

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E ARTES DO
VÍDEO

João Miguel Gonçalves Santana

**AMADOR.EX.OBRA: uma longa colagem em vídeo e
seus processos artísticos**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes para o Programa de Pós Graduação em Cinema e Artes do Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Jabur de Noronha

Curitiba
2023



Do the right thing – Spike Lee (1989)

AMADOR.EX.OBRA disponível em:

<https://archive.org/details/amador.-ex.-obra>

(opcional).

Agora tocando: [Dissertação](#)

Essa dissertação acompanha uma playlist para sua leitura.

(opcional).

<https://open.spotify.com/playlist/47y3vlfAcfYhrqwE09kM6u?si=1e6d9b64cc5e4aad>

```
<iframe style="border-radius:12px" src="https://open.spotify.com/embed/playlist/47y3vlfAcfYhrqwE09kM6u?utm_source=generator" width="100%" height="352" frameBorder="0" allowfullscreen="" allow="autoplay; clipboard-write; encrypted-media; fullscreen; picture-in-picture" loading="lazy"></iframe>
```

CARGANDO...

LOADING...

CARREGANDO...

Caso pareça que estou respondendo a qualquer uma das minhas próprias questões, é puro delírio. Culpou a publicidade, então.



Você recebe Pontos cardio para cada minuto de atividades que fazem seu coração bater mais forte, como uma caminhada rápida. Aumente a intensidade para ganhar mais.

TERMO DE APROVAÇÃO

João Miguel Gonçalves Santana

AMADOR.EX.OBRA – Uma longa colagem em vídeo e seus processos artísticos.

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo na Universidade Estadual do Paraná.

Curitiba 23/03/2022

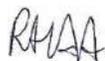
Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV)
Linha de pesquisa: Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo



Prof. Dr. Fábio Jabur de Noronha
Presidente da Banca (PPG-CINEAV UNESPAR)



Profa. Dra. Cristiane do Rocio Wosniak
Membro Interno (PPG-CINEAV UNESPAR)



Prof. Dr. Ricardo Henrique Ayres Alves
Membro Externo (UFPEL)



Rose Selavy (Marcel Duchamp), 1920© Man Ray Trust/ADAGP, Paris and DACS, London 2015

Agradecimentos

À Capes/CNPQ pela bolsa de estudos que me possibilitou seguir com a pesquisa em Processos Artísticos em uma universidade pública brasileira.

Ao Professor Fábio Noronha, pela generosidade em todas nossas orientações e amizade.

À Professora Keila Kern, pelos cafés, interlocuções e impulso inicial para essa pesquisa existir.

Ao Carlos Duarte, pelo suporte emocional e companheirismo mesmo a distância.

À Marina Raimundini e Otávio Socachevski, por fazerem parte de um lar comigo.

À Belisa Bagiani, que desde a graduação em Cinema acredita em meu fazer artístico.

À Mariama Lopes, Karina Buzzi e Chico Silveira, pelas revisões do meu trabalho e também as parcerias na vida e no ofício da arte.

Ao Professor Ricardo Ayres e à Professora Cristiane Wosniak pela generosidade em minha banca de qualificação

Ao Giovanni Comodo, pela amizade e crítica.

À Fatima, minha mãe. Sempre a ela e sua fé.

RESUMO

Esta dissertação é um objeto complementar da vídeo colagem de longa-metragem AMADOR.EX.OBRA. Ambos os trabalhos foram apresentados por mim como objetos de *colagem* na linha de pesquisa de Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo no PPG-Cineav (UNESPAR). Eles contêm apropriação de trabalhos de outros autores que servem como base de leitura para o aproveitamento da proposta de trabalho de escrita e artística. São fiéis quanto à qualidade de resolução que tive acesso. A dissertação é um relato de processo de antes e depois de eu adentrar a instituição acadêmica e que resultou no trabalho de experimentação em vídeo de 88 minutos, anexado aqui numa *coleção de imagens* que antecedem o texto, mas são parte dele. O capítulo 1 é uma introdução que se desenvolve como breve explicação, contextualização da minha produção de subjetividade e intenções artísticas como discente em retorno à instituição acadêmica. O capítulo 2 é uma aproximação com teorias diversas para falar sobre como meu corpo *gay* foi educado a ter um olhar narcísico com a cultura do vídeo em tempos de *Internet*. O capítulo 3 trata da assimilação do processo criativo na concepção do vídeo AMADOR.EX.OBRA com relatos de processo, intervenção artística e teórica. Ao final são apresentados os créditos de coautoria, assim como as referências bibliográficas acessadas durante o aproveitamento total do curso de mestrado. Este é um trabalho que não pretendeu elucidar questões e sim fazê-las em contato com parte do campo das Artes na cidade de Curitiba-Pr.

PALAVRAS-CHAVE: processo criativo, colagem, corpo gay, amadorismo, vídeo, cinema, internet.

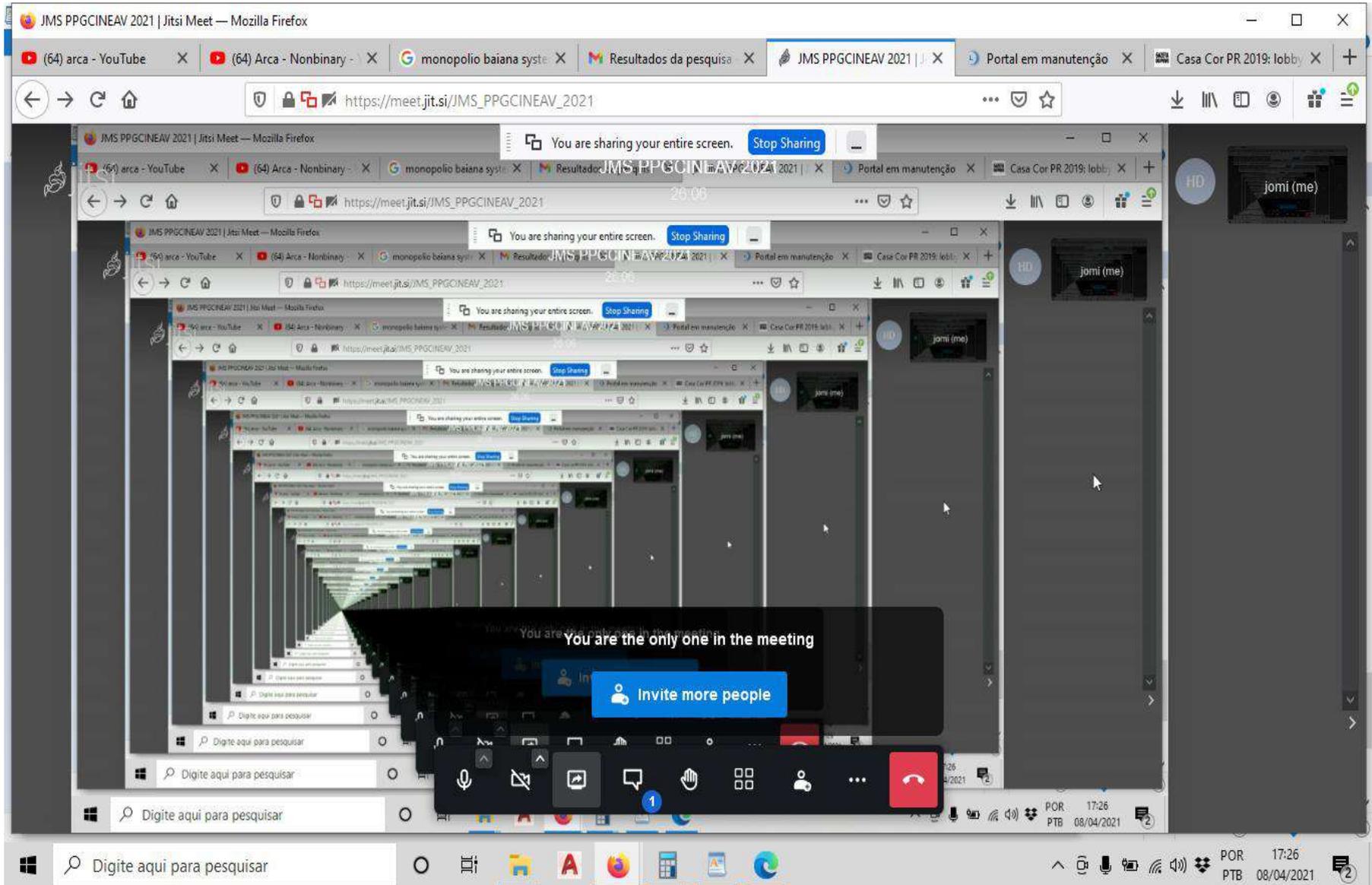
ABSTRACT

This dissertation is a complementary object of the feature length video collage AMADOR.EX.OBRA. Both works were presented by me as *collage* objects in the research line of Creative Processes in Cinema and Video Arts at PPG-Cineav (UNESPAR). They contain the appropriation of works by other authors that serve as a reading basis for taking advantage of the proposed writing and artistic work. They are faithful regarding the quality of resolution that I had access to. The dissertation is a report on the process before and after I entered the academic institution and that resulted in the 88-minute video experimentation work, attached here in a *collection of images* that precede the text, but are part of it. Chapter 1 is an introduction that is developed as a brief explanation, contextualization of my production of subjectivity and artistic intentions as a student returning to an academic institution. Chapter 2 is an approximation with different theories to talk about how my gay body was educated to have a narcissistic look at the video culture in *Internet* times. Chapter 3 deals with the assimilation of the creative process in the conception of the video AMADOR.EX.OBRA with reports of the process, artistic and theoretical intervention. At the end, the co-authorship credits are presented, as well as the bibliographic references accessed during the full use of the master's course. This is a work that did not intend to elucidate questions, but to bring them into contact with part of the field of Arts in the city of Curitiba-PR.

KEYWORDS: creative process, collage, gay body, amateurism, video, cinema, internet.

Sumário

Apropriação de Estética Relacional de Nicolas Bourriaud.....	10
Apropriação de Por todas as partes: um modo compartilhado de viver nas redes, a partir do campo da arte, pela distribuição audiovisual (não) mediada por especialistas de Fábio Noronha	20
Apropriação de Amateur Vs. Professional de Maya Deren	22
Coleção de imagens de AMADOR.EX.OBRA	23
Capítulo 1- Desfecho, ou isso seria uma Introdução?	132
Macumba, medo do escuro e televisão	136
As maquinarias, meu corpo e 2h da madrugada sábado na Band.	140
Sempre o ônibus, os aparelhos-status e a saída do armário não planejada.....	143
Desejo de fazer parte versus certa aversão. Ou, “de onde vem todo esse ódio?!”	146
Capítulo 2- Vídeo e autorrepresentação: Descobrimo como é viver a vida na margem da sociedade em um dvd	153
<i>Pop-up: método grade</i>	159
Malhando o ego. Ou aprendendo a se mostrar.....	167
Capítulo 3- Burden, Coutinho e eu: Idealizando uma conversa e talvez um beijo	171
Pós OBRA Caps 1, 2, 4, 5, 20, 32, 33, 40 ou Decupando AMADOR.EX.OBRA.....	178
Créditos de coautoria para AMADOR.EX.OBRA	187
Cap. 1- O beijo, a idealização.....	187
Cap. 2- A Dr ou ‘Desromantização’	190
Cap. 3- Uma conversa lá fora ou O espelho.....	192
Referências bibliográficas	203
Traduzindo Kieslowski pelo Google Tradutor	206



a-significantes"... Com isso, Guattari mostra-se ainda tributário do universo referencial estruturalista. Tal como na floresta lévi-straussiana, o significante reina no "inconsciente maquínico" de Guattari: a "produção de subjetividade coletiva" fornece os significantes em abundância, e eles servirão para construir "territórios mínimos" com os quais o indivíduo poderá se identificar. Quais são esses significantes fluidos que compõem a produção de subjetividade? Em primeiro lugar, o meio cultural ("a família, a educação, o ambiente, a religião, a arte, o esporte"); depois, o consumo cultural ("os elementos fabricados pela indústria das mídias, do cinema etc."), artefatos ideológicos, peças destacadas da maquinaria subjetiva... E por fim o conjunto das maquinarias informacionais, que formam o registro a-semiológico e a-lingüístico da subjetividade contemporânea, pois "funcionam paralela ou independentemente do fato de produzirem significações". O processo de singularização/individuação consiste exatamente em integrar esses significantes em "territórios existenciais" pessoais, enquanto instrumentos que servem para inventar novas relações "com o corpo, com o fantasma, com o tempo que passa, com os 'mistérios' da vida e da morte", e também para resistir à uniformização dos pensamentos e comportamentos⁶. Nessa perspectiva, as produções sociais devem passar pelo crivo de uma "ecossófia mental". A subjetividade individual forma-se a partir do tratamento dos

6. *L'inconscient machinique. Essai de schizoanalyse*. Paris, Recherches, 1979.
7. *Les trois écologies*. op. cit., p. 22.

produtos dessas maquinarias: fruto de dissensos, de separações, de distanciamentos, ela é inseparável do conjunto das relações sociais, tal como os problemas ligados ao ambiente são indissociáveis do conjunto das relações de produção. Essa determinação de tratar a existência como uma rede de interdependências que brota de uma ecologia unitária define as relações de Guattari com a coisa artística: ela não passa de uma placa de sensibilidade entre outras, ligada a um sistema global. Assim, a reflexão sobre a ecologia leva Guattari a tomar consciência, antes da maioria dos "profissionais" da estética, de que os modelos românticos, ainda vigentes para descrever a arte moderna, são obsoletos. A subjetividade guattariana fornece à estética um paradigma operacional que, por sua vez, é legitimado pela prática artística dos últimos trinta anos.

As unidades de subjetivação

Se Kant admitia as paisagens e o conjunto das formas naturais no campo de aplicação da estética, sabemos que Hegel restringia esse campo, reduzindo-o exclusivamente a essa classe particular de objetos constituída pelas obras do espírito. A estética romântica, que talvez ainda não tenhamos realmente abandonado⁸, postula que a obra de arte, produto da subjetividade humana, exprime o universo mental de um sujeito. No século xx, inúmeras teorias dis-

8. Marc Sherringham, *Introduction à la philosophie esthétique*. Paris, Payot, 1992.

cutiram essa versão romântica da criação, sem conseguir, porém, derrubar totalmente seus fundamentos. Citemos a obra de Marcel Duchamp, cujos *ready-mades* reduziram a intervenção do autor à escolha de um objeto em série e à sua inserção num sistema lingüístico pessoal – assim redefinindo o papel do artista em termos de responsabilidade para com o real. Ou ainda a *estética generalizada* de Roger Caillois, que colocava em pé de igualdade as formas nascidas por acaso, por crescimento ou por molde, e as formas saídas de um projeto⁹. As teses de Guattari, por um lado, seguem na mesma direção ao recusar a noção romântica de gênio e ao conceber o artista mais como um operador de sentido do que como um puro “criador” dependente de uma inspiração criptodivina; por outro lado, não correspondem aos hinos estruturalistas à “morte do autor”. Para Guattari, é um falso problema: são os processos de produção de subjetividade que precisam ser redefinidos na ótica de sua coletivização. Como o indivíduo não detém o monopólio da subjetividade, pouco importa o modelo do Autor e seu suposto desaparecimento: “os dispositivos de produção de subjetividade podem existir na escala das megalópoles ou na escala dos jogos de linguagem de um indivíduo”¹⁰. A oposição romântica entre indivíduo e sociedade, que estrutura o jogo artístico de papéis e seu sistema mercantil, tornou-se totalmente caduca. Apenas uma concepção “transversalista” das operações criativas, dimi-

nuindo a figura do autor em favor da do artista-operador, pode abarcar a “mutação” em curso: Duchamp, Rauschenberg, Beuys, Warhol, todos construíram suas obras sobre um sistema de trocas com os fluxos sociais, deslocando o mito da “torre de marfim” mental que a ideologia romântica atribui ao artista. Não por acaso, a progressiva desmaterialização da obra de arte, ao longo de todo o século xx, veio acompanhada por uma irrupção da obra na esfera do trabalho. A assinatura, que no campo artístico sela os mecanismos de troca da subjetividade (forma exclusiva de sua difusão, que a transforma em mercadoria), implica a perda da “polifonia”, dessa forma bruta da subjetividade que é a polivocidade, em favor de uma fragmentação esterilizante e reificadora. Guattari, em *Chaosmose*, lamenta o fim de uma prática usual nas sociedades arcaicas, que consistia em dar vários nomes próprios à mesma pessoa.

No entanto, a polifonia recompõe-se num outro nível, naqueles complexos de subjetivação que ligam domínios heterogêneos: esses blocos “indivíduo – grupo – máquina – trocas múltiplas”¹¹ que “oferecem à pessoa a possibilidade de recompor para si uma corporeidade existencial, [...] de se ressingularizar” no quadro de uma terapia psicanalítica. Basta aceitar que a subjetividade não brota de nenhuma homogeneidade: pelo contrário, ela evolui por recortes, segmentando e desmembrando as unidades ilusórias da vida psíquica. “Ela não conhece nenhuma instância domi-

nante de determinação que guie as outras instâncias segundo uma causalidade unívoca"¹². Aplicada às práticas artísticas, essa constatação provoca o desmoronamento total da noção de estilo. O artista, munido da autoridade da assinatura, geralmente é apresentado como o maestro da orquestra de faculdades manuais e mentais concentradas em torno de um princípio único, seu *estilo*: o artista ocidental moderno define-se, em primeiro lugar, como um sujeito cuja assinatura funciona como agente "unificador dos estados de consciência", alimentando uma confusão deliberada entre subjetividade e estilo. Mas será ainda possível evocar o sujeito criador, o autor e seu domínio, quando os "componentes de subjetivação" – que "trabalham mais ou menos por conta própria"¹³ – só aparecem unificados devido a uma ilusão consensual, cujos guardiães autorizados são a assinatura e o estilo, garantias da mercadoria?

O sujeito guattariano é formado por placas independentes que remetem a diferentes acoplamentos à deriva, indo ao encontro de campos de subjetivação heterogêneos: o "capitalismo mundial integrado" (CMI), descrito por Guattari, não se preocupa com os "territórios existenciais" que cabe à arte produzir. Por meio da valorização exclusiva da assinatura, fator de homogeneização e reificação dos comportamentos, ela pode continuar com seu ofício, isto é, transformar esses territórios em produtos. Em outros termos, a arte propõe "possibilidades de vida" e o CMI nos manda a *faturn*. E se o verdadeiro estilo, como dizem Deleu-

12. *Chaosmose*, p. 12.

13. *Les trois écologies*, p. 24.

ze e Guattari, for não a repetição de um "fazer" reificado, e sim "o movimento do pensamento"? À homogeneização e à padronização dos modos de subjetividade Guattari contrapõe a necessidade de engajar o ser em "processos de heterogêneses". Tal é o primeiro princípio da ecosofia mental: articular universos singulares, formas de vida raras; cultivar *em si* a diferença antes de passá-la para o social. Toda a argumentação guattariana parte dessa modelização prévia, interna, das relações sociais: nada será possível sem uma profunda transformação ecológica das subjetividades, sem a tomada de consciência das interdependências fundadoras de subjetividade. Nisso, ele se une à maioria das vanguardas do século XX, que defendiam uma transformação conjunta das mentalidades e das estruturas sociais. O dadaísmo, o surrealismo, os situacionistas tentaram promover uma revolução total, postulando que nada poderia mudar na infraestrutura (os dispositivos de produção) se a superestrutura (a ideologia) não fosse também profundamente remodelada. A defesa guattariana das "três ecologias" (ambiental, social e mental), sob a égide de um "paradigma estético" capaz de reunir as diferentes reivindicações humanas, situa-se na linha direta das utopias artísticas modernas.

O paradigma estético

A crítica do paradigma cientificista

No universo "esquizo-analítico" de Guattari, a estética possui um estatuto à parte. Ela constitui um "paradig-

ma¹⁴, um arranjo maleável capaz de funcionar em vários níveis, em diferentes planos do saber. E, em primeiro lugar, como a base que lhe permite articular sua "ecosofia", como o modelo de produção de subjetividades, como o instrumento para fecundar a prática psiquiátrico-psicanalítica. Guattari recorre à estética para se contrapor à hegemonia do "superego cientista", que fixa as práticas analíticas em fórmulas: o que ele critica no "pessoal psi" é o retorno ao passado pelo manuseio dos conceitos freudianos ou lacanianos como certezas inexpugnáveis. O próprio inconsciente vê-se equiparado a uma "Instituição, um equipamento coletivo"... Revolução permanente no método:

Deveria ser [...] como na pintura ou na literatura, domínios onde cada performance concreta tem a vocação de evoluir, inovar, inaugurar aberturas de perspectivas, sem que seus autores possam se valer de fundamentos teóricos garantidos ou da autoridade de um grupo, uma escola, um conservatório ou uma academia¹⁵.

A única coisa que conta é o *work in progress*: o pensamento brota de uma arte, que não é sinônimo de retórica... Assim não nos surpreenderá a definição de filosofia para Deleuze/Guattari: "arte de formar, inventar, fabricar conceitos"¹⁶. De modo mais geral, Guattari pretende remodelar o conjunto das ciências e técnicas a partir de

14. *Les trois écologies*, p. 30.

15. Deleuze/Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit, 1991, p. 8.

um "paradigma estético". "Minha perspectiva consiste em transferir as ciências humanas e as ciências sociais dos paradigmas cientificistas para os paradigmas ético-estéticos", explica ele. Voto que se aproxima de um ceticismo científico: as teorias e os conceitos, para ele, possuem apenas valor de "modelos de subjetivações" entre outros; nenhuma certeza é irrevogável. O primeiro critério da cientificidade, segundo Popper, não é o da *falseabilidade*? Para Guattari, o paradigma estético deveria contaminar todos os registros do discurso, inocular o veneno da incerteza criativa e da invenção delirante em todos os campos do saber. Negação da pretensa "neutralidade" científica: "o que agora está na ordem do dia é o resgate de campos de virtualidade 'futuristas' e 'construtivistas'¹⁷". Retrato do psicanalista como artista: "assim como um artista atribui a seus predecessores e a seus contemporâneos os traços que lhe convêm, eu também convido os leitores a aceitar e rejeitar livremente meus conceitos"¹⁸.

O refrão, o sintoma e a obra

A estética guattariana, tão tributária à de Nietzsche, considera apenas o ponto de vista do criador. Não se encontra nenhum vestígio de considerações sobre a recepção estética, salvo nas páginas que tratam da noção de "refrão" [*ritournelle*]: ele toma o exemplo de assistir à tele-

16. *Les trois écologies*, p. 27.

17. *Chaosmose*, p. 26.

visão. Pois ligar a tevê é expor seu "sentimento de identidade pessoal" a uma explosão temporária – o telespectador então se encontra na encruzilhada de vários nódulos subjetivos: o "fascínio perceptivo" provocado pela varredura eletrônica da imagem; o arrebatamento ("captura") proporcionado pelo conteúdo narrativo, ornado com os "parasitas" perceptivos que surgem na peça (por exemplo, o telefone); o "mundo de fantasmas", enfim, criado pela emissão, percebida como um "motivo existencial" que funciona como um "atrator" no "caos sensível e significacional". "Presa" ao que está olhando, a subjetividade plural aqui vira um refrão, prelúdio da constituição de um "território existencial". Aqui também ocorre a contemplação da forma, não como uma "suspensão da vontade" (Schopenhauer), e sim como um processo termodinâmico, um fenômeno de condensação, de acumulação da energia psíquica sobre um "motivo" numa perspectiva de ação. A arte fixa a energia, refraniza-a, transferindo-a para a vida cotidiana: repercussão, ricochete... Puro "enfrentamento de uma vontade e de um material"¹⁸, a arte segundo Guattari é comparável à atividade, totalmente nietzscheana, de traçar *textos* no caos do mundo; em outros termos, ao ato de "interpretar e avaliar"... Os "motivos existenciais" oferecidos à contemplação estética, em sentido amplo, captam os diversos componentes da subjetividade e lhes dão direção: a arte é aquilo sobre o que e em torno de que a subje-

18. *Chaosmose*, p. 33. Cf. também Félix Guattari, "Cracks in the street", *Flash Art*, n. 135, verão 1987.

tividade pode se recompor, como vários raios luminosos se unem num feixe de luz para iluminar um único ponto. O contrário dessa condensação, que tem na arte seu exemplo mais cabal, seria a neurose, na qual o "refrão", caracterizado por sua fluidez, se "enrijece" na obsessão; e também a psicose, que implode a personalidade ao fazer com que os "componentes parciais" da subjetividade sigam "em linhas delirantes, alucinatórias"¹⁹... Isso nos leva a pensar que o próprio *objeto* é neurótico: ao contrário da fluidez com que retorna o refrão, com suas sucessivas cristalizações que rebatem em objetos parciais maleáveis, a neurose "enrijece" tudo o que toca. O capitalismo integrado, que transforma os territórios existenciais em mercadorias e leva a energia subjetiva a derivar para os produtos, funciona neuroticamente: ele gera um "imenso vazio na subjetividade", uma "solidão maquinica"²⁰, ao se engolfar nas áreas que ficaram vagas devido à desertificação dos espaços de trocas diretas. Esse vazio só poderá ser preenchido forjando-se um novo contrato com o inumano, isto é, com a máquina.

O pensamento de Guattari organiza-se em torno de uma perspectiva analítica cujo horizonte distante é a *cura*: todavia, a modalidade de uma recuperação parcial surge para recompor o quadro estilhaçado das subjetivações. A arte não se confunde com o sintoma, mas nunca está muito longe dele. O sintoma, "a partir do momento em que se

19. *Chaosmose*, p. 33.

20. Félix Guattari, "Rebondir les pratiques sociales", *Le Monde diplomatique*, "L'agonie de la culture", outubro 1993.

repete, funciona como refrão existencial”, quando o refrão “se encarna numa representação ‘enrijecida’, por exemplo, um ritual obsessivo”. Mas se a analogia entre a tomada de autonomia do doente e a criação artística às vezes vai longe demais, Guattari abstém-se de “equiparar a psicose a uma obra de arte e o psicanalista a um artista”... Com a ressalva de que ambos tratam do mesmo material subjetivo, o qual deve sobrevir para “curar” efeitos catastróficos da homogeneização, essa violência que o sistema capitalista exerce contra o indivíduo, essa repressão dos dissensos que são os únicos capazes de fundar sua subjetividade. Em todo caso, a arte e a vida psíquica estão imbricadas nos mesmos arranjos: Guattari descreve a arte em termos imateriais somente para melhor materializar os mecanismos da *psykhé*. Tanto na análise como na atividade artística, “deixa-se de sentir o tempo; orienta-se, age-se sobre ele, objeto de mutações qualificativas”. Se o papel do analista consiste em “criar focos mutantes de subjetivação”, a mesma fórmula seria facilmente aplicável ao artista.

A obra de arte como objeto parcial

A obra de arte interessa a Guattari apenas na medida em que não é uma “imagem passivamente representativa”, ou seja, um produto. A obra materializa territórios existenciais, onde a imagem assume o papel de *vetor de subjetivação*, de *slufter* capaz de desterritorializar nossa percepção antes de “re-ramificá-la” para outros possíveis: papel de

um “operador de bifurcações na subjetividade”. Aqui também a arte pode se vangloriar de qualquer exclusividade, mesmo que ofereça o modelo desse “conhecimento pático” próprio da estética, essa “experiência não-discursiva da duração”... Esse modo de conhecimento só é possível sob a condição de não considerar a contemplação da obra de arte como simples deleite. Guattari vagueia pelas paragens nietzscheanas, transpondo o vitalismo do filósofo alemão (“É belo o problema que nos estimula à superação”) para o campo lexical psico-ecológico que lhe apraz: ele vê na contemplação estética um processo de “transferência de subjetivação”. Esse conceito, tomado a Mikhail Bakhtine, designa o momento em que a “matéria de expressão” se torna “formalmente criadora”²¹, o instante em que o testemunho passa do autor para o espectador.

Aqui, os postulados de Guattari mostram-se muito próximos aos de Marcel Duchamp, enunciados em sua famosa conferência de 1954 sobre “o processo criativo”²², em Houston: o espectador é o co-autor da obra, penetrando nos arcanos da criação por meio do “coeficiente de arte”, isto é, a “diferença entre o que [o artista] havia projetado realizar e o que ele realizou”. Duchamp descreve esse fenômeno em termos próximos aos da psicanálise: é uma “transferência” da qual “o artista não tem nenhuma consciência”, e a reação do espectador diante da obra se ope-

21. *Chacsmose*, p. 28.

22. Marcel Duchamp, “Le processus créatif”, in *Duchamp du signe*, Paris, Flémimarion, 1976.

ra no registro de uma “osmose estética que ocorre através da matéria inerte: cor, plano, mármore etc.”. Essa teoria *transicional* da obra de arte é retomada por Guattari, que a converte na base de suas intuições sobre a natureza fluida da subjetividade, cujos componentes funcionam *engatando-se* temporariamente, como vimos, em “territórios existenciais” heterogêneos. A obra de arte não detém o olhar: é o processo fascinador, para-hipnótico, do olhar estético que cristaliza em torno dela os diferentes componentes da subjetividade e os redistribui para novos pontos de fuga. A obra é o contrário do *pára-choque* definido pela percepção estética clássica, que se exerce sobre objetos acabados, totalidades fechadas. Essa fluidez estética é indissociável de um questionamento da autonomia da obra. Guattari define a obra como um “objeto parcial”, que goza apenas de uma “autonomização subjetiva relativa”, a exemplo do objeto *a* no inconsciente lacaniano²³. Aqui, o objeto estético adquire o estatuto de um “enunciador parcial”, cuja tomada de autonomia permite “secretar novos campos de referência”. Essa definição se casa muito bem com a evolução das formas artísticas – a teoria do *objeto parcial* estético como “segmento semiótico”, destacado da produção subjetiva coletiva para “trabalhar por conta própria”, descreve perfeitamente os métodos de produção artísticos mais correntes na atualidade: *sampling* de imagens e informações, reciclagem de formas passadas, já socializadas ou historicizadas, inven-

23. *Chaosmose*, p. 27.

ção de identidades coletivas... Tais são os procedimentos da arte atual, nascidos de um regime de imagens hiperinflacionado. Essas estratégias para objetos parciais inserem a obra no *continuum* de um dispositivo existencial, em vez de lhe conferir, no registro do domínio conceitual, a autonomia tradicional da obra-prima. Essas obras já não são pinturas, esculturas, instalações, termos que correspondem a categorias do domínio e à ordem dos produtos, e sim meras *superfícies, volumes, dispositivos* que se encaixam em estratégias de existência. Aqui tocamos os limites da definição da atividade artística, proposta por Deleuze e Guattari em *Qu'est-ce que la philosophie*: “conhecimento do mundo por perceptos e afetos”... Pois a própria idéia de um objeto parcial que remete componentes heterogêneos da subjetividade a um movimento de singularização invoca uma idéia de *totalidade*: “o enunciador parcial” a que corresponde a obra de arte não depende de uma categoria particular da atividade humana – como, então, ela poderia se limitar a esse ordenamento particular sugerido pelo plano dos “afetos” e “perceptos”? Para ser plenamente obra de arte, ela também deve propor os conceitos necessários ao funcionamento de tais afetos e perceptos, no âmbito de uma experiência total do pensamento. Sem isso, a categorização combatida pela função irá se recompor fatalmente no plano dos materiais que fundam o pensamento. Portanto, parece mais adequado, à luz dos próprios textos de Guattari, definir a arte enquanto *construção de conceitos com o auxílio de perceptos e afetos, visando a um conhecimento do mundo...*

Para uma práxis artístico-ecosófica

O fato ecosófico consiste numa articulação ético-política entre o ambiente, o social e a subjetividade. Trata-se de reconstituir um território político perdido, visto que foi despedaçado pela violência desterritorializante do “capitalismo mundial integrado”.

A época contemporânea, ao exacerbar a produção de bens materiais e imateriais em detrimento da consistência e dos Territórios existenciais individuais e de grupo, gerou na subjetividade um intenso vazio, que tende a se tornar cada vez mais absurdo e inevitável²⁴.

A prática ecosófica, centrada nas noções de globalidade e interdependência, pretende reconstituir esses territórios existenciais a partir de modos de funcionamentos da subjetividade até agora ciosamente mantidos em minoria. A ecosofia pode propor-se a “substituir as velhas ideologias que setorializavam de maneira abusiva o social, o privado e o civil”²⁵. Nessa perspectiva, a arte também se mostra de grande auxílio, na medida em que fornece um “plano de imanência”²⁶ – ao mesmo tempo muito organizado e muito “absorvente” – para o exercício da subjetividade. E ainda mais porque a arte contemporânea se desenvolveu no sentido de negar a autonomia (e, portanto,

24. *Les trois écologies*, p. 39.

25. *Chazemose*, p. 165.

26. *Qu'est-ce que la philosophie?*, op. cit., p. 38.

a setorialização) que lhe era conferida pelas teorias formalistas do “modernismo”, que tiveram seu principal defensor em Clement Greenberg.

Hoje, a arte define-se apenas como um lugar de importação de métodos e conceitos, uma zona de hibridações. Como dizia Robert Filliou, um dos animadores do movimento Fluxus, a arte oferece um “direito de asilo” imediato a todas as práticas desviantes que não encontram lugar em seu leito natural. Assim, muitas obras importantes dos últimos trinta anos surgiram no campo da arte pela única razão de ter atingido um ponto-limite em outros campos: Marcel Broodthaers encontrou uma maneira de continuar a poesia na imagem e Joseph Beuys, de perseguir a política na forma. Ao que parece, Guattari registrou esses deslizamentos, essa capacidade da arte moderna de abarcar os mais diversos sistemas de produção. Ele critica frequentemente a arte como atividade específica, conduzida por uma corporação de ofício particular. A experiência da clínica, para muitos, consiste nessa surpresa perante tal fragmentação dos saberes, perante essa “subjetividade corporativista” recente que nos leva, por exemplo, num reflexo de “setorialização”, a “esteticizar uma arte rupestre que tudo nos leva a pensar que tinha um alcance essencialmente tecnológico e cultural”.

Assim é que a exposição *Primitivismo na arte do século XX*, recentemente realizada no MoMA de Nova York, feticheza “correlações formais, formalistas e, enfim, bastante superficiais” entre obras arrancadas a seu contexto, “de

um lado, tribal, étnico, mítico; de outro, cultural, histórico, econômico". A raiz da práxis artística encontra-se na produção de subjetividade; pouco importa o modo particular de produção. Mas essa atividade se mostra, mesmo assim, determinada pelo *arranjo enunciativo* escolhido.

A ordem comportamental da arte atual

"Como uma aula pode ser uma obra de arte?", pergunta Guattari²⁷... Assim ele coloca o problema último da estética, sua utilização, sua inserção em tecidos enrijecidos pela economia capitalista. Tudo nos leva a pensar que a modernidade se construiu, desde o final do século XIX, sobre a idéia da "vida como obra de arte". Segundo a fórmula de Oscar Wilde, a modernidade é o momento em que "não é a arte que imita a vida, e sim a vida que imita a arte"... Marx segue na mesma direção ao criticar a distinção clássica entre *práxis* (ato de transformar a si mesmo) e *poiésis* (ação "necessária", servil, com vistas a produzir ou transformar a matéria). Contrário a esse raciocínio, Marx pensava que "a práxis passa constantemente para a poiésis, e vice-versa". Mais tarde, Georges Bataille construiu sua obra sobre a crítica dessa "renúncia à existência em troca da função" que funda a economia capitalista. Os três registros – *ciência, ficção e ação* – rompem a existência humana, *calibrando-a* em função de categorias preestabelecidas²⁸.

27. *Chacmosse*, p. 183.

28. Georges Bataille, "L'Apprenti sorcier", in Denis Hollier, *Le collège de sociologie*, Paris, Gallimard, 1979.

A ecosofia guattariana também considera a totalidade da existência anterior à produção de subjetividade. Esta ocupa a posição central que Marx atribui ao trabalho e Bataille, à *experiência interior*, na tentativa de recomposição individual e coletiva da totalidade perdida. Pois "a única finalidade aceitável das atividades humanas", escreve Guattari, "é a produção de uma subjetividade que auto-enriqueça continuamente sua relação com o mundo"²⁹. Definição que se aplica idealmente às práticas dos artistas contemporâneos: ao criar e colocar em cena dispositivos de existência que incluem métodos de trabalho e modos de ser, em vez dos objetos concretos que até agora delimitavam o campo da arte, eles utilizam o tempo como material. A forma predomina sobre a coisa, os fluxos, sobre as categorias: a produção de gestos prevalece sobre a produção das coisas materiais. Hoje, os espectadores são levados a entrar em "módulos temporais catalisadores", em vez de contemplar objetos imanentes fechados em seu mundo de referências. O artista chega a se apresentar como um universo de subjetivação em andamento, como o *manequim* de sua própria subjetividade: ele se torna o campo de experiências privilegiadas e o princípio sintético de sua obra numa evolução prefigurada por toda a história da modernidade. O objeto de arte, nessa ordem comportamental, adquire uma espécie de *aura ilusória*, agente de resistência à sua distribuição mercantil ou *parasita mimético* dessa distribuição.

29. *Chacmosse*, p. 38.

Num universo mental em que o *ready-made* constitui um modelo privilegiado, enquanto produção coletiva (objeto em série) assumida e reciclada num dispositivo plástico autopoiético, os esquemas de pensamento de Guattari ajudam-nos a pensar as mutações em curso na arte atual. No entanto, não era esse o objetivo primordial do autor, para quem a estética deve, antes de mais nada, acompanhar e alterar o rumo das mutações sociais... Assim, a função poética, que consiste em recompor universos de subjetivação, talvez não tenha sentido se não puder nos ajudar também a superar as "provas de barbárie, de implosão mental, de espasmo cósmico, que se perfilam no horizonte, e a transformá-las em riquezas e gozos imprevisíveis"³⁰...

³⁰ *Chastanois*, p. 187.

GLOSSÁRIO

Academicismo

1. Atitude que consiste em se prender aos signos e formas mortas de sua época e estetizá-los.

2. Sinônimo: bombeiro.

"E por que não agiria como bombeiro, se este é seu ofício?" (Samuel Beckett).

