassa até mesmo os aspectos mais íntimos e privados de sua vida, intermediando até mesmo intercursos sexuais.

Ao retratar, mesmo que alegoricamente, um ato de intimidade como uma relação sexual, compreendi que o dispositivo de apresentação do vídeo deveria manter esta atmosfera. Era preciso construir um dispositivo que garantisse a experiência de fruição individual. A dimensão da imagem também se revelou como um fator importante na escolha do display de apresentação. Um pequeno monitor de 10 polegadas foi então escolhido para garantir que a imagem não fosse ampliada e que ficasse próxima da sua escala humana. Dentro desta perspectiva, de modo algum essa imagem faria sentido se fosse projetada em uma grande tela de cinema. Nasce então o projeto da videoinstalação *Peephole* cujos esboços foram desenhados em 2019.

Como é possível observar na figura 12, optei por construir uma caixa em formato de paralelepípedo, com dois buracos para observação. No interior da caixa, na parede

oposta onde os furos se encontram, será fixado o referido monitor que exibirá o vídeo em modo cíclico (*loop*). A figura 18 ilustra o ponto de vista do espectador, por meio dos furos, em direção ao interior da caixa. Este dispositivo garante que apenas um espectador por vez tenha acesso às imagens. Diverge, desta forma, da experiência cinematográfica clássica que promove a fruição coletiva da imagem, ou seja, diversos olhares compartilhando a mesma imagem simultaneamente.

### 1.3.2 Escalas em questão

Em *Peephole*, além da questão da experiência de fruição individual, outro elemento crucial no processo de criação da obra foi a definição da escala de apresentação das imagens em movimento. O formato pequeno era fundamental para a construção do ambiente intimista que eu desejava desenvolver.

Para refletir sobre esta questão, a obra *Bottled Chat: Um casal perfeito* (2009), de Lucas Bambozzi, serviu como uma



importante referência. *Peephole* e esta fazem uso de uma escala reduzida de exibição de imagens com objetivos muito semelhantes. Em ambas, o tamanho diminuto da imagem é fundamental para a construção semântica das obras.

A instalação *Bottled Chat: Um casal perfeito* é composta por uma caixa preta e duas garrafas de vinho, que abrigam o vídeo intitulado *De-erre, casal em crise* (2009) – por meio da técnica que Bambozzi chama de “microprojeção de vídeo”, conforme consta nos créditos finais do vídeo de documentação<sup>4</sup> obra. As garrafas, dispostas em cima da caixa, sugerem que os personagens retratados no vídeo estão sob o efeito de seu conteúdo. O diálogo entre os dois corresponde a momentos da vida íntima do casal, possivelmente indícios de uma separação iminente. O tamanho reduzido das imagens em movimento projetadas é fundamental para ajudar a construir esta atmosfera intimista. A imagem expandida e ampliada da grande tela de cinema em nada ajudaria neste sentido.

Quando um autor produz uma obra cinematográfica, na maior parte dos casos ele não estabelece critérios no tamanho de exibição/projeção das imagens. No caso de obras produzidas visando as salas do circuito comercial de cinema, geralmente o autor fica torcendo para que seu filme seja exibido na maior tela possível, ou seja, o formato em larga escala é almejado. Na prática, a obra está sujeita às dimensões arquitetônicas oferecidas por cada estabelecimento, posto

<sup>4</sup> Disponível em: <https://www.lucasbambozzi.net/projetosprojects/bottled-chat-um-casal-perfeito>. Acessado em 15/01/2022.

que, apesar das padronizações vigentes, não há um tamanho máximo definido para a escala de projeção. Os cinemas da franquia Imax, por exemplo, apresentam o diferencial de oferecer aos espectadores justamente uma tela maior do que a dos cinemas convencionais. Os cinemas *drive-in*, por sua vez, precisam oferecer uma tela muito mais ampla para garantir uma visibilidade adequada das imagens, posto que carros ocupam bem mais espaço do que poltronas e uma área maior precisa ser destinada aos espectadores.



**Figura 14**  
Frame extraído do vídeo de documentação da obra *Bottled Chat: Um casal perfeito*

**Figura 13**  
Página 45:  
Ilustração esquemática criada digitalmente representando a vista interna da caixa do dispositivo de videoinstalação da obra *Peephole* (2020)

Pode-se dizer que muitas vezes a escala de exibição muda a percepção de uma obra cinematográfica. Dependendo da obra, a experiência na tela de televisão pode ser severamente diferente daquela oferecida pela sala de cinema. Durante o período em que as salas de cinema estiveram fechadas devido às medidas de contenção ao vírus Covid-19, os produtores de alguns filmes, que estavam com estreia marcada para este período, preferiram adiar o lançamento do que apresentá-los nos canais de *streaming*.

Diferentemente dos autores de cinema, os artistas visuais que trabalham com conteúdos audiovisuais, muitas vezes determinam de forma mais precisa a escala de exibição de suas obras. Essas delimitações são normalmente indicadas nos manuais de montagem que os artistas elaboram para elas. Deste modo, conseguem garantir um tamanho mínimo ou máximo de apresentação das imagens em movimento de modo mais harmônico com a proposta do projeto que desenvolvem.

### 1.3.3 Peep

Para construir tal dispositivo, utilizei como referências aparatos de exibição de imagens em movimento típicos do pré-cinema e também do período reconhecido como primeiro cinema. Dois destes dispositivos merecem destaque: Kinora e Mutoscópio.

Criado pelos irmãos Lumière, o aparato denominado Kinora (Figuras 15) começou a ser desenvolvido no mesmo ano de apresentação pública do Cintematógrafo (1895) e foi patenteada no ano seguinte. Os direitos de exploração comercial do aparato foram comprados pela companhia *The British Mutoscope*

& *Biograph Co.* em 1898, simbolizando que a comercialização do produto mostrava-se rentável para a época e que havia de fato uma demanda da população em consumir aparelhos que produzissem a ilusão de movimento em imagens sequenciais. O dispositivo fazia uso da técnica dos *flip books* (conjunto de imagens impressas em papel que vão variando gradualmente, dando a ilusão de movimento) e não da película fotográfica como o Cinetoscópio.

O Mutoscópio foi um dispositivo cinematográfico inventado por William Dickson e Herman Casler, patenteado pelo último em 1894. O aparato era mais barato e simples do que o cinetoscópio de Edison, por isso rapidamente dominou o negócio de filmes *peep shows*. Foi comercializado pela *American Mutoscope Company* (mais tarde a *American Mutoscope and Biograph Company*). Trata-se de um dispositivo de utilização individual, em que o usuário colocava uma moeda na máquina para liberar o acesso às imagens e em seguida girava uma manivela

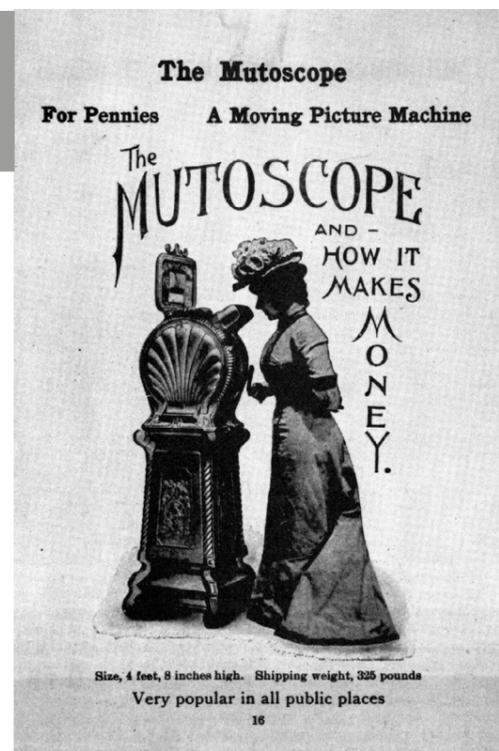
**Figura 15**  
Página 48:  
Fotografias do dispositivo Kinora.



para acionar o sistema e criar a ilusão de movimento. Alguns jornais da época acusaram o negócio de exibir imagens que pervertiam a moral e os bons costumes, pois algumas máquinas exibiam corpos nus além de conteúdos eróticos.

Outra importante referência na construção de *Peephole* é a obra *Étant donnés: 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage* (1946-1966), de Marcel Duchamp, aqui abreviado para *Étant donnés*. No ano de 2005, eu tive a oportunidade de vê-la presencialmente no *Philadelphia Museum of Art*, local onde a instalação tem residência permanente. Aquilo que permanece em minha memória como característica mais potente desta obra é a sua capacidade de suscitar a curiosidade do espectador a partir de dois pequenos furos em uma porta de madeira. Nada mais

**Figura 16**  
Fotografia e imagens ilustrativas do dispositivo Mutoscópio



instigante do que uma porta fechada com dois buracos que possibilitam furar o bloqueio do interdito. A imagem velada remonta processos subconscientes e remete a alguns dos tabus centrais das culturas abraâmicas.

A meu ver, na obra de Duchamp, o olho, o grande órgão investigativo, é fisgado e capturado pelo desejo de satisfazer a curiosidade voyeurística. A possibilidade de desvelar aquilo que está oculto e ao mesmo tempo se mostra parcialmente por uma pequena fresta, ativa fetiches cultivados pela sociedade ocidental. Em minha interpretação, a obra remete simbolicamente ao ato de olhar por meio de uma fechadura, operação largamente explorada pela literatura, teatro e especialmente pelo cinema.

Para a historiadora da arte Janis Mink (2000, p. 86-89), em *Étant donnés* Duchamp tem uma clara intenção de provocar: “o espectador será mais agressivamente desafiado a deixar seu ponto de vista como receptor passivo e realmente se tornar ciente da ameaça da senciência”<sup>5</sup>. Parece haver de fato uma intencionalidade do autor em fazer com que o espectador confronte-se com seus impulsos voyeurísticos. Afinal, para compreender a obra, é preciso que este desloque voluntariamente seu corpo, promovendo uma mirada pouco usual, fora do clássico padrão de contemplação de obras de arte em um museu.

Uma vez que, por meio das frestas, o olhar penetra parcialmente no espaço bloqueado pela porta, defronta-se com a figura enigmática de um corpo feminino desnudo, sem os pelos pubianos, aparentemente sem vida, mas ao mesmo tempo segurando com firmeza uma lanterna a gás. Segundo a interpretação de Mink (Ibidem. p. 89), a mulher “foi estranhamente

<sup>5</sup> Tradução livre do autor. Texto original: “the viewer will be more aggressively challenged to leave his or her viewpoint as passive recipient and actually become aware of the threat of sentience”.



dessexualizada e de alguma forma abusada, sem nenhum hematoma”<sup>6</sup>. A paisagem de fundo desta imagem remete ao cenário da Mona Lisa de Leonardo da Vinci, referência icônica largamente explorada por Duchamp. A cena coloca mais dúvidas do que traz respostas para o espectador curioso.

Dialogar com as pulsões escópicas e o olhar voyeurista é a proposta de *Peephole*. Atualmente a matéria plástica está presente no cotidiano de tal modo que perpassa por nossos alimentos, produtos de higiene íntima, como absorventes femininos, fraldas descartáveis e até mesmo intermediando relações sexuais, como no caso dos preservativos femininos. *Peephole* é um convite para que se olhe para a problemática do plástico pelos mais diversos pontos de vista, mesmo que por meio de dois pequenos buracos que desvelam um conglomerado de sons e imagens (quase abstratas), fruto da filmagem de uma performance (feita exclusivamente para a câmera), livremente inspirada em uma relação sexual.

<sup>6</sup> Tradução livre do autor. Texto original: “She has been strangely desexed and somehow abused, without a bruise on her”.

## 1.4 Continente plástico

Link de acesso ao vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=NUSTCtSwJpU>

Ano de produção: 2021 | Duração: 1min 38s

### 1.4.1 Inspirações e contextos de produção

No período em que residi na França, de 2014 a 2016, os resíduos domésticos sólidos eram separados em diferentes categorias na região em que eu morava: vidro, papel e plástico. Havia, no entanto, uma categorização de coleta seletiva que



**Figura 18**  
Fotografia de registro da obra *Étant donné: 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage* (1946-1966) de Marcel Duchamp. Ponto de vista do espectador por meio dos orifícios da porta de madeira

me chamou atenção: as tampinhas plásticas de garrafas e potes descartáveis. Estas são fabricadas a partir de um tipo diferente de plástico, distinto daquele utilizado para produzir o restante da embalagem. Trata-se de material mais duro e resistente e por isso também mais rentável na revenda para a indústria de reciclagem. O valor que se paga pelo quilo das tampinhas é maior do que o valor que se paga pelo quilo das garrafas PET, por exemplo. O preço de mercado é, portanto, a razão pela qual é feita tal triagem. Desde que soube disto comecei a guardá-las com o intuito de produzir uma performance filmada que contemplasse a interação com este material.

A obra intitulada *Continente plástico*<sup>7</sup> (2021) é inspirada na região oceânica localizada entre o Havaí e o Japão que abriga o maior conglomerado de resíduos plásticos do planeta, apresentando um tamanho superior ao território ocupado pelo estado do Amazonas. Em razão do natural sistema de correntes marinhas rotativas, o giro do Pacífico Norte acaba por concentrar a maior quantidade de resíduos sólidos não biodegradáveis do mundo. Cientistas de nacionalidades distintas batizaram este lugar com diferentes títulos, tais como “Vórtice Plástico”, “Grande Sopa de Lixo do Pacífico”, “Grande Ilha de Lixo do Pacífico” e também de “Continente Plástico”, como os franceses se referem.

A ideia de ressignificação da palavra continente me pareceu pertinente neste contexto. O vocábulo é tradicionalmente definido como uma grande massa de terra cercada por água salgada. Porém, o novo continente não é mais formado por terra e sim pela matéria sintética que não consegue se reintegrar de modo equilibrado ao ecossistema. Trata-se de uma região que concentra as sobras indesejadas da sociedade de consumo contemporânea. Um lugar que acumula os restos do insaciável modo de produção capitalista neoliberal. Neste território, a

<sup>7</sup> A ficha técnica completa da obra encontra-se no Anexo.

vida marinha que conhecíamos até então sucumbe vertiginosamente. Refiro-me a um ambiente cujo balanço energético vital encontra-se desregulado de tal forma que sua fauna é dragada e asfixiada a cada dia pelos dejetos não biodegradáveis.

A ideia de trabalhar exclusivamente com tampinhas plásticas nesta experimentação artística teve como principal objetivo chamar a atenção de materiais que são potencialmente recicláveis – apresentando até um relevante valor de mercado para a indústria de reciclagem –, mas que constantemente acabam tendo como impróprios destinos os rios e oceanos. Devido a inúmeros fatores, na maior parte das vezes, a potência do reciclável não se converte em produtos efetivamente reciclados.

Para a realização da performance filmada, passei um ano juntando tampinhas. Mesmo assim, estava longe de alcançar a quantidade suficiente para materializar as imagens que tinha em mente. Afinal, tento manter um estilo

**Figura 19**  
Página 53:  
Fotografia de registro da videoinstalação *Continente plástico* (2021)

de vida que visa reduzir ao máximo possível o consumo de plástico. Precisava de outra estratégia para conseguir minha matéria-prima. Consegui então o contato de uma associação que recebia doações de tampinhas para vender e, deste modo, custear a compra de cadeiras de rodas especiais para atletas cadeirantes. Propus um acordo com a associação beneficente. Tomei emprestado três grandes sacos de tampinhas (com aproximadamente 50 litros cada) e, no momento da devolução, eu doei todas as que havia juntado.

Em seguida, levei as tampinhas para o ateliê e fiz uma pequena triagem, excluindo especialmente tampas de remédios e de produtos de limpeza tóxicos à pele humana. Concluída esta etapa, teve início o processo de higienização do material, pois muitas continham ainda restos de alimentos grudados em suas superfícies internas. Este cuidado foi necessário posto que a performance previa o contato de meu corpo e meu rosto com o material.

Precisei montar um contêiner para abrigar o material de modo que fosse criada uma sensação mínima de profundidade na qual eu pudesse submergir. Além disso, uma das laterais dele deveria ser transparente para permitir que a iluminação atingisse os objetos no ângulo favorável ao desenho de luz que proporcionasse a formação de pontos totalmente escuros e sombrios. O fundo do contêiner foi construído com um tecido preto com um furo no meio, para que eu pudesse entrar pela parte de baixo.

Nos dias de filmagem, contei com o precioso auxílio de um assistente que jogava as tampinhas em cima de meu corpo antes da performance começar e a seguir corria para disparar a câmera. Sua presença foi importante também para garantir que eu não me sufocasse.

#### **1.4.2 O vídeo no espaço**

O vídeo foi produzido em 2016, mas segue ainda inédito pois este trabalho nunca foi planejado para ser exibido no formato do dispositivo clássico de cinema. Sempre imaginei a apresentação final desta obra no formato de videoinstalação. Muitas ideias me ocorreram durante o processo. A primeira pergunta que precisava ser respondida dizia respeito à escala de exibição do vídeo. Passei muito tempo pensando nesta questão, pensava inicialmente em uma escala mais reduzida. Contudo, ao fim, optei por trabalhar com a escala que reproduz de modo aproximado o tamanho real das tampinhas.

Ao me mudar de Paris para Brasília em 2017, iniciei uma nova coleção de tampinhas. Pedi para que amigos próximos fizessem o mesmo para me ajudar na coleta. A ajuda dos amigos funcionou até o início da pandemia quando a logística de recolhimento ficou complicada demais, em virtude do isolamento social, quando abandonei a estratégia colaborativa. O resultado de quatro anos de acumulação desse material está expresso nas fotografias que documentam a instalação.





**Figura 20**  
Fotografia de registro da videoinstalação  
*Continente plástico* (2021)

Para a construção do dispositivo de apresentação, outro ponto vital que precisava ser resolvido era a definição do ângulo de visão do espectador. Nunca enxerguei esse trabalho sendo exibido numa parede. Era fundamental que o olhar do espectador fosse direcionado de cima para baixo, aproximando-se do ângulo zenital com o qual a câmera foi posicionada no momento da filmagem.

A última etapa consistiu na montagem da instalação. Coloquei o monitor com as imagens ao centro da cena e fui posicionando as tampinhas, experimentando e testando a melhor disposição para as peças. O resultado que mais me agradou foi a criação de um amontoado, de modo que o monitor ficasse soterrado e as tampinhas invadindo sua tela e se misturando com as imagens do vídeo.

### 1.4.3 Afogamentos

A dupla de fotógrafos Paula Dau e Fábio Figueiredo desenvolveu o projeto intitulado *As novas perspectivas do plástico*<sup>8</sup> (2021). Os artistas apresentam reflexões críticas a respeito da crise ambiental causada pela produção excessiva de plástico no mundo. Para realizar seus ensaios, utilizam como matéria-prima diversos materiais plásticos, com os quais eu também já trabalhei, dentre eles o plástico bolha, plástico filme (PVC) e garrafas pet.

Suas narrativas fotográficas apresentam objetos plásticos banais, oriundos da vida cotidiana e em interação com o corpo humano. Suas imagens nos sugerem um conjunto de sensações. Em alguns momentos optam por evocar o caráter asfixiante da crise. Em outros, a narrativa toma um tom de sátira, revelando aspectos de dependência, bem como uma certa ingenuidade dos personagens que parecem não fazer ideia dos malefícios gerados pelos produtos dos quais são devotos.

A Figura 21 que compõe o projeto *As novas perspectivas do plástico* parece dialogar mais diretamente com *Continente plástico*. Além do engajamento ambiental e posicionamento crítico em relação ao plástico, a ideia de submersão e afogamento está presente em ambos os trabalhos. Elementos banais de uso diário *a posteriori* tomam a direção do sufocamento de nossos próprios corpos.

<sup>8</sup> Para maiores detalhes, ver: <https://convocatoriapef.medium.com/as-novas-perspectivas-do-pl%C3%A1stico-414b3437daf0>. Acessado em 20/01/2022.

**Figura 21**  
Fotografia do ensaio *As novas perspectivas do plástico* (2021) de Paula Dau e Fábio Figueiredo. Acervo dos artistas



**CAPÍTULO 2**

# **Conter plástico**

## CAPÍTULO 2

### Conter plástico

#### 2.1 *Ghost nets*

Link de acesso ao vídeo:

<https://www.youtube.com/watch?v=qwclHxYq1j4>

Ano de produção: 2021 | Duração: 3min 48s

##### 2.1.1 Fantasmas do mar

A obra intitulada *Ghost nets*<sup>1</sup> (2021) faz referência à militância ambiental marinha. Remete às redes de pesca que têm sido abandonadas ou perdidas pelos pescadores nos mares e rios. Este material representa hoje uma das maiores ameaças à fauna marinha. Pelo fato de serem muito finas e por vezes feitas de material transparente, são quase invisíveis nas regiões de baixa luz do oceano profundo. Após enredados, os animais têm seus

<sup>1</sup> A ficha técnica completa da obra encontra-se no Anexo.

**Figura 22**  
Frame extraído do vídeo *Ghost nets* (2021)

movimentos severamente restringidos, podendo sofrer lacerações, inflamações e até mesmo asfixia. Os seres que precisam voltar à superfície para respirar periodicamente são as grandes vítimas mortais desta armadilha.

Desde a década de 1960, as redes de pesca são feitas de plástico, especificamente de nylon em sua maioria, o mesmo material das linhas de pesca. Trata-se de um material altamente resistente e muito barato. O grande revés é que sua decomposição é lentíssima e por isso ele permanece habitando os oceanos por décadas, causando danos irreparáveis especialmente às baleias, golfinhos, tartarugas, e devastando os recifes de corais. Além disso, quando este material permanece no mar durante um longo período de tempo, passa a abrigar micro-organismos em sua superfície. Em virtude da sua capacidade de flutuação, pode viajar milhares de quilômetros pelas correntes marinhas. O problema é que leva consigo hospedeiros, como parasitas, fungos e bactérias originários de outros ecossistemas, podendo assim disseminar doenças e provocar um desequilíbrio na biodiversidade de seu novo destino.

As redes se tornam fantasmas basicamente de duas formas. Durante a prática da pescaria, este instrumento, por vezes, atinge seu limite de carga – por aprisionar, por exemplo, uma quantidade de peixes acima de sua capacidade – e acaba afundando de forma irrecuperável. Além disso, muitos pescadores ainda cultivam o terrível hábito de abandonar suas redes usadas no próprio mar, quando estas não lhes são mais úteis. Todas essas redes “perdidas” no oceano são chamadas no idioma inglês de “ghost nets”. A tradução literal para o português seria “redes fantasma”. Contudo, como a expressão não é muito utilizada no Brasil, optei por manter o termo original na língua inglesa como título da obra.

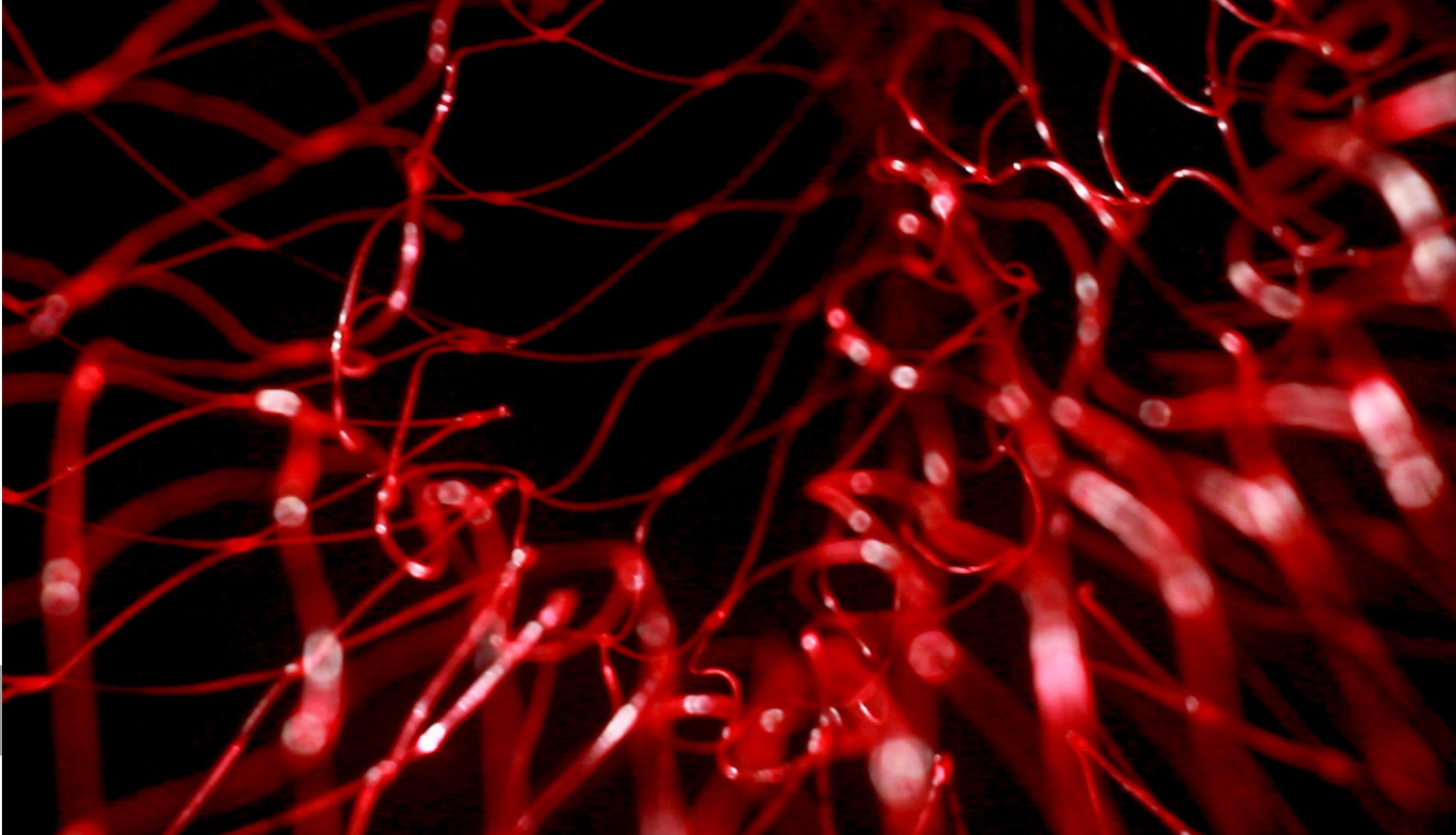
A figura do fantasma apresenta na cultura ocidental diversas simbologias, carregando muitas vezes sentidos religiosos. Trata-se de um vocábulo polissêmico. Porém, neste trabalho, optei por ater-me à vertente que interpreta o fantasma como um ser que não pertence mais a este mundo, mas permanece a ele ligado de algum modo obscuro. Neste sentido, o fantasma é um ser perturbado por uma situação malresolvida, frequentemente ligada à causa de sua morte. É um ente atormentado que retorna a um mundo cujo pertencimento não lhe é mais de direito. Sinônimo também de aparição, o fantasma surge da escuridão e desvela sua aparência nos momentos mais inesperados. Enquanto aguarda a sua redenção, caminha a esmo pela penumbra assombrando aqueles que cruzam seu curso.

Assim como os fantasmas, as redes de plástico “perdidas” nos mares vagam sem destino num mundo que as percebe como intrusas. Também elas tiveram uma morte simbólica malresolvida. No lugar de destinadas a uma indústria de reciclagem – para reencarnar em outro produto – foram condenadas. Como nos filmes de horror, os atormentados fantasmas retornam, causando sofrimento e até mesmo a morte daqueles que com ela interagem. Uma rede de nylon abandonada no oceano está destinada a vagar a esmo por um ciclo temporal maior do que o da vida humana.

As redes fantasmas aparecem e desaparecem na escuridão profunda, bem como os fantasmas da literatura e do cinema. Errantes em seu destino, atormentam os seres de seu entorno, carregando doenças e por vezes até a própria morte. Sem dúvida este contexto me serviu de inspiração no processo de criação da videoarte. Porém, não só isto.