Anúncio

Depois de ser um acontecimento em si (a pintura clássica), o registro gráfico de um acontecimento (a obra de Jackson Pollock, os documentos fotográficos de uma performance ou de uma ação), hoje a obra de arte muitas vezes escolhe o papel de anúncio de um acontecimento futuro ou sempre adiado...

Arte

1. Termo genérico que designa um conjunto de objetos apresentados no âmbito de um relato chamado a *história da arte*. Esse relato estabelece uma genealogia crítica e problematiza os campos desses objetos através de três subconjuntos: *pintura, escultura e arquitetura*.

2. A palavra "arte" hoje aparece apenas como resíduo semântico desses relatos. Sua definição mais precisa seria a seguinte: a arte é uma atividade que consiste em produzir relações com o mundo com o auxílio de signos, formas, gestos ou objetos.

Arte (Fim da)

Não existe "fim da arte", exceto numa perspectiva idealista da história. Mas podemos retomar, com uma ponta de ironia, a fórmula de Hegel segundo a qual "a arte para nós é uma coisa passada", para fazer uma figura de estilo: estejamos disponíveis para o que acontece no presente, que sempre ultrapassa *a priori* nossas faculdades de entendimento.

Artista

Evocando a geração conceitual e minimalista dos anos 1960, o crítico Benjamin Buchloch definiu o artista como um "sábio/filósofo/artesão" que entregava à sociedade "os resultados objetivos de seu trabalho". De acordo com ele, essa figura se seguiu à do artista como "sujeito mediúncio e transcendental", representada por Yves Klein, Lucio Fontana ou Joseph Beuys. Os recentes desenvolvimentos da arte apenas refinam essa intuição de Buchloch: o artista de hoje aparece como um operador de signos, que modeliza as estruturas de produção para fornecer duplos significantes. Um empresário/político/realizador. O denominador comum entre todos os artistas é que eles *mostram* alguma coisa. O ato de mostrar basta para definir o artista, quer seja uma representação ou uma designação.

Notas finais ou pós-produção na prática

Nicolas Bourriaud inicia seu livro *Pós-produção: como a arte programa o mundo contemporâneo* com a seguinte definição:

"Pós-produção": termo técnico usado no mundo da televisão, do cinema e do vídeo. Designa o conjunto de tratamentos dados a um material registrado: a montagem, o acréscimo de outras fontes visuais ou sonoras, as legendas, as vozes *off*, os efeitos especiais.¹⁸⁴

Como sugerido nesse sentido técnico, a pós-produção pode incorporar aos seus processos de formatação uma sorte bastante variada de conteúdos. Esse material que lhe serve de 'alimento' pode ser convertido em algo mais adequado para então ser *exportado* com diversos fins, por algum *output*, mesmo para reforçar a complexidade da montagem e entrecruzar elementos estranhos, às vezes imprevistos, aos processos de produção iniciais, já com as interferências deste estágio posterior – o da pós-produção. Esta última característica, forte motivo dos elogios dispensados por Bourriaud aos 'artistas da pós-produção', atualiza práticas comuns às vanguardas que se serviram de grande variedade de bens culturais como um elemento entre outros para suas proposições artísticas: como nas colagens e fotomontagens, *qualquer* conteúdo pode ser apropriado, *inclusive* aqueles já informados por muitas escolhas, impregnados por contextos específicos mais ou menos familiares, por outros processos de produção.

A presença de operações como aquelas listadas por Bourriaud para definir o termo pós-produção é nítida nos processos envolvidos na construção dos meus trabalhos em geral. Entendo a pós-produção como se fosse um aparelho (em sintonia com o que propõe Vilém Flusser), pois



Gillian Wearing, *Signs That Say What You Want Them to Say and Not Signs That Say What Someone Else Wants You to Say, I'm Desperate*, fotografia, 1992-5.

interpolação praticada pelos artistas *que inserem seus trabalhos nos dos outros*. Em dois momentos do seu livro ele menciona, apenas brevemente, a herança das vanguardas: pela enumeração de alguns elementos herdados e, depois, de forma indireta, para chamar a atenção dos materiais utilizados pelo artista Liam Gillick.¹⁰⁰ Sua relação com a tradição vem principalmente de Guy Debord, da noção de desvio como prática operacional, presente no livro *Mode d'emploi du détournement*, de 1957, e que veio a ser sistematizada em um projeto posterior de Debord, *La Société du spectacle*, de 1967, não como uma negação do estilo mas como o estilo da negação. Tanto ele quanto eu "validamos" nossos discursos com balizas semelhantes, em geral, a das vanguardas e a dos anos 1950 e 1960. Contudo, uma bifurcação aparece aqui: Bourriaud "banha" a narrativa do seu livro com um sentido evolucionista: "já não lidam com", "não se trata mais de".

O fato é que: depois desta pesquisa *ainda lido com, ainda trato disso*. Por que tanta ansiedade em separar, pela marca da superação, algumas práticas com o rótulo de "os artistas da pós-produção"? Que ambiente ideal é este que antecede a "arte da pós-produção"? A onda de Hokusai, por exemplo, não produziu uma *anexação ao mundo da arte de formas até então ignoradas ou desprezadas*? Todas as crucificações, se comparadas, colocadas lado a lado, não contribuiriam *para abolir a distinção tradicional entre produção e consumo, criação e cópia, ready-made [a imagem de um homem na cruz] e "obra original"*? A alegoria da caverna não seria também uma problematização entre original e cópia? E a *Olímpia* e o *Almoço na Relva* de Édouard Manet não são exemplares pelas suas intersecções com a história da pintura?

Vou, então, *converter* a pós-produção de Bourriaud em um *readymade assistido*; acrescentar-lhe, pela identificação/supressão de elementos de classificação restritivos, a *minha* pós-produção orientada pela apropriação de Isidore Ducasse, do dadaísmo, do surrealismo, de Guy

Debord, da arte conceitual, da computação em geral. Atualizo a conjunção de Ducasse apresentada logo no início desta tese: *"Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste"*.



Amateur Versus Professional¹

by Maya Deren



The major obstacle for amateur film-makers is their own sense of inferiority vis-a-vis professional productions. The very classification "amateur" has an apologetic ring. But that very word - from the Latin "amateur" - "lover" means one who does something for the love of the thing rather than for economic reasons or necessity. And this is the meaning from which the amateur film-maker should take his cue. Instead of envying the script and dialogue writers, the trained actors, the elaborate staffs and sets, the enormous production budgets of the professional film, the amateur should make use of the one great advantage which all professionals envy him, namely, freedom - both artistic and physical.

Artistic freedom means that the amateur film-maker is never forced to sacrifice visual drama and beauty to a stream of words, words, words, to the relentless activity and explanations of a plot, or to the display of a star or a sponsor's product; nor is the amateur production expected to return profit on a huge investment by holding the attention of a massive and motley audience for 90 minutes.

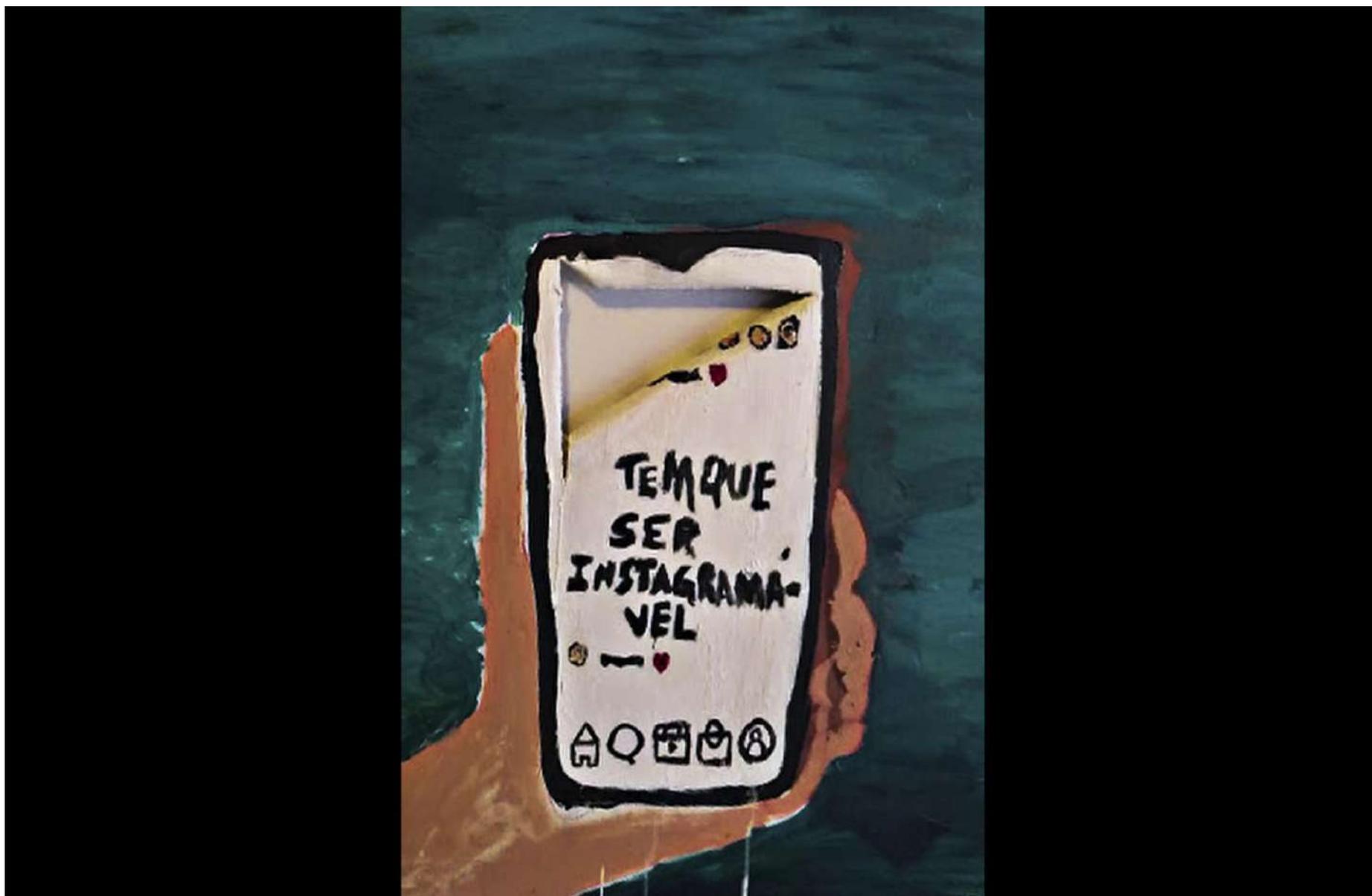
Like the amateur still-photographer, the amateur film-maker can devote himself to capturing the poetry and beauty of places and events and, since he is using a motion picture camera, he can explore the vast world of the beauty of movement. (One of the films winning Honorable Mention in the 1958 Creative Film Awards was ROUND AND SQUARE,

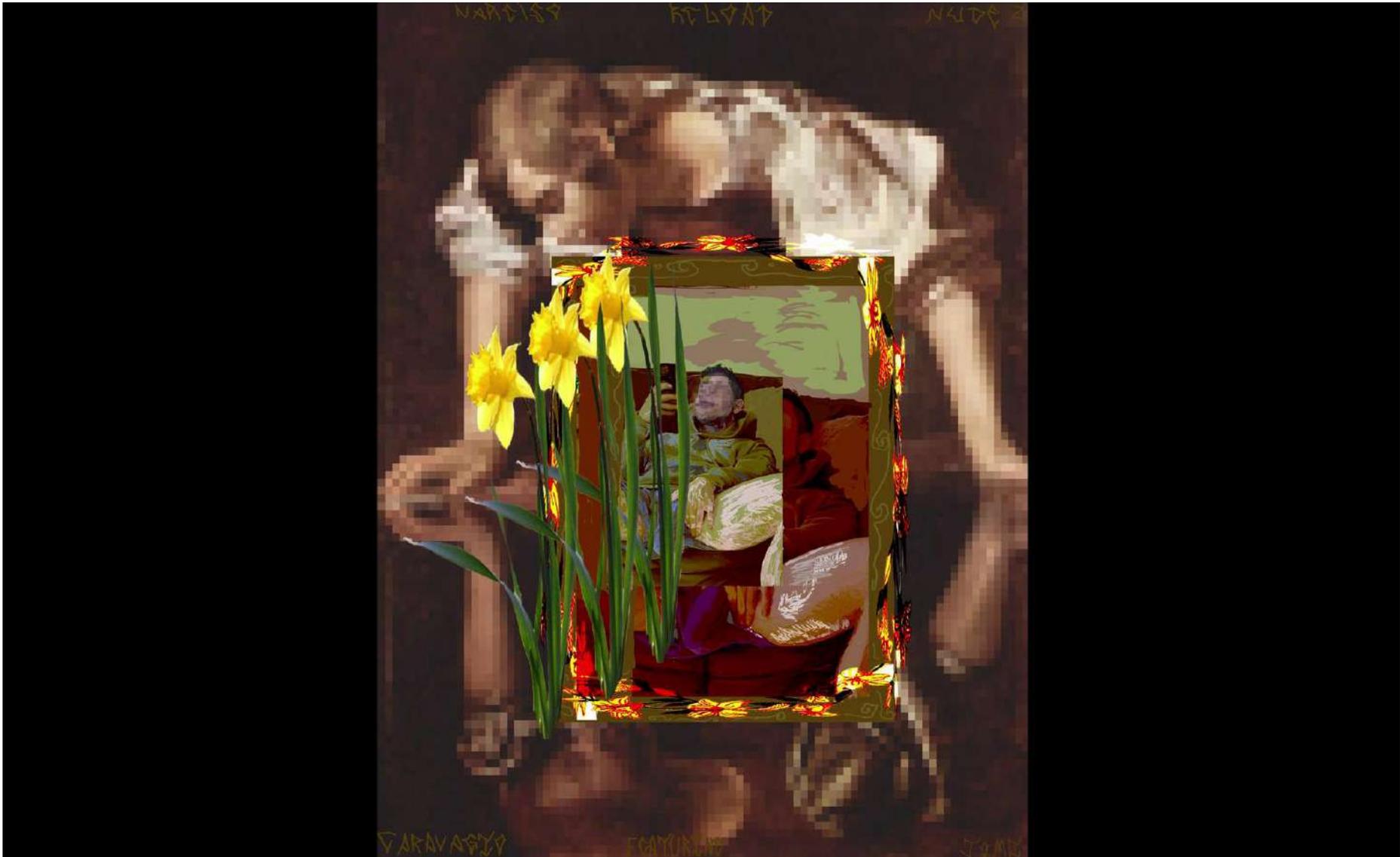
a poetic, rhythmic treatment of the dancing lights of cars as they streamed down highways, under bridges, etc.) Instead of trying to invent a plot that moves, use the movement of wind, or water, children, people, elevators, balls, etc. as a poem might celebrate these. And use your freedom to experiment with visual ideas; your mistakes will not get you fired.

Physical freedom includes time freedom - a freedom from budget imposed deadlines. But above all, the amateur film-maker, with his small, light-weight equipment, has an inconspicuousness (for candid shooting) and a physical mobility which is well the envy of most professionals, burdened as they are by their many-ton monsters, cables and crews. Don't forget that no tripod has yet been built which is as miraculously versatile in movement as the complex system of supports, joints, muscles, and nerves which is the human body, which, with a bit of practice, makes possible the enormous variety of camera angles and visual action. You have all this, and a brain too, in one neat, compact, mobile package. Cameras do not make films; film-makers make films.

Improve your films not by adding more equipment and personnel but by using what you have to its fullest capacity. The most important part of your equipment is yourself: your mobile body, your imaginative mind, and your freedom to use both. Make sure you do use them.

¹ Film Culture 39 (1965): 45-46.







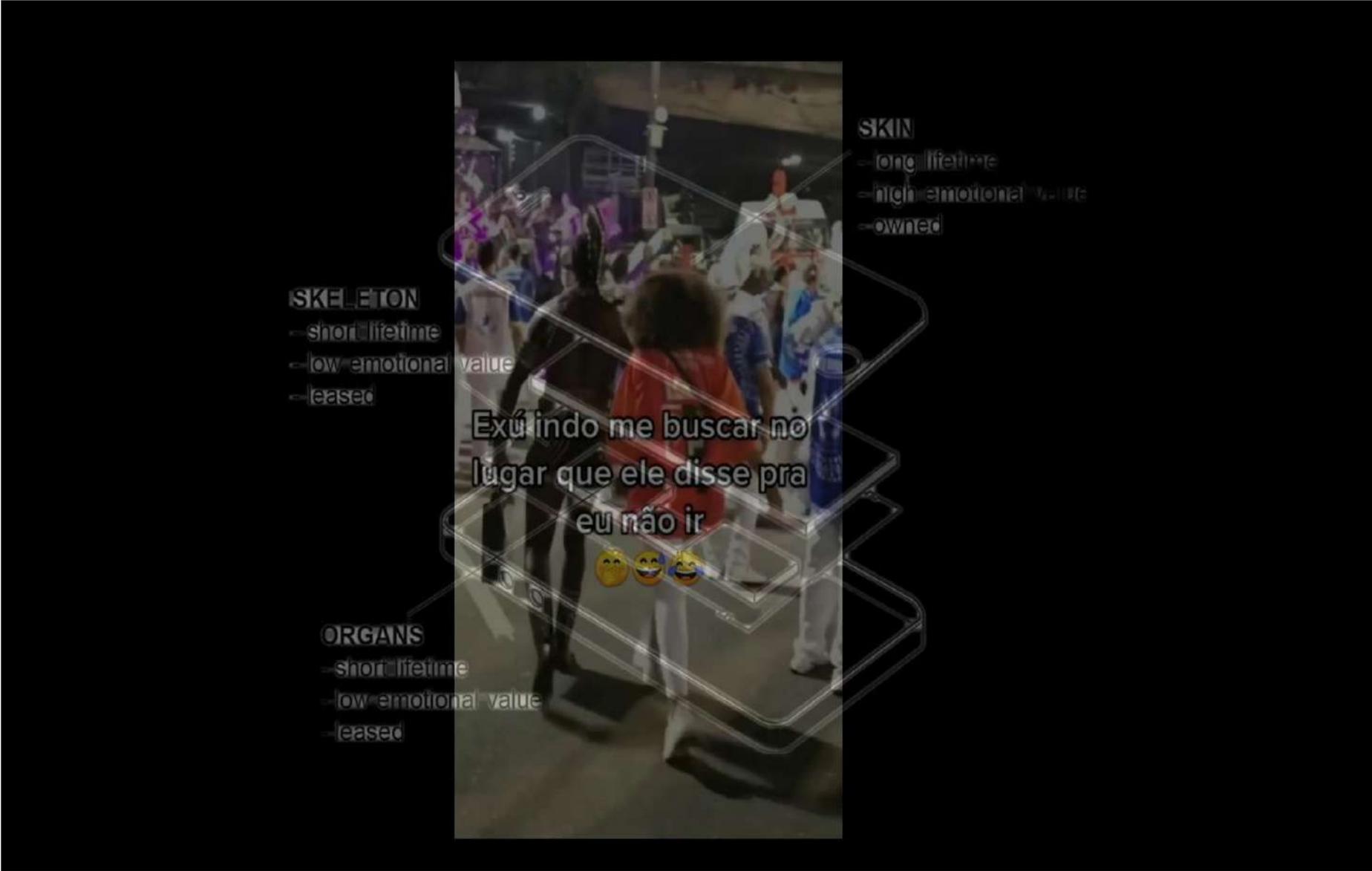
AMADOR.EX.OBRA

Cap 1 - o beijo, a idealização.









SKELETON

- short lifetime
- low emotional value
- leased

ORGANS

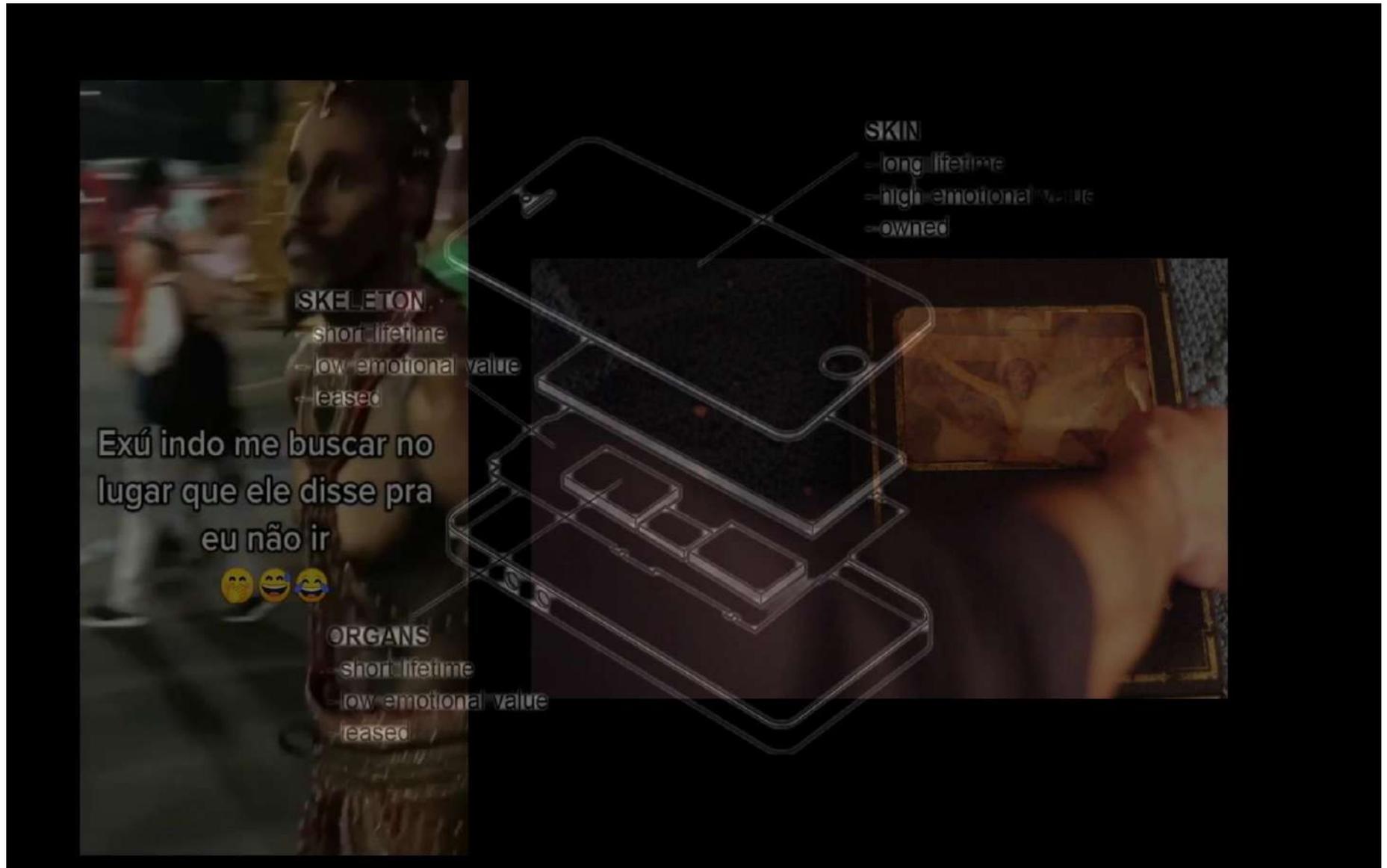
- short lifetime
- low emotional value
- leased

SKIN

- long lifetime
- high emotional value
- owned

Exú indo me buscar no lugar que ele disse pra eu não ir





and then it was some questions

Does Jesus is white?

does he loves me?

why a story made 2021 year ago still make sense to almost every people in the world?

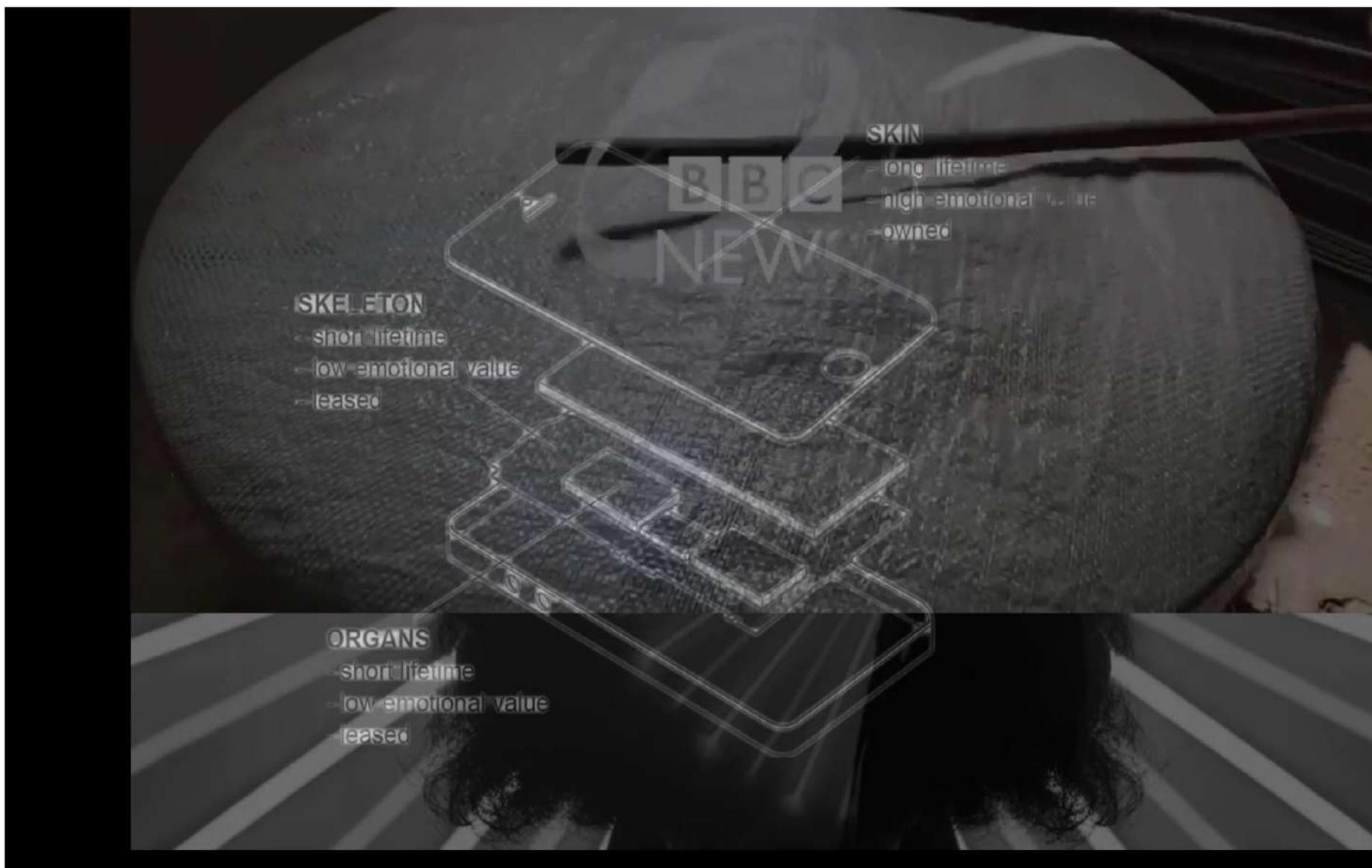
SKIN
- long lifetime
- high emotional value
- owned

SKELETON
- short lifetime
- low emotional value
- leased

ORGANS
- short lifetime
- low emotional value
- leased

The image features a conceptual diagram where a smartphone frame is superimposed over a religious painting. The frame is divided into three distinct sections, each labeled with a biological term and its characteristics. The top section is labeled 'SKIN' and lists 'long lifetime', 'high emotional value', and 'owned'. The middle section is labeled 'SKELETON' and lists 'short lifetime', 'low emotional value', and 'leased'. The bottom section is labeled 'ORGANS' and lists 'short lifetime', 'low emotional value', and 'leased'. The background painting depicts a religious scene with figures in a classical style.





SKIN

- long lifetime
- high emotional value
- owned

SKELETON

- short lifetime
- low emotional value
- leased

Um deles me respondeu que, mesmo se plantar batatas, vai nascer maconha

ORGANS

- short lifetime
- low emotional value
- leased

atamba, a dona do balé espantoso dos relâmpagos, foi a próxima a tentar alegrar o Pai maior

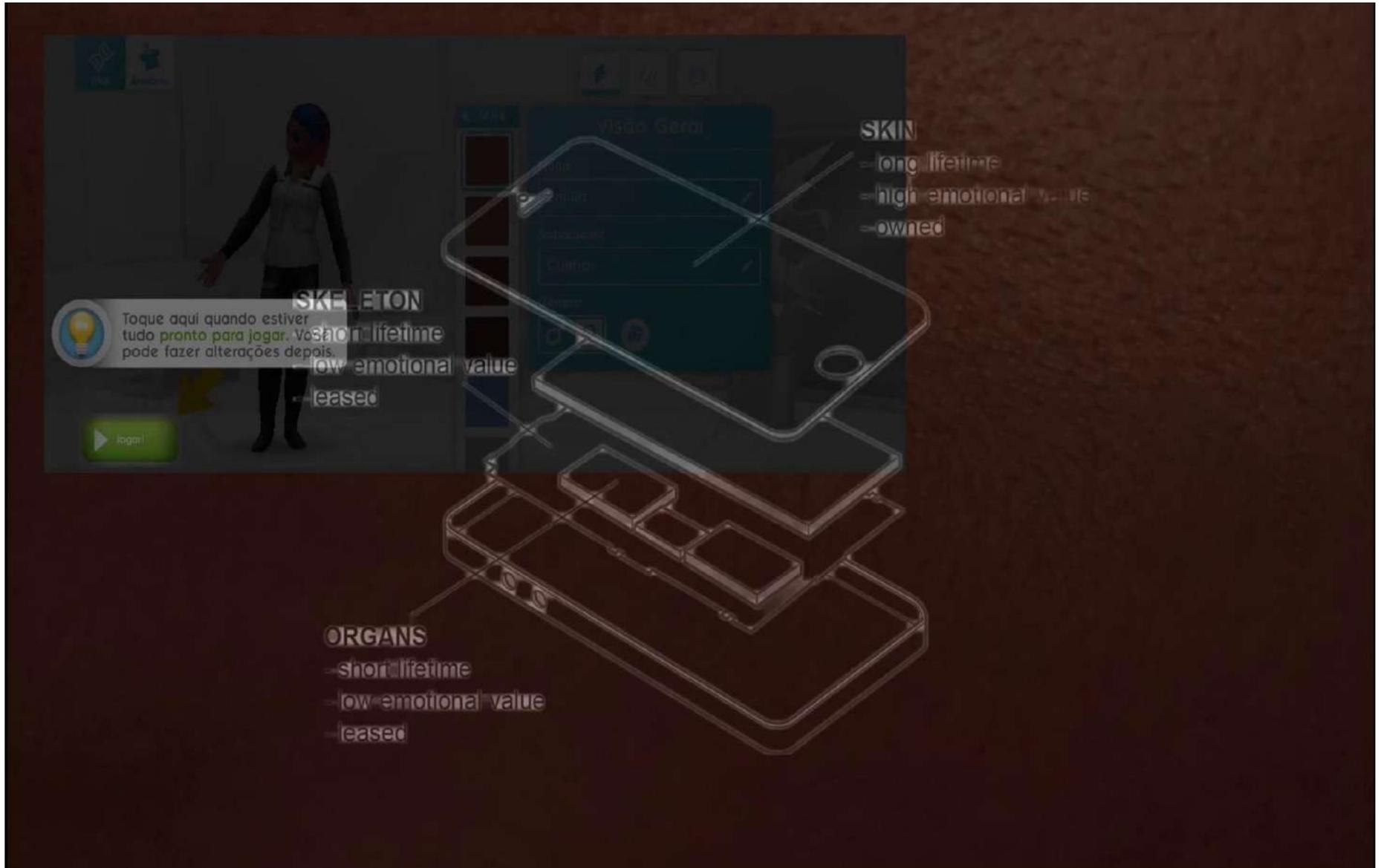
TIKTOK



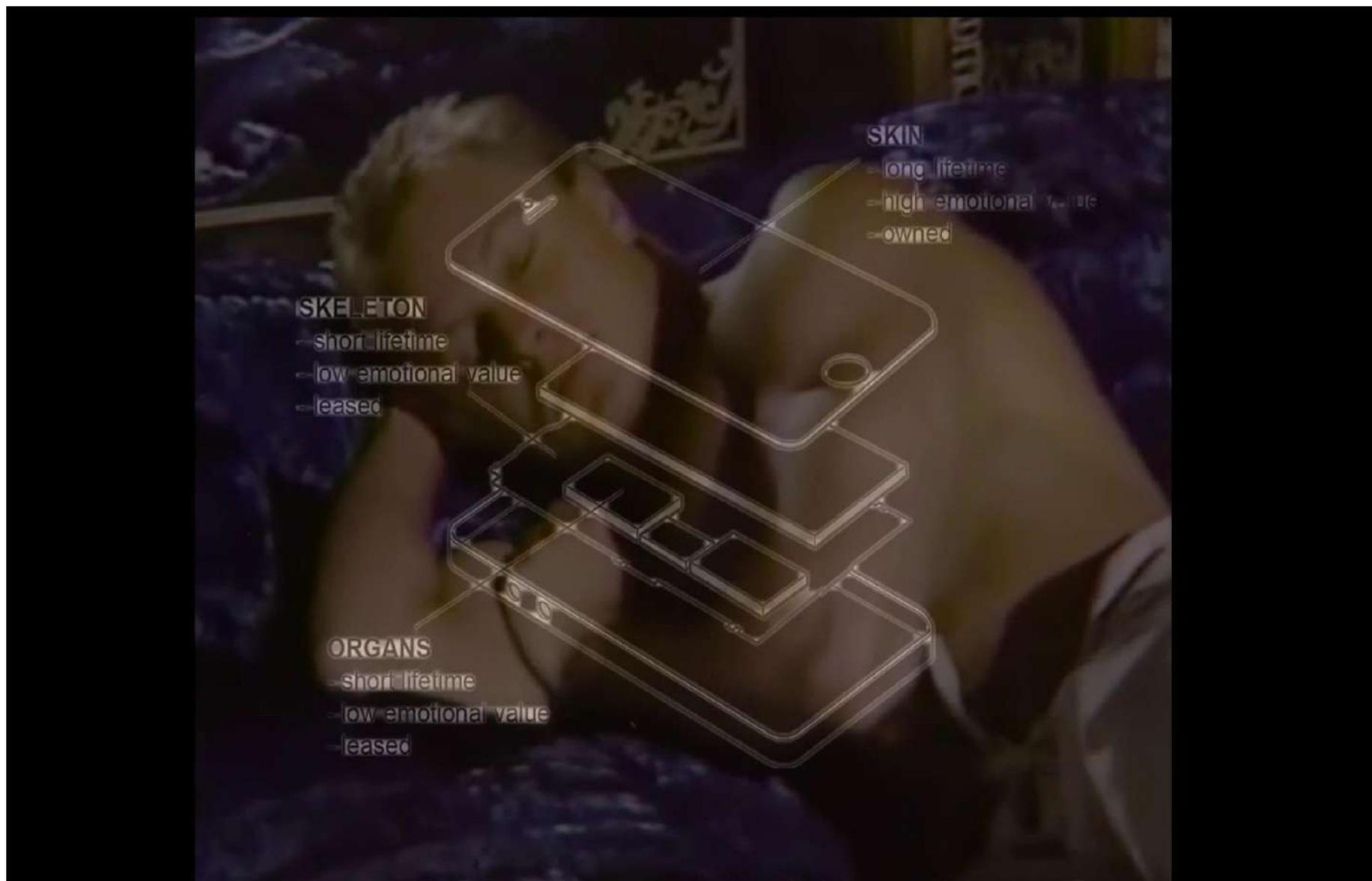
Indígenas protestam
contra migrações de “Fora
Bolsonaro” em Porto
Seguro, na Bahia

ORGANS
- short lifetime
- low emotional value
Case:

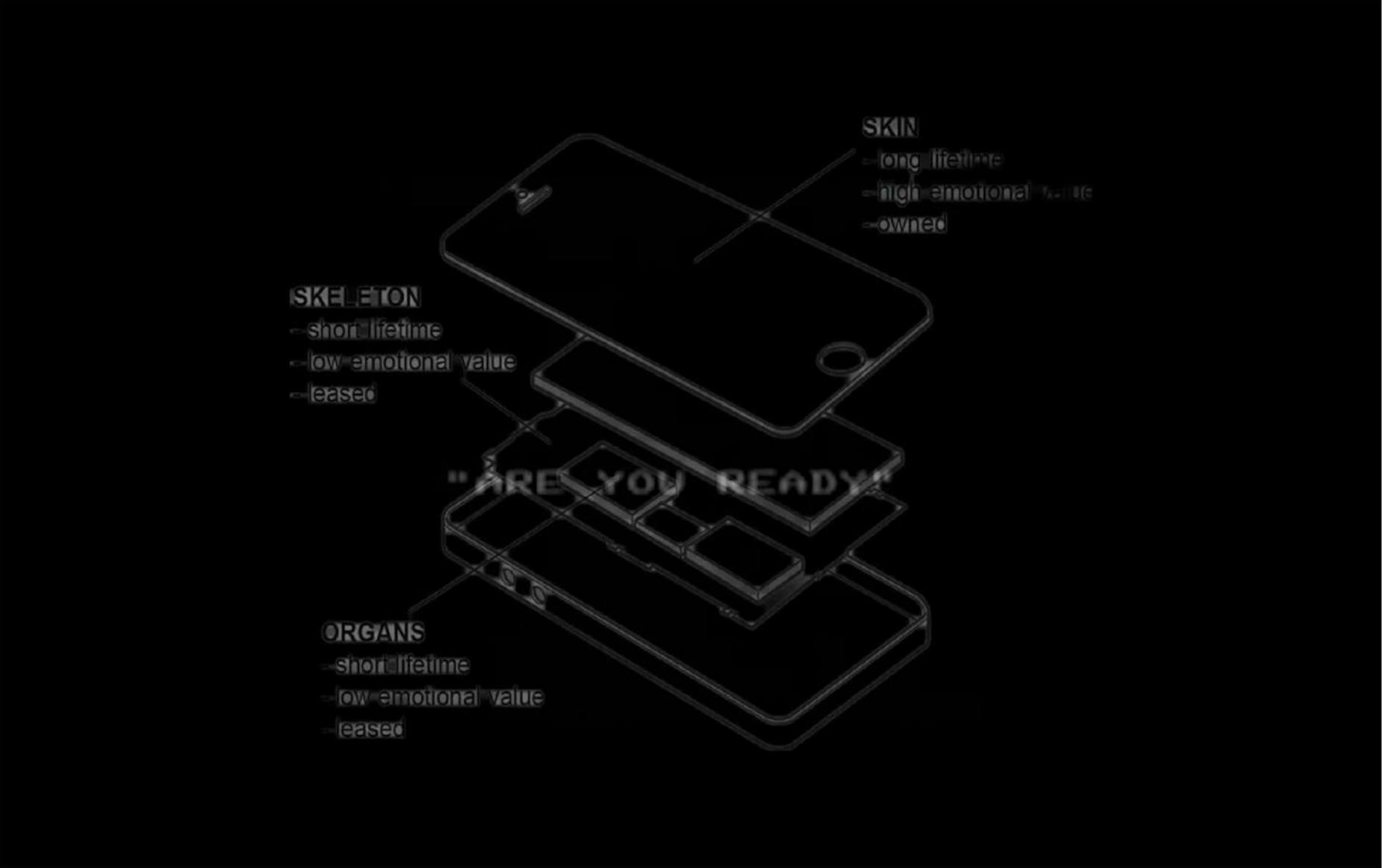
fizeram a primeira festa na manhã do mundo



The image is a composite graphic on a dark brown background. On the left, a screenshot of a digital avatar customization interface shows a male avatar in black briefs. A yellow arrow points to a green 'logar' button. A semi-transparent teal panel titled 'Forma do Corpo' (Body Shape) is overlaid on the avatar, featuring sliders for 'Largura da Cintura' (Waist Width), 'Tamanho dos Quadril' (Hip Size), and 'Grossura da Perna' (Thigh Thickness). To the right of the avatar, the text 'SKEL ETON' is displayed with a list: '- short lifetime', '- low emotional value', and '- leased'. A yellow arrow points from this text to the avatar. In the center, a white wireframe of a smartphone is overlaid, with lines connecting it to the 'Forma do Corpo' panel and the 'ORGANS' text below. The text 'ORGANS' is accompanied by a list: '- short lifetime', '- low emotional value', and '- leased'. To the right of the smartphone, the text 'SKIN' is displayed with a list: '- long lifetime', '- high emotional value', and '- owned'. In the bottom right corner, there is a small video inset showing a man with dark hair and a light-colored shirt in a clothing store, looking surprised with his mouth open.