Os animais marinhos têm dificuldades para distinguir produtos sintéticos como o plástico de materiais orgânicos. É clássico, o exemplo das tartarugas

**Figura 23**  
Frame extraído do vídeo *Ghost nets* (2021)



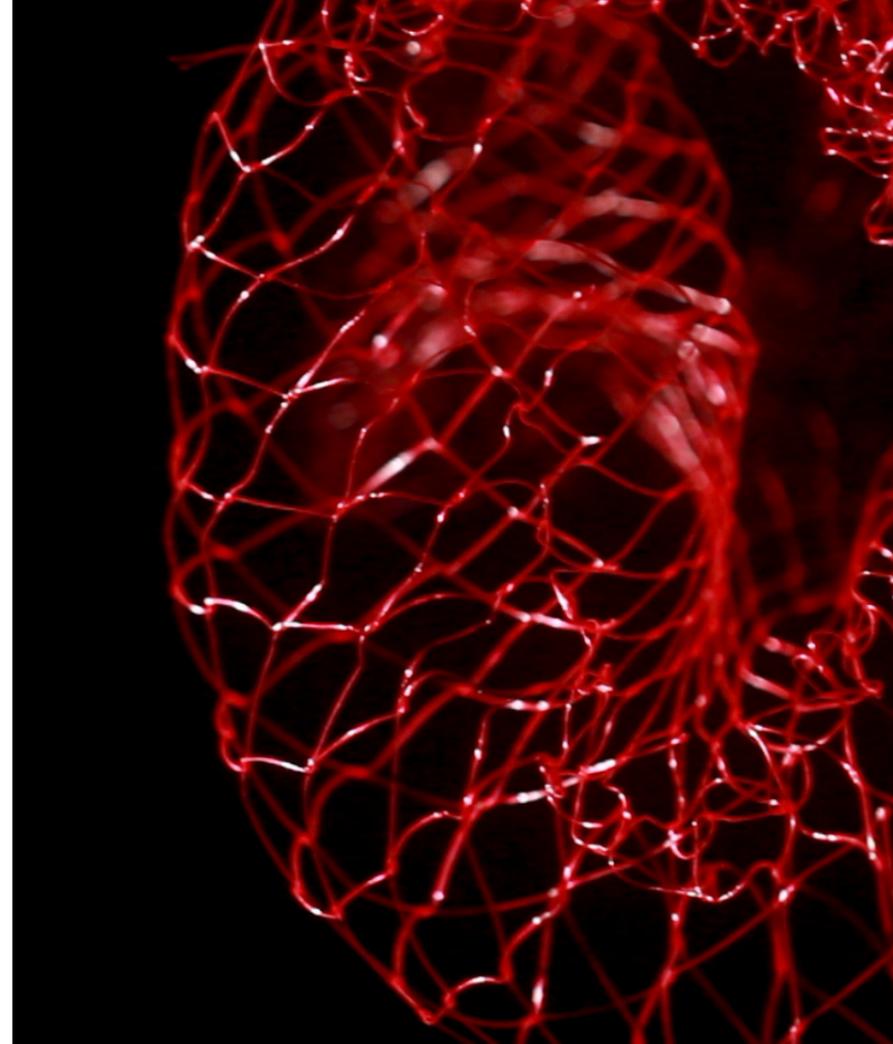
marinhas que engolem sacolas plásticas por confundirem-nas com águas vivas, seu alimento natural. Busquei, portanto, explorar também este componente dubitável a respeito da origem orgânica ou sintética do material filmado. Minha hipótese é que o plástico seduz os animais marinhos, que são ludibriados e acabam ingerindo-o pela crença de que seja alimento.

### 2.1.2 Projetando fantasmas

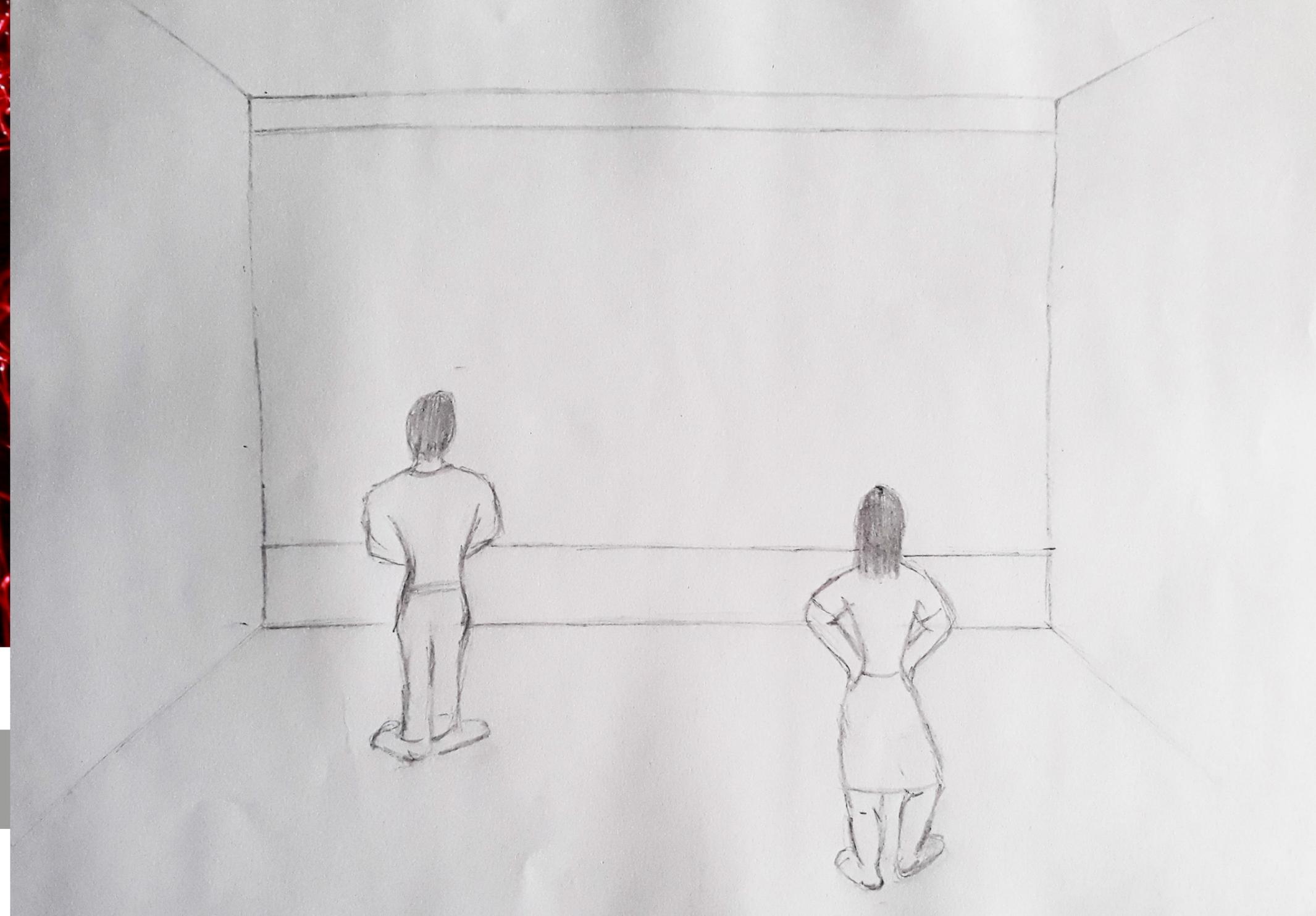
Para criar *Ghost nets* utilizei como matéria as redes de plástico que chegaram a minha casa embalando frutas e legumes. Curiosamente, são oriundas de uma feira orgânica de onde costumo encomendar alimentos com certa regularidade. Esta feira que comercializa produtos livres de agrotóxicos não dedica atenção ao uso do plástico. Ao contrário, também faz uso de embalagens feitas de PET.

Para a filmagem adotei um ambiente escuro de fundo, criando um oceano profundo. O movimento fluido e contínuo da câmera simula a passagem do peixe que nada sem pressa em seu habitat. Curioso, ele explora e investiga este ser-intruso que invade seu quintal.

Busquei criar um som de base mais grave, transportando-me ao que, para mim, é o ambiente do oceano. As sonoridades agudas aparecem em função das imagens. Acredito que os agudos ajudam na construção do clima de inquietação, mais próximo das narrativas fantasmagóricas do cinema de ficção. São eles que se enredam nas aparições inesperadas, promovendo a criação de um ambiente de suspense e aflição, conexo ao universo da fantasmagoria.



**Figura 24**  
Frame extraído do vídeo *Ghost nets* (2021)



**Figura 25**  
Desenho original do projeto de dispositivo de apresentação do vídeo *Ghost nets* (2021)

Outro fator importante nesta obra é a escala em que a imagem deve ser projetada. O formato grande, com no mínimo 3m no maior lado da imagem, faz com que os objetos percam a sua dimensão original. Além disso, simulei o ponto de vista de um ser marinho que se depara com um conjunto de redes fantasmas no oceano. Deste modo, a montagem do dispositivo de apresentação do vídeo visa colocar o espectador em perspectiva imersiva. É igualmente importante que ele fique livre para circular no espaço. Podendo, assim, se aproximar e se afastar da imagem projetada, experimentando por si mesmo as escalas possíveis.

### 2.1.3 Resíduos sólidos no mar da arte contemporânea

*Ghost nets* tem como referência a obra *Aquário Morto*<sup>2</sup> (2014) do brasileiro Eduardo Srur. O artista possui uma larga pesquisa no uso do espaço público para desenvolver instalações e intervenções urbanas. Além disso, convém destacar que diversas vezes mostrou-se sensível para problemáticas ambientais contemporâneas, adotando-as com temáticas em suas produções.

<sup>2</sup> Sobre a obra, ver: <https://www.eduardosrur.com.br/intervencoes/o-aquario-morto>. Acessado em 18/01/2022.

A obra em questão foi uma intervenção realizada no maior aquário da América do Sul, localizado na cidade de Guarujá. O artista utilizou um dos aquários da instituição para abrigar uma grande quantidade de lixo sólido não biodegradável recolhido na praia da Enseada. Destaco aqui as redes de pesca e os fios de nylon. O resultado é um cenário bastante verossímil e representativo da crise ambiental que abate o litoral paulista. Do outro lado do salão, manteve-se o tradicional aquário que abriga espécies marinhas naturais da região, como tartarugas, peixes e moluscos, fazendo contraste com a vista degradante do primeiro.



**Figura 26**  
Fotografia de registro da intervenção *Aquário Morto* de Eduardo Srur. Acervo do Artista

O *Aquário Morto* de Srur faz uso de resíduos efetivamente retirados do oceano e representa uma recriação dos mares paulistas com ênfase nos materiais-intrusos, cuja presença é nociva. *Ghost nets* é uma ficção que tenta oniricamente reproduzir o encontro de uma espécie marinha com os materiais intrusos. Um encontro entre o aquário de Srur e o aquário tradicional da instituição.

### 2.2 Não existe jogar fora, é tudo dentro

Link de acesso ao vídeo:

<https://vimeo.com/610838809>

Password: tudodentro

Ano de produção: 2021 | Duração: 3min 48s

#### 2.2.1 O ambientalismo como inspiração

A obra *Não existe jogar fora, é tudo dentro*<sup>3</sup> ganhou relevância nesta pesquisa artística que acabou nomeando esta dissertação. Sob a perspectiva do planeta Terra, a concepção de jogar lixo fora não existe, posto que tudo permanece dentro do orbe terrestre. Aquilo que se entende pelo ato de jogar alguma coisa fora, sob o ponto de vista global, na verdade diz respeito a um mero deslocamento espacial dos resíduos

<sup>3</sup> A ficha técnica completa da obra encontra-se no Anexo.

sólidos ou orgânicos. Trata-se, portanto, da transferência do local do problema e não de uma solução que implica a reintegração daquele material na biosfera.

Em um outro sentido, a segunda oração deste período composto pode nos remeter não apenas ao ponto de vista da Terra, mas também ao lado de dentro dos seres vivos que lidam com o plástico em seu habitat, humanos inclusos. A referência do lado de dentro me faz lembrar, por exemplo, as baleias que morrem de desnutrição e desidratação, em virtude do acúmulo de dezenas de quilos de plástico em seus estômagos.

O “lado de dentro” também me remete à obra *Camel Gastrolith* (2016) de Chris Jordan, em que o artista exibe num pedestal giratório mais de 500 sacolas plásticas retiradas do estômago de um camelo morto no deserto, nas proximidades de Dubai. Além deste trabalho, o artista tem também um relevante ensaio fotográfico-documental intitulado *Midway: Message from the Gyre* (2009), em que desvela o ‘lado de dentro’ de aves marinhas em



estado de putrefação. Por meio das imagens podemos perceber que a causa mortis das aves é justamente a quantidade enorme de plástico que acabam ingerindo, pelo fato de ser confundido com alimentos. Nos restos mortais destes pássaros marinhos podemos notar – além de bico, unhas, penas e ossos – também a presença de tampinhas de garrafas, pedaços de brinquedos, isqueiros e outros tantos pedaços amorfos de materiais indubitavelmente feitos de plástico.

Frente a estas informações, talvez seja pertinente lançar algumas reflexões acerca da polissemia no título da obra. Afinal, o que é o “dentro”? Quais são as possibilidades semânticas do “dentro”? Dentro do planeta Terra. Dentro dos animais. Dentro de nós. Será então que a partir de agora nossa estrutura corpórea será formada também por plástico? Seríamos nós seres de plástico?

Caberia fazer um ligeiro desvio para pensar como o plástico entra em nossos corpos. A maneira mais comum é pela cadeia alimentar. Em virtude da ação do sol e dos componentes da água marinha, os grandes pedaços de plástico iniciam um processo de desintegração nos oceanos, formando pequenos pedaços quase imperceptíveis ao olho nu. São os chamados microplásticos. Os peixes, por sua vez, confundindo-os com matéria orgânica, acabam ingerindo estes micropedaços. Seguindo a lógica da cadeia alimentar, o peixe menor é comido pelo maior e este chega a nossa mesa de jantar. O plástico que a humanidade descarta de modo inapropriado, arruma seu jeito de retornar ao seu usuário de modo cíclico. Aquilo que jogamos fora e exilamos de

**Figura 27**  
Frame extraído do vídeo *Não existe jogar fora, é tudo dentro* (2021)

nossas vistas retorna agora despercebido para dentro de nossos corpos.

As partículas plásticas que ingerimos tendem a se acumular nos intestinos e em alguns casos acabam se espalhando pela corrente sanguínea, sendo, desta forma, transferidas para o feto por meio da placenta. Pesquisas recentes constataram também a presença de microplásticos em fetos humanos. Em outras palavras, o bebê humano já chega ao mundo trazendo matéria plástica em sua constituição. O *homo sapiens* do século XXI contém plástico.

### **2.2.2 Recicláveis não reciclados**

Considero relevante dizer que a matéria-prima utilizada para criar a criatura-objeto retratada nesta obra é composta por redes de isopor utilizadas para embalar garrafas de vidro vendidas nos supermercados. O contexto da pandemia me levou a fazer as compras on-line de mantimentos. Com isso,

chegaram a minha residência diversas destas redes de isopor, que eu teria certamente dispensado caso estivesse fazendo compras de modo presencial.

O poliestireno expandido, conhecido popularmente como isopor, mesmo sendo potencialmente reciclável, acaba não sendo reciclado na maioria das vezes. Em muitas cidades, para que os resíduos descartados cheguem até as indústrias de reciclagem, é preciso contar com cooperativas de catadores/coletores. Isso acontece porque na maior parte dos municípios brasileiros ainda não existe um sistema de descarte seletivo aliado a um sistema de transporte efetivo destes materiais que parta das residências. Deste modo, em muitas ocasiões cabe aos catadores autônomos o encargo de providenciar o destino apropriado aos resíduos recicláveis.