SKIN
- long lifetime
- high emotional value
- owned

SKELETON
- short lifetime
- low emotional value
- leased

ORGANS
- short lifetime
- low emotional value
- leased

***It Looks Like a Lake Made for
Instagram. It's a Dump for Chemical
Waste.***

https://www.uol.com.br/tilt/noticias/redacao/2019/03/15/facebook-e-google-removem-cenas-de-ataque-n... 67%

Ataque em mesquita: Facebook e Google agiram rápido, mas não foi suficiente

SKIN
- long lifetime
- high emotional value
- owned

SKELETON
- short lifetime
- low emotional value
- leased

ORGANS
- short lifetime
- low emotional value
- leased

LIVE4

PUBLICIDADE

100 ANOS

10 ANOS DE GOT

MATERIAS » PERSONAGEM

O CHOCANTE CASO DO YOUTUBER RUSSO CONDENADO POR MATAR A NAMORADA DURANTE UMA LIVE

O influencer Stas Reeflay rotineiramente humilhava sua namorada enquanto centenas de espectadores assistiam, até que um dia o abuso resultou em tragédia

INGREDI BRUNATO, SOB SUPERVISÃO DE THIAGO LINCOLINS PUBLICADO EM 01/05/2021, ÀS 08H00





SKIN

- long lifetime
- high emotional value
- owned

SKELETON

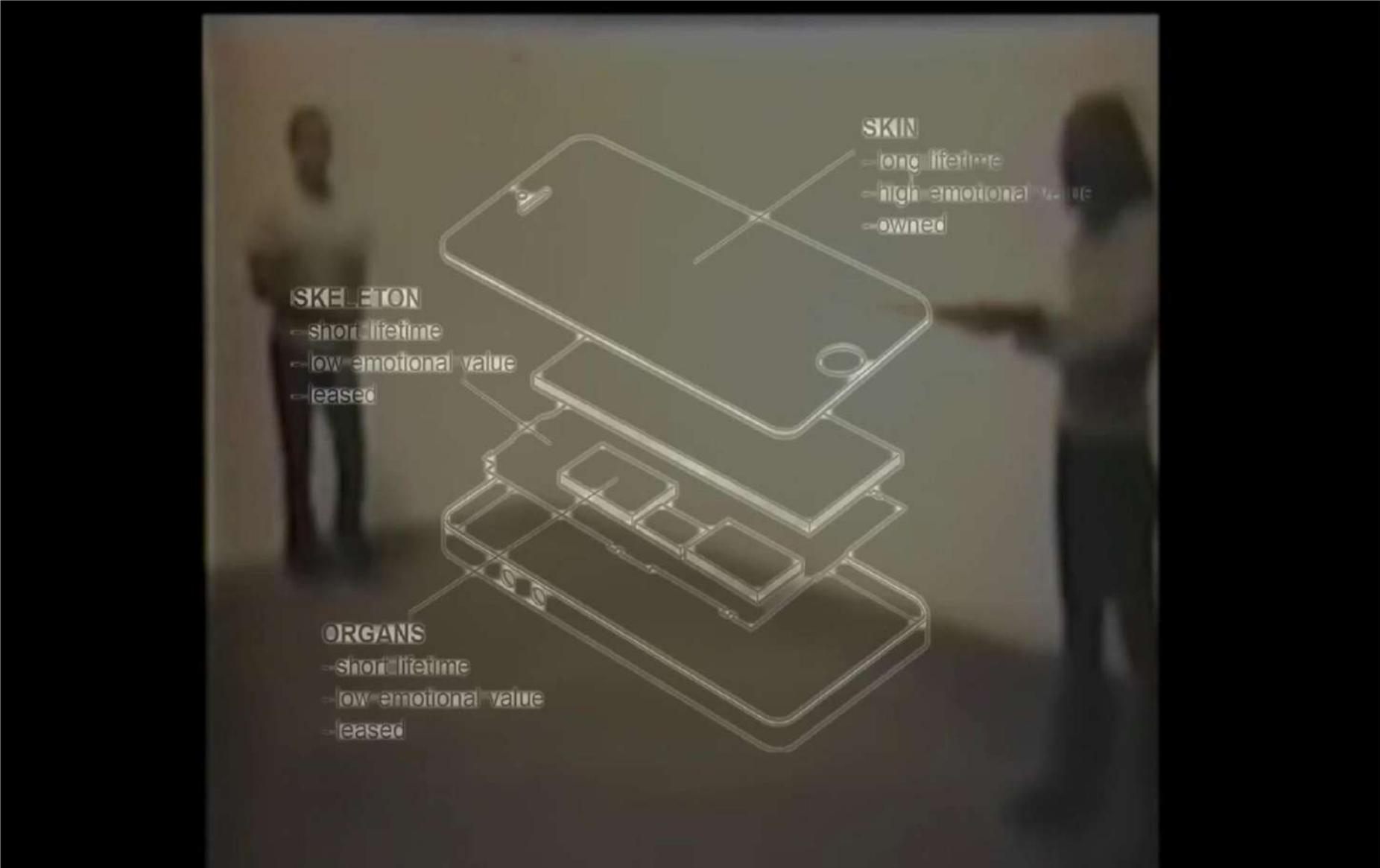
- short lifetime
- low emotional value
- leased

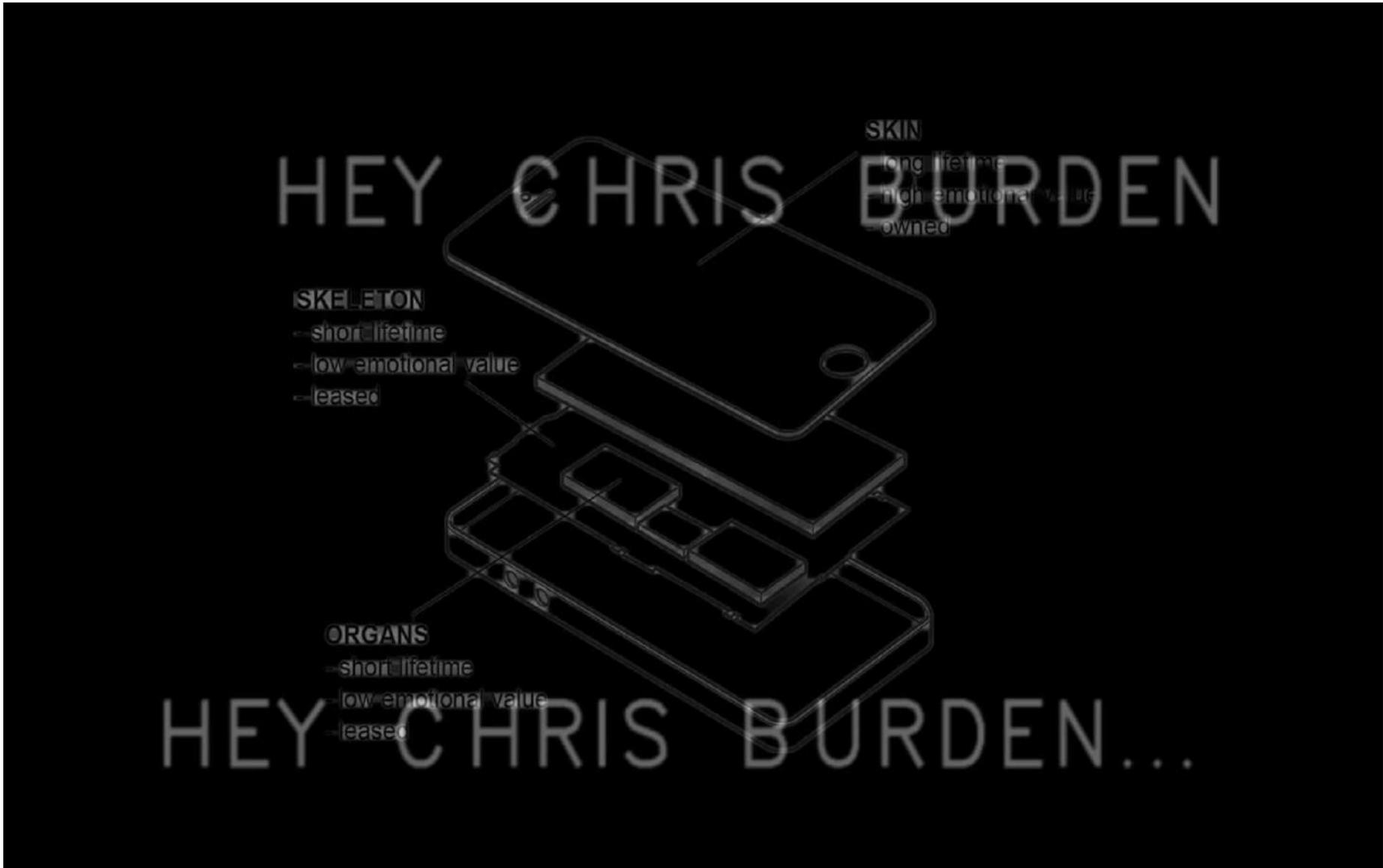
ORGANS

- short lifetime
- low emotional value
- leased

BRISQ TV

DEPOIS DE QUASE 100 HORAS, SEQUESTRO PODE ACABAR A QUALQUER MOMENTO!

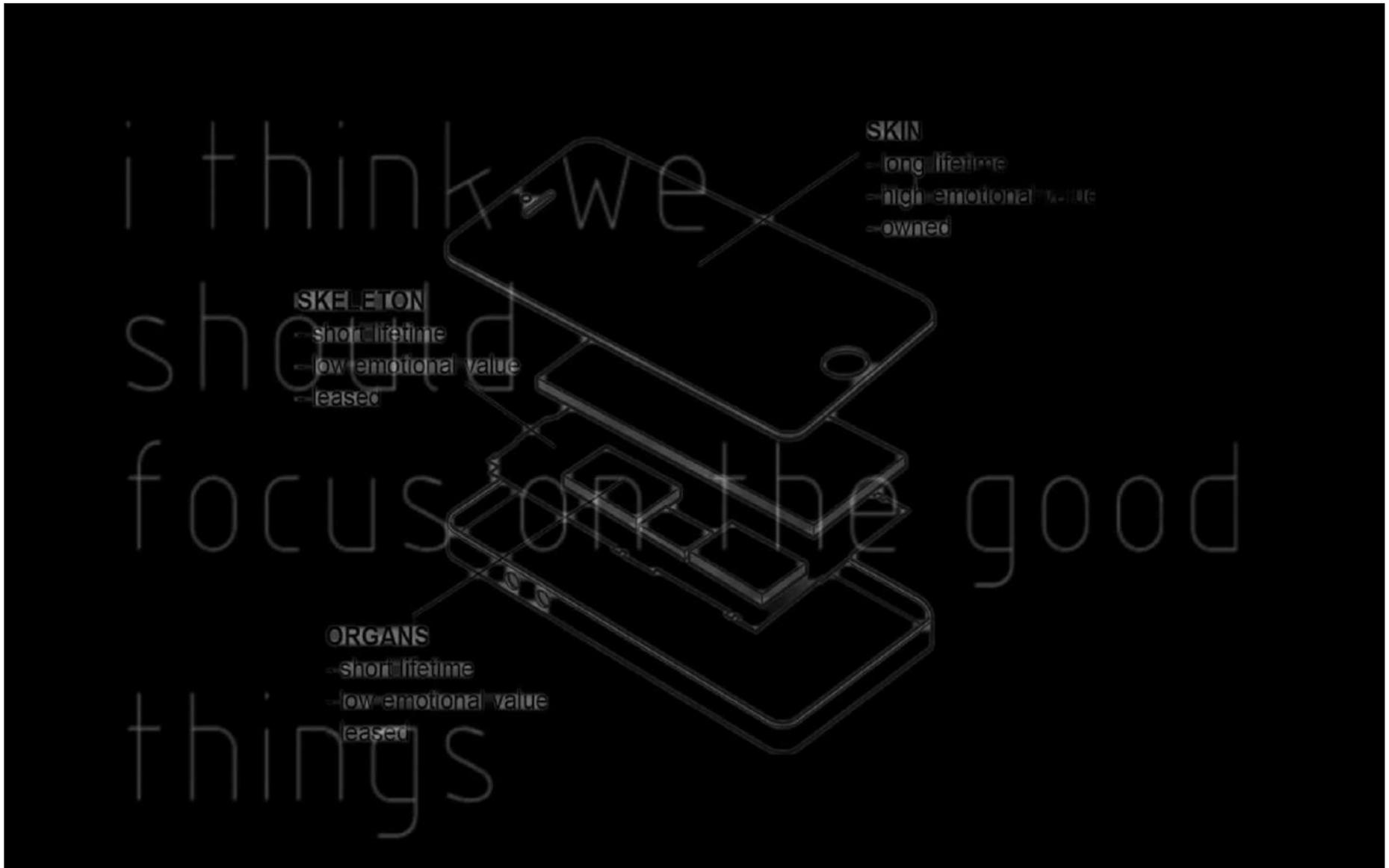












YouTube **kali uchis sin miedo** [Search] [Microphone] [Camera]

SKIN
- long lifetime
- high emotional value
- owned

SKELETON
- short lifetime
- low emotional value
- leased

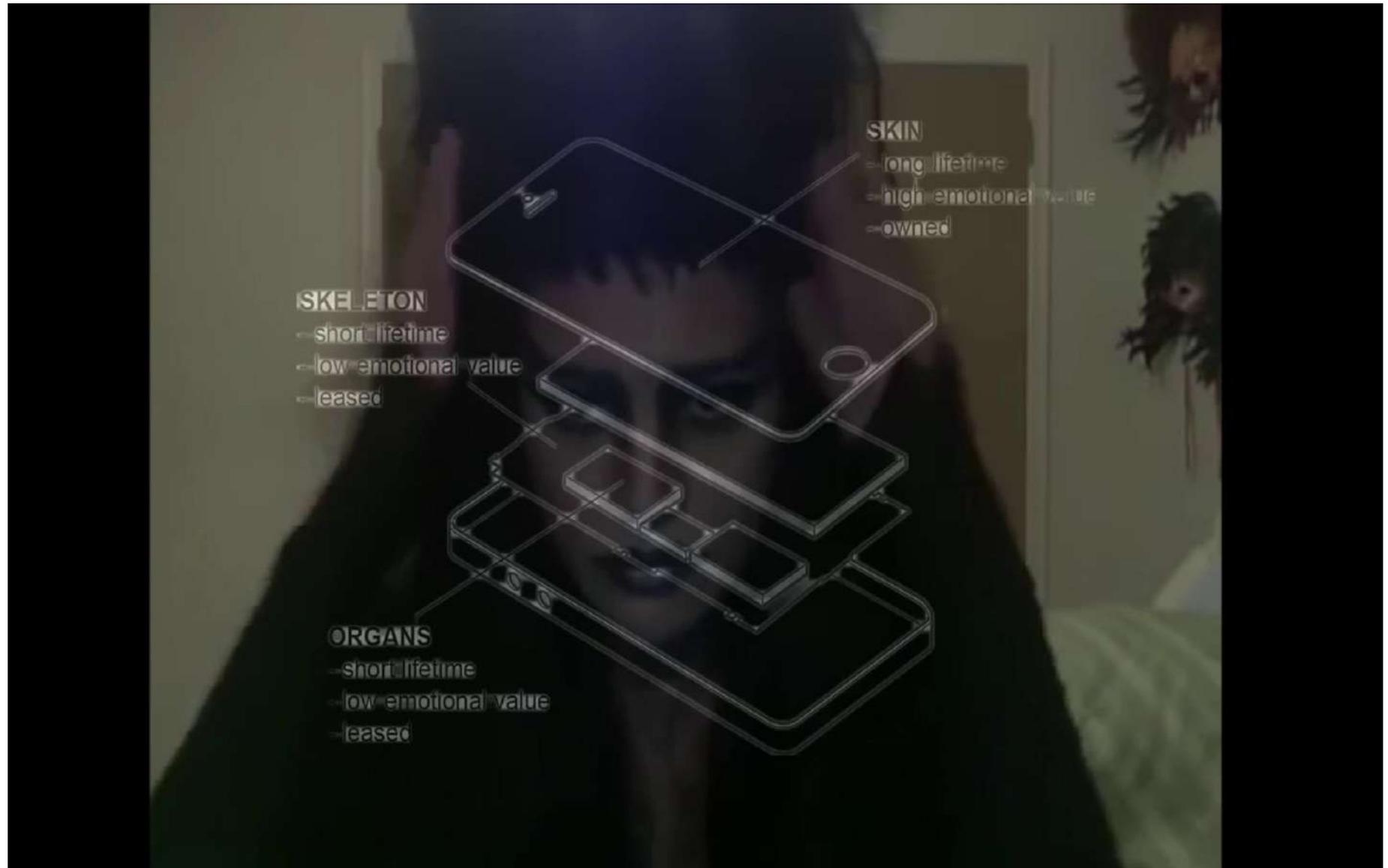
ORGANS
- short lifetime
- low emotional value
- leased

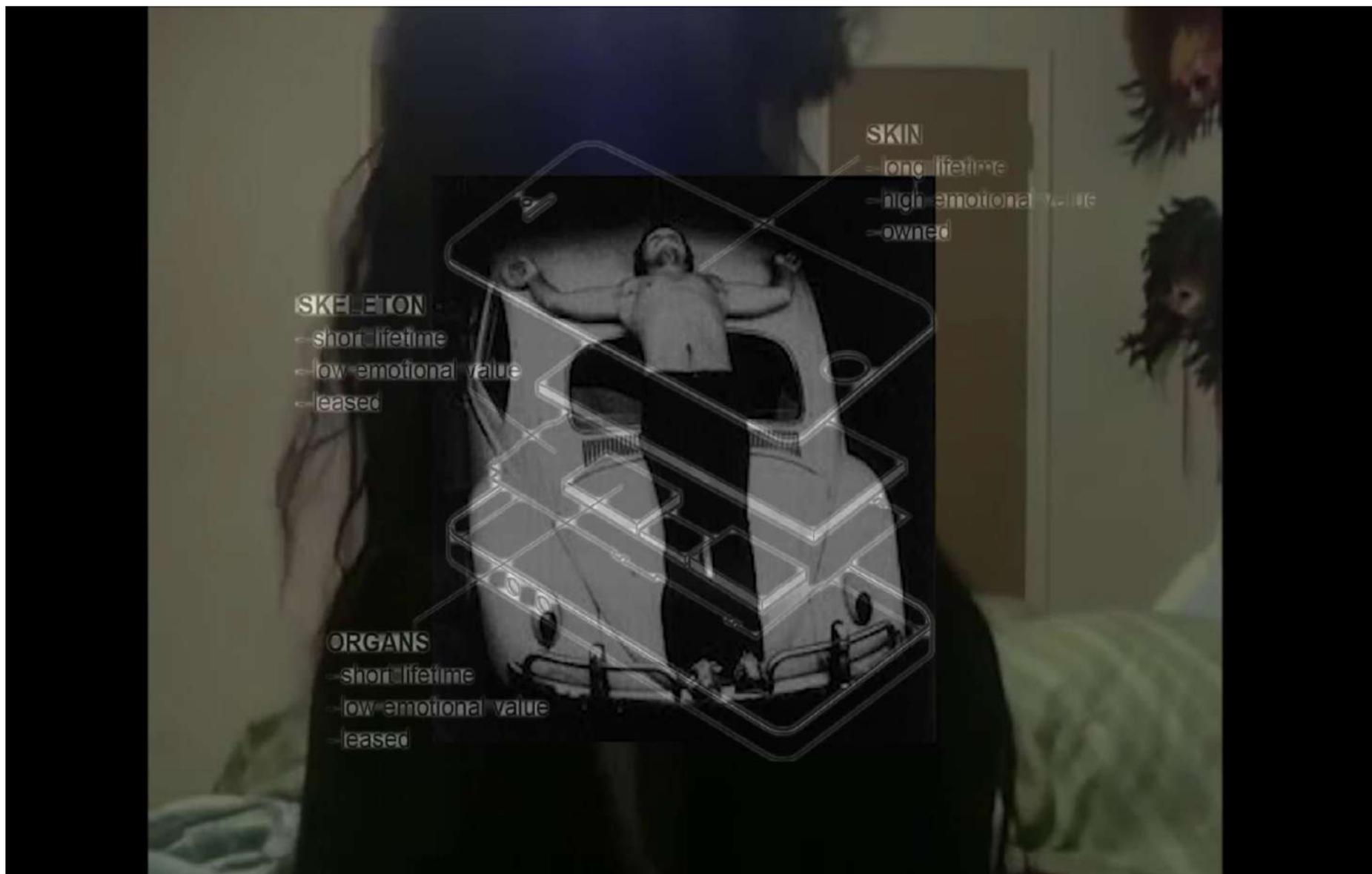
0.01 / 2.59 [Volume] [Pause]

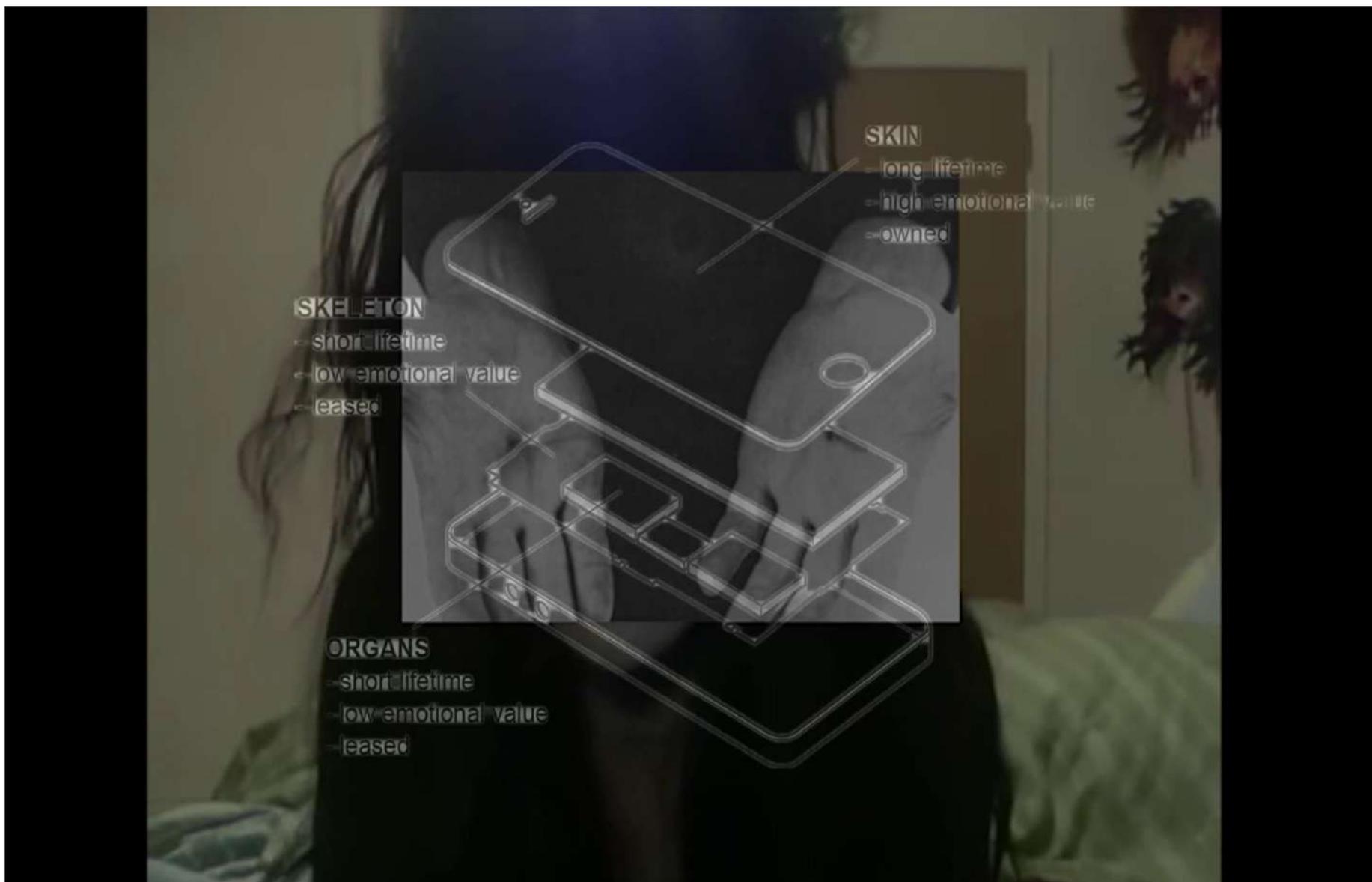
#KaliUchis #denadie #SinMiedo [Todos] [Pesquisas recentes] [R&B contempor]

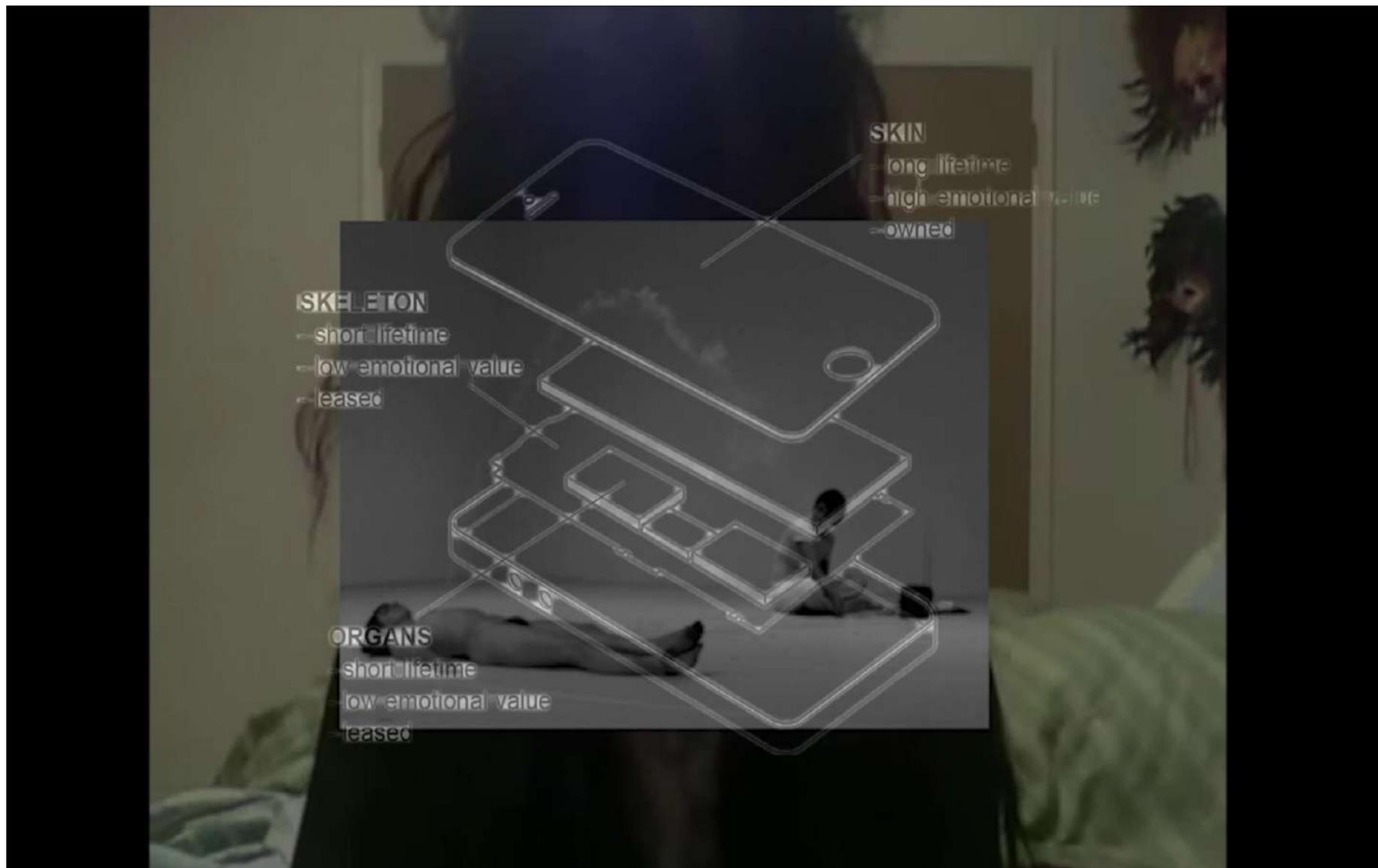




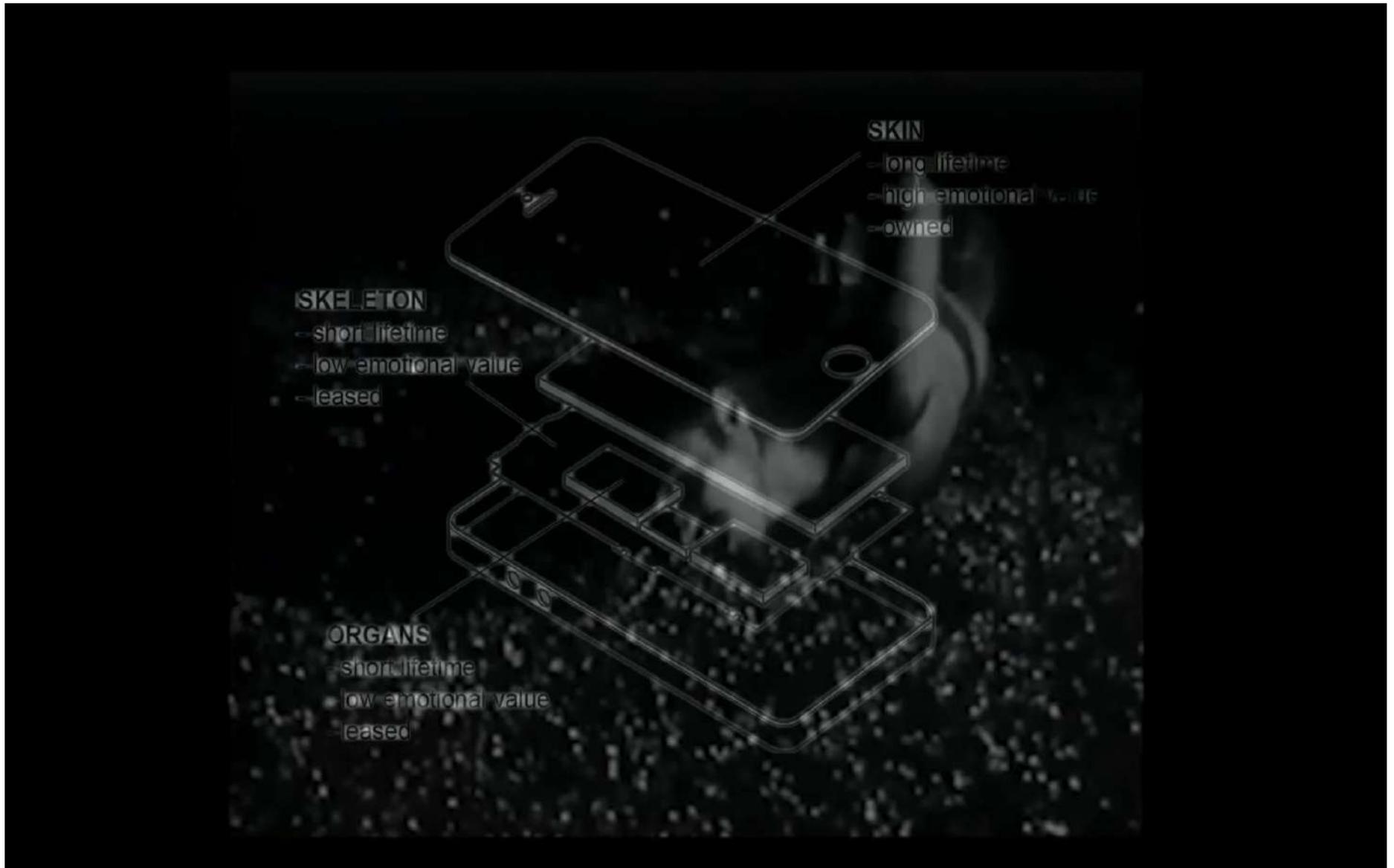




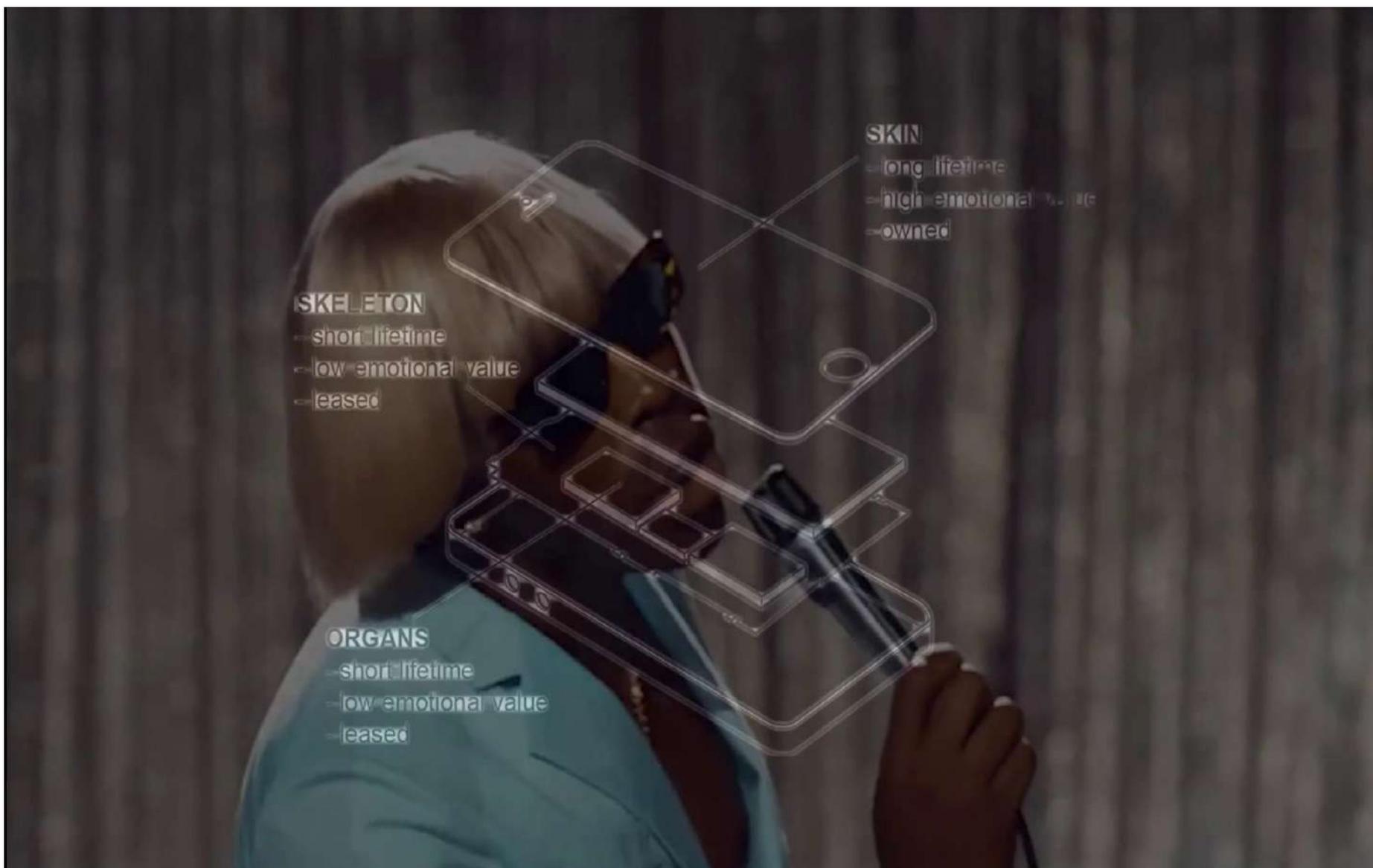


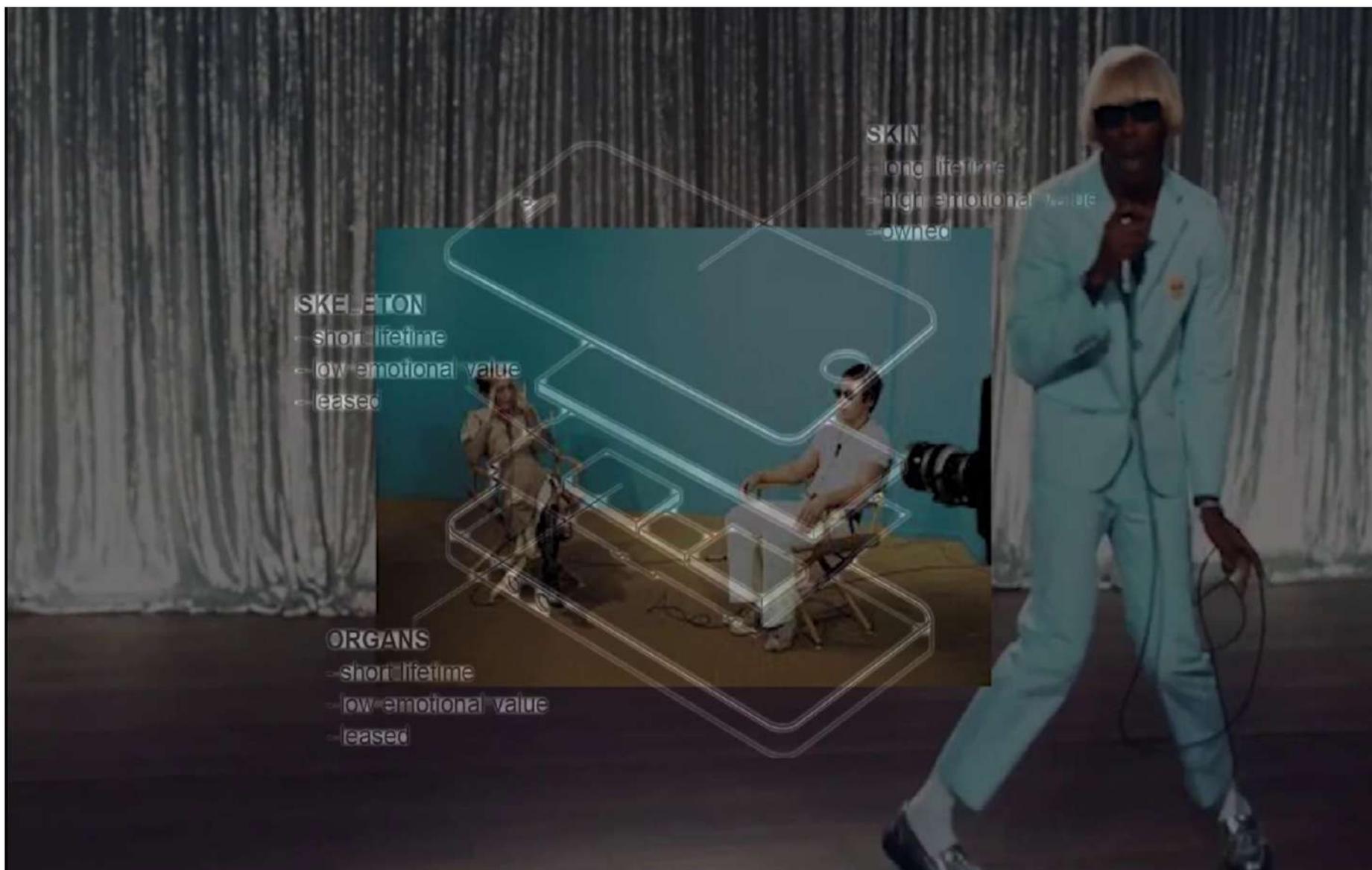






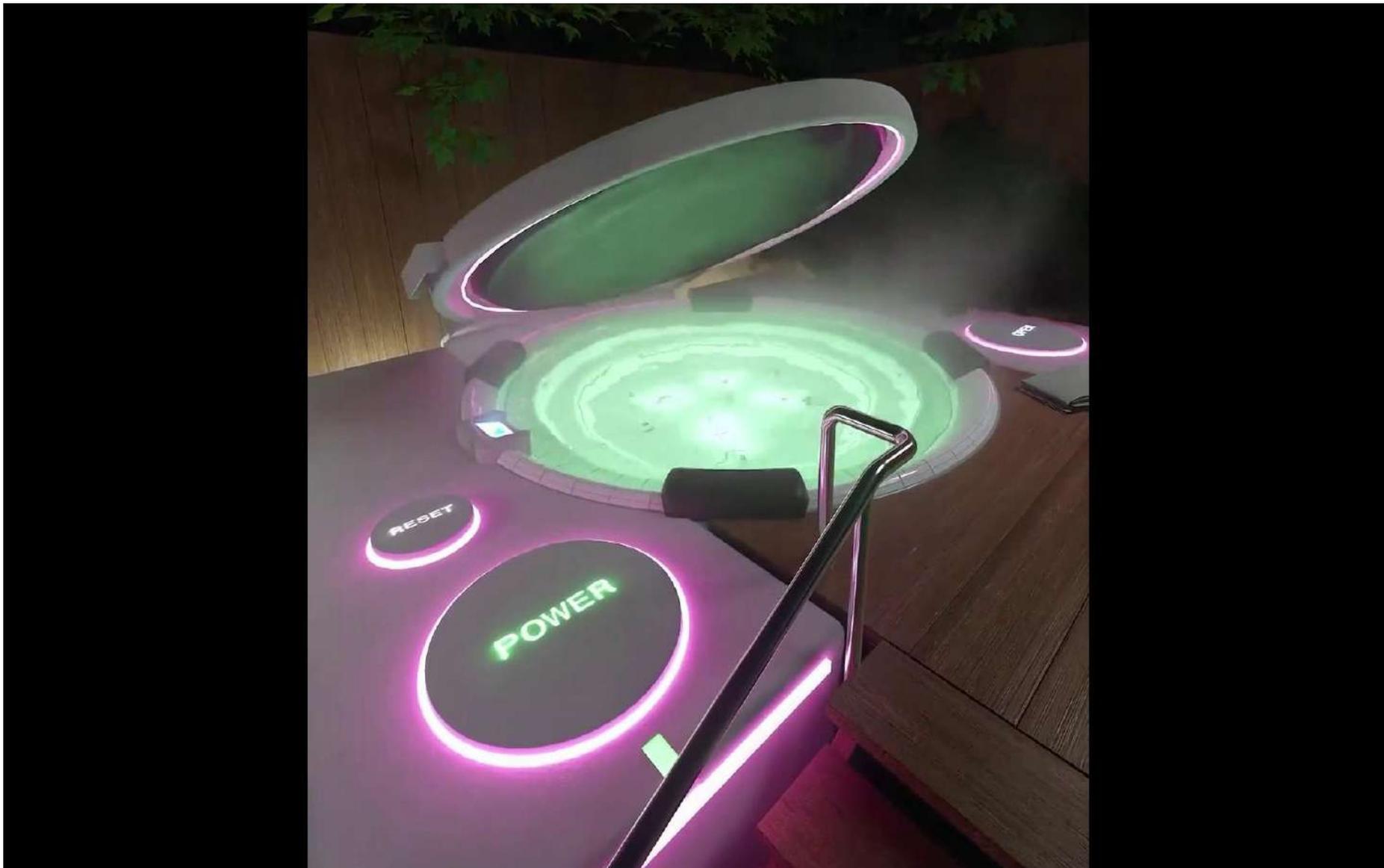






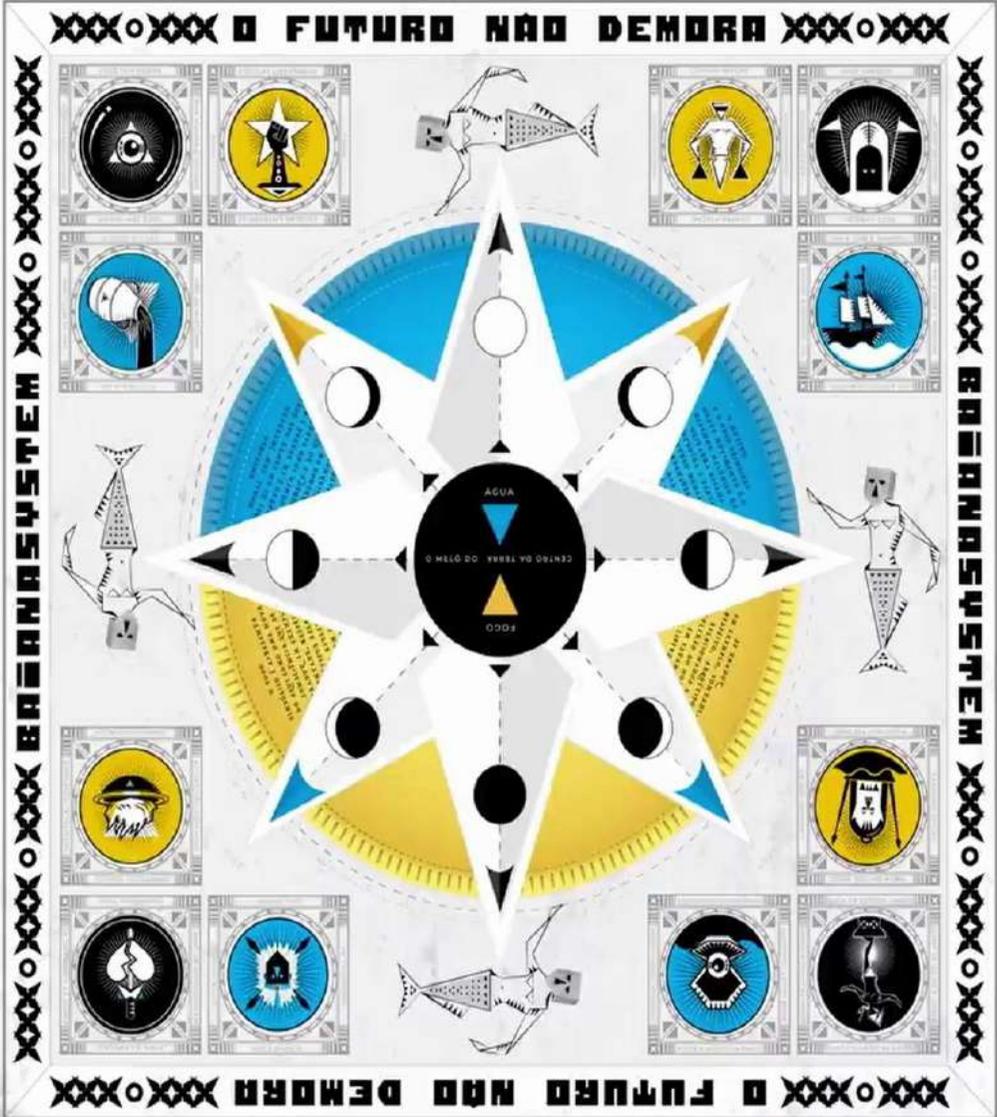


























Cap 2 - A Dr ou 'Desromantização'.





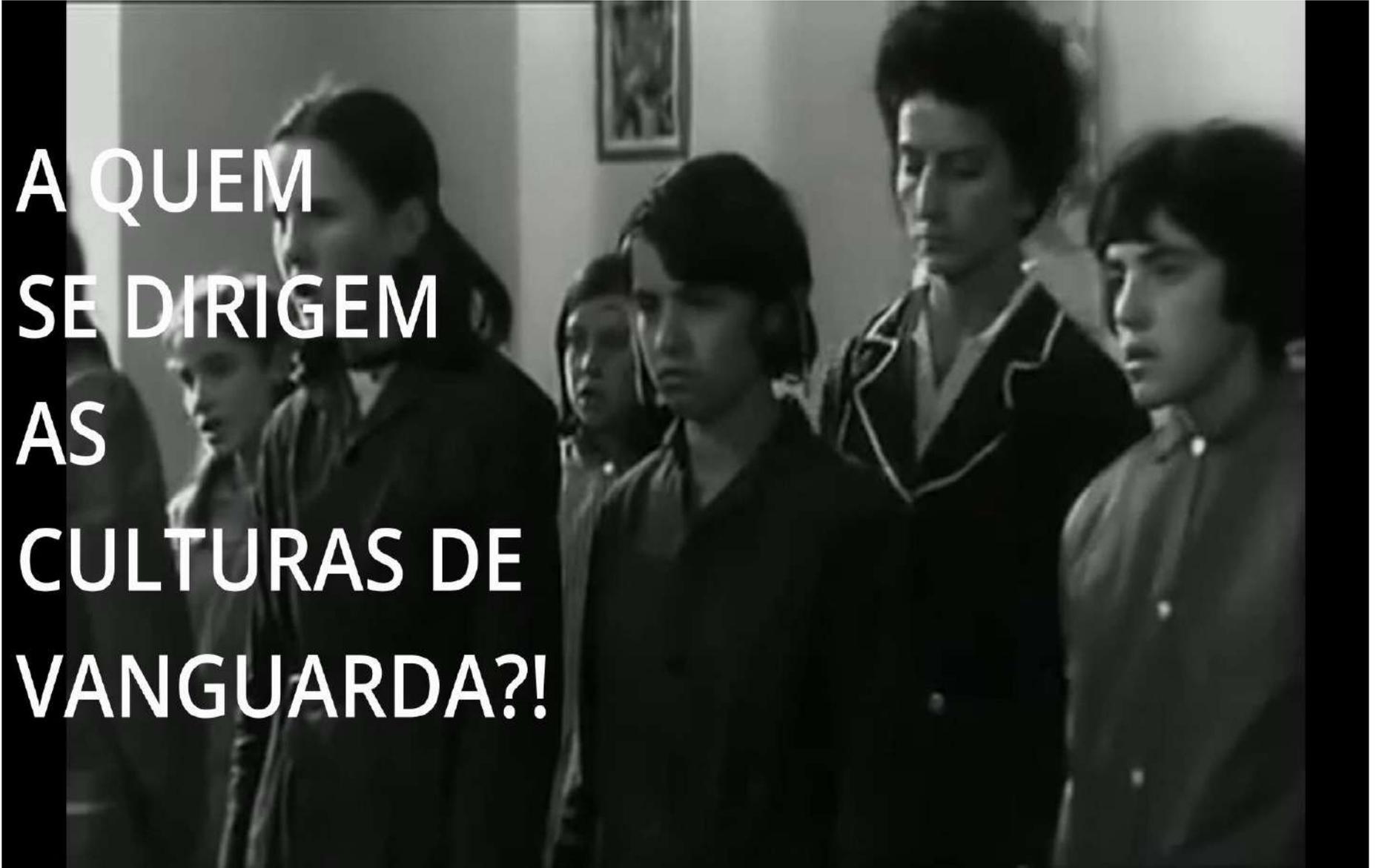












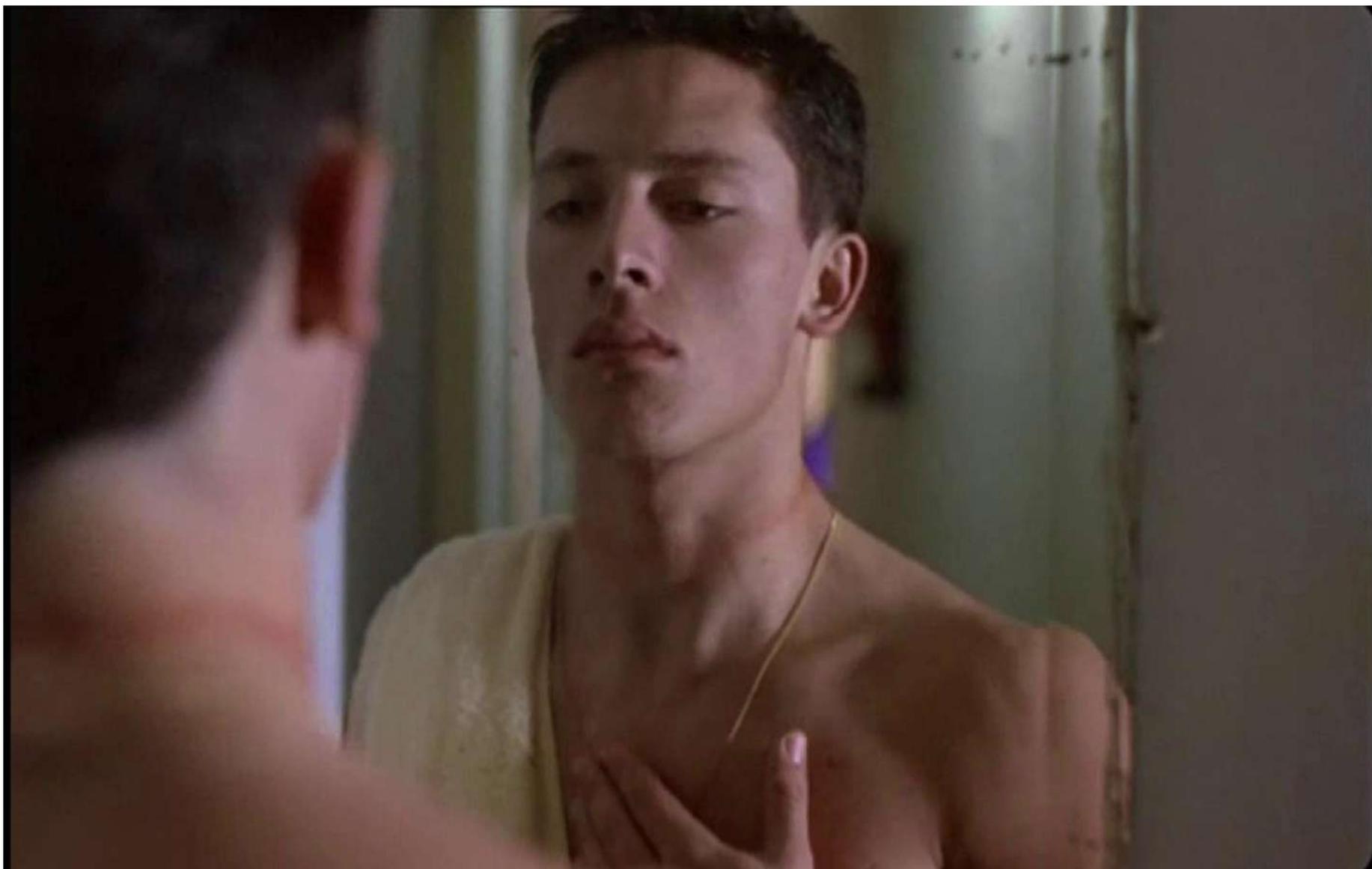
**A QUEM
SE DIRIGEM
AS
CULTURAS DE
VANGUARDA?!**







Seja educado,
Rebobine para entregar!



Seja educado:
Rebobine TODAS as fitas para entregar!





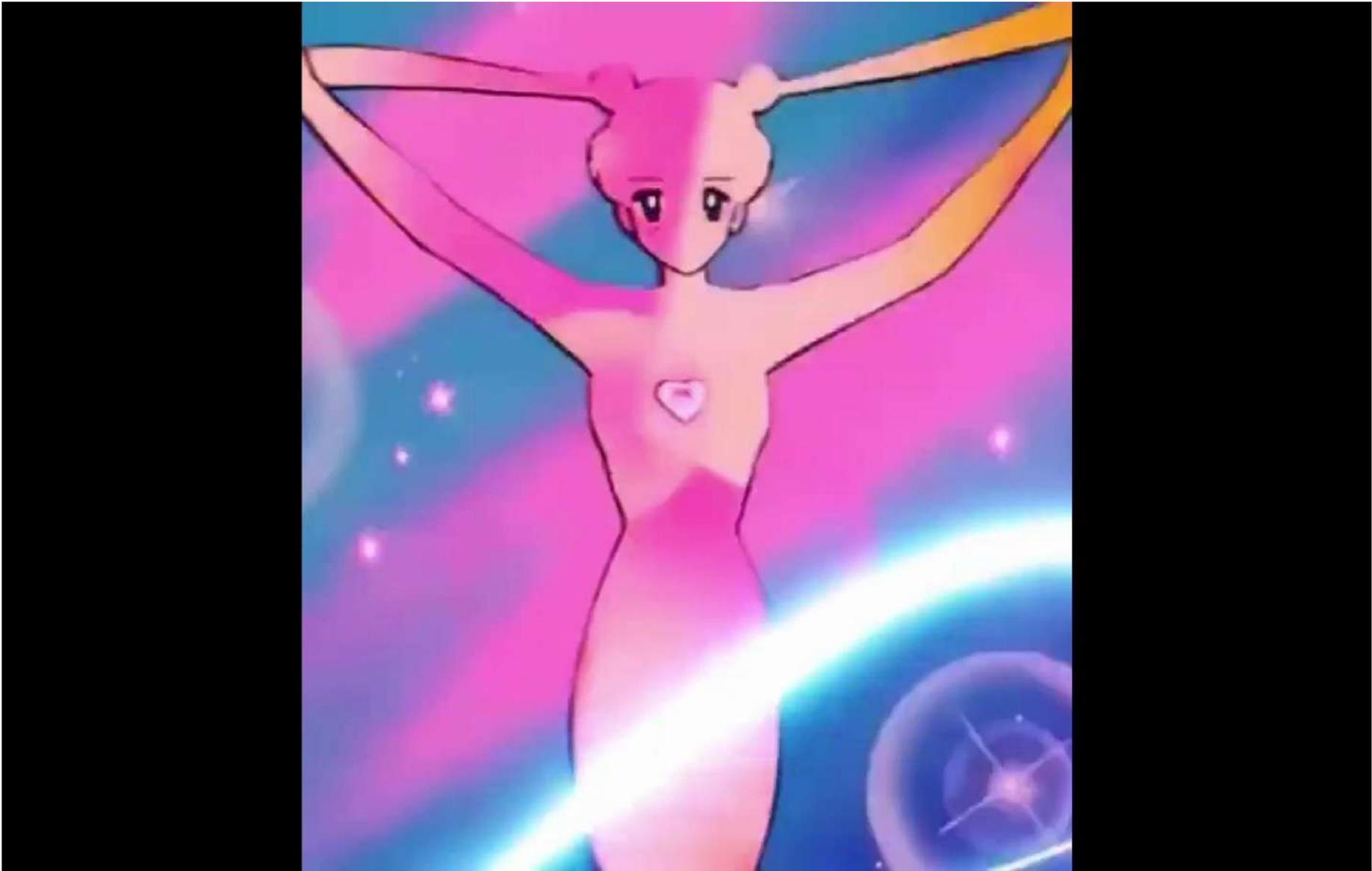






wANna Do iT BiTch I GoT tHE BaGS







NEWS

DO AFTER

O AFTER DO FIM DO MUNDO. O AFTER DO FIM DO MUNDO. O AFTER DO FIM DO MUNDO. O AFTER DO FIM DO MUNDO
4.21 +0.01 +0.24% ZGPA 57.07 +0.25 +0.44% WAKE 11.69 -0.34 -2.83% ZXZQ



**This Morning
Kyiv, Ukraine**

LIVE ON CNN

**PRESIDENT BIDEN
REMARKS**
12:30^PET

COMING UP

AIR RAID SIRENS RING OUT IN UKRAINE'S CAPITAL

NEWSROOM



Cap 3 - Uma conversa lá fora ou O Espelho.





like we used to send SOS.



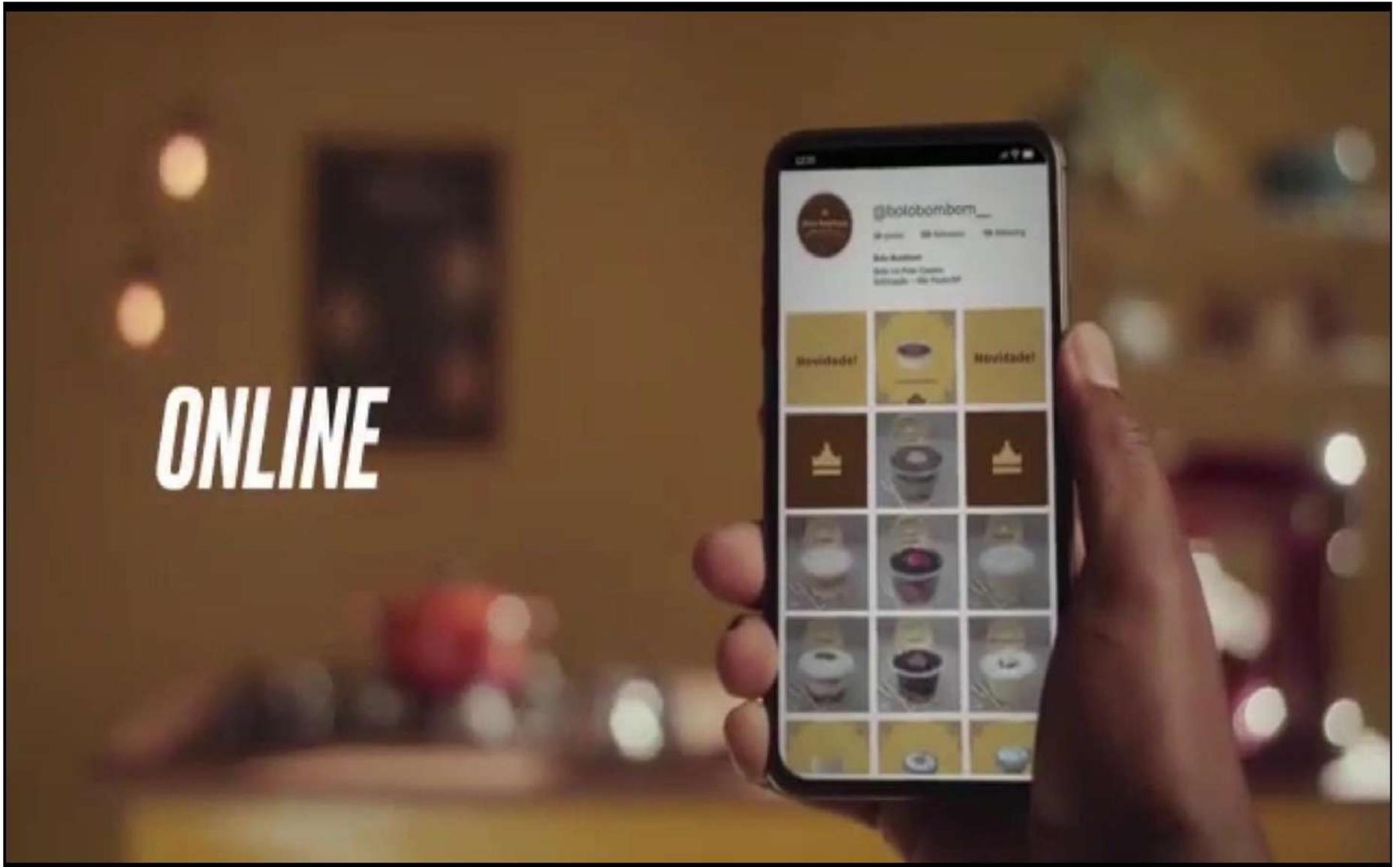


No mundo realmente invertido, o verdadeiro é um momento do falso.

Guy Debord

FIM ANTROP OFA







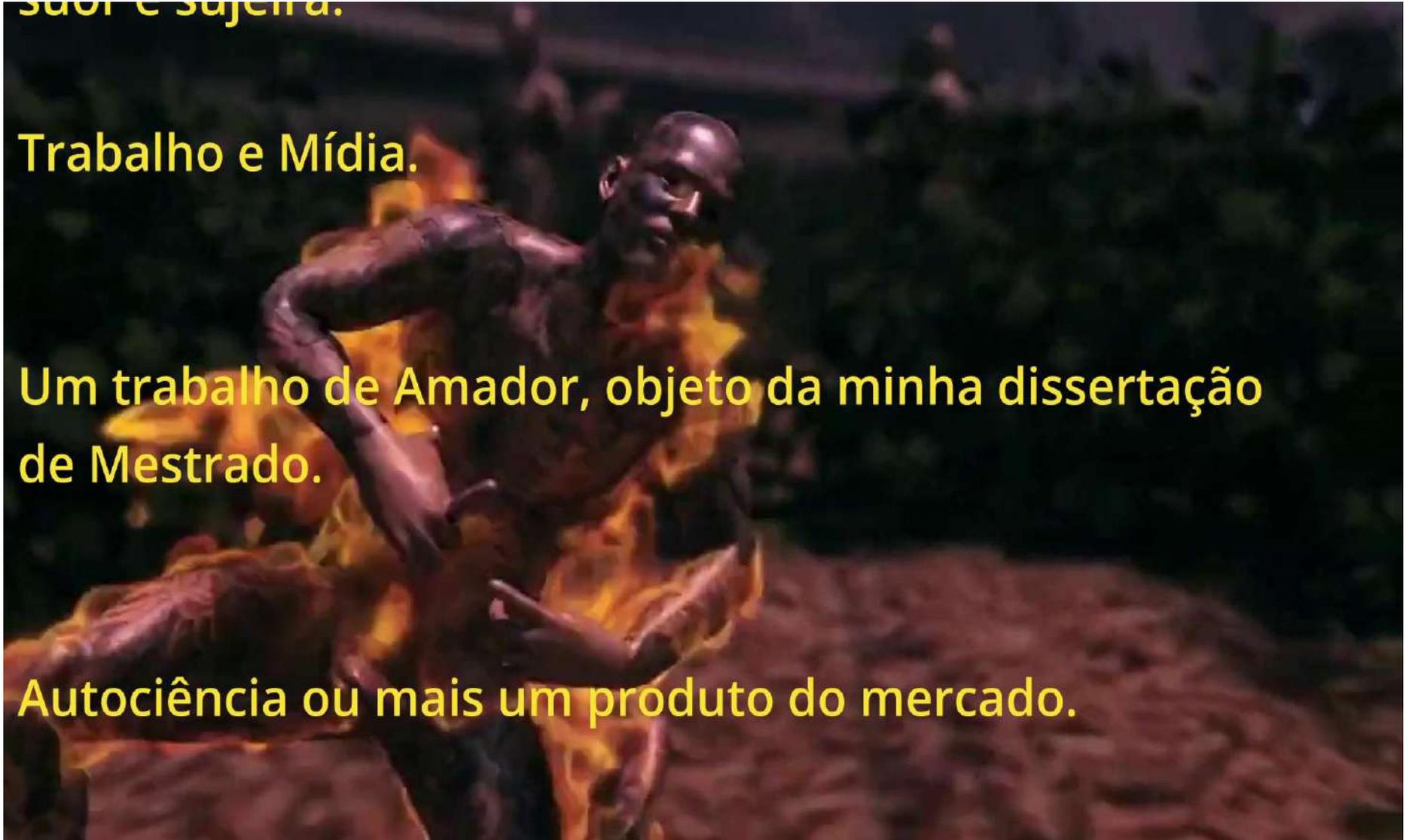


suor e sujeira.

Trabalho e Mídia.

Um trabalho de Amador, objeto da minha dissertação de Mestrado.

Autociência ou mais um produto do mercado.









Racionalis

SKIN
- short lifetime
- high emotional value
- leased

SKELETON
- short lifetime
- low emotional value
- leased

ORGANS
- short lifetime
- low emotional value
- leased

Sobrevivendo no mundo

Racionais

SKIN
- short lifetime
- low emotional value
- leased

SKELETON
- short lifetime
- low emotional value
- leased

ORGANS
- short lifetime
- low emotional value
- leased

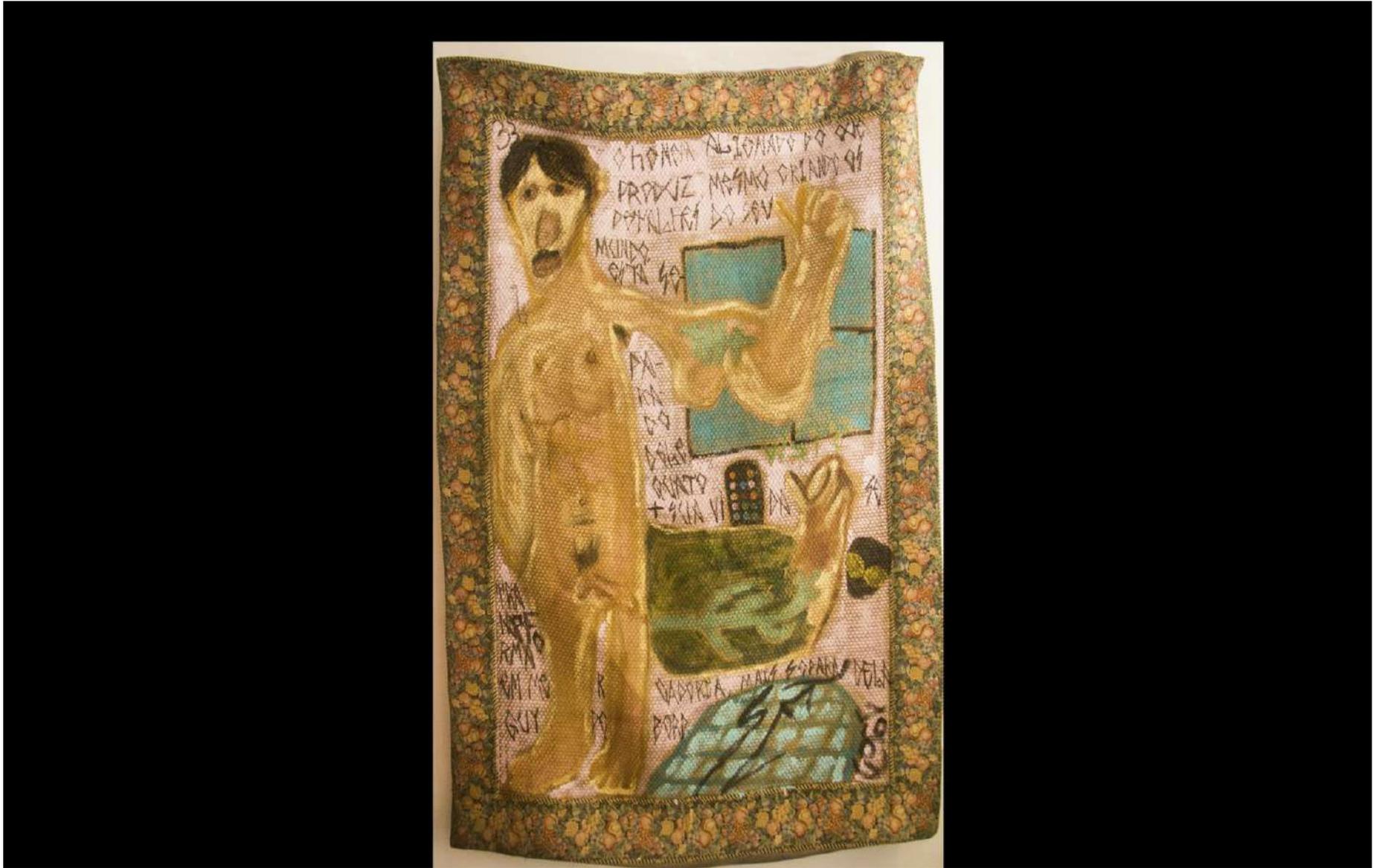
Refrigere miha alma
e guia-me pelo caminho
da justiça
" Salmo 23 cap. 3"

Survivendo no inferno





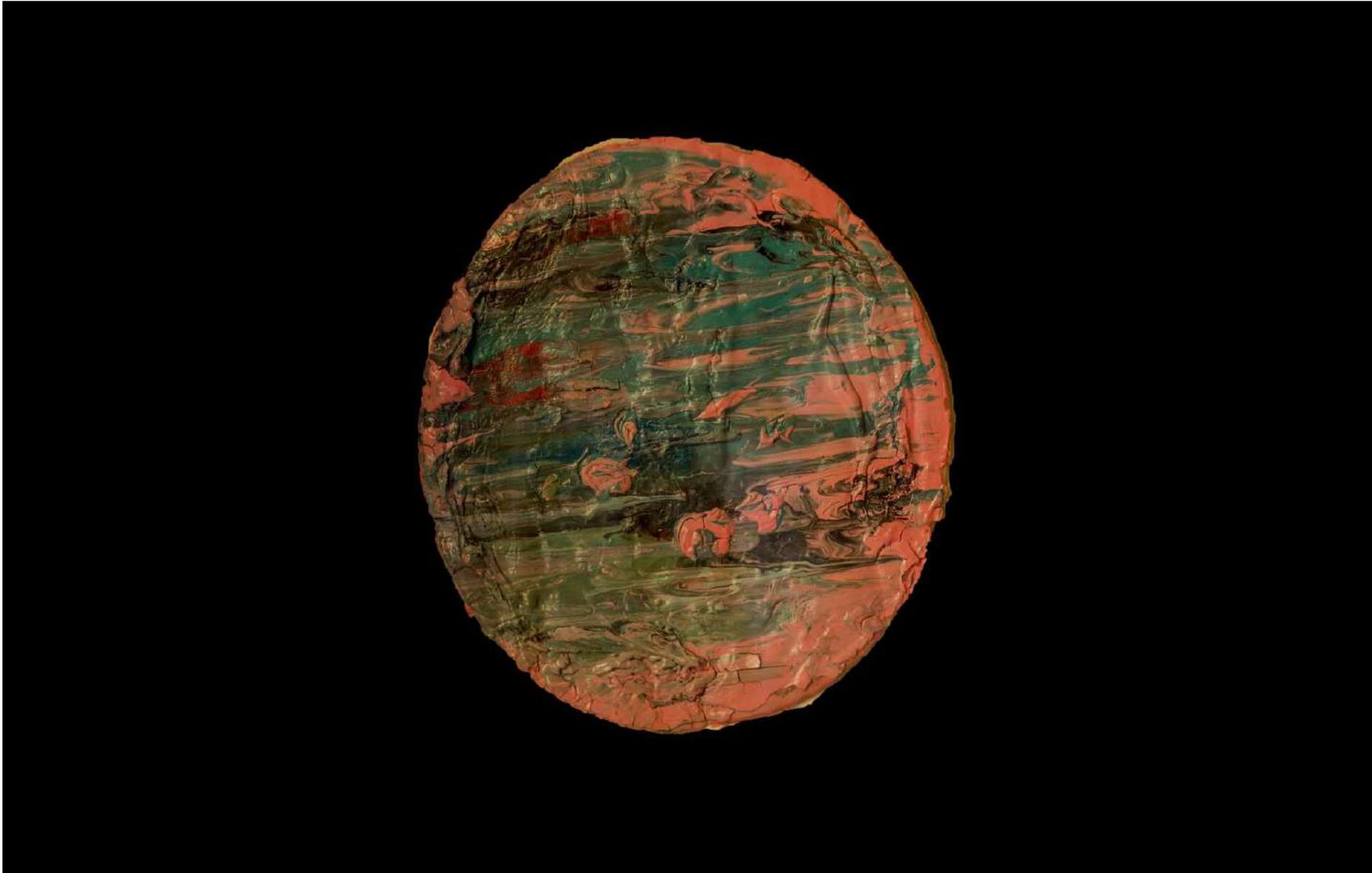






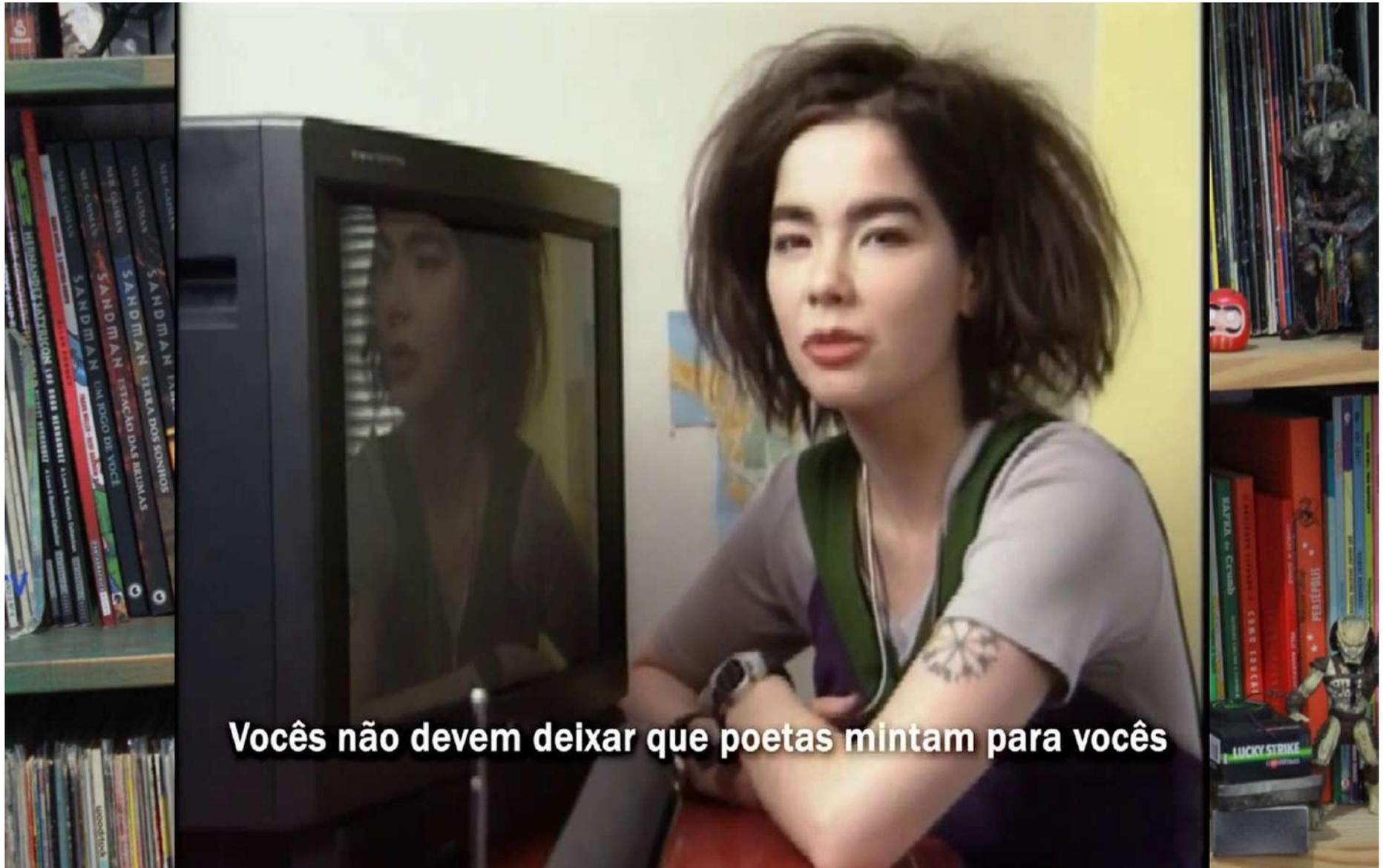






Todo iconoclasta é também um devoto.

mirror, mirror on the wall?!