Dentro deste contexto, é importante ressaltar que há duas décadas o Brasil lidera o *ranking* mundial de reaproveitamento das latas de alumínio. Chegou a alcançar o patamar de 97,7% de reaproveitamento das latas produzidas no país no ano de 2016, sendo que a média mundial é de 69%. Isso acontece em função da equação: alto valor do quilo do alumínio na revenda para as indústrias de reciclagem e baixo volume ocupado pelo material, facilitando o transporte em condições adversas. Infelizmente, o mesmo não pode ser dito dos resíduos plásticos. Especificamente, o isopor tem um baixíssimo valor de revenda e ocupa um enorme volume nas carroças e bicicletas cargueiras. Portanto, mesmo sendo potencialmente reciclável, dificilmente chega até o fim da cadeia reversa e acaba indo parar em locais indevidos como aterros sanitários, rios e oceanos.

Merece também atenção o fato de que no ano de 2019, a cidade de Nova York proibiu definitivamente a venda e o oferecimento de produtos feitos de isopor. A medida implementada pelo prefeito Bill de Blasio justifica-se pela constatação de que a reciclagem do material em larga escala mostra-se como inviável do ponto de

vista logístico, além de não haver um mercado interessado. O isopor parece ser o grande exemplo de um material potencialmente reciclável, que na prática dificilmente consegue chegar até às usinas de reciclagem. Por este motivo, algumas iniciativas governamentais podem ser observadas ao longo do planeta no sentido de banir definitivamente a comercialização do material.

Por ser composto de aproximadamente 95% de ar, o poliestireno expandido é extremamente leve. Essa característica representa duas consequências alarmantes. A logística de transporte para as indústrias de reciclagem é complexa e onerosa, pois o isopor não pode ser compactado manualmente como as latinhas de alumínio. Além disso, quando indevidamente descartado, fica sujeito às ações do vento, podendo voar facilmente em direção aos rios e oceanos. Uma vez fadado a esta destinação, entra no ciclo do plástico até chegar ao lado de “dentro”.

### 2.2.3 Cinema como método

Tendo esse contexto em perspectiva, o primeiro momento de produção da obra consistiu na filmagem das interações entre as redes de isopor e as minhas mãos. Coloquei a câmera fixa no tripé, com uma lente macro. A objetiva da câmera foi, então, envolvida com o isopor maleável. A seguir, enquanto mantinha os olhos no monitor da câmera, movimentei a rede de modo fluido e mais ou menos ritmado. Foram três dias de filmagem, dezenas de planos, tomadas e muitas experimentações. Um total de quase três horas de material bruto foi captado.

O processo de filmagem e finalização desta obra esteve muito mais próximo dos processos de realização de um curta-metragem de cinema do que o dos tradicionais registros de performances característicos das artes visuais. A edição das imagens – ou seja, a seleção dos planos, a escolha dos momentos de corte, a ordenação temporal dos planos, a elaboração das estratégias de fusão entre eles e os ajustes técnicos de exposição, brilho e contraste das imagens foi o que

mais me exigiu tempo, durando aproximadamente três semanas. Diferentemente dos registros de performances, este processo envolveu a supressão da maioria absoluta do material filmado. Além disso, a ordem de apresentação das imagens não obedeceu a um critério cronológico. No tocante aos métodos de produção, este trabalho está muito mais próximo de uma obra de ficção cinematográfica do que de uma performance filmada.

No que diz respeito à composição da paisagem sonora, a captura do som direto durante as filmagens não me foi útil. O som da minha mão em contato com o isopor era demasiadamente suave para o efeito que eu pretendia gerar. Então separei o som das imagens e deletei todo o som direto. O processo de montagem das imagens foi realizado, portanto, sem som algum. Entretanto, todo este processo foi realizado enquanto eu escutava composições de Stockhausen e Chelpa Ferro. Acredito que isto tenha feito diferença na forma com que a montagem das imagens tenha sido ritmada.

Eu necessitava, assim, de um outro som, diferente do som direto da performance, para melhor representar o ambiente em que minha criatura-objeto se encontrava. Lancei mão, então, da apropriação de arquivos sonoros disponíveis gratuitamente na internet e livres de direitos patrimoniais.

Para simbolizar este espaço inspirado nos filmes de gênero fantástico, eu precisava primeiramente de um som base que permanecesse constante durante todo o tempo de duração do vídeo. Vasculhei a internet à procura de um som que servisse como uma espécie de cama que pudesse acolher e acomodar as imagens. Tinha que ser grave e suficientemente aconchegante, de modo que lembrasse minha concepção de atmosfera uterina.

Outros elementos sonoros foram adicionados. O som ritmado que aparece esporadicamente lembrando as batidas de um coração, apesar de ser um som oriundo de uma agulha na vitrola, funcionou melhor para os meus propósitos do que a captação das batidas de um verídico coração. Os elementos sonoros que mais merecem destaque, entretanto, são as apropriações de passagens da música Telemusik (1966) do compositor Stockhausen. Esta sonoridade é a que mais contribui para a criação de uma narrativa sonora ligada ao universo ficcional. Penso que as sonoridades claramente eletrônicas nos transportam para um mundo não orgânico e, ao mesmo tempo, dialogam e entram em contraste com a serenidade uterina.

Para finalizar, acrescento que um dos meus principais objetivos nesta obra foi tentar criar um ambiente onde o dúbio prevalecesse sobre as certezas. Tentei não deixar claro, por exemplo, se a estrutura se mexe por conta própria ou se está à deriva, apenas respondendo ao fluxo de movimentos do ambiente em que se encontra. Busquei cultivar a dúvida no tocante à origem orgânica ou sintética da criatura-objeto. Teria isto vida própria? Esta zona limítrofe entre o estranho e o familiar muito me interessa explorar. É neste ponto onde se proliferam as associações livres do espectador. Ali a imaginação é o limite para a construção de significados polissêmicos. Acredito que a teoria psicanalítica pode trazer elementos que contribuem para esta reflexão.

**Figura 28**  
Fotografia de registro da instalação *Tape*  
- versão para o Palais de Tokyo - Paris  
(2014). Acervo dos artistas



### 2.2.4 É tudo dentro

A instalação intitulada *Tape* do coletivo Numem/For Use já apresentou diversas versões e foi montada em mais de 10 cidades ao redor do mundo. Em cada espaço em que é adaptada, a obra toma um formato diferente, visando sempre adequar-se à arquitetura local. A instalação consiste em criar, a partir de longos rolos de plástico PVC, estruturas semelhantes a casulos ou teias em uma escala humana, de modo que o espectador possa penetrar na obra.

A proposta do coletivo Numem/For Use parece-me ser a criação de um cenário onírico que visa redesenhar interioridades físicas e psíquicas. Propõe a participação ativa do espectador em um cenário imersivo de plástico. Um mergulho no interior de um organismo ou um casulo. *Não existe jogar fora, é tudo dentro* traz também a ideia de penetração em uma estrutura orgânica. Em ambas as obras, o ponto de vista do lado de dentro é explorado. A ideia de uma imersão no interior de si mesmo parece estar presente em ambas as produções.

Eu tive a oportunidade de experimentar pessoalmente a versão de *Tape* para Paris, em janeiro de 2015, no *Palais de Tokyo*. Nesta ocasião, chamou-me a atenção o fato de que para montar a instalação, o coletivo fez uso de quilos de plástico de uso único sem nenhuma preocupação do ponto de vista ambiental. Isso me gerou um grande incômodo e percebi que meu entusiasmo em relação à obra não era o mesmo quando comparado aos demais espectadores. Contudo, tudo indica que os artistas começaram a perceber a relevância do uso de materiais mais apropriados para as suas produções, pois na montagem de *Tape* para o *Garage Museum of Contemporary Art* (Moscou),

#### Figura 29

Frame extraído do vídeo *Não existe jogar fora, é tudo dentro* (2021)

em 2019, fizeram uso apenas de materiais biodegradáveis, divulgando o trabalho como “*First Organic/Biodegradable Tape Installation*”.

### 2.2.5 Reflexões adjacentes

O ensaio de Sigmund Freud, publicado em 1919, sob o título de *O Inquietante*<sup>4</sup> (“Das Unheimliche”) investiga as dinâmicas inconscientes reveladas nos precisos momentos em que nos deparamos com situações que geram um sentimento ambíguo de familiaridade e estranhamento simultaneamente. O autor inicia o texto expondo uma pesquisa semântica referente aos vocábulos

<sup>4</sup> No Brasil este ensaio foi publicado primeiramente com o título de “O Estranho” na versão da Editora Imago de 1974. Trata-se de uma versão que não foi traduzida diretamente do texto original no idioma alemão, mas a partir de uma tradução na língua inglesa, a chamada Edição Standard, feita pelo psicanalista britânico Strachey. A versão da Editora Imago tornou-se a mais difundida no Brasil durante décadas, contudo trazia consigo questões polêmicas quanto a algumas nomenclaturas, entendidas hoje como imprecisas conceituais. Apenas no início do século XXI, foram publicadas no Brasil as primeiras traduções da obra freudiana a partir dos textos originais na língua alemã. Embora considerando que não haja uma tradução direta e literal para o vocábulo supracitado para a língua portuguesa, faço uso da nova tradução realizada a partir do idioma original, publicada pela Cia das Letras, que substitui o termo “estranho” por “inquietante”.

alemães *heimliche* e *unheimliche*<sup>5</sup>. Apresenta seus sentidos em contextos diversos, suas aplicações em expressões linguísticas cotidianas, além de uma vasta lista de significações em diferentes idiomas. Uma de suas aplicações no idioma alemão, no entanto, chama a atenção de Freud: “a palavra *heimliche* ostenta entre suas várias nuances de significado, também uma na qual coincide com o seu oposto, *unheimliche*” (FREUD, 2010, p. 254). Admite que os termos não são, portanto, unívocos e que, dependendo do contexto, não apresentam oposição semântica.

É justamente a partir deste ponto nodal que Freud vai forjar sua conceituação psicanalítica. O autor lança mão de um relato pessoal como estratégia para a construção de sua argumentação. Certa vez, em uma viagem de trem, uma mudança brusca de velocidade fez abrir a porta que dava para o toalete vizinho ao vagão-leito em que ele se encontrava. O movimento súbito colocou o psicanalista defronte a um senhor de pijamas, o qual supôs estar perdido. Ao levantar-se para oferecer ajuda, percebeu, perplexo, que o intruso era na verdade a sua própria imagem refletida no espelho. Também acrescenta ao relato a sensação de profundo desagrado ao se deparar com aquela figura envelhecida. Sua hipótese, para justificar o não reconhecimento de sua própria imagem, é a de que tal desagrado seja um vestígio da reação arcaica que percebe o duplo como algo inquietante (Ibid, p. 283).

O conceito de *unheimliche* parece particularmente útil para pensar a criação deste universo fantástico feito de plástico. Trabalho essencialmente com elementos de uso cotidiano do ser contemporâneo urbano. Objetos plásticos utilizados como invólucros e embalagens no dia a dia são a minha matéria. Isto posto, há de se convir que os materiais sintéticos apresentados são, de alguma forma, familiares ao menos para os habitantes das grandes cidades. Entretanto, mesmo sendo conhecidos os sons, as texturas, as formas, os relevos e as superfícies do plástico, deslocado do

<sup>5</sup> No idioma alemão, o prefixo ‘un’ tem o sentido de negação ou de oposição, de modo análogo fazemos uso do prefixo ‘a’ na língua portuguesa. Neste sentido, *unheimliche* seria o oposto de *heimliche*.

seu contexto habitual, minha aposta é a de que se produz um sentimento de estranheza na mesma frequência de seu reconhecimento como familiar. E ao se deparar com a imagem-som de um objeto estranho e familiar ao mesmo tempo há, portanto, o *unheimliche* freudiano.

Talvez em alguns trabalhos esta proposição seja mais evidente. Creio ser este o caso do vídeo intitulado *Não existe jogar fora, é tudo dentro* (2021). Nesta obra, uma das intenções foi provocar dúvida a respeito da origem orgânica ou sintética do material filmado. As redes de isopor apresentam uma textura muito semelhante a estruturas teciduais orgânicas. Busquei valorizar este aspecto por meio da iluminação e do enquadramento. A respeito disso, recorro novamente a Freud para nele apoiar minha argumentação.

Uma condição particularmente favorável para a geração de sentimentos inquietantes ocorre quando é despertada uma incerteza intelectual de algo que seja vivo ou inanimado, e quando vai muito longe a aparência do inanimado com o vivo (FREUD, 2010, p. 262).

Na medida em que surge a interrogação se é um ser vivo ou um objeto sintético, apresenta-se o “inquietante”. Dentro do rol de interpretações psicanalíticas, podemos ressaltar também aquilo que Freud chama de retorno do recalcado. Neste sentido, os dejetos plásticos poderiam ser lidos como alguns dos objetos recalcados pela sociedade contemporânea. Mesmo sendo jogados em uma zona onde deveriam supostamente desaparecer de nossa vista, gerando portanto a ilusão de uma supressão da própria existência, estes dejetos retornam às praias e rios onde nos banhamos. Retornam no interior dos peixes que comemos e nas micropartículas presentes na água que ingerimos. Retornam também, inquietantemente, em minha produção artística.

Para Freud, o recalcado é aquilo que se mostra insuportável à consciência e, por isso, é deslocado para os subterrâneos do inconsciente. Trata-se de um conjunto de técnicas defensivas que visam manejar os conflitos psíquicos de modo a deixar no nível da consciência aquilo que é da ordem do tolerável e de realocar no inconsciente o insuportável. Deste modo, “o termo recalçamento é empregado para designar o destino das representações cortadas da consciência que constituem o núcleo de um grupo psíquico separado” (LAPLANCHE; PONTALIS, 1970, p. 554). Considero que, de forma semelhante, a sociedade contemporânea remove os dejetos plásticos de seus ambientes domésticos, deslocando-os para terrenos longínquos e remotos, como aterros sanitários, rios e oceanos. Porém, o recalcado insiste em retornar.

Uma sacola plástica, tão comumente distribuída nos supermercados e lojas de departamentos, não gera estranhamento nem tampouco é percebida como uma ameaça, de maneira geral. As referidas sacolas começam a virar um problema sanitário e ambiental na medida em que são descartadas imprópriamente após a sua utilização. A maior parte dos dejetos plásticos não chega às indústrias de reciclagem. Estes objetos são deslocados para ermos cantos do mundo, onde deveriam supostamente deixar de ser um estorvo. Mas o recalcado, de algum modo,

encontra um meio de retornar. E quando o faz, gera o inquietante. Segundo Freud (2010, p. 254), “*unheimlich* seria tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu”.

## 2.3 *Single use*

Link de acesso ao vídeo:

<https://www.youtube.com/watch?v=7F-NDIQWdBo>

Ano de produção: 2021 | Duração: 1min 16s

### 2.3.1 O cotidiano como matéria-prima

A obra *Single use*<sup>6</sup> (2021) foi produzida em duas etapas. A primeira foi constituída pela confecção da tela de projeção, produzida a partir de sacos de leite. Tenho o hábito de lavar as embalagens plásticas que contêm restos de alimentos, com a finalidade de proporcionar melhores chances de reciclagem do material. Ao

<sup>6</sup> A ficha técnica completa da obra encontra-se no Anexo.

lavar as embalagens de leite, notei que o seu interior era formado por uma superfície lisa e brilhante que responderia de modo singular à luz do projetor. Foi então que comecei a juntar as embalagens, uni-las com uma máquina seladora e, em seguida, fazer experimentos de projeção de imagens em movimento.

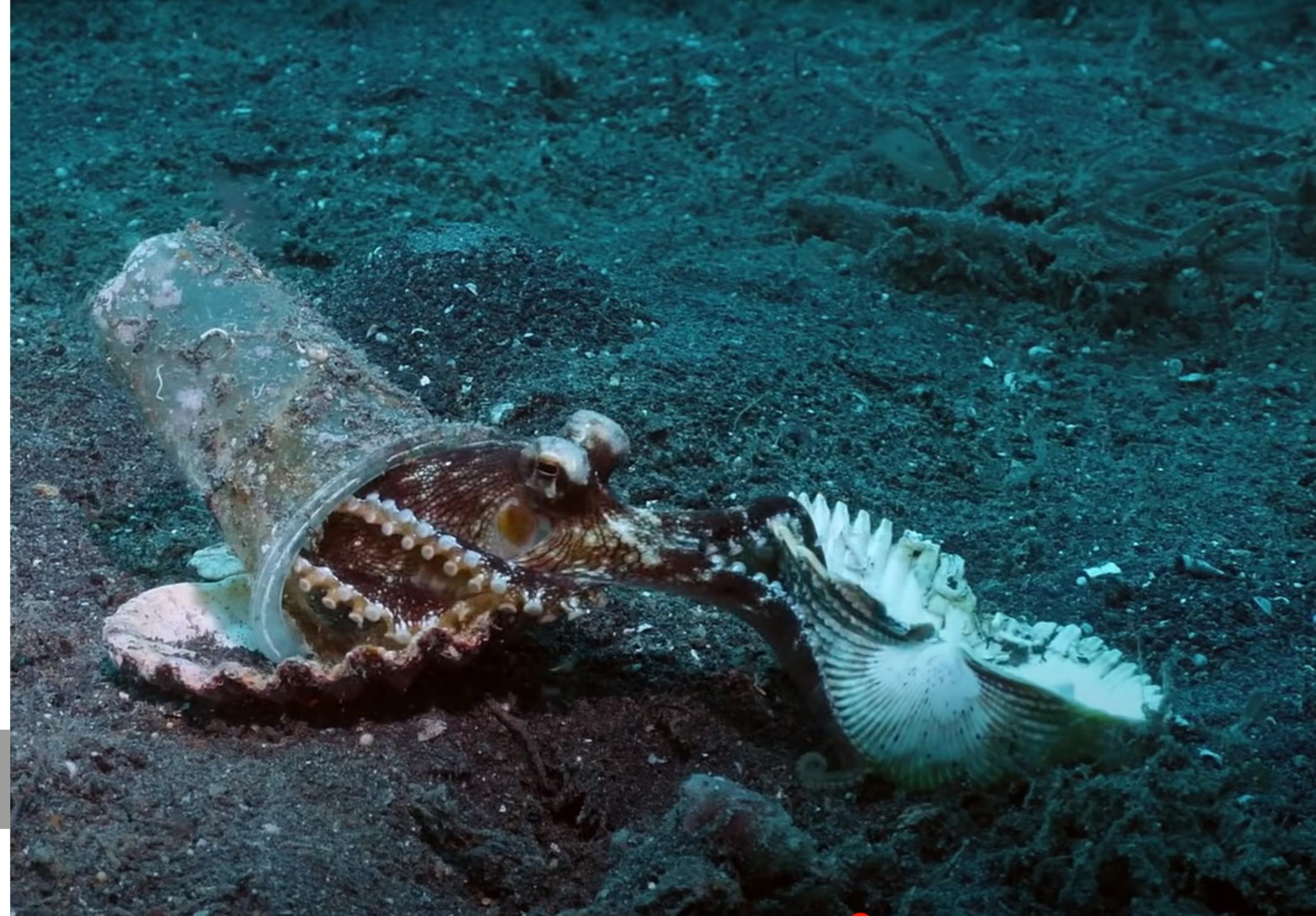
A segunda etapa do processo foi constituída pela criação das criaturas-objeto que seriam retratadas no vídeo. O material plástico utilizado para criá-las chegou até a minha residência como forma de embalagem de encomendas oriundas de compras on-line. A pandemia do Covid-19 aumentou consideravelmente o número de compras de produtos na internet. Em consequência, o número de embalagens ultrarresistentes aumentou em igual proporção. Trata-se de um plástico grosso, impermeável e robusto o suficiente para proteger encomendas frágeis ou valiosas, garantindo assim o transporte adequado, mesmo no caso de remessas internacionais. O grande revés deste material é que dificilmente ele tem como destino final as usinas de reciclagem.

Embora as sacolas e embalagens plásticas sejam potencialmente recicláveis, raramente chegam a ser recicladas de fato. A indústria da reciclagem normalmente adota como critério mercadológico a compra de material por peso. Dentro desta perspectiva, este tipo de plástico tem desvantagem em relação aos outros. Como é muito leve para o volume que ocupa, não se mostra como um produto economicamente viável para os coletores cooperativados de resíduos sólidos. Além disso, é um item de difícil limpeza quando comparado a uma garrafa pet, por exemplo, fator que pode inviabilizar a reciclagem. Agrava-se também o fato de que, na maioria das vezes, as embalagens robustas com que trabalhei são envoltas com fitas adesivas, fazendo com que o seu potencial de reciclagem seja drasticamente reduzido, posto que materiais adesivos não são recicláveis, na maioria das vezes.

Os objetos sintéticos banais de nosso cotidiano são os que mais me interessam para as experimentações artísticas. Aqueles objetos que são adquiridos e utilizados pela maioria da população quase sem nenhuma interrogação sobre suas origens e destinos são os que mais me atraem. Ao estudar as questões ambientais contemporâneas desenvolvi um olhar para estes objetos: uma simples esponja/bucha sintética de lavar louça nunca mais é vista do mesmo modo quando se tem a ciência de seus malefícios para o meio ambiente.

A tomada de consciência para a crise ambiental contemporânea normalmente leva o sujeito a colocar-se no mundo de outra maneira. No meu caso, isto teve uma interferência direta em minha produção artística.

**Figura 30**  
Frame extraído do vídeo *Octo in a cup*  
(2018), de Pall Sigurdsson





**Figura 31**  
Frame extraído do vídeo *Octo in a cup* (2018), de Pall Sigurdsson

Em minha compreensão, o vocábulo lixo refere-se geralmente a um objeto desprovido de desejo. Trata-se de um item sem nenhum valor, serventia ou utilidade para seu possuidor. Na medida em que a palavra “lixo” é substituída, por exemplo, por “material reciclável”, como fazem os catadores profissionais, insere-se aquele objeto em outra dimensão de desejo. No meu caso, materiais plásticos, que seriam considerados ‘lixo’ por muitos, são incorporados a minha práxis artística.

Esta operação de incorporar o banal à produção artística não é nada estranha à arte contemporânea, que inúmeras vezes assimilou ações que partem do cotidiano, em uma tentativa de misturar arte e vida. Sobre este ponto, a pesquisadora Cristina Freire aponta para a influência de Duchamp e observa que “os membros do Fluxus deveriam buscar suas atividades artísticas no cerne das experiências cotidianas: comer, dormir, andar, etc.” (FREIRE, 2006, p. 18). Ainda dentro deste contexto, a

autora chama a atenção para a exposição *When attitudes become form – works – concepts – processes – situation – information*, realizada em Berna no ano de 1969, sob a curadoria de Harald Szeemann. Segundo sua análise, esta exposição representa um marco histórico na “apresentação da arte como processo, isto é, na negação da arte objetual e na utilização de materiais ‘precários’ e não convencionais” (Ibid, p. 22). De 1969 até hoje, um número incontável de artistas incorporaram esses materiais não convencionais as suas produções.

### 2.3.2 Seres híbridos

O título da obra é uma referência aos objetos plásticos que mais ameaçam o equilíbrio do ecossistema, os plásticos de uso único. Além de ser produzidos com o intuito descartável, seus fabricantes quase nunca são responsabilizados por seu destino após o consumo<sup>7</sup>. O resultado é o enorme acúmulo de plástico nos oceanos. Há pouco, tornou-se popular a frase “em 2050 haverá mais plástico do que peixes nos oceanos”. Alguns dizem que mesmo antes desta data, esta profecia se concretizará. No meu ponto de vista, as imagens do vídeo *Octo in a cup*<sup>8</sup> (2019) que retratam um cefalópode que utiliza um copo de plástico como abrigo no lugar de uma concha são as que melhor representam o atual momento em que vivemos.

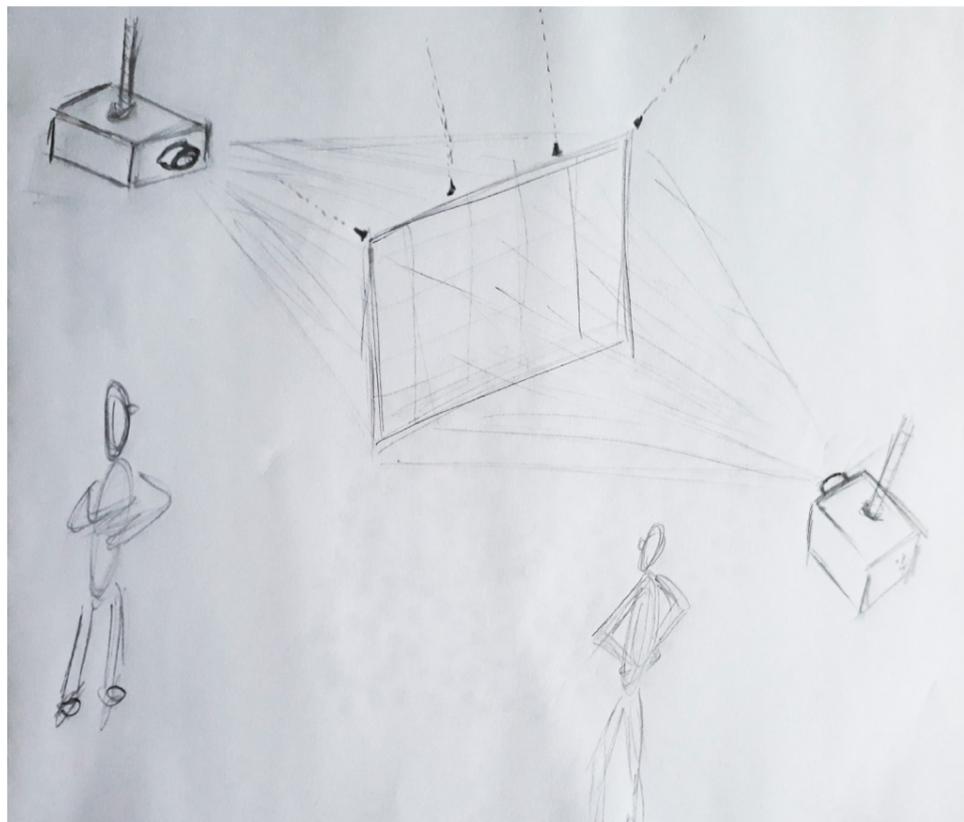
As imagens deste vídeo inspiraram a realização da performance feita para a câmera na obra *Single use*. O vídeo documental realizado pelo mergulhador Pall Sigurdsson retrata um animal marinho que gradualmente iniciou o processo

<sup>7</sup> Sobre este ponto, é relevante dizer que os profissionais ligados ao estudo da Economia Circular desenvolveram o conceito de responsabilidade estendida ou responsabilidade compartilhada, que visa justamente pensar estratégias de responsabilização dos fabricantes pelo destino de seus produtos e não apenas a responsabilização dos consumidores, como acontece atualmente. Ver, por exemplo, o livro LUZ, Beatriz (Org.). *Economia circular Holanda : Brasil : da teoria à prática*. Rio de Janeiro : Exchange 4 Change Brasil, 2017.

<sup>8</sup> Vídeo disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=DTJbdy097m0&ab\\_channel=PallSigurdsson](https://www.youtube.com/watch?v=DTJbdy097m0&ab_channel=PallSigurdsson). Acessado em 22/09/2021.

de desenvolvimento de estratégias de incorporação dos materiais plásticos presentes nos oceanos. Acredito que a partir desta década, presenciaremos mais e mais a criação de seres híbridos que incorporam matérias sintéticas as suas estruturas orgânicas. Esta criatura, composta em parte por plástico e em parte por órgãos foi o que tentei reproduzir nesta obra.

Ainda faltam estudos para analisar as consequências desta fusão. A previsão da ciência aponta para consequências nefastas,



**Figura 32**  
Desenho original do projeto da  
videoinstalação da obra *Single use* (2021)

especialmente para a frágil constituição do corpo humano. Lidamos no presente momento com a ausência de um prognóstico claro. Minha predição é expressa nas imagens e nos sons.

### 2.3.3 Para além da tela de cinema

A superfície da tela artesanal de projeção foi para mim um dos elementos mais ricos deste trabalho. A tela convencional de cinema é prateada. Minha tela é negra, portanto absorve muito mais luz do que reflete. Além disso, apresenta diversas rugosidades e marcas da seladora. Contrariamente à tela de cinema, não se trata de uma peça única e sim da colagem de diversas pequenas unidades não regulares. O efeito final produzido é uma imagem que entra em contraste com os padrões de alta definição do mundo digital. A tela é feita do mesmo material que a criatura-objeto retratada no vídeo projetado.

Chamo a atenção para o fato de se tratar de uma tela dupla que pode ser observada de ambos os lados. Deste modo, duas projeções incidirão sobre a tela. Uma na frente, outra no verso.