Não precisava!

VERNISSAGE TV



CHANNEL 4

in association with

**ARTS COUNCIL OF GREAT BRITAIN,
OPAL and BBC RADIO 3**

AMADOR.EX.OBRA

presents

Um filme feito por várixs:

Apresentando

Capítulo 1 – Desfecho, ou isso seria uma Introdução?

Início o texto seguinte com um relato sobre um dos últimos dias de minha pesquisa. Ao finalizar uma das várias revisões do trabalho, como de costume dentre todos os processos de escrita (fluxo de escrita, estagnação, procrastinação, angustia → fluxo de escrita, estagnação...) me deparei na plataforma *Instagram* com parte de um texto do cineasta francês François Truffaut, que me parecia cair como uma luva. Este texto, em uma imagem, continha parte de sua fonte, o livro de autoria do mesmo diretor, *Prazer dos olhos*, de 2005. Sem conseguir encontrar uma cópia do texto para a leitura integral e também sem dinheiro para adquirir uma cópia, me percebi diante de um impasse: com a *Internet*, e uma suposta democratização do acesso à informação, somos todos os dias invadidos por imagens, citações, frases de efeito e motivação que muitas vezes não sabemos a real fonte. Mas que passamos com o tempo a admitir sua entrada massiva em nossa subjetividade.

Para demonstrar isso, transcrevo a seguir parte do texto num ato de colagem que é percebido em todo meu trabalho de dissertação com a cor de destaque verde, como registro do

processo de sublinhar livros.

Quando um homem nos parece ridículo por sua obstinação em impor uma certa imagem solene de seu lugar na sociedade, quer se trate de um político 'indispensável' ou de um artista megalomaniaco, sabemos muito bem que se perde de vista o bebê roncando que ele era em seu berço e os velhos escombros de estertores que ele se tornará no leito de morte (TRUFFAUT, 2005, n.p).

Minha dissertação se apresenta como um objeto/abjeto a fim de formular, de dentro das artes, questões sobre o campo e o fora dele, pelo ponto de vista de um discente em formação à docência. Minha pesquisa exclama uma experiência de graduação acadêmica em Cinema e Vídeo, baseada no meu encontro com a *Teoria Queer*, em função de responder primeiramente a questões da minha sexualidade e fazer artístico.

Tanto minha pesquisa na graduação, assim como esta de mestrado são flertes meus com uma certa lógica de um dos vários pensamento dissidentes no campo da educação e só encontra essa possibilidade por uma empreitada de inclusão social nas instituições acadêmicas que busca abrigar pensamentos dissidentes e/ou hackeamentos. Portanto, busco conversar com as regras acadêmicas na mesma medida em que

quero quebrá-las. Tentando estabelecer um discurso de crítica institucional, esta pesquisa entende a necessidade de certas adequações normativas, mas por questões de semântica e Transtorno de Déficit de Atenção e Hiperatividade (TDAH), nasceu torta e com erros de formação.

Em sua forma estética, baseada no conceito de colagem¹, minha pesquisa é uma não-forma, um corpo estranho em tentativa de decolonização, ora deformado, ora erotizado, ora picotado, ora se mostrando como um gesto que está por se fazer (SALLES, 2012), ou ainda reclamando as dificuldades de se ver amador.

Talvez ela emule a forma como eu tive acesso ao conhecimento durante os anos em que precisava pegar incessantemente ônibus para estudar e trabalhar, passando 4

¹ Entendo colagem como prática artística que nasce dentro das experiências cubistas em relação a pintura no século XIX, mas que em retorno a Walter Benjamin (1955/2018), seria como uma síntese da reprodutibilidade técnica. O que é próprio dos aparatos do Cinema, dos *ready-mades* Duchampianos como também do Vídeo. A colagem como atitude de vanguarda que nasceu em contraponto aos valores acadêmicos e hoje é aceita como subversão institucionalizada e já tradicional. “As vanguardas, no processo de formação de um campo artístico paralelo às regras da academia, redefiniram as condições em que a representação operava e poderia acontecer. A representação torna-se o ponto central, é o assunto a ser apresentado e tensionado. A história da arte é o principal suporte para as primeiras colagens, daí a ideia de superação e ruptura das vanguardas ocorrer também como afirmação” (NORONHA, 2006, p. 35).

horas ou mais dentro do transporte coletivo. Onde palavras escritas, sons e trepidação de motores se misturam com música, pedaços de histórias da vida alheia e imagens do mundo lá fora, em paisagens repetidas fora da janela, as quais acessei a imagem por anos.

Essa pesquisa faz valer realmente o peso do que convencionei costurar em cicatrizes. Pode conter erros, feridas, fraturas e tatuagens (imagens, citações e intervenções). Este capítulo, assim como os próximos, são membros estranhos dentro desse corpo maior, a minha dissertação de mestrado no PPG-CINEAV- UNESPAR.

Meu projeto se pauta em criação artística, análise, apropriação e intervenção em objetos teóricos, filmicos e do processo de vida/artístico de pesquisa. Validado por experiências anteriores a mim, de radicalização ou apenas não adequação a normas vigentes. O diálogo com a estética do ensaio² me pareceu inevitável, por entender essa forma como um interstício para uma escrita que se pretende artística e científica.

² “O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplinar a realidade fraturada. A harmonia uníssona da ordem lógica dissimula a essência antagonica daquilo sobre o que se impõe. A descontinuidade é essencial ao ensaio; seu assunto é sempre um conflito em suspenso” (ADORNO, 2003, p. 35).

Esta dissertação cola em termos de apropriação e colagem a documentos de processo, obras artísticas de outras mídias e autorias, expandindo o conceito do que pode ser considerado um texto acadêmico. Assim como propõe Noronha (2006-2013), meu orientador, em sua trajetória artística e acadêmica.

Ao final citarei fontes, a origem dos arquivos acessados por mim (o artista-pesquisador), diferenciando a citação a trabalhos artísticos com o adendo (não autor) quando o trabalho usado for feito por mim.

O capítulo que se escreve se desenvolverá como uma narrativa do meu acesso técnico, da minha produção de

subjetividade³ e das maquinarias que aos poucos foram se fundindo ao meu corpo.

³ Félix Guattari em 1992 escreve um texto anacrônico por parecer dar ainda mais conta da produção de subjetividade assistida por máquinas hoje, em tempos de smartphones e mídias sociais. Guattari rejeita tanto uma romantização da assistência maquinica como também um *cinismo anti-moderno*. "... – Idade da Informatização planetária: que abre a possibilidade para uma processualidade criativa e singularizante tornar-se a nova referência de base. No que diz respeito a este último ponto, antes de mais nada é preciso admitir que poucos elementos objetivos nos permitem esperar ainda por uma tal virada da modernidade mass-midiática opressiva em direção a uma era pós-mídia, que daria todo seu alcance aos Agenciamentos de autorreferencia subjetiva. Parece-me, no entanto, que não é senão no contexto das novas distribuições das cartas da produção da subjetividade informática e telemática que essa voz da autorreferencia chegará a conquistar seu pleno regime. É claro que nada disso está ganho! Nada nesse campo poderia substituir práticas sociais inovadoras. Não se trata aqui senão de constatar que, diferentemente de outras revoluções de emancipação subjetiva – Spartacus, a Revolução Francesa, a Comuna de Paris... –, as práticas individuais e sociais de autovalorização, de auto-organização da subjetividade, hoje ao alcance de nossas mãos, estão em condições, talvez pela primeira vez na história, de desembocar em algo mais durável do que as loucas e efêmeras efervescências espontâneas, ou seja, desembocar num reposicionamento fundamental do homem em relação ao seu meio ambiente maquínico e ao seu meio ambiente natural (que aliás tendem a coincidir)". (GUATTARI, 1993, p. 182).



Android 18, personagem de Dragon Ball Z.

Macumba, medo do escuro e televisão

Como canceriano, nascido no dia 27 de junho de 1992, as lembranças de infância me pipocam a cabeça num eterno devaneio. Parecendo um caranguejo, assim como meu signo, tenho a lembrança de ser um infante assustado. Com muitos medos, acabava não gostando de estar sozinho nunca – e não posso mentir – sem deixar dormir os meus pais. Eles reclamam uma certa predileção infantil minha por dormir na rede. E somente me acalmar, madrugada adentro, após improvisarem uma com um lençol.

Não era fácil, tanto pra mim, quanto para eles. Nas noites em claro, faziam orações na tentativa de me acalmar. O medo, ele não passava. Nos dias ensolarados que antecedem as noites insones, ia acumulando mais medos, conforme me encontrava com o diferente.

Quando eu tinha 3 anos, meus pais decidem por se separar. Assim, as noites em claro cuidando do menino assustado, tarefa antes “dividida” entre dois, passou a ser tarefa de apenas uma. Minha mãe, Fatima. Ela, que nunca se viu sozinha, pois sempre com ela estive a fé que a ajudava a enfrentar diariamente uma sociedade machista no interior do

Paraná.

Minha mãe, até então católica, passou a frequentar os cultos da Igreja Betel, para se sentir cada vez mais protegida. Localizada na rua XV de Novembro, da cidade de Cornélio Procópio (PR), esta igreja era em minha lembrança de infância um auditório grande com palco, onde provavelmente antes eram passados filmes de cinema e peças de teatro. Mas agora este lugar acomodaria sessões de batismo, nas águas de uma piscina de fibra, onde minha mãe se batizou, tornando-se evangélica.⁴

Durante as minhas noites insones, era na materialidade de um livro de capa de couro preto que ela buscava o auxílio para dar conta de criar os filhos sozinha, e também tentar me fazer acalmar à noite. O medo que eu sentia havia sido combinado com a saudade de um homem que aos meus 3 anos se foi.

Tentando lidar com a dor de criar dois filhos praticamente sozinha, minha mãe passa aumentar a frequência nas reuniões da Betel. Com isso, e com as fofocas que inundavam sua vida, vinham comentários de feitiço. Que meu pai teria bebido café

⁴ Segundo publicação em site da *Folha de Londrina*, principal mídia impressa da época na região no norte do Paraná, o número de evangélicos no Brasil havia crescido 70 por cento em 10 anos. Ver em: <https://www.folhadelondrina.com.br/geral/populacao-evangelica-cresceu-70-nos-anos-90-395291.html>

passado em *lingerie* entre outros discursos, que apontavam para uma prática religiosa até então oposta à que minha mãe havia adentrado. Sendo minha mãe a portadora da palavra de Deus *versus* a *outra* que, pelas fofocas, pertenceria a um terreiro de Macumba⁵. Algo que mais tarde se colocou como inverdade. Apenas mais uma fofoca de bairro.

Para além do medo do escuro e da falta do meu pai, foi crescendo também comigo um enorme medo de morte, Macumba ou qualquer temática que, por indicação de minha mãe e comentários de vizinhas, faziam alusão ao Diabo, e também Pomba Gira⁶ – espírito então responsável pela separação de meus pais segundo as fofocas.

O medo não passava. Aos 5 anos, já morando em Colombo (PR), ele (o medo) havia se sistematizado, se

⁵ Uso a palavra Macumba na intenção de me apropriar deste termo que antes era usado de maneira pejorativa, para tentar dar um novo sentido que não esse. Assim como proposto em empreitadas de decolonização de termos como o *queer*.

⁶ Abro nota para elucidar a ignorância das fofocas, que punham em igualdade com racismo e classismo, entidade espirituais e figuras mitológicas das quais não concordo em se associar. Mas que faziam parte do imaginário hegemônico da época de onde eu vinha. Para Oliveira (2006), em detrimento de uma secularização ou avanço de ideias não religiosas perpassando o poder institucional, o Brasil viveu nos anos 1990 um retorno ao sagrado fazendo com que se constituíssem também, em alguns locais da América Latina, um imaginário evangélico hegemônico.

apresentando em crises de asma, que faziam a noite ter um som de motor, projetando para dentro de mim uma nebulosa onda de *Berotec*, medicamento usado nas minhas inalações de madrugada.

A inalação não só acalmava meu pulmão, como também o meu medo. Estar ligado ao *aparelho de inalação* fazia-me sentir menos só e para minha mãe representava algumas horas de sono. Desenvolvi algumas táticas, como a *televisão* ligada para me fazer companhia enquanto a inalação era feita. Minha mãe dormia e eu via tudo que passava na tela madrugada adentro, desde pequeno. Se a bronquite me acordava, a *televisão* e o *Berotec* me acalentavam. Me faziam dormir. As crises costumavam ser maiores no inverno, então durante os outros meses do ano, passei a dormir apenas com a *televisão* ligada. Quando caía no sono, sonhava que pulava de telhado em telhado, saindo de Colombo e alcançando Curitiba ou Londrina. Eu odiava Colombo, cidade onde morava. Ali não era o melhor lugar do mundo, visto que na *TV* se falava que Colombo era uma cidade muito perigosa⁷.

⁷ Colombo aparece como um dos 8 lugares no Paraná com mais “Anos Por Vida Perdida” para o sexo masculino. Essa pesquisa se baseou no tamanho populacional em relação a taxas de homicídio para sua apuração. É possível conferir dados numéricos onde Colombo também figura entre um dos lugares com maior perda de anos para homicídios por força física. Ver em:

Em comparação com meus primos, que moravam em Londrina, mas se sentiam paulistas, morando em Colombo me sentia favelado e perigoso pela opinião dos outros.

Foram inúmeras as piadas que faziam quando me perguntavam onde eu morava. Disfarçando, dizia morar em Curitiba, para em seguida completar que era em Colombo “- *O que é tipo um bairro de Curitiba*”. O mesmo acontecia em todos os colégios em que estudava em Curitiba. O fato de pegar o ônibus *Colombo/CIC* sempre era motivo de piadas ou outras formas de se fazer *bullying*. Sem bens aparentes para ostentar, passei a ter uma postura crítica, capaz de ver defeitos de qualquer ordem, em tudo. Era meu primeiro contra ataque.

Minha mãe sempre trabalhou em Curitiba, mais especificamente em *Shopping Centers*. Por não ter com quem sempre me deixar aos cuidados, era nos estoques das lojas onde ela trabalhava que eu por vezes ficava e me divertia por entre caixas de sapato e roupas. Nessa época, para além da *televisão*, minha maior diversão era estar ali nos *Shoppings* ao lado dela, mesmo que no estoque. Às vezes, a Fátima me liberava para ir ao banheiro sozinho, pois ela não podia deixar a loja. Então eu ia pelos corredores a observar. Tudo parecia lindo, brilhante, e

assim meu desejo por pertencer e consumir ia aumentando.

Mas consumir nem sempre era possível, com dificuldade minha mãe se virava para prover a mim e minha irmã (a Tata), o que muitas vezes era o mínimo e essencial para nossa sobrevivência e estudo. Minha mãe foi minha heroína, o que muitas vezes nem percebia ser. De dia, fazia milagres vendendo roupas e sapatos. De noite, me protegia com suas orações dos medos da minha cabeça. Medo este que, com as minhas vivências e o passar do tempo, se materializaram em aversão social. Nessa época, rejeitava principalmente outras pessoas que vinham de Colombo também.

Quando eu estava próximo de completar 10 anos, um primeiro acidente de ônibus transformaria para sempre a minha relação com a morte. Esse acidente vitimou cerca de 27 pessoas pertencentes a minha comunidade. Uma lotação, que voltava de um retiro espiritual promovido por uma das igrejas evangélicas do bairro, sofreu uma colisão e mais da metade da lotação não resistiu aos ferimentos, vindo a óbito. Numa tarde, uma como outra qualquer, uma professora veio até a sala de aula, convidando os alunos que tivessem interesse, a compareceram ao velório para se despedir. Um velório de 27 pessoas. Sem conhecer ninguém, mas com curiosidade e uma coragem que até

então nunca havia tido, topei o convite.

Ainda me lembro do dia, muitas coroas e faixas, a imprensa no local, as 27 tampas de caixão enfileiradas no palco. 27 corpos apurados em caixões de madeira. Dentre eles, haviam crianças, jovens e idosos. E como disse, a forte presença da imprensa no local.

Às 18h, com o sol se pondo e percebendo a noite caindo, ao voltar para casa na companhia de uma prima que me acompanhava pela rua, lembrei que ficaria sozinho em casa das 18h até às 19h. Chegando em casa, rapidamente recorri à presença da *televisão*. Nela passava o desenho *Hércules*, um episódio onde o personagem de Hades⁸ aparecia bastante. Acredito ter sido ali uma das minhas primeiras experiências que tive com Síndrome do Pânico. A mesma *televisão* que me acalmava, agora estava possuída por conteúdos fúnebres. Essa seria uma noite longa. Para sempre minha relação com o escuro mudaria. A partir dessa noite, a companhia da *televisão* parecia modular meu medo. Conforme o conteúdo da madrugada variava, também variava o meu sono. Internamente, desejava entrar na

⁸ Com cabelos de fogo azul na série *Hércules* da Disney (1998), Hades é o deus do submundo. A personagem ostenta um humor sádico em relação aos humanos e também a seu sobrinho Hércules.

televisão e mudar sua programação.



Aparelho de inalação. Produz sons de motor, sucção e água evaporando.

As maquinarias, meu corpo e 2h da madrugada sábado na Band

Conforme cresci, minha mãe estabeleceu limites para a nossa relação. Não dormiríamos mais juntos. Mas ciente do meu medo de escuro, além da *televisão*, ela me liberou uma *lâmpada* acesa no corredor que eu vislumbrava seu brilho pela porta entreaberta. Aos 11 anos, necessitando acordar cedo para ir para aula, estabeleci uma metodologia do sono. *Luz acesa, televisão ligada e um Pai Nosso*. Minha mãe já conseguia dormir um pouco melhor pois eu só ia ao seu quarto acordá-la se, subitamente, a *televisão* mostrasse algo sombrio que me desse muito medo. Quando não, na presença do *Programa do Jô*, eu dava as primeiras piscadas, para em seguida ser acordado às 6h45 do dia seguinte. Tomava um banho morno em nosso *chuveiro Lorenzetti*, que diante do inverno rigoroso de Colombo, me fez desenvolver o hackeamento de liberar pouca água para esquentá-lo. Tática que parecia sempre levar o chuveiro a queimar comigo. Nessa época, meus colegas da rua cultuavam carros antigos e sons automotivos de alta performance – sempre dando destaque para o som dos graves. Consegui minha senha

de entrada no grupo deles baixando músicas. Baixava pela plataforma *Emule* e cedia para que eles escutassem em disputas de som, que aconteciam em frente à sorveteria do bairro. Assim vi e acessei ondas do *Reggae, Hip Hop Americano, Psy Trance e Dance*.

Meus amigos na época me entregavam um *pen drive* onde eu colocava as músicas. Madrugada adentro, na *Internet* discada, deixava baixando uma lista de músicas. Logo cedo, assim que acordasse, tinha que desligar a *Internet* e deixar a linha telefônica livre para minha mãe. Pelos valores altíssimos da ligação telefônica, eu e a Tata éramos proibidos de usar *Internet* durante os dias de semana. Éramos também limitados pelo funcionamento temperamental do computador em operar. No nosso *Pentium 3*, com esforço tentava fazer os trabalhos escolares, mas acabava ao fim recorrendo aos computadores do colégio que tinham manutenção mais em ordem que nossa máquina. Ainda assim, lidando com as minhas limitações, consegui pelo *Pentium 3* acessar conteúdos, isso quando ele não travava e desligava subitamente.

Em comparação aos amigos da minha rua, eu era nerd e riquinho, pois tinha computador e um *Playstation 1*. Os signos de masculinidade eram tênis, bonés, carros, motores de carro,

potência de som automotivo e gênero do ocupante do banco de carona. Eles tinham bonés caros, tênis da marca *Freeday*, carros dos pais (que dirigiam antes de ter 18 anos) e sons potentes. Eu tinha um *computador*, um *videogame* e um *tênis Olympikus* branco que era para ir para o *Colégio da Polícia Militar*, onde estudei da 5ª a 8ª série – *tênis* esse que usei apertado e por vezes fazendo sangrar meu pé durante um ano em razão da falta de recursos, pois isto não acompanhava meu crescimento corporal.

Devido ao meu acesso à informação comecei a ser lido como arrogante e estranho. Mas para além dos meus trejeitos e do meu acesso a tecnologias informáticas, eu possuía um corpo. Um corpo masculino, franzido e lido como magrelo. Um corpo que, nas palavras dos meus colegas de rua, poderia ser o corpo de uma menina. Não possuía como eles as pernas torneadas por partidas de futebol, jogadas em um campinho de areia do bairro, em meio a fezes de animais.

Eu tinha um corpo que demonstrava trejeitos e tinha uma voz fina. Um corpo que dava liberdade de falar comigo sobre sexualidade, para então ser usado como objeto de teste das suas masculinidades, para satisfazer seus egos, que caçoavam dos meus traços.

Testando a minha sexualidade, me encontrei com os primeiros materiais pornográficos presentes na cultura daquela época. Revistas pornográficas, *VHS* e histórias contadas oralmente por amigos. Existia ainda em mim uma vontade por tentar operar dentro da lógica heterossexual. Fazendo-me ter que acessar imagens do corpo masculino em performances heterossexuais. Diante de uma cena pornô hétero, eu hackiava a situação. Meus amigos olhavam as mulheres, eu: os caras.

Todos comentavam sobre os filmes do *Cine Band Privé*, onde *Emanuelle* era a grande estrela. Nascia em mim um gosto pela estética *Kitsch*, mas não o desejo por corpos de mulheres.

Nos filmes do *Cine Band Privé*, os corpos masculinos ficavam sempre em segundo plano por privilegiar a erotização hegemônica do corpo feminino na época. Assim, fui encontrando pouco a pouco a estética *hardcore* na *Internet*, *revistas*, *vhs* e também os primeiros *dvds* que circulavam entre todos os piás do bairro.

Ao completar 13 anos, meus amigos não mais se importavam com meu acesso à *Internet*, ou o quanto eles poderiam ter de proveito disso. Havia sido lançado o primeiro celular com tela colorida no mercado, e as *lan-houses* viraram a febre do empreendedorismo à margem. Eu, mesmo por não

poder acessar a *Internet* durante o dia em casa, passei a pagar o valor de 2 reais por hora para *estudar*, jogar *Mu-online*, *Counter Strike* e atualizar meu primeiro *blog* intitulado *Donos do Asfalto*, onde postava fotos de carros tunados. A senha de entrada para o grupo de amigos da época: gostar de carros tunados.

Aos 15 anos, tinha na noite meu lugar de individualidade. Foi quando passei a acessar escondido sites de conteúdo erótico gay masculino e também outras redes de acesso, como o *Bate Papo da Uol*.

Minha sexualidade foi se moldando na mesma medida em que fui me afastando e/ou sendo isolado dos meus amigos. Desejos opostos. E com o acesso à *Internet* eu não me sentia mais tão sozinho, pois o cinema já havia entrado definitivamente na minha vida. Vendo filmes em dvd como os de Quentin Tarantino, que comprava na *Livraria Curitiba*, fui moldando uma personalidade alternativa para aqueles que me cercavam. Meu corpo já possuía prazer próprio.

Em uma das viagens que fazia para o norte do Paraná, tive um encontro com o seriado *The L Word*, apresentado por uma amiga que já tinha *Internet* de banda larga em casa.

Voltando de ônibus para Curitiba, já estava ansioso por voltar ao norte. O desconforto da viagem era acalentado pelo

desejo de retorno e acesso a mais conteúdos como aquele. Passei a ficar animado com a vida, pois parecia existir vida para além da minha vida, escondido ainda num armário. Eu estava feliz, e ainda ganharia meu primeiro celular de aniversário.



Playstation 1 ou Dispositivo para lidar com carência paternal.

Sempre o ônibus, os aparelhos-status e a saída do armário não planejada

Meu acesso aos estudos e a indústria cultural, sempre foi também pautado pelo meio de transporte. Não sonhava em saber dirigir ou ter um carro, então era de ônibus que ia todos os dias para os colégios que frequentei em Curitiba.

Entre as mudanças de bairro, havia sempre o caminho de onde eu morava até o ponto de ônibus, onde passava a linha mais próxima de onde queria ir. Retorno um pouco na cronologia da minha história de acesso técnico. Aos 13, morava no Bairro Alto em Curitiba e estudava no bairro Rebouças. Me acompanhava sempre uma amiga, a Rafa. Ela morava em outro bairro, mas pegávamos juntos o ônibus e dividíamos uma poltrona dupla – quando achávamos – ou ela segurava minha mochila, caso se sentasse, e eu fazia o mesmo por ela. Assim, construímos uma amizade que não cabia apenas nas conversas que tínhamos no transporte coletivo, mas se estendia em ligações telefônicas mesmo quando tornei a morar em Colombo, meses depois.

Gazeando aula pela primeira vez juntos, fomos no *ParkShopping Barigui* para ir na loja *Centauro* jogar basquete em

uma quadra fictícia, montada dentro da loja. Tentávamos fumar cigarros *Black* no estacionamento e sonhávamos juntos em sair do *Colégio da Polícia Militar*. Eu principalmente pelo *bullying*.

Rafa passou a me ligar, sabendo que eu chegava em casa depois dela. Ligava sempre às 19h, ocupando o telefone de sua casa por mais de 1 hora falando comigo. Eram naturais os comentários de parentes, que projetavam em nós um romance. Porém eu já me entendia diferente, mas não assumido. Falava de tudo com ela. Nas ligações caras para o avô da Rafa, nós comentávamos sobre o programa *Disk Mtv* e alguns clipes que passavam na *Mix tv*. Eu gostava de *Black Eyed Peas*, a Rafa de *My Chemical Romance*. Éramos diferentes e assim nos respeitávamos e nos defendíamos no *colégio*, caso alguém nos afrontasse. Principalmente duas meninas mais velhas que escutavam *Racionais Mc's* e performavam uma masculinidade agressiva direcionada a mim.

Estava marcado, entre mim e minha mãe, o dia que eu ganharia meu primeiro *aparelho celular*. Seria numa terça-feira da semana próxima. Tratei de entender como faria, na data marcada, para sair do colégio e ir de ônibus para o *Shopping* onde a Fátima trabalhava.

Era o fim do segundo bimestre escolar, o sol ia se pondo

no horizonte. Saindo do colégio, chamei Rafa para me acompanhar na ida até o *Shopping*. Mudaríamos o trajeto de ônibus, mas depois voltaríamos juntos até o *terminal do Boa Vista*, para então cada um tomar seu rumo. Eu para Colombo, ela para o Pilarzinho. Ela estava próxima de sair do colégio, já havia convencido a família. Depois disso, nos veríamos poucas vezes.

Eu e Rafa atravessamos a *Avenida Iguaçu* parando na metade, no canteiro central. O sinal fechou e ouviu-se um barulho alto e repentino. Um carro havia batido em movimento, vindo de chicote em nossa direção.

Com o impacto, perdi a consciência por questão de segundos. Ao retomar a consciência, ainda no chão, vejo a Rafa ainda rolando. Havíamos sido atingidos por um carro em alta velocidade, que furou o sinal e bateu com a parte posterior na frente de um ônibus biarticulado. Fomos socorridos por uma dentista que trabalhava em frente ao local.

Encaminhados ao Hospital, Rafa teria que passar por uma cirurgia e eu teria sempre o meu desejo lesionado. Meu desejo de possuir algo havia colocado a vida de minha amiga em risco. Voltei triste e frustrado para casa, de carona com uma amiga da minha mãe, com o presente. Um celular *Motorola*, não tinha tela colorida nem câmera, mas tocava *mp3*.

Tempos depois, Rafa me perdoou. Ela ficou com cicatrizes no abdômen por conta da cirurgia. De toda forma, a troca de colégio e mais tarde a minha saída do armário nos afastou. Me sentindo mais sozinho, decidi que me mudaria no próximo semestre para o norte do Paraná. Moraria com meu pai, para finalmente ter uma presença masculina, parte do discurso que ouvia falar sobre os motivos de existirem homens afeminados.

Saí do *Colégio da Polícia Militar* e fui morar em Ibiporã-PR, já então possuindo um telefone celular. Passei a performar no Colégio uma intelectualidade avantajada, tirava notas máximas em quase todas as matérias, ainda que fosse péssimo aluno em matemática. Assim fiz com que meu pai me liberasse o uso do computador por mais horas para estudar. Parte dessas horas, usava para entrar em bate-papo online e fóruns de comunidades do *Orkut*, onde conseguia falar com pessoas que tivessem um desejo afetivo/sexual parecido com o meu. Também entrava em *blogs* de música e filmes, em específico os que faziam curadoria e disponibilizavam cópias de filmes com temática gay.

Morar no norte do Paraná, em primeiro momento, era a possibilidade de ser mais homem, mas na verdade passou a revelar ainda mais para mim e para as pessoas ao meu redor, o meu desejo homossexual. Era impossível aos meus familiares

negar, eu era um menino diferente.

Com o plano frustrado de ser mais másculo, e com meu desejo ainda mais aceso, voltei a morar com minha mãe em Colombo, no fim do semestre letivo. Sentia muitas saudades dela, e também havia entendido que em Colombo estaria mais próximo de outros homens como eu, que eu sabia morarem em Curitiba. Eu e meu pai também tínhamos desejos opostos. Ele ostentava o gosto por música sertaneja, eu havia visto o videoclipe de *Its Oh So Quiet*, música da *Björk* e algo havia mudado em minha cabeça.

Quando voltei para Colombo, esqueci no computador que usava na casa do meu pai, o meu histórico de uso do navegador da *Internet*. Era o fim do meu *armário* e do meu medo de escuro, e o começo do meu maior desejo: eu queria ser artista.



Siemens MC60 – O primeiro celular com câmera disponível no mercado Brasileiro. Este não foi um celular meu, mas a imagem dele me marcou na época pelo desejo de possuir um e também as propagandas que inundaram a televisão.

Desejo de fazer parte versus certa aversão. Ou, “de onde vem todo esse ódio?!”

Meu percurso de pesquisa se inicia pela minha experiência de vida como jovem artista gay, vindo da *margem / RMC*⁹. E se estende hoje como minha forma de superação e adequação enquanto artista a uma instituição de ensino, para capitalizar conhecimento para meu trabalho e fazer falar algo da minha graduação em Cinema, assim como narrar parte de minha empreitada no mercado das criatividades na cidade de Curitiba, no Paraná. O mercado das criatividades, que ainda privilegia os mais abastados ou próximos do centro. Estes, com possibilidades de adentramento hoje por vias, chaves ou senhas também já institucionalizadas – como aponta Allan Kaprow (1971) em seu texto sobre o campo da arte.

Entendo que para algumas lógicas, qualquer material que busca quebrar paradigmas no mundo das artes, já encontra lugar reservado institucionalmente. Sendo minha pesquisa financiada, em sua segunda metade pela Capes, nasce nela um paradoxo também da arte contemporânea: quem aqui pesquisa, busca

⁹ RMC se refere ao conjunto de municípios no entorno da cidade de Curitiba PR. É a Região Metropolitana de Curitiba.

então se colocar conscientemente como *amador*, ou *pseudo-artista*. A senha 5 – que nas palavras do artista Alex Hamburguer (2021)¹⁰, em continuidade da teoria de Kaprow, seria a senha da vez para o adentramento institucional. No meu caso, faço da minha sexualidade à margem e dos *hackeamentos* por mim empreendidos, meu espaço de acesso. Fazendo a minha dissertação, percebi que ela pode ser lida, como uma matéria confusa: confundida com um trabalho de amador ou algo que pode ser lido no banheiro, ou mesmo em uma biblioteca.

Meus objetos teóricos/fílmicos apostam no *shade*¹¹, ou seja, um contra-ataque um pouco *blasé* em sua estética, para com certos cânones. Para aludir diretamente a um enfrentamento

¹⁰ Em palestra na matéria de Anti-Arte no Bacharelado em Artes Visuais da EMBAP/ Unespar, em 2021.

¹¹ *Shade* em tradução literal para o português, pode significar *sombra*. Na cultura *queer*, *shade* em demonstração clássica do documentário *Paris is Burning* (1990), remete a uma forma de tecer uma crítica de maneira irônica.

*queerizador*¹² que, em pé de igualdade, denuncie todas as violências sofridas pelos artistas que não herdaram nem dinheiro, nem um sobrenome que os valha no campo e/ou mercado. Restando a estes ainda o papel de coadjuvantes em mostras, galerias e instituições. Entendo que é inevitável que o arquétipo do *anti-herói*, com todas as suas contradições, apareça no caminhar da leitura.

Reforço os limites para o tom ensaístico da minha dissertação e uma escrita artístico-científica, que ficam evidentes a fim de se produzir com o objeto uma interlocução também

¹² “*Queer* pode ser traduzido por estranho, talvez ridículo, excêntrico, raro, extraordinário. Mas a expressão também se constitui na forma pejorativa com que são designados homens e mulheres homossexuais. Um insulto que tem, para usar o argumento de Judith Butler, a força de uma invocação sempre repetida, um insulto que ecoa e reitera os gritos de muitos grupos homófobos, ao longo do tempo, e que, por isso, adquire força, conferindo um lugar discriminado e abjeto àqueles a quem é dirigido. Este termo, com toda sua carga de estranheza e de deboche, é assumido por uma vertente dos movimentos homossexuais precisamente para caracterizar sua perspectiva de oposição e de contestação. Para esse grupo, *queer* significa colocar-se contra a normalização – venha ela de onde vier. Seu alvo mais imediato de oposição é, certamente, a heteronormatividade compulsória da sociedade; mas não escaparia de sua crítica a normalização e a estabilidade propostas pela política de identidade do movimento homossexual dominante. *Queer* representa claramente a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada e, portanto, sua forma de ação é muito mais transgressiva e perturbadora” (LOURO, 2001, p. 546).

artística, como aponta Maria Rosa Bueno Fischer¹³, em texto de 2002, sobre uma forma artística de se inscrever em ciências com a arte. E também é construída em interlocução com a empreitada artística/acadêmica, do orientador dessa pesquisa, Fábio Noronha.