A experimentação propiciada pelos testes de projeção em superfícies plásticas irregulares, distintas da convencional tela de projeção de cinema, despertou em mim possibilidades de trilhar uma nova rota de experimentações que começou a se delinear: a projeção de imagens no próprio plástico, mesclando assim o conteúdo do vídeo com as texturas e volumes da superfície que abriga as imagens em movimento.

**Figura 33**  
Fotografia de registro da tela de projeção  
artesanal da obra *Single use* (2021)



**CAPÍTULO 3**

**Reflexões sobre o vídeo no  
espaço expositivo**

## CAPÍTULO 3

# Reflexões sobre o vídeo no espaço expositivo

### 3.1 Arte contemporânea e pós-cinemas: descontinuidades históricas

O conceito de pós-cinema, desenvolvido por Dubois (2019), aponta para a interseção da linguagem do cinema com outras linguagens artísticas. O autor analisa expressões cinematográficas que estão para além do modelo do dispositivo clássico narrativo-representativo-industrial e descreve vertentes não hegemônicas do audiovisual que historicamente sempre coexistiram ao lado do modelo dominante. Um dos meus objetivos com esta dissertação é refletir sobre possíveis atravessamentos do pós-cinema na arte contemporânea.

Uma das principais problemáticas apontadas por Dubois pode ser expressa pela seguinte interrogação: “em que se converte o cinema quando ele sai da sala (de cinema), onde tinha uma especificidade e uma força inigualáveis (...) e ganha novos espaços de exibição?” (Ibid. p. 20). Visando encontrar uma possível resposta (dentre as diversas possíveis) para o enigmático questionamento, proponho uma reflexão que articule alguns dos meus processos de criação com as teorias da arte contemporânea e do pós-cinema.

O período conhecido como primeiro cinema (entre 1885 e 1910) foi marcado por diversas experimentações técnicas, narrativas e também pela baixa padronização industrial dos mecanismos de filmagem e projeção. Trata-se de uma época em que o dispositivo cinematográfico, que se tornou hegemônico posteriormente, ainda estava em construção. Neste período, podemos verificar a existência de diversos aparatos técnicos que fazem uso da imagem em movimento e divergem do modelo

de exibição coletiva na sala escura. Alguns exemplos são o quintetoscópio de Edison, o mutoscópio de Casler e o Kinora<sup>1</sup>, desenvolvido pelos irmãos Lumière. Todos os referidos aparatos são caracterizados pelo seu modo de fruição individual, ou seja, apenas um usuário poderia ter acesso ao conteúdo do dispositivo de cada vez. Tal especificidade difere radicalmente da proposta do dispositivo clássico de cinema que proporciona uma experiência coletiva de fruição das obras.

Na obra *Peephole* trago os aparatos técnicos como referenciais para a criação. O vídeo apresentado no interior da caixa foi elaborado para ter um caráter mais intimista. Como dito anteriormente, a performance apresentada no vídeo me remete a uma relação sexual. Deste modo, para garantir que a tal atmosfera fosse preservada, eu recorri às referências dos dispositivos de fruição individual do fim do século XIX e início do XX. Estes aparatos foram descontinuados comercialmente, mas representaram um importante momento de

<sup>1</sup> Imagens e descrições mais detalhadas de tais aparatos estão localizadas na página 48.

exploração de outros dispositivos para além daquele que se tornou hegemônico no mercado exibidor de filmes.

Retornando à reflexão proposta por Dubois, o autor afirma que analisando o conceito dentro de uma dimensão histórica, “pós não significa (necessariamente) ‘após’” (Ibid. p. 21). Não existe, portanto, uma relação cronológico-evolutiva do pré com o pós. Existe, portanto, uma historicidade paradoxal que escapa de uma linha do tempo cronológico-evolucionista. O anacronismo é uma das bases estruturantes deste pensamento, de tal modo que “o pós convoca o pré” (Ibid. p. 23). Segundo o autor, não se trata de uma história da ultrapassagem, mas sim de uma história em que “o futuro pode reencontrar, cruzar ou reunir-se ao passado” (Ibid. p. 22). Neste sentido, obras cinematográficas e dispositivos desenvolvidos no período do primeiro-cinema não foram superados evolutivamente pelos sucessores, ao contrário, seguem influenciando e inspirando a produção contemporânea. Ainda sobre este tópico, o autor afirma que “a expressão pós-cinema não significa o cinema de depois, é o cinema de outra forma, é o cinema para além da sala. É simplesmente ver o cinema fora das suas condições normais de existência e de visão”<sup>2</sup> (DUBOIS, 2015).

O prefixo pós dentro do conceito desenvolvido por Dubois refere-se a um modo de apresentação de filmes para além do dispositivo clássico do cinema e não a um modelo criado posteriormente a este.

A característica dos últimos anos é que nós podemos ver os filmes de outra maneira, fora da sala (de cinema). A gente pode ver os filmes em nossas casas, no computador, no DVD, na internet, podemos ver nos telefones celulares. Isso já é o pós cinema. (...) Chamamos de pós-cinema essa variação de dispositivos de visão de filmes, fora das condições normais da sala de cinema habitual (Idem.).

<sup>2</sup> Texto extraído da entrevista de Philippe Dubois concedida ao Programa Agenda, exibida em 06/04/2015. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=XEaSPA4mnPg&t=34s>. Acessado em 14/11/2021.

No referido artigo, Dubois articula o conceito de *pós* associado especificamente à fotografia e ao cinema, contudo acredito ser possível expandir sua rede de abrangência. Dentro do contexto deste trabalho considero oportuna a incorporação de suas reflexões acerca do anacronismo trazidas pelo conceito de pós-cinema. Ainda sobre a anacronia, Fernando Cocchiarale afirma que a arte contemporânea não renega as produções do passado em um gesto de superioridade evolutiva, como podemos observar nas propostas de diversos movimentos da arte moderna.

A questão da ruptura é um problema moderno. A arte contemporânea transborda. Por quê? Porque pintura, desenho, etc. não são revogados na arte contemporânea. O que há é uma expansão de seu velho campo artesanal (COCCHIARALE, 2008, p. 35).

Em outras palavras, o autor declara que a arte contemporânea não rejeita técnicas nem mídias de outrora, pelo contrário,

incorpora-as expandindo as fronteiras das linguagens e das técnicas. Na percepção do autor, o desenho é “entre os meios manuais, o mais utilizado pelo artista contemporâneo” (Ibid., p. 33). Não se trata, portanto, de uma superação do passado nem tampouco de uma evolução, mas sim de uma operação de aglutinação e resignificação. A videoinstalação se insere perfeitamente neste contexto de aglutinação e transbordamento, pois faz convergir as técnicas cinematográficas e videográficas aos processos de *assemblage* e organização de elementos espaciais em um determinado ambiente, que nas artes é denominado instalação.

Dentro desta discussão, a pesquisadora Fabiola Zonno, influenciada por Hans Belting, afirma que “a arte ‘pós-histórica’ não nega o passado, nem mesmo a própria modernidade; é um modo poético de reunir realidades temporais distintas, aproximando-as: o passado está disponível para a livre colagem do artista” (ZONNO, 2008, p. 1210). Mais uma vez podemos perceber o acento em torno do modo

peculiar com que a arte contemporânea lida com as questões temporais. Tudo indica que de modo consideravelmente distinto dos outros períodos da História da Arte Ocidental.

Analisando todas essas considerações, talvez seja possível afirmar que a arte contemporânea apresenta como uma de suas características fundamentais a capacidade de pensar a História de um modo não linear, de forma que a ideia de superação do passado não se aplica. A visão da História como uma teia, uma rede de conexões, parece ser mais aplicável a este tipo de pensamento do que a imagem de uma linha reta cronológico-evolutiva. Observamos com frequência o passado dialogando com o presente, o *pós* convocando e se ligando ao *pré*. Trata-se, portanto, de uma “historicidade construída não sobre uma linearidade contínua (antes/depois), mas sobre as circunvoluções, as disseminações e as trajetórias transversais” (DUBOIS, 2019, p. 22). Neste modelo de história, o tempo cronológico não condiciona nenhum tipo de superação ou de ultrapassagem evolutiva das produções artísticas de outrora pelas atuais. O que está em jogo aqui são os intercruzamentos temporais, ou seja, os pontos nodais em que o passado se conecta com o presente.

A proposta de *Peephole* é resgatar um dispositivo cinematográfico largamente utilizado no início do século XX e que foi descontinuado comercialmente. O formato de fruição individual, característico dos antigos *peepholes* comerciais, me serviu de inspiração para criar um ambiente que acolhesse de forma mais adequada a minha proposta de criar um ambiente acolhedor para o espectador, trazendo a ideia da contemplação privada de conteúdo audiovisual. Um dispositivo do passado é resgatado e utilizado para trazer à tona uma questão ambiental própria do século XXI.

Dubois se interroga: “o pós seria uma simples evolução? Um depois em relação a um antes? Ou indica uma transformação? Radical ou não? Um prolongamento? Uma alteração? Uma alteridade? Qual é a sua natureza?” (Ibid., p.19-20). Como sugere o

título do artigo, pensar a questão do pós diz respeito a um desafio, portanto, as respostas para estas perguntas não são evidentes, mesmo para o seu autor que visa apresentar mais interrogações do que ter a pretensão de respondê-las.

A partir deste questionamento, talvez seja válida a interrogação acerca da nomeação e classificação dos conteúdos audiovisuais produzidos com o prévio intuito de serem exibidos nos espaços institucionais destinados às artes visuais. Deveriam mesmo ser classificados dentro da categoria “cinema”, mesmo que acompanhados do prefixo “pós”? Qual seria então a razão desta nomeação? Apenas fazer uma referência histórica à linguagem que originou tal trajetória? E, assim sendo, quanto no passado precisaríamos voltar para achar o termo adequado ao qual deveríamos nos referir? Por que, afinal, deveríamos interromper a retrospectiva no termo ‘cinema’ e não retroceder mais e nomear as linguagens que o originaram? O cinema é, como sabemos, fruto de uma junção de linguagens que o antecederam,

como a fotografia, a pintura, o teatro, a literatura etc. Afinal, o que o termo ‘cinema’ traz de tão especial para representar essa inigualável força sintética? Admitir tal soberania significaria, então, que todas as formas expressivas que fazem uso da linguagem audiovisual deveriam então ser incluídas na categoria “pós-cinema”? Estas são algumas das questões que instigam a escrita desta pesquisa.

### **3.2 Ontologias, pós-fotografia e pós-cinemas**

Antônio Fatorelli (2014) afirma que estamos diante de uma revisão crítica da história e da teoria das mídias. As reflexões trazidas com o advento da imagem digital colocam em crise o modelo hegemônico de definição da fotografia analógica baseada na ideia de uma fotografia pura. Não é mais possível deixar em segundo plano “as formas híbridas que não se deixam classificar facilmente” (FATORELLI, 2016, p. 37). O autor chama a atenção das imagens marcadas por atravessamentos oriundos de práticas intertextuais, hibridismos, superposições, interseções de imagens e mídias, práticas contaminadas (e não mais puras) e por uma mutabilidade. Neste contexto, torna-se cada vez mais difícil definir a fotografia ou o cinema a partir de sua essência única, como propõe o pensamento ontológico. Insiste na ideia de que não é mais possível definir a fotografia pelo que ela tem de singular e particular, mas sim levando em consideração uma flexibilização de fronteiras.

Fatorelli (2014) afirma também que esta intertextualidade esteve presente desde sempre nos processos fotográficos, mas raramente foi assumida e sequer considerada nos discursos críticos e teóricos hegemônicos sobre a fotografia e também sobre o cinema. Este ponto referente à coexistência é precisamente o momento em que é possível traçar um paralelo com o conceito de pós. Também Dubois chama atenção para o fato de que as manifestações do pós-cinema não surgiram em um momento posterior

à construção do modelo hegemônico do dispositivo clássico do cinema. Paralelamente sempre houve uma produção experimental, independente. Talvez a diferença seja o fato de que apenas hoje esta produção vem conquistando um maior espaço tanto nas escritas acadêmicas quanto nas instituições consagradas e ganhando classificações particulares tais como “cinema de museu”, “cinema de exposição” e “cinema de artista”.

Inserida neste debate, a pesquisadora Ivana Bentes (2008, p.51) afirma que “a imagem é um complexo de forças. Ela nunca foi um dado estabelecido, nem algo fixo ou transparente”. A problemática trazida pela contemporaneidade deve-se ao advento da produção de imagens infográficas, eletrônicas e digitais, que evidenciam a fragilidade de definição da essência e da singularidade destas iconografias. “As imagens se tornaram complexos híbridos difíceis de categorizar” (Idem). A autora sugere que paremos de nos perguntar sobre a especificidade de cada uma dessas imagens e que pensemos nos problemas trazidos pela transformação das imagens neste complexo. Complementa ainda:

Vemos aparecer uma série de dispositivos híbridos, que são a superposição, o acoplamento, a mistura, às vezes monstruosa, de uma série de dispositivos já existentes. (...) Cada um deles implicaria talvez uma visão de mundo, suas teorias de mundo, para pensarmos essa co-evolução e essa passagem entre imagens não só de campos diferentes, mas de dispositivos que vêm se superpondo e se acumulando (Ibid., p. 53).

A partir do extrato acima, podemos perceber que as ideias de hibridismo, superposição e acumulação de linguagens estão presentes nas reflexões de diferentes autores, nas produções de diversos artistas e que apontam para direções bastante semelhantes. Somos levados, portanto, a crer que a insistência no pensamento ontológico parece ser pouco útil para a reflexão acerca dos processos contemporâneos de criação de imagens. Logo, outras ferramentas conceituais devem ser adotadas para a análise da produção artística.

Tudo indica que as revisões críticas apresentadas por Fatorelli (2014), Dubois (2019) e Bentes (2008) são pertinentes, não apenas ao terreno da fotografia e do cinema, mas também a todas manifestações artísticas da contemporaneidade. É possível, por exemplo, traçar um paralelo com o pensamento do artista Alan Kaprow (2006, p.45) quando ele afirma que “o jovem artista de hoje não tem mais que dizer ‘Eu sou um pintor’ ou ‘um poeta’ ou ‘um dançarino’. Ele é simplesmente um artista. Todas as instâncias da vida se abrirão a ele”. No contexto de produção contemporânea, as fronteiras entre a pintura, escultura, desenho, dança e literatura apresentam-se cada vez mais difusas. Entendo a minha produção artística estruturada justamente a partir destes atravessamentos de linguagens.

### **3.3 Instalações audiovisuais**

Dentro deste contexto de produções artísticas híbridas, difíceis de categorizar, interdisciplinares, intertextuais, superpostas, contaminadas e impuras, o estudo daquilo que é chamado pelas artes visuais de

instalações audiovisuais parece-me ser um representante icônico deste complexo. Muitos outros representantes poderiam ser citados como exemplo, mas para as finalidades desta pesquisa, convém explorar mais a fundo este campo, posto que foi essa a modalidade expressiva que eu adotei em minha produção artística.

René Berger (2014, p. 101) afirmou em 1981 que existe uma diferença radical entre a TV e a videoarte, mesmo que os dois façam uso dos mesmos tubos de raios catódicos. A diferença reside justamente na utilização que os artistas fazem da tecnologia e da linguagem do vídeo. Podemos perceber nos artistas uma grande tendência a quebrar as regras e convenções estabelecidas pela comunicação de massa e a apresentar novas proposições para a utilização desta tecnologia. Segundo o autor, a videoarte pode ser dividida em diferentes categorias, mas sobretudo estrutura-se em dois grandes grupos.

O primeiro grupo apresentado pelo autor é o *monovidéo*<sup>3</sup>, que representa a mais larga produção, em termos quantitativos, dos trabalhos de videoarte. Nesta variante, as produções artísticas são destinadas a serem exibidas por meio de um único monitor ou tela de televisão (Ibid., p. 102). A monovisão se completa a partir da seguinte situação topográfica: de um lado o monitor exibindo o conteúdo videográfico e de outro aquele que o olha. Trata-se, portanto, de uma relação bipolar, da mesma forma que ocorre com o cinema e a televisão.

O termo *monovidéo* é traduzido para a língua portuguesa e também espanhola como monocanal e para a língua inglesa como *single channel*. Diz respeito a uma forma de produção de vídeo concebida para ser exibida em um único monitor ou projetada em uma única tela. O processo de recepção das obras de monocanal consiste em ter de um lado as imagens em movimento (com ou sem som) e de outro o espectador.

<sup>3</sup> Em outro artigo no livro, para se referir ao mesmo conceito, o autor utiliza o substantivo composto, de modo que o prefixo e o sufixo apresentam-se separados por hífen: “mono-vídeo” (Ibid., p.113). Nesta pesquisa farei uso do substantivo simples, monovidéo, posto que ambas as utilizações são apresentadas pelo autor com o mesmo significado.

Neste contexto, uma obra pertencente ao grupo do *monovidéo* “ocorre no interior de um sistema determinado que permanece inalterado”<sup>4</sup> (Ibid., p. 113). Em outras palavras, pressupõe um dispositivo de exibição já constituído, estruturado e convencionalizado. Este dispositivo convencionalizado se aproxima, na maior parte dos casos, ora do dispositivo clássico cinematográfico ora do dispositivo televisivo.

Em contraposição ao *monovidéo* existe, segundo Berger, o *multividéo*. Sob este vocábulo encontram-se todas as manifestações que se distinguem da relação bipolar característica do primeiro grupo, tais como os vídeo ambientes, as vídeo esculturas, as vídeo instalações e as vídeo ações, dentre outras (Ibid., p. 113). No grupo do *multividéo* a situação topográfica que propicia a relação bipolar é rompida em benefício de um espaço multipolar. Além disso, afirma o autor, “nossa atitude na presença destas experiências não se reduz mais àquela de um espectador; ela opera

<sup>4</sup> Tradução livre do autor. Texto original: « prend place à l'intérieur d'un système donné qui, lui, reste inchangé »

dentro de uma multidimensionalidade que requer nosso corpo e nossa mente em muitos níveis”<sup>5</sup> (Ibid., p. 114). A proposta deste grupo é a modificação do próprio sistema de exibição, ou seja, a criação de um novo dispositivo de apresentação do conteúdo audiovisual.

Nas obras *multividéo* ou multicanal, os aparelhos estão organizados espacialmente de modo a modificar de maneira decisiva o comportamento do espectador (Ibid., p. 103). Dito de outro modo, além do conteúdo videográfico exibido nas telas, o artista especifica também o posicionamento das telas no espaço. Nestes casos, o artista propõe-se a elaborar não apenas o vídeo em si, mas também é parte intrínseca da obra a determinação do modo como esse conteúdo será disposto no espaço expositivo.

Aquilo que busco promover com as instalações audiovisuais *Saco preto* (2019) e *Continente plástico* (2020) é justamente

<sup>5</sup> Tradução livre do autor. Texto original: « notre attitude en présence de ces expériences n'est plus réduite à celle de spectateur ; elle opère dans une multi-dimensionnalité qui requiert notre corps et notre esprit à plusieurs niveaux. »

esta quebra do dispositivo clássico, fazendo com que o conteúdo audiovisual ganhe mais potência quando incorporado a elementos tridimensionais, mais próximos da linguagem escultórica ou mesmo da escultura no campo ampliado conceituada por Rosalind Krauss. Deste modo, o deslocamento do espectador no espaço é indispensável para a compreensão da obra. “Ao contrário do *monovidéo*, o espaço não é mais bipolar, passa a ser radial, ou pelo menos requer do espectador uma deambulação, [...] uma maneira de circular que engaja a participação”<sup>6</sup> (Idem.).

Convém neste momento acrescentar que, embora neste texto Berger se refira à videoinstalação como um dispositivo composto por mais de uma tela (multicanal), podemos encontrar inúmeros casos de instalações audiovisuais compostos por uma única tela (monocanal). É o caso por exemplo de *TV Buddha* (1974) de Nam June Paik. Nestes casos, o que determina a classificação da obra na categoria de videoinstalação não é a multiplicidade das telas, mas é justamente a determinação espacial do posicionamento da tela construída pelo artista em conjunto com os outros elementos materiais que podem vir a compor a obra.

Outro elemento fundamental apresentado por Berger na construção de uma videoinstalação é a noção de volume (Ibid. p. 105). Neste caso, não há uma restrição ao espaço bidimensional dos monitores e telas de vídeo ou cinema, como nas obras monocanal. Pressupõe-se, portanto, a criação de espaços tridimensionais que explorem as relações de volume e ampliem os pontos de interseção com as tradições das artes visuais, especialmente no tocante à linguagem da escultura.

Para pensar as diferenças entre o vídeo monocanal e a videoinstalação, Christine Mello chama a atenção para uma mudança de apreensão sensorial por parte do espectador. Neste contexto, o olho perde a exclusividade como único canal

<sup>6</sup> Livre tradução do autor. Texto original: « Contrairement à la monovidéo, n'est plus bipolaire, il devient radial, ou tout a moins requiert du spectateur une déambulation, (...) une manière de circuler qui engage la participation ».

perceptivo e o corpo todo se insere em diálogo com a obra (MELLO, 2008, p. 169). O deslocamento do corpo por meio do espaço constitutivo da videoinstalação, assim como de qualquer tipo de instalação artística, é fundamental para o processo de significação da obra. Sem a exploração deste espaço por parte do espectador-participante, a obra não se completa.

As instalações audiovisuais estabelecem uma relação espacial com a fruição da obra, modificando o comportamento do espectador, que deve necessariamente se deslocar. A videoinstalação desconstrói, portanto, a relação bipolar estruturada pelo monocanal.

Neste sentido, há uma mudança radical em relação aos processos de apreensão sensoriais promovidos pelo dispositivo clássico cinematográfico, que pressupõe que os corpos dos espectadores permaneçam quase inertes. Arlindo Machado (1995, p. 61) chega a utilizar o termo “prostração” para se referir ao estado dos corpos dispostos na sala escura do cinema. Esta imobilidade dos corpos não impede, contudo, que milhares de processos mentais ocorram durante a fruição de uma obra audiovisual, seja ela cinema ou videoarte. Há, portanto, uma intensa atividade cerebral em curso. A diferença, entretanto, reside nos elementos sensório-motores que serão utilizados para ativar essa atividade mental. No caso do cinema clássico e nos trabalhos em formato de monocanal, os olhos e os ouvidos. No caso das instalações, o corpo em sua totalidade.

A meu ver, a instalação audiovisual é um dos relevantes pontos de interseção entre o audiovisual e as artes visuais e é justamente neste ponto de fricção entre linguagens é que minha produção artística se encontra.

No campo das artes plásticas/visuais, pode-se dizer que o conceito de instalação é relativamente recente. Foi a partir da problematização da concepção que se fazia

da ideia de escultura que o conceito de instalação foi desenvolvido. Segundo Elaine Tedesco (2004, p. 1-2), “as três dimensões sempre foram assunto da escultura, mas, mesmo assim, na primeira metade do século XX, o espaço que envolve o corpo do observador não era tratado como parte da obra. A proposta de elaboração de uma obra de instalação parece levar em conta o percurso de deslocamento espacial do observador. A grande transição seria que a “arte não era mais só para ser vista, passou a ser experimentada, vivida” (Ibid., p. 2). Além disso, a autora aposta na ideia de que instalações operam no sentido de construir relações entre elementos e não mais a concentração em um objeto único.

Parece-me que as instalações audiovisuais se inserem neste conjunto de propostas, na medida em que são inseridos no espaço expositivo outros elementos espaciais para se relacionar com o conteúdo audiovisual. Ademais, as instalações audiovisuais propõem elaborar questões relacionadas ao percurso do espectador ao ter contato com a obra. Esta operação

de deslocamento espacial, desconstrói a ideia de “prostração” dos corpos proferida por Machado. Talvez seja possível afirmar que a inserção de elementos relacionais possibilita também a desconstrução do dispositivo clássico cinematográfico, uma vez que foge do padrão industrial operante e traz para cada obra uma unicidade de exibição. Um realizador que faz um filme de cinema, parte do princípio (na maioria absoluta dos casos), de que sua obra será exibida segundo certos padrões preestabelecidos. Na instalação audiovisual cada dispositivo de exibição é praticamente único, pois os elementos externos ao conteúdo audiovisual são elaborados conforme o contexto específico de cada obra.

### 3.4 A dessacralização do dispositivo clássico

Para dar prosseguimento à problemática levantada pela videoinstalação, creio ser pertinente trazer para o debate as operações de ressignificação da própria arte trazidas por Duchamp e pelo movimento Dadaísta. Na conferência intitulada *O Pós-Duchamp no Brasil*, o pesquisador e crítico de arte, Paulo Sergio Duarte, afirma que as novas democracias do início do século XX haviam elegido aquilo que tratariam como sagrado. Segundo sua interpretação, o sagrado do Estado laico era a arte. Seus novos templos eram os museus. Os curadores, conservadores de museus e críticos de arte, seus sacerdotes. E os artistas, por sua vez, eram os santos. Em contraposição a essa nova santificação, o pesquisador acredita que “a operação Duchamp-Dada é de dessacralização, de desmistificação e de desmitificação da arte” (DUARTE, 2017). A partir deste momento, podemos observar uma produção artística que problematiza a instituição, a forma de circulação e a própria noção de arte enquanto objeto.

<sup>7</sup> Disponível em: [http://www.forumpermanente.org/event\\_pres/exposicoes/ready-made-in-brasil/ready-made-in-brasil-1o-ciclo-de-palestras](http://www.forumpermanente.org/event_pres/exposicoes/ready-made-in-brasil/ready-made-in-brasil-1o-ciclo-de-palestras). Acessado em 02/11/2021.

Parece-me que a videoinstalação representa para o cinema esta operação de dessacralização do dispositivo clássico de exibição fílmica. Em minha percepção muitos realizadores de cinema ainda enxergam a tradicional sala escura de exibição cinematográfica como um espaço sagrado, um templo do cinema. É certo que muitos artistas oriundos do cinema já problematizaram este dispositivo clássico. A própria videoarte já oferece grandes reflexões em torno disso. Entretanto, acredito que é a instalação audiovisual quem potencializa a dessacralização deste espaço, justamente por conta da unicidade de exibição de cada obra.





# Considerações finais

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As obras apresentadas nesta pesquisa simbolizam o resultado de reflexões e experimentações artísticas instigadas pela crise político-ambiental gerada pelo plástico. Trata-se de uma tentativa de criação de um universo ficcional, próximo àqueles do cinema de gênero fantástico. Contudo, muito embora a metodologia de produção assemelhe-se à práxis cinematográfica, o resultado final, creio, transita com mais fluidez dentro das redes institucionais das artes visuais do que dentro dos clássicos festivais de cinema. Especialmente no tocante ao formato de apresentação do conteúdo audiovisual proposto por alguns trabalhos, que não se adequam ao dispositivo clássico de exibição cinematográfica.

Atualmente minha produção artística é desenvolvida a partir de três bases: a linguagem audiovisual, as práticas performativas e a videoinstalação. Considero, entretanto, que o pensamento estruturado a partir do fotográfico é inerente a todas as obras que desenvolvo, pois foi justamente neste campo que eu comecei a me expressar artisticamente. Os constructos teóricos desenvolvidos para pensar a fotografia sempre fizeram parte do meu universo de estudos e estão refletidos na escrita desta dissertação.

As questões ambientais trazidas pelo plástico são o estopim que me dá vontade de produzir e de me expressar. Todavia, o trabalho não se reduz a isso. Acredito que as obras aqui apresentadas são forjadas a partir de diferentes camadas de subjetivação e compreensão. As criaturas-objeto construídas e retratadas podem despertar diferentes leituras e associações livres nos espectadores, de tal modo que nem todos consigam ver com clareza as questões político-ambientais que me motivaram. Permaneço em paz em relação a isso. Por meio de estratégias ficcionais, viso evidenciar o encontro unheimlich entre seres vivos e as substâncias sintéticas produzidas pela insaciável

sociedade de consumo contemporânea. O que a visão deste encontro provoca em cada um, parece ser o mais relevante. Como isso te toca?