Com o meu objeto fílmico e suas apropriações, anseio demonstrar sobre uma certa ilegalidade inerente à produção de conhecimento nas universidades públicas do Brasil (MARTINELLI; PASSOS, 2017), que parecem intensificar a lógica normativa que coloca a produção e a pesquisa artística, contra um senso do que é considerado socialmente o trabalho. Tentei responder questões enquanto graduado em Cinema, ou na lógica industrial

¹³ “No cotidiano de ler e avaliar artigos, projetos, teses e dissertações, na área de educação, em especial, raras são as ocasiões em que somos surpreendidos por um relato que produza no leitor a empatia, a vibração, a inquietação – enfim, raros são os casos de pesquisas que se mostram como vitalidade, como carne viva, espinhos em nossa carne. Estou falando em pesquisa como ensaio. Tudo se passa como se, na academia, continuássemos a separar o vivido e o pensado, a teoria e a prática. Pergunto: e se disséssemos, com Skliar, que o vivido (ou melhor, o experienciado) é o que mais importa? E se concordássemos com ele, e defendéssemos que a narração e a conversação precisariam ser recuperadas, para além das práticas vigentes em nosso tempo, em que não nos envergonhamos de falar (cansativamente) de nós mesmos, presos a uma mesmice narcísica, nas redes sociais? E se nossas investigações levassem em conta o genuíno ato de conversar – que Skliar sublinha como gesto pouco encontrado em práticas acadêmicas e escolares, justamente porque insistimos em falar as mesmas coisas e, o que é mais grave, em nos acostumarmos a ouvir apenas a nós próprios?” (SKLIAR, 2011, pp. 64-68 apud FISCHER, 2002, pp. 3-4).

do que se tornaram as universidades, sendo **FORMA**do pelo curso de Cinema e Vídeo na Universidade Estadual do Paraná, para assim tentar entender algumas fissuras do poder institucional e, com isso, alargar a minha presença e a de outros à margem.

Este ato, que talvez seja lido como amador, pode também empoderar outros que nesta essa pesquisa vierem com seus olhos pairar. Principalmente outros homens gays, cis ou trans, que tiveram de se formar e educar muitas vezes apenas pelas mídias de massa.

Essa inquietação com as contingências da minha formação em Artes caminha junto de minhas empreitadas em diferentes áreas da criatividade, até retornar à instituição acadêmica. Tendo ousado escolher ser artista, vindo familiarmente da região metropolitana de Curitiba, escutava até o momento de adentrar o mestrado que, diante de todas as minhas dificuldades financeiras em me manter, isso não seria para mim. Por ousar fazer desse fazer o meu ofício. A arte. Esse fazer que, no início da vida se colocava em manufaturar peças de crochê que aprendia escondido com minhas tias, sempre foi algo ilegal, principalmente por homem. Algo a ser feito escondido, longe da presença dos meus tios, os homens que performavam uma

masculinidade padrão. Vivendo entre rachas de carro em ruas sem asfalto, cavalos de pau em *Opalas* e outros carros antigos, fui encontrando e formando comigo uma subjetividade, a qual eu tramava em pontos de fios de algodão e poliéster. Ser artista sempre foi o enfrentamento de um medo de ser desnudado, ou ainda denunciado por uma prática. Minha sexualidade estava atrelada aos meus fazeres. Logo, não ter interesse em manobrar perigosamente carros em ruas sem asfalto, me colocava sempre na posição de espectador diante de uma performance de gênero a ser invejada.

Desde o começo da minha formação, ouvi de parentes e amigos próximos que fazer arte no Brasil só era possível para pessoas ricas e de família de sobrenome. Escutando um discurso neoliberal que recentemente invadiu o Brasil através de discursos de empreendedorismo, me coloquei a acreditar que era possível. Percorri diferentes setores: de assistências de direção no mercado audiovisual, passando por assistências de produção de elenco na publicidade, e por questões monetárias acabei indo atrás do *Design de Interiores*, algo que socialmente se apresentava como uma oportunidade de capitalizar o meu fazer criativo.

Formando-me técnico em *Design de Interiores*, assinei

alguns projetos com o nome de *EU LÍRICO STUDIO*, que eram feitos por mim, de maneira artística, para os clientes. Começando a fazer a casa dos outros, consegui em 2017 finalmente sair da casa de minha mãe na região metropolitana de Curitiba.

Fui convidado a fazer um projeto para a *Casa Cor Paraná* no ano de 2019, onde apresentei a instalação *Praça Derrida*. Um projeto mal compreendido pela maior parte dos arquitetos do evento que me fizeram refletir e ver que meu lugar talvez estivesse no campo da arte contemporânea.

Com os burros n'água e alguns pontos negativos no *Serasa*, retornei à instituição acadêmica a fim de tentar falar sobre esse lugar de ser jovem artista vindo da margem no Brasil. Em citação à canção de Jup do Bairro¹⁴, me afirmo como um corpo sem juízo. Um corpo que performa a masculinidade, mas que também opera pelo que parte da sociedade compreende como feminino. Um corpo que já foi abjeto, mas que aqui vira objeto. Um corpo gay, hipertrofiado, tatuado que por vezes dança bailes de vogue ou batalhas de *breakdance* no chão da sala. Desde pequeno, ouvi cobranças de que eu falasse como um homem. Hoje, falo como um corpo sensível. Pronto para emprestar meu corpo às artes ou à uma gira de Umbanda. Um

corpo com camadas, assim como o texto e filme que apresento.

Esta pesquisa é sobre a minha produção de subjetividade e parte das vozes que em mim se instauraram. Me aproximei do conceito de rizoma, de Deleuze-Guattari¹⁵ a partir do contato com a tese do meu orientador. Por um gosto em comum, em detrimento dos humanos, tenho aprendido desde muito pequeno sobre a vida com as plantas. Minha relação com outros humanos sempre foi uma relação baseada na minha romantização ou idealização de formas que vi na televisão, nas mídias e tantas maquinarias se acoplaram a mim. Um romântico? Uma relação entre partes que não aprendi apenas familiarmente, mas sim pela

¹⁵ “4º – Principio de ruptura assignificante: contra os cortes demasiado significantes que separam as estruturas, ou que atravessam uma estrutura. Um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retoma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas. É impossível exterminar as formigas, porque elas formam um rizoma animal do qual a maior parte pode ser destruída sem que deixe de reconstituir. Todo rizoma compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar. Há ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma. Estas linhas não param de se remeter umas às outras. É por isto que não se pode contar com um dualismo ou uma dicotomia, nem mesmo sob a forma rudimentar do bem e do mal. Faz-se uma ruptura, traça-se uma linha de fuga, mas corre-se sempre o risco de reencontrar nela organizações que restratificam o conjunto, formações que dão novamente o poder a um significante, atribuições que reconstituem um sujeito – tudo o que se quiser, desde as ressurgências edipianas até as concreções fascistas. Os grupos e os indivíduos contêm microfascismos sempre à espera de cristalização. Sim, a grama é também rizoma. O bom o mau são somente o produto de uma seleção ativa e temporária a ser recomeçada” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, pp. 25-26).

¹⁴ Jup do Bairro – Corpo sem juízo., prod BADSISTA.

tela. Por isso, o reflexo, ou a reflexão, me pareceram lugares de gozo. Onde sozinho, trançando fios, ou hoje operando máquinas, fui construindo a minha personalidade. Ou o que posso chamar de minha identidade. Aqui eu fui o sujeito.

Dentro do PPG-Cineav, falo de um lugar privilegiado. Estabelecido com minha sexualidade. Fui bolsista pela *CAPES* e me encontrei com uma nova universidade: mais inclusiva, que não tive acesso no período da graduação. Um curso de Mestrado na área de Artes, feito por professores brilhantes, que entendem as mudanças constantes do mundo e estão atentos em criar um curso que dialogue com Políticas Públicas de inclusão.

Resultado de um discurso que foi considerado instrumentador do Cinema, foi através de produções artísticas feitas pelxs alunxs da *CinetvPr* e também das discussões por elxs empreendidas, que o Curso de Cinema e Vídeo também passou por recentes reformulações. Como exemplo, o turno das atividades que antes era integral e agora passou a ser matutino. Permitindo, por motivos óbvios, que os estudantes também possam trabalhar e se manter estudando. Vejo que as coisas mudaram atualmente, pois mesmo com esse olhar vindo da margem, faço agora parte também dessa elite cultural que pode pensar e fazer Artes no Brasil, mas isso não muda as condições

e formas às vezes precárias que eu como tantos tem para produzir. No Brasil, somos todxs ainda amadores?!

Minha dissertação, assim como meu objeto fílmico usam do que me é mais acessível no momento. E com isso, trazem à tona uma estética do possível. Para mim, muito realista. Não tendo dinheiro para pagar o pacote *Office*, por exemplo, optei por usar a plataforma *Google Slides* num primeiro momento para depois migrar para o *OpenOffice*, pois se não fosse isso, teria que novamente *hackear* um produto.

O filme **AMADOR.EX.OBRA**, que foi apresentado para a banca final de mestrado, teve sua edição iniciada em blocos de 10 minutos, pois meu *hardware* mais acessível – um computador da marca *Acer* – não dava conta de processar tantos dados. Sua finalização após a versão **OBRA Caps 1, 2, 4, 5, 20, 32, 33, 40**¹⁶, se deu no laboratório *L.EX.Vídeo* no campus EMBAP/ UNESPAR, após meu contato com o campus para fazer o estágio docência em *História, Teoria e Crítica da Arte Contemporânea* supervisionado pela Profa. Dra. Keila Kern.

Quero demonstrar os recursos que tenho, como forma de realismo do meu acesso técnico. Vou ao que é mais primário,

¹⁶ Versão do filme **Amador.EX.OBRA** apresentada na banca de qualificação deste trabalho.

para que ecloda a possibilidade mais genuína do meu fazer artístico. O *fazer* e mostrar trabalho(s). Demonstrar a máxima potência dos meus materiais técnicos, onde minha estética dependia completamente da capacidade do meu *Acer de 8GB ram com Core i5* para editar vídeos, do meu celular *Moto G50* e minha câmera digital *Canon 60d* tem de captar imagens em movimento e sons.

Todos os aparelhos são de muito afeto. E sou agradecido ao meu trabalho e também a meus pais, por terem me proporcionado eles. Com exceção do *aparelho celular*, que olho de canto de olho.

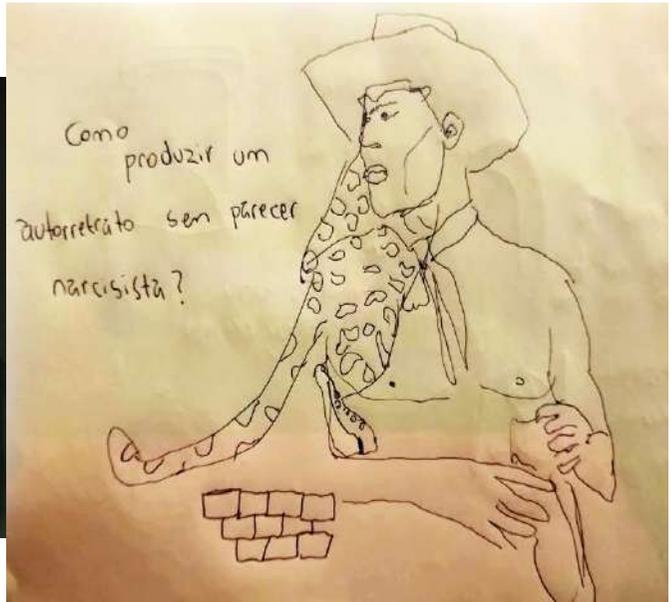
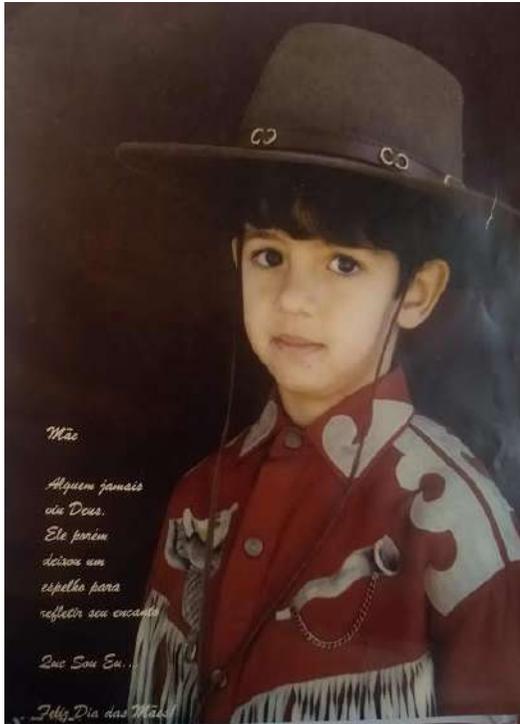
Familiarmente, falo de um lar que hoje me aceita como *artista, homossexual* e que posta coisas estranhas nas redes. Me vejo como um *anti-blogueiro*, que necessita vender seu trabalho.

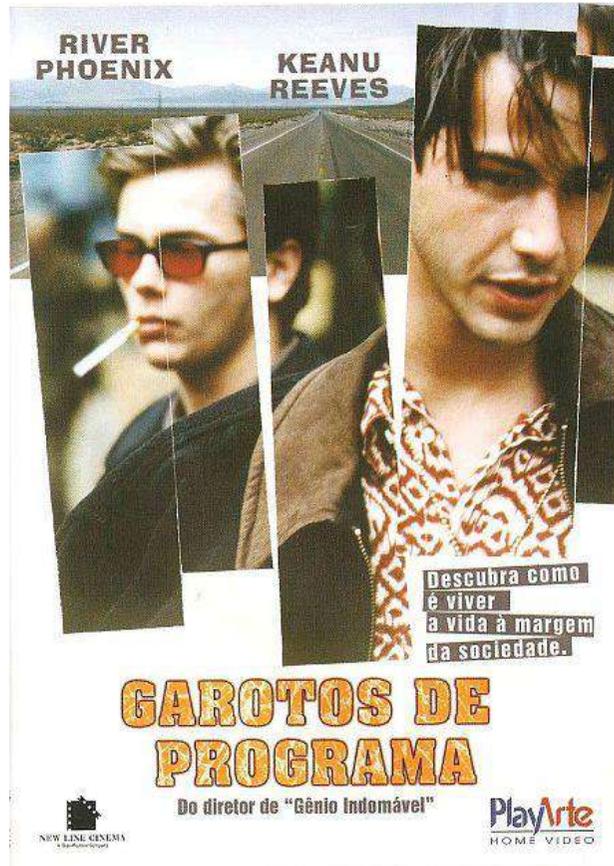
Com o resultado desta pesquisa, pretendia realizar um longa-metragem que desse conta de falar sobre minha visão da mídia e que também sirva de retrato de um jovem artista e do regime de imagens inerente à sua produção de subjetividade.

Minha mãe, após assistir ao *BBB21* e conhecer o participante Gil do Vigor, sonhava com o dia em que eu fosse ao programa da Fátima, sua xará. (rs)

Meus pais não acessam o meu trabalho, mas sempre que

precisei me apoiaram, se podiam. Com a escrita da minha dissertação, pretendi trazer objetos, memórias e cenas de afeto que me formaram. E nestas cenas estão os dois. Brasileiros que fizeram de tudo pela educação dos filhos.





Aos 17 anos comprei o dvd *Garotos de Programa* na Livrarias Curitiba. Na capa é possível ler: Descubra como é viver a vida à margem da sociedade.

Capítulo 2 – Vídeo e autorrepresentação: Descobrimo como é viver a vida na margem da sociedade em um *dvd*

O questionamento inicial desta pesquisa se deu através de uma criação filmográfica que serve como objeto/produto audiovisual para esta dissertação de mestrado em Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo pelo PPG-CINEAV. Trata-se de um filme ensaio – ou uma colagem em vídeo – que se ambicionou chamar **OBRA** no início da pesquisa, mas que num exercício de pós-produção se chama: **AMADOR.EX.OBRA**.

Iniciando o trabalho de mestrado, me interessou olhar para uma historiografia do meu do corpo masculino homossexual, e como este vinha a se comportar em mídia. Era do meu desejo, a partir disso, constituir um paralelo entre minha produção e a produção de outros artistas homossexuais. O objeto **AMADOR.EX.OBRA**, parte integrante desta pesquisa, nasceria da ideia de fazer um autorretrato com imagens do mundo.

Em apresentação da disciplina de Teorias do Cinema, mostrei em ordem cronológica, três representações sobre meu corpo. Na primeira, uma *fotografia* de infância na qual estava

vestido de *cowboy* e posei para a *câmera*. Ao lado, dizeres de felicitação a minha mãe que me comparam ao seu *espelho/reflexo*. Na segunda, uma pintura minha de 2017, em que me metamorfoseei de onça. A terceira delas apresenta o questionamento basal desta pesquisa, servindo de faísca e provocação para a elaboração deste trabalho. *Como produzir um autorretrato sem parecer narcisista?* Em seguida, apresento a pesquisa: sobre o corpo masculino em performance para a câmera.

Como *artista gay* e também *gay artista* – alusão que faço em referência de uma fala recente de Eduardo Leite, político gaúcho, sobre sua homossexualidade atrelada a política – desde o início da adolescência o cinema servia de *espelho* para refletir quem eu era, por falta de representatividade e de sociabilização no meu entorno, Região Metropolitana de Curitiba, no *cinema* e no *vídeo* pude encontrar meu reflexo e assim pude construir minha própria identidade.

Enquanto a *televisão* me ensinava um modo de vida heterossexual e burguês do o que era ser homem no Brasil do início dos anos 1990 aos 2000, a *Internet*, em poucos kbytes por segundo, me proporcionou uma visão do modo também burguês, na maioria dos casos, de viver uma vida *gay*. O *cinema*, a *cinéfilia*

e o estudo do *vídeo* tomaram tamanha importância em minha vida que, a partir disso, decidi fazer destes a forma pela qual eu enxergaria o mundo. Imperativos que me condicionaram a uma margem/camada da sociedade: a dos cineastas em formação e a de periférico homossexual. Uma enquanto visão do mundo ideológica e cultural. E outra devido meu papel enquanto homem, por não representar a norma heteronormativa de procriação, sociabilização e identidade.

Me entender como artista tem sido, de forma diária, uma tentativa de criar com o mundo que me cerca e ter que criar e recriar com a minha própria história. Assim, o *cinema* não só representou parte do meu desenvolvimento enquanto homem na sociedade, mas também uma linguagem pela qual aprendi a falar e a me educar.

Na tentativa de entender meu processo enquanto artista e o que me serve como matéria para criação, decidi olhar diretamente para esses objetos que me proporcionaram um reflexo narcísico no qual eu deveria me ver espelhado, não somente na forma física, mas também social e intelectual. Formas de ver e pensar o mundo, através do que me fora apresentado no cinema e na televisão. Com essa intenção, num primeiro momento, o meu trabalho de dissertação abrigaria

principalmente imagens da cultura pela qual fui formado. Passando de *É o Tcham*, na infância, ao meu gosto aprendido na universidade por filmes *queer* e de *vanguarda*.

Com o cinema, passei a entender como era a vida gay fora do Brasil, a quem e quais tipos de corpos desejar. Fui educado por essa imagem na tela do meu *computador*. Muitas vezes baixada a 40 kbytes por segundo, foi nas madrugadas insones de um adolescente ansioso pelo mundo que o esperava, que acessava arquivos em qualidades duvidosas, para poder ver um igual a mim. Vale colocar que a imagem do *cinema* a que tive acesso não era a imagem de uma sala escura. Isso era “coisa de rico”. A imagem era reproduzida nas telas de *computador*, onde o *cinema* cambaleava em seu lugar na era digital.

Se o *cinema* e a *televisão* podem, por conceitos diferentes, representar um reflexo da sociedade ou parte segmento dela, que reflexo é este que se mostra? Sobretudo, que corpo narcísico é esse do qual fala Rosalind Krauss (1976, p. 150):

Poder-se-ia dizer que, se a reflexividade da arte modernista é um *dédoublement* ou um voltar-se para si mesmo a fim de localizar o objeto (e assim as condições objetivas de uma experiência única), a reflexão-especular com *feedback* absoluto é processo de suspensão do objeto. Essa é a razão porque parece inapropriado falar de um médium físico em relação ao vídeo – o objeto (o equipamento eletrônico e seus

recursos) tornou-se mero acessório. Em vez disso, o médium real do vídeo é uma situação psicológica em que se busca retirar a atenção de um objeto externo – um Outro – e investir no *self*. Conseqüentemente, não estamos falando apenas de uma condição psicológica qualquer. Trata-se da condição de alguém que, nas palavras de Freud, ‘abandonou o investimento libidinal nos objetos e transformou o objeto-libido no ego-libido’. E essa é a condição específica do narcisismo’.

E que lugares os amadores em arte ocupam nesse regime de imagens narcísicas? Falo sobre esse corpo midiático narcísico que insiste em se mostrar, mas também é posto à margem. Visto como *amador*.

O acesso que tive, que me era possível como brasileiro periférico, era através do *hackeamento*, como é feito até hoje por vários ao meu redor. Desenvolvi esta dissertação teórico visual fora do formato padrão de escritas de trabalhos científicos como um posicionamento artístico, uma vez que minha limitação técnica impactou diretamente na minha performance desde sempre. E também no meu reflexo.

Pensei nas *redes sociais*, *cinema* e na arte do *vídeo* e o que eles geraram em mim. Nas vozes que formaram em minha cabeça. Olhei para uma história de arte recente, pelo viés industrial, próprio de quando o cinema foi criado.

Do ponto de vista industrial e através do *cinema*, os

corpos masculinos e femininos se transformaram em parte orgânica de uma matéria que jamais foi natural. Os corpos contemporâneos são protéticos, esculpidos sob uma filosofia do bem-estar que fomenta uma série de valores elitistas e apagadoras de estéticas. Torna-se quase impossível não pensar, no contemporâneo, o sentido que a *estética* tomou para si. Na lógica do capital, espalham-se clínicas estéticas que prometem um corpo midiático. Na contramão disso, a *estética queer* se apoderou dos mecanismos telemáticos para construir também seu próprio padrão de liberdade e consumo.

Questiono-me sobre a dinâmica do *instagramável*, que não só invadiu a vida, mas também os corpos. Todos eles. Sejam para cumprir um lugar em qualquer um dos lados – corpos padronizados versus corpos fora de padrão. Já praticamente institucionalizado e setorizado, o corpo contemporâneo é uma massa que se molda, ligada a um “tecnoórgão” (PRECIADO, 2020) e, assim como a própria arte, passou a operar pela lógica de máquinas que dominam nossa vivência e modos de se relacionar.

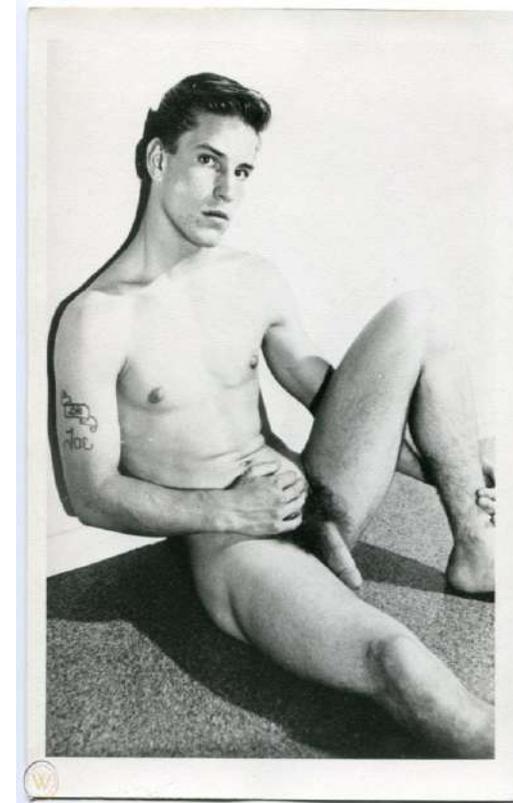
A *Internet* proporcionou um local de troca de informações, como também a liberdade de tráfego e caminhos outros. Porém pagos, capitalizados onde é apenas uma questão de escolher a

quem dar a gorjeta por sessões gratuitas de exposição.

Ao passo que o *cinema* de *vanguarda* foi popularizando o acesso de diversos artistas da margem aos meios cinematográficos, entre os anos de 1940 e 1960 artistas como Bob Mizer, Kenneth Anger, Andy Warhol e Paul Morrissey haviam iniciado uma averiguação *narcísico-voyeurista* do corpo masculino de maneira muito consciente.

Para artistas como Jean Genet em seu filme *Canção de amor* (1950), o contexto social implicava já nas formas como esses corpos são vistos. Contextos de subversão não apenas dos corpos, mas da falsa moralidade daqueles que os enjaulam e enclausuram. O mesmo corpo do policial que espia pelo buraco da fechadura os atos homossexuais é o que desprende golpes em tom de lição. Entendendo não apenas o aparato/mídia do qual estavam usando para fazerem seus trabalhos, mas também a lógica que esses corpos passaram a operar diante de um sistema de imagens. Algo que remete aos primeiros filmes de strip-tease e buraco da fechadura.

O cinema foi concebido desde suas origens, como um lugar (em geral escuro) onde se pode espiar o outro, onde a pulsão do olhar encontra um terreno propício para manifestação. O 'pecado original' do *voyeurismo* está na base do próprio dispositivo técnico do cinema, está nas máquinas de espiar através de buracos, fendas (fenatoscopio, zootrópio) ou através de visores (mutoscópio, quinetoscópio), está nas salas escuras, cavernas e *peep shows*, onde se pode refugiar para ver sem ser visto. Ainda hoje, o prazer do filme não pode ser dissociado de uma inevitável pulsão escópica; quando estamos no cinema, submetemos a imagem – a imagem do outro – um olhar concentrado e bisbilhoteiro como se espíássemos pelo buraco da fechadura, ocultos nas trevas da sala de exibição. A escopofilia, pulsão de tomar o outro como objeto (Freud 1972b pp. 11-44), submetendo-o a um olhar fixo e curioso, é um dos componentes principais da sedução do cinema de qualquer tempo. O filme – qualquer filme – trabalha fundamentalmente com essa perversão do olhar abelhudo que se satisfaz em ver o outro objetivado (MACHADO, 1997, p. 124)



Fotografia de 1960 de JOE DALLESSANDRO em PHOTOZIQUE STUDIO

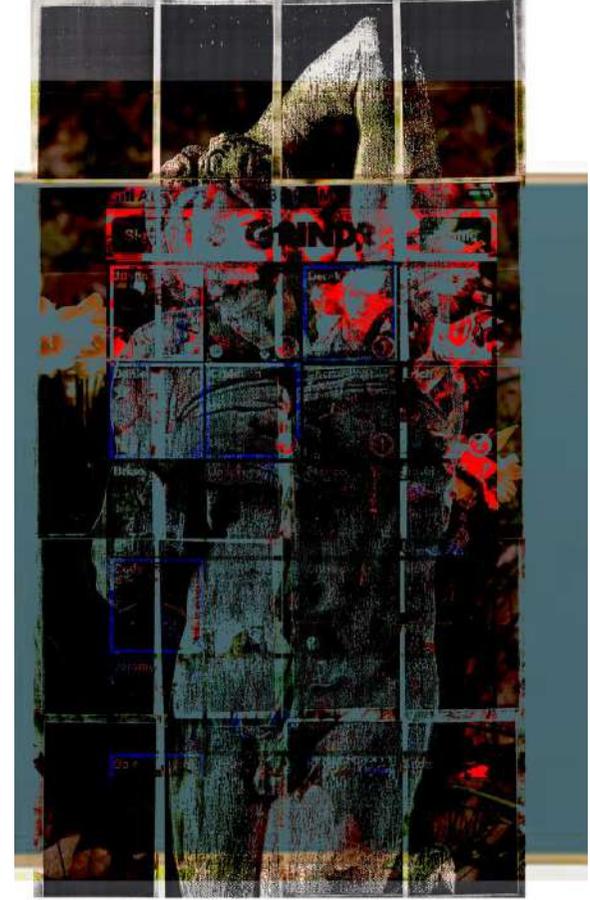
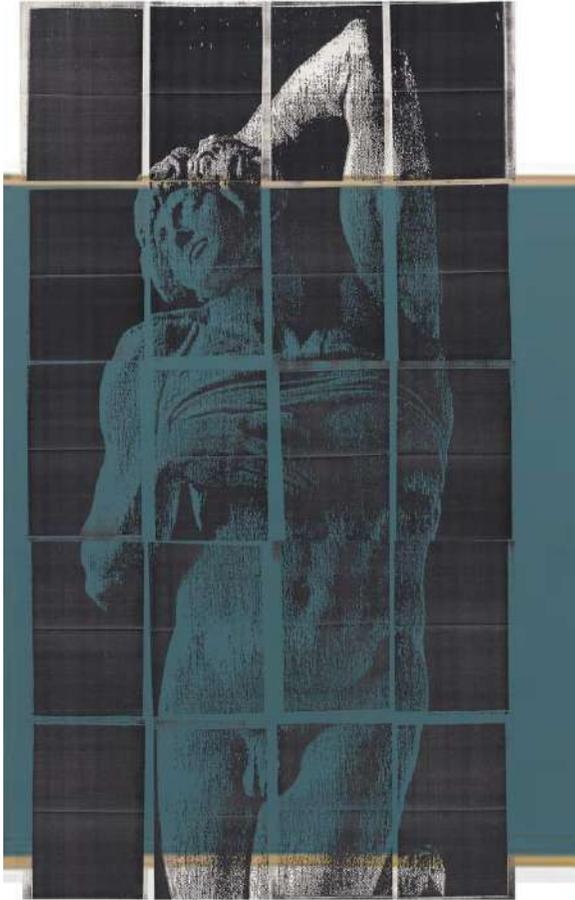
A depressão: estado psíquico, doença clínica, mas também codinome para o mal-do-século em sua versão gay (...). Se o cinema gay contemporâneo tende a ser, como em média se presta toda a produção comercial recente, a-histórico e um tanto conservador politicamente, ele parece tomado pela anestesia geral dos sentidos — a depressão como meme, atacada por drogas prescritas e socialmente aceitas, e não mais essa que serviu, de maneira política e histórica, aos ventos de 1978 e 1992. Isso não é uma regra, mas certamente um traço de personalidade e distinção: os melhores filmes de temática homossexual ou produzidos por artistas homossexuais, desde os bravos curtas do período silencioso nos anos 20, passando por Jean Genet, Pier Paolo Pasolini e Luchino Visconti, e chegando a Derek Jarman, Todd Haynes, Bruce LaBruce, entre tantos outros, trazem no próprio coração de sua existência a ideia de que há uma vida ameaçada — de uma personagem, do autor, de uma comunidade, de uma geração. O medo, a resposta emocional ao isolamento, criminalização e guetificação, o balanço entre o drama íntimo e a História, e o gesto simples de libertação através da encenação daquilo que o mundo força a manter em cárcere, tão cíclicos quanto as treze luas, aproximam verdadeiramente o cinema moderno europeu do *New Queer Cinema* (OLIVEIRA, 2015, p.112)

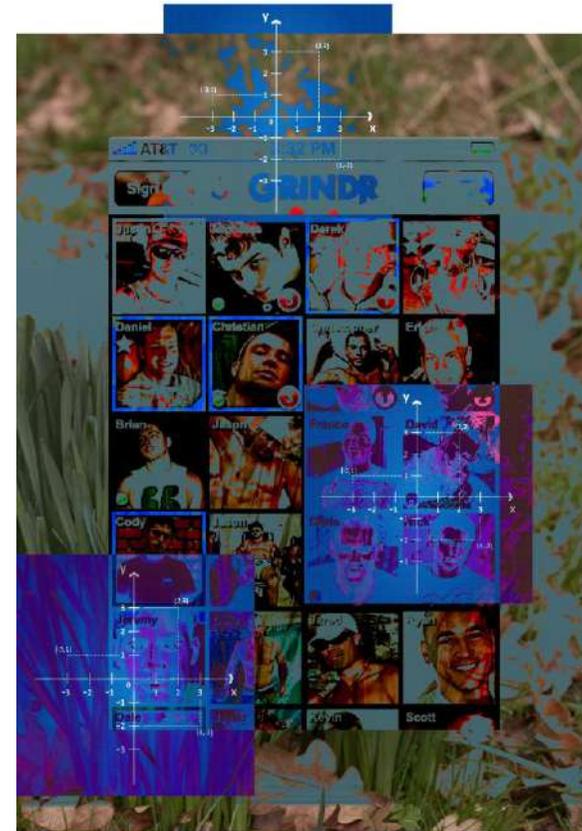
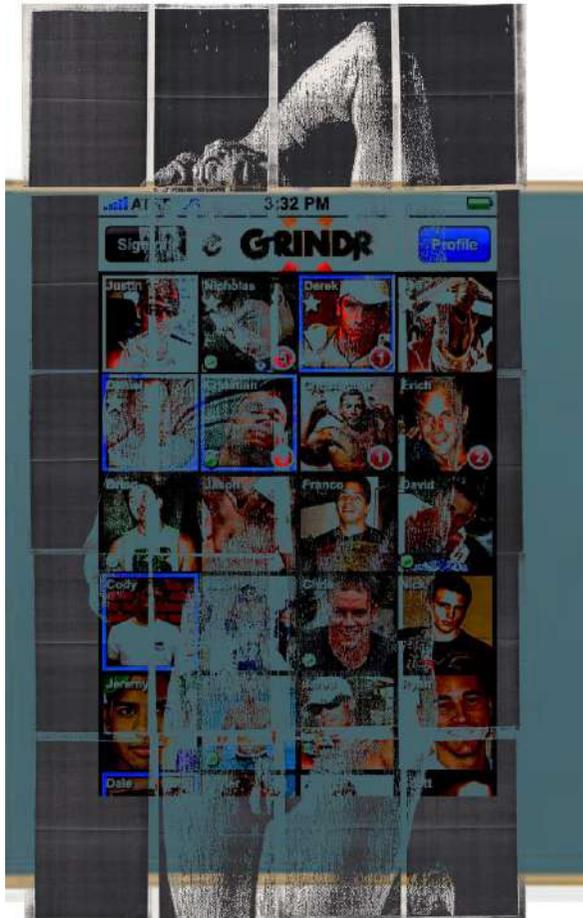
Pop-up: método grade¹⁷.

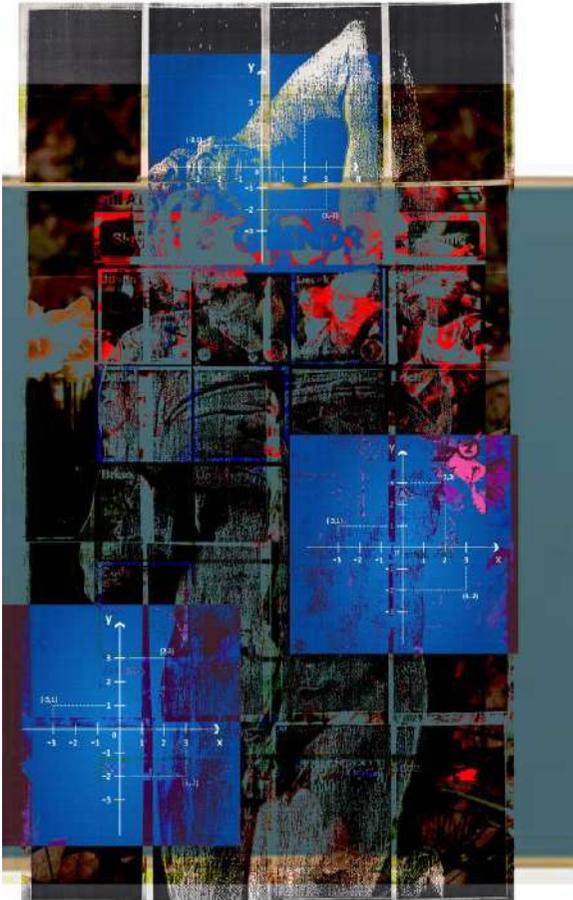


17 Para mais, ver em: <https://archive.org/details/metodo-grade>









Sistemas de organização e medição tendem a se originar do Plano Cartesiano, que pressupõe uma grade em ascendência à direita. Em direção à esquerda, a grade também se verticaliza, mas negativa seu valor. Deprime. Tende a ser *falta*, mas organiza o mundo em devir.

Com as experiências da Arte Concreta, em meados da década de 1930-40, e mais tarde o Minimalismo dos anos 1960 e uma tradição formalista na arte plástica já muito bem sedimentada (GREENBERG, 1939), a arte reproduziu a grade do Plano Cartesiano. Uma artista que representa essa tendência é a estadunidense Agnes Martin e sua experiência em esgarçar a grade. Vejo que Agnes olha para o além da imagem, aquilo que não se vê. O que sistematiza o mundo, serializa, organiza. Entretanto ao se aproximar de um quadro da artista, o erro e o desvio, próprios do ser humano é o que se revela. Martin, através de seu trabalho de artista, em um mergulho narcísico típico da profissão, não revela Narciso, mas sim a água para onde este olha. A perfeição.

No Brasil, Hudinilson Junior e todos seus *Exercícios de me ver* (1980-1984) e também os *Cadernos de referência* (1980-2000), apontam para uma idealização do corpo masculino tanto do próprio artista, que passa a ser chamado de Narciso, como do

corpo midiático, que em sua obra encontra-se na sua apropriação de materiais da história da arte como também da publicidade dos anos 80 ao ano 2000, época em que o artista trabalhou com colagem.

A colagem e os xerox de Hudinilson tentam aproximar o corpo e revelar o poro, o pixel natural, aquilo que hoje os filtros tentam de todo jeito esconder. Remixando iconografias, Hudinilson se aproxima do *espírito Warburgiano* (NAVAS, 2014), contando uma certa história desse corpo de artista que se faz a partir do contato midiático que ele próprio tem. A grade volta a aparecer em Hudinilson, não em sua intenção artística de falar sobre ela, mas pelo que é próprio dela. Regir uma organização e serialização do mundo.

Descartes sonhou com o método, hoje há sonhos com um real não tão mais organizado, idealizado, depurado. Um “*devir*” decolonial para lidar com a depressão que negativa as subjetividades e corpos dissidentes, os quais, ao alcançar a norma, padecem em estatísticas que ainda os apontam como os mais sofrendores ou martirizados pelo mal do século

Fim do pop-up: método grade.

Nas décadas de 1980 e 1990, os gays¹⁸ tornaram-se o foco de discussões político-culturais em razão da identificação e do aumento de casos de aids. Nos Estados Unidos e Europa, com o aparecimento da *Teoria queer*, nasce o que passou a ser chamado de *New Queer Cinema*, um movimento do cinema voltado à comunidade LGBTQIA+, que passa a representar e desfigurar seus corpos, falando sobre sua cultura.

Tanto a assimilação da estética homossexual (MENDONÇA, 2010) quanto a da cultura desses corpos, são focos de lutas políticas para a obtenção de direitos até então negados para tal comunidade. Ao Cinema Queer não interessa homogeneizar e heterossexualizar as vivências e estéticas, mas vangloriar/valorizar tal estética dita dissidente ou à margem. Em

18 “A epidemia da AIDS e o caos que ela instaurou nas comunidades LGBTs, portanto, foram determinantes nas décadas seguintes não apenas por terem modificado as pautas das lutas sociais, mas também porque reavivou um sentimento anti-gay fomentado pela visão pejorativa e estereotipada que fundia o vírus com a homossexualidade. O preconceito, o medo e os estigmas potencializados pela associação da AIDS com a homossexualidade gerou reações violentas da sociedade, sendo mais incisivo ainda em travestis e transexuais que, acoplados a essa questão, já sofriam violência por suas especificidades de gênero. Prova disso são as capas de jornal mostradas no documentário Temporada de Caça 21: ‘Delegado compara atentados contra travestis com a moda de atirar bolinhas de gude nas vitrines das lojas’ e ‘Comando anti-gay faz a sétima vítima’ (BRAGANÇA, 2019, p. 535).

filmes como *O Fantasma* (2000), de João Pedro Rodrigues, percebe-se a ostentação de um personagem com características de anti-heroísmo. No filme **AMADOR.EX.OBRA**, rebobinei a peça ao som de Bjork – *Hunter*, numa tentativa de reaver a formação *queerizadora* da minha própria sexualidade.

Se na vida real, pessoas LGBTQIA+ são vítimas de estupros corretivos ou sessões de exorcismo (FROÉS; BULGARELLI; FONTGALAND, 2022), na ficção esta violência à qual estes corpos foram submetidos são denunciadas e expostas como característica de uma sociedade que falhou na promoção da igualdade.

Escrevi, dirigi e produzi um trabalho audiovisual¹⁹ no ano de 2013, filmado em película de 8mm, numa tentativa de transposição de temas atuais para um tempo remoto da modernidade. Ao abordar o uso do aplicativo de relacionamentos *Grindr* – no filme caracterizado na figura de *Madame Grainder* – procuro esse lugar primordial, onde os corpos gays e suas imagens passaram a operar na lógica midiática, onde um sujeito sexualmente ativo é parte de um ambiente sem leis. O curta-metragem mostra o velório do corpo de *Afeto*, personagem que

19 *In Memoriam Afeto*. Anexado ao filme AMADOR.EX.OBRA e disponível em: <https://vimeo.com/86694196> (NÃO AUTOR)

caracteriza minha visão do sujeito *romântico*, que vive um fim trágico, respondendo a lógica da narrativa trágica para os corpos homossexuais, a qual insiste em perdurar na mídia. Parece ser a etapa final de uma linha de montagem na indústria midiática, mesmo que essa cada vez mais pareça absorver o *capitalismo cor-de-rosa másculo*.

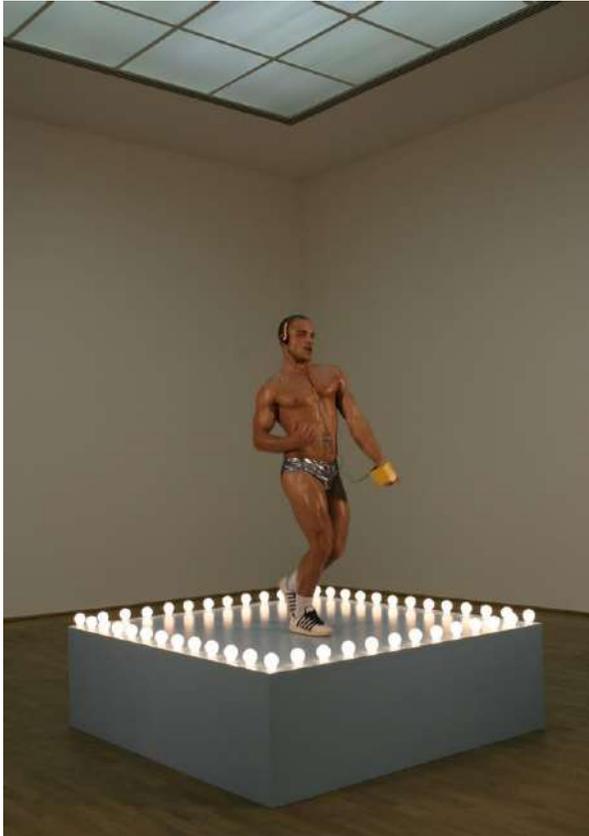
As imagens que apresentei no início desta dissertação contam como parte do texto, hipertrofiando o volume do arquivo. Remanejo essas imagens que me criaram e que criei a fim de reaver o tamanho do impacto que tiveram em meu desenvolvimento enquanto artista criador. Se o corpo ao qual me refiro já foi submetido à carnificina de olhos objetificadores, por que meu próprio trabalho não sofreria as consequências da lógica do moedor de carnes (significado em português da palavra *Grinder*), ao qual os corpos homossexuais na atualidade passaram a operar?

Demonstrando assim uma conceituação inicial em composição e contextualização histórica de minha prática e referências videográficas, concebi o filme **AMADOR.EX.OBRA** como um objeto idealista. Este trabalho foi feito para falar sobre meu amor pelos homens. E também meu medo de errar. Mas também sobre minha práxis amadora em pesquisa de processo

artístico até o momento do mestrado.

A paranoia, a proximidade do crime, o esparso senso de comunidade e a não-consumação do amor, marcado inevitavelmente pela tragédia, seriam expressos em diversos outros matizes nos filmes que surgiriam a seguir. Todos, de alguma forma, devedores deste grito poético único e deflagrador que fora *Um Canto de Amor*. O média-metragem de Jean Genet é premonitório em vários sentidos (e seria depois retrabalhado tanto por Fassbinder quanto por Haynes, para ficarmos em exemplos onde a adaptação da obra do gênio francês é declarada). O que talvez seja ainda impressionante, por se tratar de um filme de 1950, é que poucos outros filmes do cinema moderno europeu que o sucederia, e mesmo no nascimento do *New Queer Cinema*, teriam domínio da dimensão estética do amor homossexual de maneira tão radical e significativa. Os pênis eretos e os detalhes dos corpos desnudos seriam eventualmente reencenados, mas há algo na pureza com que Genet filma – a inocência daquele que vê primeiro – que dificilmente seria recuperada uma vez que essas histórias fossem tomadas pelo cinismo da passagem do pós-guerra para o período de retomada econômica e reconstrução na Europa dos anos 60 e 70. Um aspecto fundamental, no entanto, é o espelhamento da experiência de carrascos e vítimas, a compreensão da duplicidade do desejo homossexual, dos corpos que se assemelham, contrastados pelas posições de poder e condições sociais que os diferenciam. Guardas e prisioneiros se unem na imaginação da consumação do sexo, que permanece onírico e nunca se materializa, mas a imagem do sonho é forte o bastante para carregar o desejo.' (OLIVEIRA, 2015, p. 114).

Malhando o ego. Ou aprendendo a se mostrar



Hipertrofia é a ação mecânica de promover lesões em fibras musculares que em processo de cicatrização constante aumentam de tamanho. Dito isso, todo corpo hipertrofiado é também um corpo lesionado, assim a beleza masculina tida como clássica é análoga a um tipo de sofrimento desses corpos.

Narciso (UBINHA; CASSORLA, 2003) faz parte de um conjunto de mitos e histórias acerca de um belo jovem que, entorpecido pela própria beleza, seria incapaz de se relacionar com outras pessoas e, assim, sendo condenado a definhar diante seu próprio reflexo.

A arte, em suas diferentes mídias, tratou de ilustrar corpos homoerotizados em situação de sofrimento e performance artística, como no filme *Sebastiane* (1976), de Derek Jarman, onde a iconografia do corpo santo martirizado de São Sebastião passa a ser ainda mais atrelada às experiências homossexuais (MENDONÇA, 2010).

Os atributos da beleza masculina clássica por vezes foram: tônus bem definido e musculatura hipertrofiada. Lesionada. E, portanto, bela. Da morte de Narciso em frente ao espelho d'água

aos celulares com câmera frontal ligada, há flor?!

Antes mesmo do início do cinema, com os experimentos fotográficos feitos por cientistas como Edward Muybridge (ADAM, 1910) é possível verificar uma certa predileção pela escolha de corpos hipertrofiados. Isso demonstraria não só a capacidade da mídia fotográfica em retratar o movimento, mas também o seu potencial estetizador dos corpos. Algo que viria mais tarde a fazer do cinema um local ideal para a satisfação de fantasias eróticas por conta do seu regime comercial de entrega dessas imagens estéticas.

Com o advento do primeiro cinema e as experimentações em máquinas de espiar através, é possível verificar o aparecimento de filmes de *voyeurismo* (MACHADO, 1997), onde se podia espiar sem ser visto. Com um potencial erotizador da imagem fotográfica o cinema já viria a ocupar um espaço marginal em que era possível ver cenas com tom erótico para época. Eram comuns cenas de halterofilistas mostrando seus corpos esculturais, com destaque para a experiência de Eugen Sandow, que ficou conhecido como Hercules Moderno e foi filmado na *Black Maria*²⁰ de Thomas Edison em 1893.

²⁰ *Black Maria* é conhecida como o primeiro estúdio de filmagem da história do cinema, de 1893. Para mais, ver em: <https://youtu.be/HWM2ixqua3Y>

A partir da década de 1920, uma ordem de artistas passa a empenhar uma busca pela desfiguração dos corpos no cinema. Essas experiências começam a ser atreladas às culturas de vanguarda, como em exemplo de *Um Cão Andaluz* (1929), de Luis Buñuel, e também da estética do cinema alemão pós 1ª Guerra, que ficou conhecida como Expressionismo Alemão. Tratou-se de uma desconstrução dos padrões hegemônicos de representação para a qual a indústria do cinema até então vinha se debruçando.

Tardiamente decidiu-se por chamar parte desses movimentos de *desfiguração* dos corpos de *Queer Cinema*²¹, e mais tarde *New Queer Cinema*, nos anos 90, com a popularização do cinema digital e o aumento de festivais de cinema, onde surgiram possibilidades de se fazer outros cinemas.

²¹ “Não obstante a obra pontual de alguns cineastas experimentais como James Sibley Watson e Melville Webber (*Lot in Sodom*, 1933), o cinema norteamericano só foi conhecer algo como uma onda aglutinadora de um cinema queer a partir do final dos anos 1950 com o aparecimento do cinema *underground*, um movimento de experimentação cinematográfica independente que surgiu no contexto da contracultura. Esse *underground* rejeitava as práticas cinematográficas estabelecidas e questionava as ideologias dominantes, trazendo para o cerne figuras antes marginalizadas. Cineastas como Kenneth Anger, Jack Smith, Andy Warhol e Paul Morrissey escancararam as portas heteronormativas do cinema tradicional com sua filmografia claramente *queer* (mesmo que o termo só tenha sido apropriado anos depois) que explorava sem pudor o corpo masculino, personagens transgêneros, drogas e sexo” (BETTIN, 2005, p.109).

Em crítica histórica ao que se convencionou chamar de *New Queer Cinema*, o *Cinema Queer* teria nascido nas primeiras experiências homoeróticas de Eugen Sandow, destacado em sua dissidência em estudos contemporâneos, como o trabalho de José Gatti²²– e também na possibilidade de traçar uma história do *Cinema Queer* a partir de DICKSON EXPERIMENTAL SOUND FILM (1884)²³, onde dois homens dançam ao som de violino em umas das primeiras experiências sonoras da imagem em movimento.

Esta pesquisa percorreu um caminho por averiguar o paralelo entre a produção de artistas homens sobre corpos masculinos amadores, diante de sua homoerotização em contextos marginais. Para assim, falar de corpos em sofrimento que eram – e ainda são – vistos como belos. Principalmente com o aparecimento das redes sociais e a capacidade, inclusive, de comercialização de materiais amadores e eróticos. Feitos apenas com um celular.

Patrícia Silveirinha (1999), em referência a Rosalind Krauss (1976), aponta para uma vocação narcísica inerente ao

²² Para mais, ver em: GATTI, José. Duelo de titãs: Sandow e Schwarzenegger. In PENTEADO, Fernando Marques; GATTI, José. **Masculinidades**: teoria, crítica e artes. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

²³ Para mais, ver em: <https://youtu.be/Y6b0wpBTR1s>

vídeo. Por artista e mídia praticamente se fundirem, para ambas as autoras, o vídeo teria se tornado um local onde o *eu artístico* é desligado do contexto social e focado na experimentação do *self*. Tanto para quem filma a si mesmo quanto aqueles que assistem a esse corpo. Como uma experimentação da vida em virtualização. Um trabalho que entendo hoje ser feito também por amadores.

Foi de meu interesse articular um conceito imagético entre a arte, o cinema, a videoarte gay e a pornografia gay a fim de compreender de que forma a prática do vídeo e o cinema de arte se mostram na relação da captura dos corpos, nas películas e fitas magnéticas. Sendo educado pelo Cinema e Vídeo, percebo nesses dispositivos, assim como Rosa Maria Bueno Fischer (2002), um conjunto de máquinas que também me educaram e formaram meu desejo.

Trazer à mesa esse potencial de educação de fazeres amadores, é um furo ou uma tentativa de, ao menos artisticamente, dar um tapa contra a cultura que parece sempre tentar me moldar. Ou me pôr em forma. Pretendo agora olhar para o lugar-comum, para as mídias de massa no sentido de perceber essa educação dos amadores.

Em outras palavras: modos de existência, aprendidos nas mais diferentes dinâmicas de poder e saber, jamais são totalmente compactos e definitivos; pelo contrário, sempre há neles interstícios, fendas, possibilidades éticas e estéticas não pensadas pelos saberes e poderes em jogo. O trabalho educativo, a meu ver, e a própria análise específica da mídia, em relação à educação e aos processos de subjetivação por ela implicados, como veremos a seguir, transita por esses tortuosos caminhos de sujeitos que sempre estão por se fazer (FISCHER, 2002,p.154).

Capítulo 3 - Burden, Coutinho e eu: Idealizando uma conversa e talvez um beijo

Jean-Paul Sartre, em citação de Hal Foster (2021, p. 76),

Para me apropriar do lugar-comum é preciso um ato, um ato por meio do qual me desfaço da minha particularidade para aderir ao geral, para me tornar a generalidade. Não semelhante a todo mundo, mas precisamente a encarnação de todo mundo. Por meio dessa adesão eminentemente social, identifico-me com todos os outros na indistinção do universal.

E essa bela palavra designa, sem dúvida, os pensamentos mais batidos, mas o fato é que esses pensamentos tinham se tornado o ponto de encontro da comunidade. Neles, todos se encontram e se encontram uns com os outros. O lugar-comum é todo mundo e me pertence, ele pertence em mim a todo mundo, é a presença de todo mundo em mim. É, em essência, a generalidade.

Um dia na vida é um filme ensaio de Eduardo Coutinho de 2010, sobre e com a programação da televisão brasileira. Ao se apropriar do conteúdo televisivo e ordená-lo por assuntos de seu interesse, Coutinho exerce o que Nicolas Bourriaud (2009) concebe como arte da *pós-produção*. Onde o papel de autoria de

Coutinho seria dar cabo da programação e ordenação das imagens. Assim, *remixando* Michel Foucault (1969), ele exerce a função *não-autor*²⁴ de *Um dia na vida*. É próprio da arte da pós-produção (BOURRIAUD, 2009) a apropriação, o sampleamento de conteúdos de autoria terceira, através desse acesso ao *lugar-comum*.

Ao ordenar as imagens de *Cru*²⁵ e *Obra Caps 1, 2, 4, 5, 20, 32, 33, 40* tinha interesse em averiguar a função do *não-autor* inspirado no trabalho de Coutinho, assim como no de Chris Burden. São vídeos que produzi em 2021 a partir da disciplina de Videoarte ministrada pelo Prof. Dr. Fábio Noronha, no PPG-CINEAV na Universidade Estadual do Paraná. Ao se utilizar da função *não-autor*, autores como Coutinho produzem obras únicas, munidas de uma estética mista, que não servem apenas a exibição canônica do cinema. O diretor de *Um dia na vida* se coloca como um programador de imagens televisivas, que tem autoria outra. Eduardo Coutinho não esconde as emissoras ou

²⁴ A função *não-autor* trata-se de minha elaboração acerca da crítica de autoria, proposta por teóricos como Foucault (1969) e Barthes (1968/2004), na qual criadores conscientes do conceito de autoria passam a operar os materiais em um sentido novo, se apropriando de um *não-lugar* ou *lugar-comum*. Em termos gerais, para Foucault (1969) a *função autor* se instaura através da construção histórica de um regime de propriedade intelectual, credibilidade, razão e expressão por parte de um sujeito.

²⁵ Para mais, ver em: <https://vimeo.com/563509225>

fontes, deixando que as imagens falem por si, em assuntos variados. É uma apresentação de produtos prontos provenientes da televisão, e não mais uma tentativa de representar a realidade fora dela.

Estas expressões artísticas incorporam uma das estéticas da arte contemporânea, que mesmo dizendo algo sobre seu emissor, servem também como camada de um palimpsesto da história dos materiais. *Objetos encontrados* eclodem, produzindo um sentido único no contato com o receptor. No caso de *Um dia na vida*, revelam uma certa generalidade brasileira proveniente da mídia. Em **AMADOR.EX.OBRA**, uma narrativa sobre o amor ou a idealização que fazemos a partir de ícones. Coutinho elaborou uma obra ensaio que questiona a quem e para quem essas imagens são criadas. Assim me questiono então sobre a educação dos não-autores, pois me vejo neles.

No livro *O Que Vem Depois da Farsa*, Hal Foster usa da citação de Sartre (que inicia esse capítulo) para tratar da linguagem da arte contemporânea, uma arte onde o interesse estaria justamente nessa *nuvem*²⁶ de estéticas possíveis que a

²⁶ “A *Internet* pode ser comparada a uma colcha de retalhos de cidades-estados ou a um arquipélago de ilhas. Os dados do usuário e os materiais de conteúdo estão dispersos em diferentes servidores, domínios e jurisdições (ou seja, diferentes países soberanos). A nuvem é mais como a unificação da

globalização e a desforra da hipercultura (LIPOVETSKY; SERROY, 2011) promoveram.

A mídia *mainstream* pode ser vista como um dispositivo na sociedade atual que, visualizada em massa através da *Internet* e televisão, oferece uma sensação de democracia de acesso à informação para os ‘*tela-espectadores*’. Um reflexo narcísico onde seria possível se ver e se fazer falar. Um lugar a ser cobiçado por grande parte dos brasileiros que ambicionam trabalhar na indústria cultural. O sujeito global, para nós brasileiros, tomou o significado de fazer parte de uma emissora de *televisão*. O desejo de ser visto por toda população nacional, ser um modelo de existência, parece tomar maior corpo hoje com as redes sociais: mais que os 15 minutos de fama previstos por Andy Warhol, temos a falsa sensação de estar sempre diante de um palco. Somos autores de nossas *stories*.

Na *Internet*, os amadores em vídeo e ‘*tela-espectadores*’ se confundem, numa falsa sensação de comunidade. Os que têm dinheiro para patrocinar os *posts*, assim como na vida *real*, são

Alemanha de Bismarck, varrendo elementos anteriormente distintos, colocando-os sob um governo central. Como acontece com a maioria das tecnologias, há uma sensação de abstração de experiências anteriores; na nuvem, o usuário não precisa mais entender como um programa de software funciona ou onde realmente estão seus dados. O importante é que funcione” (VELDEN; KRUK 2012, n.p).

mais vistos. Nestas doses diárias de auto-exposição, está-se trabalhando para grandes corporações que enfatizam o lugar de espectadores de um mundo de beleza utópico. Idealizado por nosso próprio desejo de consumo.

Questiono quais as formas de meu fazer artístico ser visto diante da esmagadora onda de *influencers* das artes e dos modos de fazer arte no Brasil. Não à toa, me atentei à obra de Chris Burden, em especiais seus vídeos para as inserções pagas na televisão estadunidense nos anos 70. Ao questionar esse lugar-comum ou, nas palavras de Burden, via de mão única²⁷ que era a televisão norte-americana, Burden decide operar dentro da lógica do absurdo, de ser estadunidense e conviver diariamente com a violência da Guerra do Vietnã na mídia. Ao pagar por suas inserções performáticas²⁸ na televisão, Burden não estava apenas construindo seu lugar no *hall* de artistas icônicos, mas questionando a capitalização desses suportes, dessa mídia e o poder que opera na educação das sociedades.

Por sua vez, Coutinho, ao acessar na televisão esse lugar-comum, se colocou na figura de um programador, acessando 13h

²⁷ "(...) Tv seemed like a one-way street" (AITKEN, 2005, p. 74)

²⁸ The televisão Commercials 1973-1977 – Compilação recente das intervenções de Chris Burden na televisão estadunidense. <https://www.eai.org/titles/the-tv-commercials-1973-1977>

de material ao vivo e gravando o seu *zapear* pela programação televisiva brasileira. Esse *zapear* revela um lugar *esquizado*²⁹. O que é próprio da televisão e hoje também dos *feeds* das plataformas midiáticas, onde sequências como a de apresentadoras loiras sucedem perseguições policiais e convivem diariamente no trocar de canais, com corpos ora sexualizados, ora defuntos e dissecados que se mostram a quem ousar olhar para o aparelho de televisão ligado.

Ao ser questionado sobre o porquê de seu filme não entrar em circuitos de salas comerciais de cinema e dentro de programações oficiais, Coutinho³⁰ elabora sobre as diferenças quanto às questões jurídicas enfrentadas pelo seu filme-ensaio e o filme *Fahrenheit 9/11*, de Michael Moore. Segundo Coutinho, o diretor estadunidense teria enfrentado apenas uma ação judicial devido a seu filme, que questiona políticos e grandes figuras da cultura estadunidense. A questão judicial parece incomodar

²⁹ O termo 'esquizado' em sua derivação germânica de '*skhízein*' significa "dividido". Diz-se do esquizofrênico que este estaria dividido entre a realidade e o alucinatório. O mesmo termo popularmente ganhou a noção de diminutivo da palavra "esquisito". Nas redes sociais o termo também se refere a uma estetização da loucura em relação a certos personagens reais da cultura cibernética.

³⁰ Fragmentos da História: O Filme de Compilação – debate com Eduardo Coutinho sobre *Um Dia na Vida*. Para mais, ver em: <https://youtu.be/JtR4lspJo8I>

Coutinho, que lamenta não vir a saber quais seriam as reações do público ao seu ensaio-obra. Após sua estreia, o filme foi disponibilizado na plataforma *YouTube*³¹. Tal exemplo elucida o que Nicolas Bourriaud (2009) chama de “*O autor. Essa entidade Jurídica.*” Revisitando os trabalhos de Barthes (1968/2004) e Foucault (1969) e suas respectivas mortes do autor, Bourriaud atenta sobre o lugar mercadológico, no qual a figura do autor viria a operar contemporaneamente.

Quando concebi meu trabalho intitulado **Cru**, como uma conversa com Chris Burden, mostro esse *grotesco maravilhoso* que é a mídia. Vejo que na lógica terceiro-mundista, os receptores da *sociedade do espetáculo* passam a deglutir e devolver uma ecologia de imagens. Enquanto sul-americanos, nossas visões de mundo foram pautadas no consumo de costumes de autoria norte-americanos e europeus.

Através da arte, falo dessa virtualidade artística, me colocando juntamente a Burden e Coutinho, sendo orientado por Fábio Noronha.

Ao pensar a televisão de hoje, olhei também para as redes sociais. A televisão assumiu recentemente o lugar de suporte para uma pretensa maior interatividade midiática, trazida pela

Internet. No Brasil, ambas conversam, e com os aparelhos de stream, progressivamente as programações televisiva e algorítmica dos *players* pertencem a um só aparelho. A tela serve tanto para a *Internet* como para a programação televisiva. A lógica do *gadget* nos faz conectar às imagens e sons o tempo todo, numa fome por imagens do mais alto prazer visual à propagação de conhecimento nas redes. Somos amadores e autores de histórias, posts, fotografias, vídeos e dancinhas. Tudo através de “tecoórgãos” como celulares e relógios.

Não fosse pelas redes, eu não teria acessado o arquivo em formato *pdf* que foi necessário para conhecer a obra de Chris Burden e grande parte da bibliografia e filmografia na qual se baseiam o meu fazer artístico.

Como posso então, enquanto artista brasileiro, latino-americano, nascido no norte do Paraná, falar com Chris Burden? Meter-me a *besta* em falar com Chris Burden? Ou ao menos, fazer uma possível conversa e trazer Michel Foucault, Roland Barthes, Jean-Paul Sartre, Nicolas Bourriaud, Hal Foster para a roda, ou quem me parece necessário para tratar sobre a mídia hoje.

Não me resta opção senão a de vestir também a função de *não-autor*, para dialogar com essa massa de imagens e

31 Para mais, ver em: <https://youtu.be/v3Yw6Sa4GYM>

informações que todos os dias tenho que *comer* no meu *feed* da vida digital/social.

Seria possível, através da arte, *hackear* uma conversa e se fazer um encontro entre mim e um artista que nunca ouviu meu nome? Em que me assemelho a Chris Burden? Que tipo de conversa puxaria com ele num momento embaraçoso que antecipa a entrevista mais formal possível? Ou durante um café, sabendo eu logicamente de sua existência e ele sem saber da minha? Burden, visto como autor na história da arte contemporânea. Eu, um artista pesquisador brasileiro. Creio ser através do estranhamento entre mídia e violência que essa primeira conversa se daria.

Chris Burden, obcecado por como os estadunidenses não reagem mais a violência por se acostumarem com as imagens da guerra no Vietnã, resolveu dar um tiro em seu braço³² para fazer um trabalho de arte. Coloco-me então a olhar para a mídia, de canto de olho. Esta mídia, completando com as palavras de Rosa Maria Bueno Fischer (2002), que educa modos de viver e também narra histórias inspiradoras, as quais devem ser copiadas pelos telespectadores. Que tipo de arte é essa que existe a partir da existência do vídeo e só é evidenciada por isso?

³² Para mais, ver em: https://youtu.be/lk_s_m9uyZo

O registro do ato de atirar no próprio braço, de Burden. O exato momento em que a bala passa por sua pele, ali está a arte? Devo me inspirar?

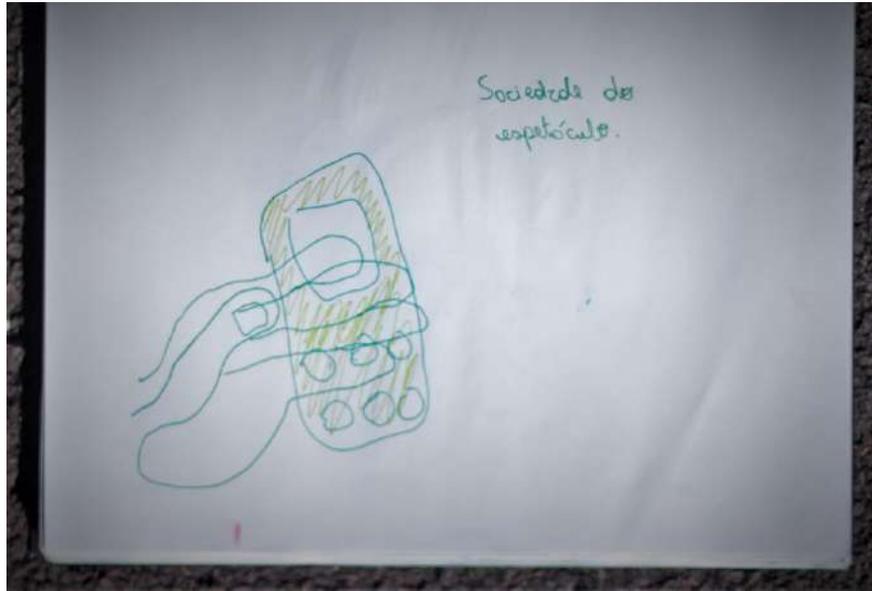
É nessa lógica de crítica a arte que Chris Burden se interessou por ocupar também a televisão, seja se colocando entre grandes nomes da história da arte, seja orçando uma exposição pela televisão. Chris Burden, nos anos 70, assim como Coutinho em 2010, olham para a mídia com estranhamento, procurando por uma beleza estranha, proveniente do uso mais vernacular possível de tais tecnologias. Fazer-se autor a partir do banal. Quase um *não-ser*, apenas mais um dia na vida. Uma imagem que passa e ninguém vê.

Regulando seu filme a uma estética de instalação de arte contemporânea, algo até ultrajante para ser reproduzido comercialmente nos cinemas, Burden e Coutinho tratam de não mais representar o mundo e como já disse: apresentá-lo.

Esse mundo que é meu também. E de todos. Esse reflexo/refluxo narcísico midiático do que é viver no Brasil e consumir televisão aberta. Acordar aprendendo outro idioma, almoçar vendo assassinatos e ir dormir orando.

Mas a quem se dirige esse aglomerado de imagens incessantes? Essas imagens que me educaram, revelam esse

lugar-comum e um gosto *cru*, que é qualquer coisa.





Desenhos, anotações e pinturas em 2021 no início da pesquisa.

Pós OBRA Caps 1, 2, 4, 5, 20, 32, 33, 40 ou Decupando AMADOR.EX.OBRA.

Fábio Noronha (2013), orientador dessa pesquisa, ao falar sobre sua criação artística, diz sobre o fazer artístico de apropriação:

Minhas coletas de arquivos em alguns dos discos rígidos dos milhões de aparelhos conectados e ativos nas redes telemáticas são bastante motivadas por essas possibilidades de edição (de inputs para a minha pós-produção). Percebo essa amplificação também como uma manutenção da matriz anárquica presente nas vanguardas, por exemplo, o momento em que um filme já pós-produzido volta como objeto a ser pós-produzido, de forma problemática, por práticas artísticas estranhas àquelas dos processos de produção iniciais (NORONHA, 2013, p. 192).

Localizando minha criação poética dentro dos moldes da produção de *readymades*, objetos encontrados e alavancados ao status de arte, me encontro em constante produção com o mundo.

Cru é um vídeo ensaio. Ele é um capítulo, parte de um corpo maior: O filme **AMADOR.EX.OBRA**. Que é o objeto final deste trabalho de pesquisa no PPG-Cineav. **Cru** foi apropriado junto de sua continuação, o vídeo **OBRA Caps 1, 2, 4, 5, 20, 32,**

33, 40. que representou um meio entre **Cru** e **AMADOR.EX.OBRA**. As três produções interagem com a linguagem da televisão. Burden e Orson Welles estão ali junto comigo. Eduardo Coutinho também, conceitualmente.

Nos anos 70, Burden passou a empreender uma série de comerciais pagos na televisão aberta estadunidense, em que o artista desenvolve peças heterogêneas que foram transmitidas ao longo dos anos 1973 a 1977.

Virtualmente e dentro da própria arte, me aproximo e converso com a obra de Chris, localizando ele que, esse remetente que lhe fala, é de um Brasil globalizado, onde as coisas estão *WILD*. Um artista sul-americano e voraz por deglutir tudo aos moldes antropofágicos, qualquer obra que lhe surgir pelas redes. Essa me parece ser a única maneira de produzir com o meu entorno. Conceber um filme que pretenda ser uma resposta/retrato desse regime de imagens, onde na sociedade do espetáculo, a mim só caberia espetar/deglutir.

Resolvo então falar com Chris de igual para igual. Eu após ele. Repetir o seu trabalho. E também mostrá-lo, basicamente o trabalho de um professor de artes. Ou um *vj*. Seria essa a minha maneira decolonial de fazer falar essa conversa entre dois artistas estrangeiros um para o outro?

Os filmes resumem em imagens e transições embaraçosas o que é a mídia pelo olhar deste que pesquisa, ao que ela serve ontologicamente e a todo propósito técnico que lhe serviu como artista. Divertimento, Gozo, Escárnio, Educação, Inspiração. Seja filmar numa película, pintar um quadro ou baixar qualquer conteúdo que me sirva de inspiração para novos trabalhos. Eu, ‘*artistinha*’ da pós-produção. Um já nascido *não-autor*. Em 1992.

Ao passar pelo processo de qualificação do mestrado em Cinema e Artes do Vídeo no PPG/CINEAV, um sentimento em contraste com o rito tomou forma em minha pesquisa, sobretudo no meu encontro com teorias sobre o amadorismo.

Minha relação com os conteúdos amadores acessados na *WEB 2.0*³³ se mostraram em minha trajetória artística enquanto práticas empreendidas tanto na instituição – quando apresentei em 2015 um projeto de curadoria de mostra de nome Beleza Esquisita no Museu Oscar Niemeyer para as aulas da disciplina

³³ *Web 2.0* se refere a uma mudança de paradigma na *Internet* no início dos anos 2000, quando sites que antes eram estáticos em seus conteúdos passaram a servir como plataforma para usuários e suas trocas via rede. “Em linhas gerais, Web 2.0 diria respeito a uma segunda geração de serviços e aplicativos da rede e a recursos, tecnologias e conceitos que permitem um maior grau de interatividade e colaboração na utilização da Internet” (BRESSAN, 2009, p. 2)

de Videoarte em minha graduação em Cinema e Vídeo, onde foram curados vídeos de não-artistas na plataforma *YouTube* que dialogavam com estéticas de artistas de vanguarda, e também em recente mudança de programação em minhas redes sociais, onde mudei meu avatar nas plataformas e empreendi em um projeto de repostagem de conteúdos de memes e cinema, intitulado Mundinho Jomi³⁴.

Parte do processo de concepção do filme **AMADOR.EX.OBRA** se deu em uma mudança de postura minha em relação ao regime de imagens do qual eu vinha operando até então. No lugar de postar diariamente fotos do meu cotidiano, troquei o nome do meu avatar e realizei apropriações de conteúdos que passavam por mim diariamente, em especial memes³⁵ produzidos por amadores na *Internet*, como também trechos de obras audiovisuais consagradas pela Cultura. Queria testar a plataforma, suas limitações em relação a direitos autorais,

³⁴ Fiz experiências onde reproduzia tanto conteúdos de amadores (não-artistas) como também de cânones da arte. Como exemplo: transmiti por stories *Je vous salue Saravejo*, de Jean-Luc Godard, e memes curados em grupos da plataforma *Telegram*, acervos do Twitter e também enviados a mim por colegas. A prática durou pouco mais de 2 meses. Neste período, quase perdi meu perfil na plataforma, pois o algoritmo localizava a propriedade intelectual dos Autores em Arte.

³⁵ Entendo o meme tanto como um gene cultura em Dawkins (1976), mas também como uma construção coletiva que extrapola os limites de autoria.

mas também a audiência da qual hoje somos todos reféns em nossos avatares nas redes sociais.

Com a prática Mundinho Jomi, recebi retornos e críticas que exclamavam tanto um lugar de prática artística já estabelecida³⁶, como também aqueles que viram nisso um tipo de suicídio social ou sujeira da minha imagem a partir do meu avatar digital. Entendi assim que as imagens geradas por mim estavam sendo automaticamente ligadas à minha performance nas redes. Como se minha identidade estivesse atrelada a minha estética postada. Já nessa época, olhava tanto para o vídeo **Cru** quanto para o vídeo **OBRA Caps 1, 2, 4, 5, 20, 32, 33, 40**, a fim de deles, tirar substancia para a continuação da criação de um longa-metragem digital. Em **Cru**, olhei principalmente para as intervenções feitas por Chris Burden na televisão, e a partir delas, resolvi dublar suas palavras. SCIENCE HAS FAILED, HEAT IS LIFE, TIME KILLS. Essa dublagem pode também ser vista como um *beijo* por mim não percebido. Um *beijo* em um estranho. Alguém que eu havia acabado de conhecer.

Em **OBRA Caps 1, 2, 4, 5, 20, 32, 33, 40**, que contém **Cru**,

trouxe à tona questões sobre minha própria formação de subjetividade. Meu primeiro contato com a Arte, assim como ela e a mídia me formaram.

Servindo como base primeiramente para narrar uma certa cronologia minha de acesso à música, a playlist anexada a minha dissertação me serviu também como argumento para o filme **AMADOR.EX.OBRA**. Me interessava a música, mas também as palavras contidas nelas. Entendi com Samain (2005) que o artista é alguém que corre riscos por imaginar. E no imaginário, palavras também são imagens, e vice-versa. Tão logo eu estava procurando trechos e memes para postar em minhas redes, alimentei uma pasta da qual passei a chamar de *Coleção*, em interlocução com o Noronha.

Essa coleção passou a refletir uma busca minha por falar sobre ser amador em pesquisa artística. Sobre a idealização que praticamos na superfície que ficamos em maior parte de nossas pesquisas em diferentes graus da educação. No filme **AMADOR.EX.OBRA** procuro conhecer melhor Chris Burden, fazendo do meu contato com a pesquisa sobre o artista uma

³⁶ São inúmeros os perfis nas redes sociais que se colocam como verdadeiros acervos de Memes e da *Internet*. Dentre eles, cito os perfis *New Meme Museum*, *Saquinho de Lixo* e *Meltd Videos*. Na plataforma Twitter é possível encontrar “acervos” específicos para certas celebridades da mídia.