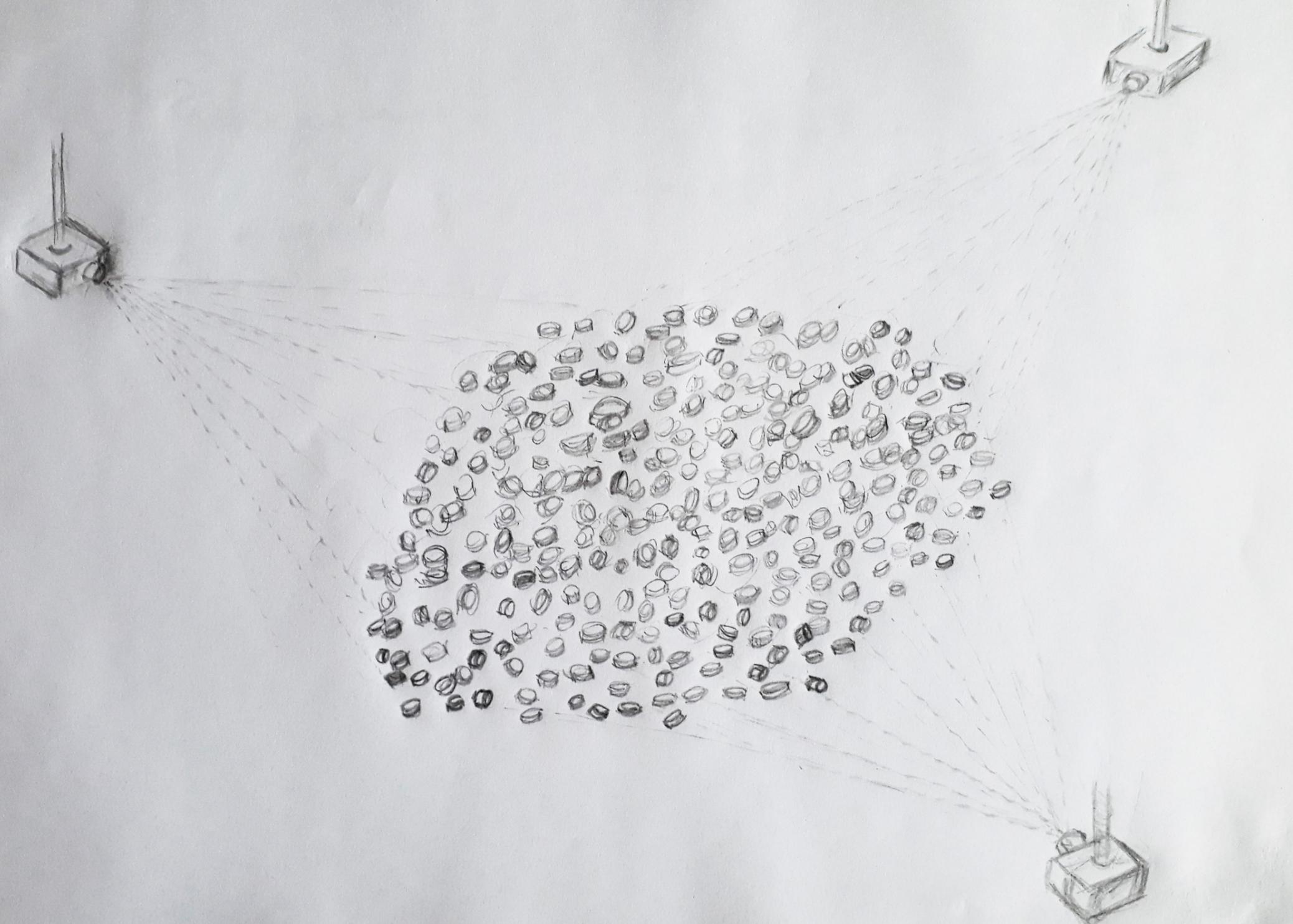
As produções finalizadas para durante esta pesquisa representam uma tentativa de sublimação por parte de seu autor. Para mim algumas problemáticas políticas precisam ser reelaboradas internamente e externalizadas de alguma forma. Minha estratégia é fazer uso da linguagem artística. Nosso aparato fisiológico é dotado de um fonador capaz de reproduzir em palavras algumas das mais fantásticas ideias que transitam por nosso pensamento verbal. Contudo, não somos providos de um mecanismo que possa reproduzir automaticamente as imagens que povoam a nossa imaginação. Nem tampouco podemos reproduzir com nossas bocas a vasta gama de sonoridades que somos capazes de criar em nossas mentes. As seis obras aqui descritas são uma tentativa de recriação deste espaço mental do artista que não é automaticamente externalizado.

Os resultados apresentados neste estudo tratam de uma pesquisa que se iniciou há alguns anos e que não será finalizada com a conclusão desta dissertação. É relevante dizer que a experiência de inserir estas produções em uma pesquisa acadêmica trouxe não apenas um alargamento dos referenciais teórico-artísticos, mas também e especialmente uma considerável ampliação de horizontes no processo criativo.

Parece-me que o maior apontamento para dar continuidade a esta pesquisa no futuro dialoga com a última obra produzida para este mestrado, *Single use* (2021). Estou bastante motivado com a ideia de trabalhar com projeções em cima de superfícies tridimensionais, dejetos plásticos no meu caso, explorando novas “telas” de projeção. Sabemos que isto não é uma novidade no mundo da arte, porém é um caminho ainda não trilhado por mim. Penso em fazer uso de superposição de imagens em movimento, utilizando mais de um projetor simultaneamente.

Baseado nesta nova janela de possibilidades, desenhei uma proposta de videoinstalação, tomando como base um modelo próximo ao apresentado na videoinstalação *Continente plástico* (conforme demonstra a Figura 34). Neste caso, três projetores direcionam seus raios de luz na “tela” irregular e não convencional. Acredito que esta proposta aponta para um novo ciclo de produções artísticas.

**Figura 34**  
Desenho original do projeto de videoinstalação *Sem título* (2021)



# Referências

## REFERÊNCIAS

BENTES, Ivana; LEVIN, Thomas. A reconfiguração do olhar - novos dispositivos. In: FATORELLI, Antonio (org.). *Fotografia e Novas Mídias*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria / FotoRio, 2008, p. 50-75.

BERGER, René. *L'art vidéo*. Dijon: Les presses du réel, 2014.

COCCHIARALE, Fernando. Novas imagens, outros imaginários. In: FATORELLI, Antonio (org.). *Fotografia e Novas Mídias*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria / FotoRio, 2008, p. 30-49.

DUARTE, Paulo Sergio. O pós-Duchamp no Brasil. In: *Conferência: Ready Made in Brasil - 1º Ciclo de Palestras - 7/11/ 2017* no Centro Cultural FIESP. 2017. 1h 30min, son., color. Disponível em: [http://www.forumpermanente.org/event\\_pres/exposicoes/ready-made-in-brasil/ready-made-in-brasil-lo-ciclo-de-palestras](http://www.forumpermanente.org/event_pres/exposicoes/ready-made-in-brasil/ready-made-in-brasil-lo-ciclo-de-palestras) . Acessado em 17/11/2021.

DUBOIS, Philippe. “Pós-fotografia, pós-cinema: os desafios do ‘pós’”. In: FURTADO, Beatriz; DUBOIS, Philippe (orgs.). *Pós-fotografia, pós-cinema: novas configurações da imagem*. São Paulo, Edições Sesc São Paulo, 2019.

\_\_\_\_\_. *Pós-Cinema*. Entrevista concedida ao repórter Guga Bastos. Programa Agenda. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=XEaSPA4mnPg&t=34s&ab\\_channel=AGENDA](https://www.youtube.com/watch?v=XEaSPA4mnPg&t=34s&ab_channel=AGENDA) . Programa exibido em 06/04/2015. Acessado em 14/11/2021.

FATORELLI, Antonio. Modalidades de inscrição temporal nas imagens fotográficas. In: FATORELLI, Antonio; CARVALHO, Victa de; PIMENTEL, Leandro (orgs.). *Fotografia Contemporânea: Desafios e tendências*. Rio de Janeiro: Maud X, 2016, p. 33-50.

\_\_\_\_\_. Flexibilização dos regimes temporais das imagens. In: Mesa 3 - *Imagem: performatividade e encenação*. Evento: A Cena Expandida - um debate contemporâneo. 2014. 2h 22min, son., color. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=wtccpVmrhmk&index=9&list=PLHh8-1KxdWNCqyv257Kih\\_BXNTEHubOWY&t=2791s](https://www.youtube.com/watch?v=wtccpVmrhmk&index=9&list=PLHh8-1KxdWNCqyv257Kih_BXNTEHubOWY&t=2791s). Acessado em 23/07/2019.

FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

FREUD, Sigmund. O Inquietante. In: FREUD, S. Obras completas: Vol. 14: *História de uma neurose infantil ("O homem dos lobos")*, *Além do princípio do prazer e outros textos* (P. C. de Souza, Trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 2010. (Trabalho original publicado em 1919).

KAPROW, Allan. O Legado de Jackson Pollock. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de Artistas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p.37-45.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. -B. *Vocabulário da Psicanálise*. Lisboa: Moraes Editores, 1970.

MACHADO, Arlindo. *A Arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2008.

MINK, Janis. *Marcel Duchamp, 1887 - 1968: Art as Anti-Art*. Köln: Taschen, 2000.

PARENTE, André. *Cinema em trânsito: cinema, arte contemporânea e novas mídias*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

REVISTA ALUMINIO. *Campeão de reciclagem*. 2019. Disponível em: <https://revistaaluminio.com.br/campeao-de-reciclagem/>. Acessado em 05/08/2021.

TEDESCO, Elaine. *Instalação: campo de relações*. 2004. Disponível em: <https://comum.com/elainetedesco/pdfs/instalacao.pdf>. Acessado em 09/06/2021.

ZONNO, Fabiola. Campo ampliado: desafios à reflexão contemporânea. In: *IV Encontro de História da Arte - IFCH/UNICAMP*. Campinas: Unicamp, 2008, p. 1206-1216. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2008/ZONNO,%20Fabiola%20do%20Valle%20-%20IVEHA.pdf>. Acessado em 10/07/2021.

**Anexo**

# ANEXO

## Fichas técnicas das obras

1 - *Saco preto* (2020)

Videoinstalação

Dimensões: Altura: 2,5 m ; Largura: 1 m ;  
Profundidade: 0,6 m  
Monitor ou TV de 40"; Resolução: Full HD 1080p; Formato 16:9; com caixas de som embutidas.

Link de acesso ao vídeo:

<https://vimeo.com/142427522>

Duração: 3min 10s

2 - *Peephole* (2020)

Videoinstalação

Dimensões da caixa: Altura: 20 cm ;  
Largura: 30 cm ; Profundidade: 60 cm  
Dimensões do tripé: Altura: 1,2 m  
Monitor ou Tablet de 10"; Resolução: Full HD 1080p; Formato 16:9; com caixas de som embutidas.

Link de acesso ao vídeo:

<https://vimeo.com/453321239>

Senha: Peephole | Duração: 4min 44s

3 - *Continente plástico* (2021)

Videoinstalação

Dimensões: aproximadamente 1,70 m X 1,20 m

Monitor ou TV de 40"; Resolução: Full HD 1080p; Formato 16:9; com caixas de som embutidas.

Link de acesso ao vídeo:

<https://www.youtube.com/watch?v=NUSTCtSwJpU>

Duração: 1min 38s

4 - *Ghost nets* (2021)

Videarte - projeção de imagens

Dimensões da imagem projetada: maior lado da imagem com no mínimo 3 metros;

Formato: 16:9

Ambiente: sala escura ou com a menor quantidade de luz ambiente possível

Projetor: Resolução: Full HD 1080p ; Lumens: 3.000 (mínimo) ; Taxa de contraste: 15.000:1

Sonorização: subwoofer + 4 caixas ativas

Link de acesso ao vídeo:

<https://www.youtube.com/watch?v=qwclHxYq1j4>

Duração: 3min 48s

5 - *Não existe jogar fora, é tudo dentro* (2021)

Videarte - projeção de imagens

Tamanho da imagem projetada: maior lado da imagem com no mínimo 3 metros

Formato: 16:9

Ambiente: sala escura ou com a menor quantidade de luz ambiente possível

Projetor: Resolução: Full HD 1080p ; Lumens: 3.000 (mínimo) ; Taxa de contraste:

15.000:1

Sonorização: subwoofer + 4 caixas ativas.

Link de acesso ao vídeo:

<https://vimeo.com/610838809>

Password: tudodentro

Duração: 3min 48s

6 - *Single use* (2021)

Videoinstalação

Dimensões da tela de plástico: Altura: 71 cm; Largura: 139 cm

Projetores (total de 2): Resolução: Full HD 1080p ; Lumens: 3.000 (mínimo) ; Taxa de contraste: 15.000:1

Link de acesso ao vídeo:

<https://www.youtube.com/watch?v=7F-NDIQWdBo>

Duração: 1min 16s



# Índice

<b>Introdução</b> .....	21
-------------------------	----

## Capítulo 1

<b>Do vídeo à videoinstalação</b> .....	31
---	----

1.1 Ensaios preliminares para o despertar da consciência .....	33
--	----

1.2 <i>Saco preto</i> .....	35
-----------------------------	----

1.2.1 Estética da clausura .....	35
----------------------------------	----

1.2.2 Imersões no dispositivo .....	40
-------------------------------------	----

1.3 <i>Peephole</i> .....	42
---------------------------	----

1.3.1 Intermediações plásticas .....	42
--------------------------------------	----

1.3.2 Escalas em questão .....	44
--------------------------------	----

1.3.3 <i>Peep</i> .....	47
-------------------------	----

1.4 <i>Continente plástico</i> .....	50
--------------------------------------	----

1.4.1 Inspirações e contextos de produção .....	50
---	----

1.4.2 O vídeo no espaço .....	52
-------------------------------	----

1.4.3 Afogamentos .....	55
-------------------------	----

## Capítulo 2

<b>Conter plástico</b> .....	61
------------------------------	----

2.1 <i>Ghost nets</i> .....	61
-----------------------------	----

2.1.1 Fantasmas do mar .....	61
------------------------------	----

2.1.2 Projetando fantasmas .....	64
----------------------------------	----

2.1.3 Resíduos sólidos no mar da arte contemporânea .....	66
---	----

2.2 <i>Não existe jogar fora, é tudo dentro</i> .....	67
---	----

2.2.1 O ambientalismo como inspiração .....	67
---	----

2.2.2 Recicláveis não reciclados .....	69
--	----

2.2.3 Cinema como método .....	71
--------------------------------	----

2.2.4 É tudo dentro .....	75
---------------------------	----

2.2.5 Reflexões adjacentes .....	75
----------------------------------	----

2.3 <i>Single use</i> .....	77
-----------------------------	----

2.3.1 O cotidiano como matéria-prima .....	77
--	----

2.3.2 Seres híbridos .....	81
----------------------------	----

2.3.3 Para além da tela de cinema .....	82
---	----

## Capítulo 3

<b>Reflexões sobre o vídeo no espaço expositivo</b> .....	87
---	----

3.1 Arte contemporânea e pós-cinemas:

descontinuidades históricas .....	87
-----------------------------------	----

3.2 Ontologias, pós-fotografia e pós-cinemas .....	90
--	----

3.3 Instalações audiovisuais .....	91
------------------------------------	----

3.4 A dessacralização do dispositivo clássico .....	95
---	----

3.5 Projeto técnico de montagem de exposição .....	96
--	----

<b>Considerações finais</b> .....	103
-----------------------------------	-----

<b>Referências</b> .....	109
--------------------------	-----

## Anexo

Fichas técnicas das obras .....	115
---------------------------------	-----