*fanfic*³⁷ sobre relacionamentos. Indo do primeiro *beijo*, passando por uma DR, para então um encontro fora das idealizações ou o reconhecimento de um espelho.

No decorrer do aproveitamento de aulas no PPG-CINEAV, especialmente com as aulas da Professora Dra. Beatriz Vasconcelos (Imagem, Cultura e Sentido. Disciplina obrigatória para a linha de pesquisa em Teorias, da qual eu não fiz parte no PPG-CINEAV.), pude me colocar a refletir ainda mais sobre a minha prática em relação aos filmes **Cru** e **OBRA Caps 1, 2, 4, 5, 20, 32, 33, 40**, e o peso das imagens, a princípio, usadas para eu compor um autorretrato, algo que abandonei por enxergar principalmente minha *sombra*. Aquilo que só vemos quando estamos trabalhando em pleno sol.

Como resultado disso, passei a performar acompanhado do vídeo **OBRA Caps 1, 2, 4, 5, 20, 32, 33, 40** em diferentes oportunidades que tive de expor o trabalho durante, por exemplo,

³⁷ O termo “*fanfiction*” se refere a ficções feitas por terceiros a partir dos trabalhos de ídolos ou cânones. Foi mais difundido a partir do fandom de *Star Trek*, nos anos 1970. Entretanto, “(...) o termo fanfiction sucede o termo fandom, cuja história é um complemento importante para compreender todo o processo”. Segundo uma definição do *Oxford English Dictionary*, a palavra fandom era aplicada no começo do século XX “a esportes e teatro antes de ser adotada pelos entusiastas de ficção científica, que desenvolveram muito da infra-estrutura, jargões e linguagem de fãs ainda em uso hoje” (SIQUEIRA, 2008, p. 9).

o 10º *Seminário Cinema em Perspectiva*, em eventos acadêmicos, em aproveitamentos das disciplinas, assim como do Estágio Docência em História, Teoria e Crítica da Arte II, no curso de Bacharelado em Artes Visuais da EMBAP. Empreendi em exposições dos trabalhos tanto em modalidade online, quanto presencial. Nessas exposições, durante a apresentação do vídeo, eu me posicionava em frente a projeção e lia um texto diretamente do meu celular. Nesse texto (anexado ao filme **AMADOR.EX.OBRA**) busco refletir sobre a dependência desenfreada que temos do aparelho celular no contemporâneo. A cada apresentação fui adicionando citações e ações para a minha performance. Na última delas, que se deu na disciplina de Imagem, Cultura e Sentido no PPG-CINEAV, para além do texto lido, entreguei nas mãos dos participantes do evento o meu aparelho celular e também um trabalho de pintura em tijolo de minha (não) autoria, intitulado *Mídia*. Ao entregar os objetos exclamei: “Isto não é um cachimbo!”.

Reconhecendo a grade e também o peso da água no lago, empreendi em não mais compor um retrato meu, mas sim oferecer um espelho. Samain (2005) fala que as imagens estão sempre à espera de serem tocadas e em decorrência do seu uso histórico, o mais importante é pensar em como as imagens nos

fazem pensar e não o porquê. Fato é que num primeiro momento com a pesquisa que empreendi, busquei por vários porquês através das imagens de minha coleção. Da minha orientação sexual a minhas escolhas profissionais, tentava eu num primeiro momento responder a emoção da qual eu fui sempre acometido pelas artes. Sobre o lugar de emocionado, *lover*, amante, *amateur*, amador em artes.

Maya Deren (1965) reconhece que a diferença primordial do amador para o profissional são os reclames em relação à falta de acesso técnico por parte do amador. Algo que numa perspectiva do ensino ao qual tive contato, é sempre o discurso da maior parte de colegas artistas e pesquisadores em arte. A falta e dificuldade de acesso técnico, assim como também uma dificuldade de reconhecer o próprio trabalho como Arte, fazem com que muitas vezes abandonemos trabalhos ou não consigamos melhorar a técnica. De acordo com Deren (1965, p. 1), **“A parte mais importante do seu equipamento é você: seu corpo móvel, sua mente imaginativa, e a liberdade de usar ambos”**.

Para Deren (1965), cabe também ao amador, em seu uso mais precário, contestar o lugar do profissional, alargando com sua liberdade de fazer amador, as possibilidades inclusive dos

ditos profissionais.

Hoje, com a *Internet*, é possível ver uma proliferação de fazeres artísticos amadores, capitalizados pelos *feeds* onde amadores se confundem com especialistas em ciências, artes e tecnologias, como descreve Patrice Flichy³⁸ em texto de 2016, a buscando revelar o aparecimento de um novo indivíduo, o *Pro-Am* (Profissional Amador). O *Pro-Am*, segundo Flichy, seria portador de um saber/fazer proveniente do seu contato com a *Internet*. O que na visão de Flichy, não deixaria esse sujeito mais a margem do mercado.

Flichy (2016) parece ter bastante esperança nas redes e na sua pretensa democratização do acesso à informação. Entretanto, a partir do meu próprio empreendimento nas redes para vender meus serviços artísticos, entendi que muitas vezes o conhecimento aprendido em pesquisas por tutoriais de *YouTube*, por exemplo, não dão conta das demandas técnicas de mercado aprendidas em ambientes universitários, quando também o próprio conhecimento universitário no Brasil é, muitas vezes

38 “Porém o mundo do amador é menos aquele da mistura do que aquele do entremear. O amador encontra-se a meio caminho entre o homem ordinário e o profissional, entre o leigo e o virtuoso, o ignorante e o sábio, o cidadão e o homem político. A Internet facilita esse entremear: ela fornece ao amador as ferramentas, os pontos de apoio, as vias de passagem.” (FLICHY, 2006)

sucateado.

Como Cineasta de formação, desde minha entrada no Curso de Graduação em Cinema e Vídeo, minhas empreitadas em Cinema se deram na produção de materiais em que a estética sempre foi para mim um quesito importante de se ambicionar aprimorar. Todavia, paralelo àquilo que gostaria que vissem, existiu sempre um apreço pela experimentação. Tentar ver uma *beleza esquisita* através de imagens que, para mim, poderiam conviver de igual para igual com as imagens feitas por artistas de vanguarda em museus. Mas que são feitas por amadores.

Este olhar sobre o fazer Amador em relação às práticas de vanguarda, parece ecoar em diversas produções ao longo da história da Arte. Robert Bresson (1975) com suas *Notas sobre o cinematógrafo*, realizou uma cartilha de notas sobre fazer um cinema artesanal. Métodos para fazer da sétima arte primorosa pelos recursos mais *amadores* que possuía, por isso seu ensejo em chamar o cinema pelo nome do seu suposto primeiro aparelho: cinematógrafo. Rebobinei *Pickpocket* (1959) em **AMADOR.EX.OBRA**, assim como remixei *Mouchette* (1967), ambos filmes do cineasta francês. Me perguntando ainda “A quem se dirigem as Culturas de Vanguarda?” Quem no mundo

de hoje pode pôr tudo a perder em razão da Arte?

And yet, ask someone for a concrete definition and rarely do they respond with an answer of what amateurism is, constructing a meaning, instead, in terms of what it is not— not sophisticated, not technically adept, not pretty or polished, not of popular interest, or perhaps most frequently and opaquely, not professional (FOX, 2004, p. 1).

Going a step further, all the articles that follow could be said to question the continued utility of the term at all. With the present digital revolution poised to make every desktop computer a potential site for film/video editing, web and CD/DVD-ROM design, and routes of alternative distribution, are traditional amateur/ professional divides being blurred, or rendered obsolete? (FOX, 2004, p. 1)

Amateur production becomes synonymous with 'home movie making', and 'amateur', as an adjective (as in 'amateur technologies' for example) becomes tellingly interchangeable with the descriptor 'consumer'—amateur works clearly not deemed acts of production, but rather, remnants of private consumption (FOX, 2004, p. 4).

Produção amadora” torna-se sinônimo de “produção de filmes caseiros” e “amador”, como adjetivo (como em “tecnologias amadoras”, por exemplo) torna-se significativamente intercambiável com o descritor “consumidor” – trabalhos amadores claramente não considerados atos de produção , mas sim resquícios do consumo privado

E, no entanto, peça a alguém uma definição concreta e raramente ela responde com uma resposta do que é amadorismo, construindo um significado, em vez disso, em termos do que não é - não é sofisticado, não é tecnicamente apto, não é bonito ou polido, não é de interesse popular, ou talvez com mais frequência e opacidade, “não profissional

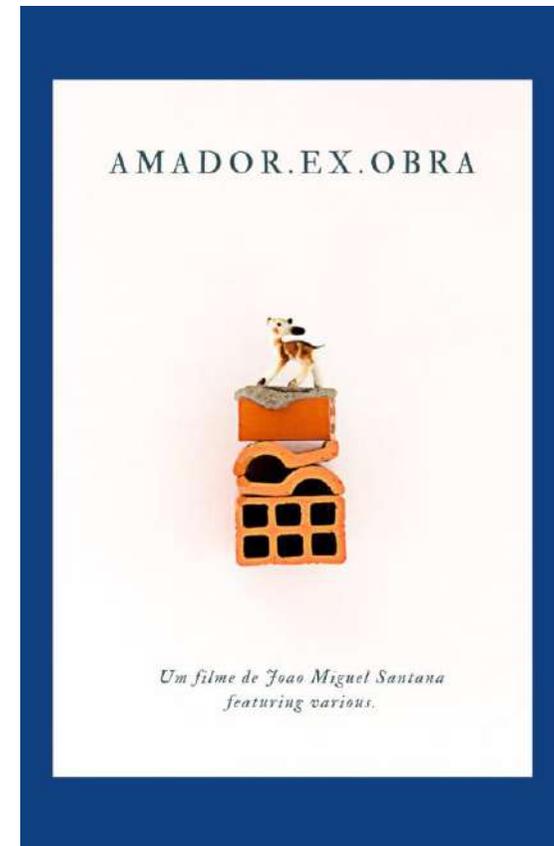
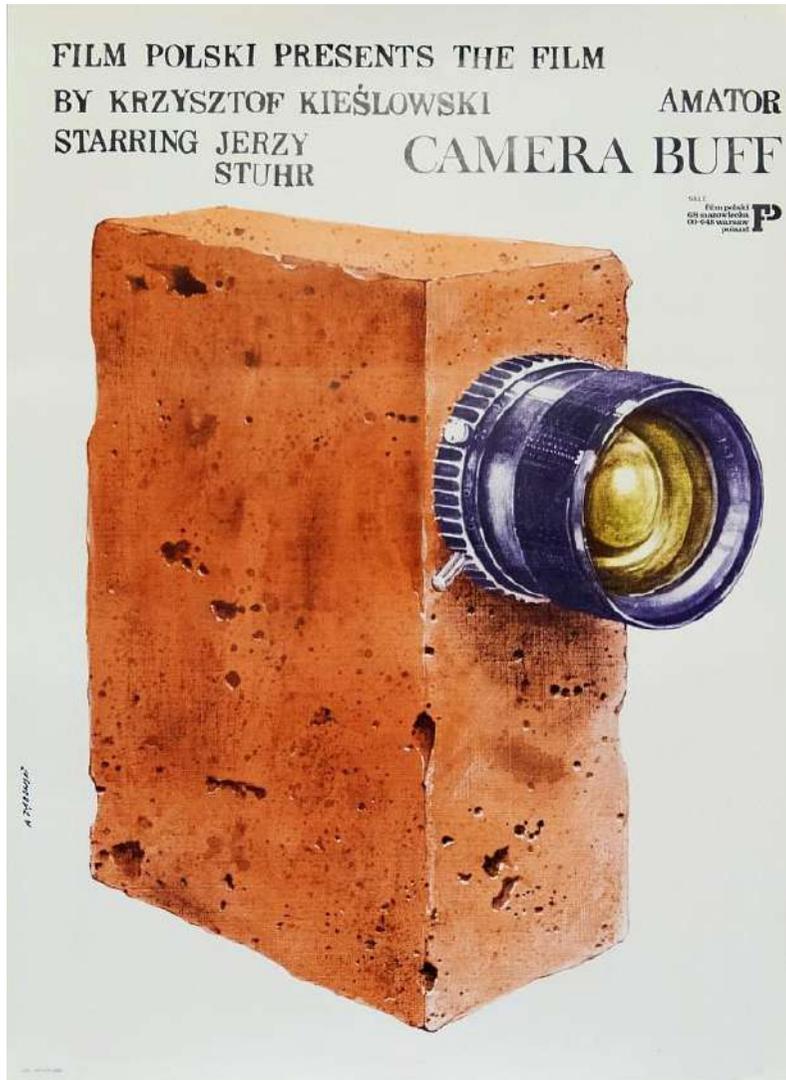
Indo um passo adiante, pode-se dizer que todos os artigos que se seguem questionam a utilidade contínua do termo. Com a atual revolução digital prestes a tornar cada computador um local potencial para edição de filmes/vídeos, web e design de CD/DVD-ROM e rotas de distribuição alternativa, as tradicionais divisões amador/profissional estão se tornando indistintas ou obsoletas?³⁹

³⁹ Repetindo a prática de Noronha (2013) traduzi via Google Tradutor as citações de Broderick Fox. Espelhei as citações num gesto de mostrar que, com as traduções, as direções podem mudar.

Ao editar o filme **AMADOR.EX.OBRA** me dei conta do tamanho e peso das imagens as quais fui educado, tanto em casa como institucionalmente. Inicialmente como projeto para esta pesquisa, queria partir de uma residência terapêutica que fica no bairro Rebouças e abriga um artista amador: o Edson Raggazzon. Fazer um documentário sobre ele e seu fazer artístico à margem. Ao ser alertado pelo professor Fábio, que orienta esta pesquisa, pensei que não era mais o caso de falar do outro, era a minha vez de ser o sujeito. O arquétipo do louco, ao qual eu ligava a Edson, por seu diagnóstico, era e poderia também ser o meu por ser artista. Partindo das minhas próprias lembranças, escrevi um trabalho para a qualificação deste mestrado que continha entre várias imagens, histórias minhas sendo amador. Minhas e de pessoas ao meu entorno. Escavando minha própria arqueologia de acesso técnico, acessei também traumas, memórias ruins, mas também boas de como meu amor à arte e à indústria cultural se fundiram em minha subjetividade.

Kieslowski em seu filme *Amator* (1979), parece entender os meandros desse fazer que eclode de uma emoção. De um amor. Obcecado pelo poder que sua câmera portátil de 8mm tem de registrar seu entorno, Filip (personagem principal e o amador retratado) acaba por ter que escolher entre sua obsessão por

filmar e o amor de sua família. Movido pelo poder que a câmera lhe oferece, o cinegrafista acaba por adentrar meios institucionais do regime comunista ao qual a Polônia vivia na época retratada. Para além do seu prazer e escopofilia, Filip se vê diante de participar ativamente da propaganda do regime instituído. A galinha que é abocanhada por uma águia no início do filme é talvez a metáfora perfeita para falar sobre como as formas de pensamento amadores (e também de vanguarda) são deglutidas pelo sistema.



Poster de Amator de Krzysztof Kieslowski (1979)
Poster de AMADOR.EX.OBRA (2023)

Créditos de coautoria para AMADOR.EX.OBRA

Apresentando:

Matheus Santana

Agradecimentos:

Maria de Fatima Gonçalves, Caroline Gonçalves, José Zanatti e Elio Santana e Mirella.

Carlos Duarte, Marina Raimundini, Otávio Socachevski, Belisa Bagiani, Mariama Lopes, Karina Buzzi, Jurandir Junior, Ingrid Duarte, Julia Lana e Filipe Küste e Giovanni Comodo. .

Fábio Noronha, Keila Kern, Isadora Mattioli.

Beatriz Vasconcelos, Cristina Mendes e Claudia Priori. Eduardo Baggio. Cristiane Wosniak e Ricardo Ayres.

Vilma Aguiar e Amélia Siegel.

Chris Burden e todos os artistas cujas imagens, músicas e artes.

Cap1 – O beijo, a idealização.

1. Tem que ser Instagrável - Pintura em tela. 2020 (NÃO-AUTOR)
2. Apropriação de Salve - Tasha e Tracie
3. Narciso reload nude – Caravaggio featuring jomi. 2022 – Colagem e ilustração digital. (NÃO-AUTOR)
4. Eu não sei ser minimalista. eu nasci no Brasil. 2021 Pintura em Óleo 160cmX160cm (NÃO-AUTOR)
5. Apropriação de trecho de trilha sonora do filme Adieu Au Language de Jean Luc Godard (Abii ne viderem -Giya Kancheli)
6. Apropriação de trecho filme Amator de Krzysztof Kieślowski (1979)
7. Vinheta produzida a partir de colagens de materiais baixados pela plataforma Warehouse e pós produzidos em Sketchup: Vende-se Piras. 2022 (NÃO-AUTOR)
8. Apropriação de imagem de pesquisa científica "Functional-and-emotional-value-of-different-parts-of-a-mobile-phone-is-suggested-by.ppm" publicado em <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/jiec.12645>
9. Apropriação da canção Padê – Juçara Marçal
10. Apropriação de meme Exu indo me buscar no lugar onde

ele disse pra eu não ir. Autoria desconhecida até o momento dessa publicação.

11. Filmagem pessoal de 2021 – Bíblia de família (NÃO-AUTOR)

12. Apropriação de trecho de vídeo Exu Gira Mundo de Fabio Faustino de 2021 publicado em:

<https://youtu.be/Gah2p469pg4>

13. Texto de fonte primária anexo ao filme em inglês. (NÃO-AUTOR)

14. Apropriação de trecho de vídeo Exu venceu: Grande Rio é campeã do Carnaval 2022. publicado em:

<https://youtu.be/uD4yOu4j1jU>

15. Tradução para o português de fonte primária anexo ao filme em inglês. (NÃO-AUTOR)

16. Apropriação de vídeo Tambor, o senhor da alegria - Marcelo D2, Criolo. Publicado em <https://youtu.be/jLq0E0F7Da8>

17. Apropriação de vídeo reportagem da BBC NEWS BRASIL - Por dentro dos

gigantescos campos de maconha do Marrocos

Publicado em <https://youtu.be/6IDvbnKNPhk>

18. Apropriação de vídeo publicado na plataforma Tiktok no perfil @ararasviajantes e republicado na plataforma twitter com o tweet: A vida dessa pessoa deve ser incrível.

19. Apropriação de vídeo reportagem de Uol Notícias – Fabrício Venâncio em 22.04.2022

20. Apropriação de vídeo de Jup do Bairro – O que pode um corpo sem juízo?

Publicado em <https://youtu.be/8AI22ANncKM>

21. Gravação de tela do jogo The Sims Mobile montando avatar. (NÃO-AUTOR)

22. Apropriação de vídeo apropriado do programa Esquadrão da Moda postado na plataforma twitter:

<https://twitter.com/yagodnv/status/1419498089753292804?s=20&t=y21DxqtQoKvbcWgCvp7flQ>

23. Apropriação de vídeo apropriado a partir de um tweet de Big Sur Waterbeds ad 1987

Publicado em https://youtu.be/qUuQqttelevisão_AM

24. Apropriação de música Alex Ferrari - Zap Zap

25. Vinheta produzida a partir de colagens de materiais baixados pela plataforma Warehouse e pós produzidos em Sketchup:

Estou no meu limite1!!!! . 2022 (NÃO-AUTOR)

26. Apropriação de Kraftwerk – Radioactivity

27. Apropriação do vídeo Shoot de Chris Burden (1971)

28. Apropriação de reportagem digital disponível em <https://www.nytimes.com/2019/07/10/world/>

europa/siberia-lake-instagram.html?smid=url-share

29. Apropriação de reportagem digital disponível em <https://www.bbc.com/news/world-europe-48935401>

30. Apropriação de reportagem digital disponível em <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/o-chocante-caso-do-YouTuber-russo-condenado-por-matar-a-namorada-durante-uma-live.phtml>

31. Apropriação de trecho de vídeo do programa A tarde é sua em ocasião do caso Eloá. Vídeo não mais disponível nas redes.

32. Texto de fonte primária anexo ao filme. (NÃO-AUTOR)

33. Apropriação de vídeo do artista Chris Burden televisão Promo (1976)

34. Apropriação de tela e música de Kali Uchis – Sin Miedo

35. Apropriação de vídeo documentário de Pablo Lobato em ocasião da montagem do trabalho Beam Drop de Chris Burden publicado em <https://www.YouTube.com/watch?v=yBeU-JmEvFE>

36. Apropriação de vídeo de registro da instalação The Big Wheel de Chris Burden (1979)

Publicado em <https://youtu.be/y4TSraEebj0>

37. Apropriação de vídeo meme Soy Darks

Publicado em <https://youtu.be/3uUnrfiAzuw>

38. Apropriação de registro da performance Trans-fixed de Chris Burden (1974)

39. Apropriação de registro de mãos perfuradas da performance Trans-fixed de Chris Burden (1974)

40. Apropriação de registro da performance Match Piece de Chris Burden (1972)

41. Apropriação de registro da performance Icarus de Chris Burden (1973)

42. Apropriação de registro da performance Through the Night Softly, de Chris Burden (1973)

43. Apropriação de vídeo meme Ana Maria Braga jogando Cs. Publicado em <https://youtu.be/MpCuK3bwf9Q>

44. Apropriação de vídeoclipe EARTHQUAKE – Tyler the creator (2019)

45. Apropriação de registro de performance televisão - Hijack de Chris Burden (1972)

46. Apropriação de vídeo do artista Chris Burden Poem for L.A (1975)

47. Filmagem pessoal dublando Poem for L.A (1975) de Chris Burden (NÃO-AUTOR)

48. Apropriação de trecho do filme Febre Tropical de Apichatpong Weerasethakul (2004)
49. Apropriação de vídeo de Kid Gorgeous de 2022
Publicado em https://twitter.com/kidd_gorgeous/status/1598244694127005696?s=20&t=jZqzBhE8E0JLi5f-PuS0Cg
50. Filmagem pessoal de 2022 na ocasião de Processo Seletivo Simplificado. (NÃO-AUTOR)
51. Apropriação de trecho do filme Koyaanisqatsi de Godfrey Reggio com música de Philip Glass e imagens do implosão da cidade fordista Pruitt Igoe. Disponível em https://youtu.be/nq_SpRBXRmE
52. Apropriação de capa e canção de Baiana System – Sulamericano publicado em <https://youtu.be/sSFFf6F-IFY>
53. Filmagem de registro do centro de Curitiba.
54. Filmagem doc-ficcional de retorno a Colombo-PR com transporte coletivo.
55. Apropriação de videoclipe de Linkin Park – In the End
Publicado em <https://youtu.be/eVTXPUF4Oz4>
56. Filmagem na divisa entre Colombo-PR e Curitiba-PR numa das pontes sobre o Rio Atuba.

57. Apropriação de vídeo meme de Gilberto Gil. Publicado em <https://twitter.com/gilbertogil/status/1259142050106179585?s=20&t=jZqzBhE8E0JLi5f-PuS0Cg>

Cap 2 – A Dr ou 'Desromantização'

1. Contrataque decolonial – macumbas para desligar robôs e outras simpatias de resistência -
Pintura em tela. 2020 (NÃO-AUTOR)
2. Apropriação: trecho de trilha sonora do filme Adieu Au Language
de Jean Luc Godard (Abii ne viderem - Giya Kancheli)
3. Apropriação de trecho da novela Maria do Bairro (Maria pede o divórcio para Luís Fernando)
Publicado em <https://youtu.be/v6dymmd5xt0>
4. Inserção de trechos de filmagem pessoal dublando Poem for L.A (1975) de Chris Burden (NÃO-AUTOR)
5. Apropriação de capa e canção de Arca – Brokeup
Publicado em https://youtu.be/hlCn9_3lp7k
6. Inserção de texto de fonte primária. (NÃO-AUTOR)

7. Apropriação de vídeo The Big Wrench AD (1980) de Chris Burden.
8. Apropriação de meme postado na plataforma instagram em <https://www.instagram.com/p/Cc5oGVQpm1C/>
9. Apropriação de meme postado na plataforma instagram em <https://www.instagram.com/p/CdOsztooLE1/>
10. Apropriação de meme postado na plataforma instagram em <https://www.instagram.com/p/CdZaU1bLQDL/>
11. Apropriação de meme 'Nada supera Eduardo Suplicy no show do Baiana System' postado na plataforma twitter e publicado em https://twitter.com/abner_moabe/status/1532721937595748352?s=20&t=-hZ14HC_MX1VWYVSylxHzA
12. Apropriação do vídeo Prince Charles dancing at the Rio Carnival
Publicado em https://youtu.be/fL49_IBILbg
13. Apropriação de trecho do filme Mouchett de Robert Bresson (1967)
14. Texto de fonte primária anexo ao filme. (NÃO-AUTOR)
15. Apropriação de videoclipe
Bjork – Ovule
Publicado em https://youtu.be/cPr_D-b5v2Q
16. Íntegra do filme In memoriam Afeto (2013) (NÃO-AUTOR)
17. Apropriação de Gif idealizado por Tyler Morgan-Wall do cabeamento submarino de *Internet* da Terra. Publicado em <https://twitter.com/tylermorganwall/status/1440669533157556227?s=20&t=R1c4NUuuzOqEdZ5tMkXdUg>
18. Texto de fonte primária anexo ao filme. (NÃO-AUTOR)
19. Apropriação do filme
O fantasma de João Pedro Rodrigues (2000)
20. Apropriação da canção Bjork – Hunter
21. Texto de fonte primária anexo ao filme. (NÃO-AUTOR)
22. Apropriação do filme Pickpocket de Robert Bresson (2000)
23. Apropriação da canção Di Melo – Má lida
24. Apropriação de trecho da minissérie As noivas de Copacabana (1992)
25. Apropriação de videoclipe Jup do Bairro - All You Need is Love. Publicado em <https://youtu.be/8pCX3Cvk2-4>
26. Apropriação de meme do trecho do programa "My strange addiction "
Publicado em <https://www.instagram.com/p/Chcaz0dukpX/>
27. Apropriação do videoclipe de Arca – Nonbinary
Publicado em <https://youtu.be/gfGz4MTQ28I>
28. Texto de fonte primária anexo ao filme. (NÃO-AUTOR)

29. Apropriação de vídeo de Silvetchy Monttila cantando (fonte excluída, conteúdo anexo ao filme)

30. Apropriação de meme de Sakura Cardcaptors com canção Alien SuperStar de Beyonce. Publicado em <https://www.instagram.com/p/Cgpnlfsvtji/>

31. Apropriação de videoclipe de Clarice Falcão e Linn da Quebrada – O after do fim do mundo .Dirigido por Pablo Monaquezi e Filipe Oliveira

Publicado em <https://youtu.be/0OsZgTwo5O0>

32. Apropriação de meme de trecho de video-reportagem de emergência do canal CNN NEWS na ocasião da invasão russa na Ucrânia.

Publicado em

<https://twitter.com/cjzero/status/1496880192979181573?s=20&t=kVOMHTygGS9L9-XiA9nMTQ>

33. Apropriação de trecho do documentário Memórias do corpo de Lygia Clark

Publicado em <https://youtu.be/c3VU6KtfhSI>

Cap 3 – Uma conversa lá fora ou O espelho

1. Pintura sobre plotagem (2022) (NÃO-AUTOR) Problema cartesiano ou Grade para passarinhos.

2. Apropriação de trecho de trilha sonora do filme Adieu Au Language de Jean Luc Godard (Abii ne viderem - Giya Kancheli)

3. Apropriação de trecho do documentário Burden (2016) de Richard Dewey e Timothy Marrinan.

4. Apropriação de fala de Elmyr de Hory em trecho do filme F for Fake de Orson Welles.

5. Apropriação de trecho do livro A sociedade do espetáculo de Guy Debord

6. Apropriação de meme de trecho do programa televisivo Mais Você . Publicado em <https://youtu.be/hJSMq3tQ2BY>

7. Inserção de texto de fonte primária. (NÃO-AUTOR)

8. Vinheta produzida a partir de colagens de materiais baixados pela plataforma Warehouse e pós produzidos em SketchUp: Estou no meu limite1!!!! . 2022 (NÃO-AUTOR)

9. Apropriação de filme O espelho de Andrei Tarkovski

10. Apropriação de videoclipe de Solange – Sound of Rain publicado em https://youtu.be/_JH2FwRLEkE

11. Apropriação de meme de trecho de programa televisivo do canal SBT. Publicado em <https://www.instagram.com/p/Chcaz0dukpX/>

12. Apropriação de trecho do documentário
Raoni de Luiz Carlos Saldanha Jean-Pierre Dutilleux (1978)
Publicado em <https://youtu.be/J6-SpbX8o3E>
13. Apropriação de vídeo de KINO de Chris Marker
Publicado no *YouTube* com o pseudônimo de Kosinki
em <https://youtu.be/qpwcAodTIIM>
14. Apropriação de canção e capa de Racionais Mc's- Jorge da Capadócia. Publicado em <https://youtu.be/goICQUk6NYk>
15. Inserção de filmagens pessoais jogando
The Legend Of Zelda – Breath of the Wild.
16. Inserção de gifs animados procurados pelas chaves nominais de 'pomba batendo asas GIF', 'coração batendo GIF' em [google.com](https://www.google.com)
17. Apropriação de imagem de pesquisa científica
"Functional-and-emotional-value-of-different-parts-of-a-mobile-phone-is-suggested-by.ppm" Publicado em
<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/jiec.12645>
18. Apropriação de canção de Noel Rosa - Não Tem Tradução na voz de Francisco Alves (1933) Publicado em
<https://youtu.be/DH1nbj220Pw>
19. Vinheta de colagem produzida com materiais disponíveis na plataforma Warehouse e pós-produzidos em SketchUp:
Monumento a EXU . 2022 (NÃO-AUTOR)
20. Apropriação de canção de Arca – Fireprayer
Publicado em <https://youtu.be/B7bDh4xdwHE>
21. Inserção de trecho de vídeoperformance
"ação em outro âmbito da vida - EXTENDED featuring ARCA"
que fez parte do Seminário Show 1 Publicado em
<https://cargocollective.com/jomiarte/seminario-show-1-inauguracao-remix-extended-2021>
22. Inserção de pintura em papel A4 Idolatras – Automação - Perfeição de 2021 anexada ao filme. (NÃO-AUTOR)
23. Inserção de pintura em tapeçaria encontrada onde se lê:
33. O homem alienado daquilo que produz, mesmo criando os detalhes do seu mundo, está separado dele. Quanto mais sua vida se transforma em mercadoria, mais se separa dela.
De Guy Debord - A sociedade do espetáculo. O mesmo trabalho pode se chamar também
"como trabalhar sem o aparelho celular?".
(NÃO-AUTOR)
24. Série de três pinturas que compõem um tríptico de nome Polaroides fora do ar. (NÃO-AUTOR)
25. Experimento com tinta acrílica de nome O rio do mundo de 2022. (NÃO-AUTOR)

26. Inserção de texto de fonte primária . (NÃO-AUTOR)
27. Apropriação de vídeo de entrevista de Björk Guðmundsdóttir
Publicado em https://youtu.be/d_xr8cbTMqE
28. Apropriação de vídeo da apresentação do ultimo
trabalho do artista Chris Burden de nome Ode a Santos Dumont
publicado em <https://youtu.be/3VjwocAdl1g>
29. Filmagem pessoal e apropriação de canção de Sza - Kill Bill
(NÃO-AUTOR)
30. Apropriação de capa e canção de
Edgard – Antes que as libélulas entrem em extinção.
31. Apropriação de Blue de Derek Jarman (1993)

Fim?



A Sociedade do Espetáculo
Guy Debord (1931-1994)

Tradução em português:
www.tccravisia.pt/ilhadoMel/1540

Paráfrase em português do Brasil:
Raiton Sousa Guedes
Coletivo Periferia
www.geocities.com/projetoperiferia

Editoração, tradução do prefácio e versão para eBook
eBooksBrasil.com

Fonte Digital base
Digitalização da edição em pdf originária de
www.geocities.com/projetoperiferia

©2003 — Guy Debord

jomi - (1992-20xx)

jomi - (1992-20xx)

Índice

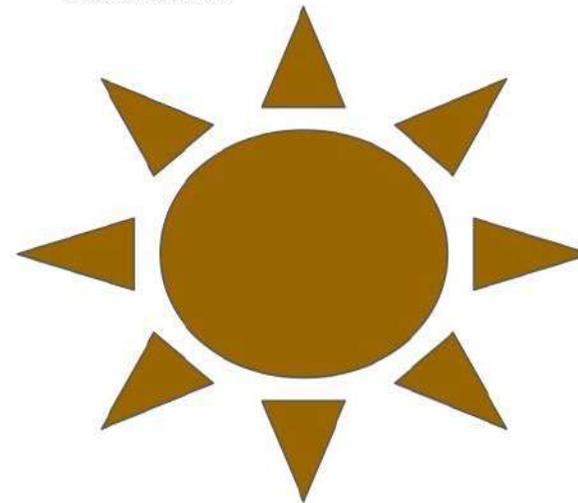
Nota importante - 4
 Prólogo para a terceira edição francesa - 6
 A SOCIEDADE DO ESPETÁCULO - 11
 Capítulo I - A separação consolidada - 13
 Capítulo II - A mercadoria como espetáculo - 28
 Capítulo III - Unidade e divisão na aparência - 39
 Capítulo IV - O proletariado como sujeito e como representação - 53
 Capítulo V - Tempo e história - 102
 Capítulo VI - O Tempo espetacular - 121
 Capítulo VII - A Ordenação do território - 130
 Capítulo VIII - A Negação e o consumo da cultura - 139
 Capítulo IX - A Ideologia materializada - 160
 Notas - 167

Essa versão é um resumo. Para ler a obra do cara, procurar na web mais próxima.

Nota Importante

O que vem a seguir, é uma *paráfrase* desenvolvida em português do Brasil, baseada em uma tradução publicada na rede em 1997 em português de Portugal (www.terravista.pt/IlhadoMel/1540).

Para quem faz questão da precisão absoluta das palavras escritas por Debord, é fortemente recomendado beber da fonte original, em francês [www.geocities.com/projetoperiferia4/sefa.htm] — também publicado em eBook pela eBooksBrasil.com



“A teoria revolucionária é, agora, inimiga de toda a ideologia revolucionária *e sabe que o é.*”

Em 2021 é possível de acordo com o campo das artes criar algo inédito. Mesmo as formas mais revolucionárias, encontram-se catalogados a partir de reapropriações crítico-históricas de formas de revolucionar.

Se espera sempre um novo com notas do passado. Comer essa sopa de letrinhas sem tentar formar palavras, parece ser a nova forma..

5

Prólogo para a ~~terceira edição~~ ^{4ª edição brasileira} francesa french fries

A Sociedade do Espetáculo foi publicado pela primeira vez em novembro de 1967, em Paris, por Buhet-Chastel. Os tumultos de 1968 o tornaram conhecido. O livro, no qual jamais mudei uma só palavra, foi reeditado seguidamente a partir de 1971 pelas Éditions Champ Libre que tomaram o nome de Gérard Lebovici em 1984, após o assassinato do editor. A série de reimpressões sucederam-se aí regularmente até 1991. A presente edição, ela também, permaneceu rigorosamente idêntica à de 1967. A mesma regra norteará aliás, muito naturalmente, a reedição de todos os meus livros na Gallimard. Não sou destes que se corrigem.

Uma teoria crítica como esta não tem que ser mudada; não enquanto não tiverem sido destruídas as condições gerais do longo período da história de que esta teoria terá sido a primeira a definir com exatidão. A continuação do desenvolvimento do período não fez senão confirmar e ilustrar a teoria do espetáculo cuja exposição, aqui reiterada, pode também ser considerada como histórica em uma acepção menos elevada: testemunha o que foi a posição mais extremada por ocasião das disputas de 1968

6

Pode ser
sim,
aperfeiçoada.

e, portanto do que já era possível saber em 1968. Os mais equivocados desta época puderam aprender a partir de então, pelas decepções de toda sua existência, o que significavam a «negação da vida que se tornou visível», «a perda da qualidade» ligada à forma-mercadoria e à «proletarização do mundo».

De resto, acrescentei a seu tempo outras observações a respeito das mais notáveis novidades que o curso ulterior do mesmo processo fizeram aparecer. Em 1979, por ocasião de um prefácio destinado a uma nova tradução italiana, tratei das transformações efetivas na natureza mesma da produção industrial, como nas técnicas de governo, que começava a autorizar o uso da força espetacular. Em 1988, os *Comentários sobre a sociedade do espetáculo* estabeleceram claramente que a precedente «divisão mundial das tarefas espetaculares» entre os reinos rivais do «espetacular concentrado» e do «espetacular difuso» havia de agora em diante acabado em benefício de sua fusão na forma comum do «espetacular integrado».

Esta fusão pode ser sumariamente resumida corrigindo-se a tese 105 que, referindo-se ao que se passara antes de 1967, distinguia ainda as duas formas anteriores segundo certas práticas opostas. O Grande Cisma do poder de classe

7

tendo terminado em reconciliação, é preciso dizer que a prática unificada do espetacular integrado, hoje, «transformou economicamente o mundo», *ao mesmo tempo* que «transformou policialmente a percepção» (A polícia no caso é mesmo novidade completa).

É unicamente porque esta fusão já se tinha produzido na realidade econômico-política do mundo inteiro, que o mundo podia enfim proclamar-se oficialmente unificado. É também porque a situação a que chegara universalmente o poder separado é tão grave que esse mundo tinha necessidade de ser unificado o mais cedo possível; de participar como um único bloco na mesma organização consensual do mercado mundial, *falsificado* e *garantido* espetacularmente. E ele não se unificará, finalmente.

A burocracia totalitária, «classe dominante de substituição para a economia mercantil», nunca acreditou o suficiente em seu destino. Sabia ser «forma subdesenvolvida de classe dominante», e queria ser mais. A tese 58 tinha há tempos estabelecido o seguinte axioma: «A raiz do espetáculo está no terreno da economia tornada abundante, e é de lá que vêm os frutos que tendem finalmente a dominar o mercado espetacular».

8

**Não vou
opinar
muito aqui.
São palavras
mais
contemporâneas
do Cara.
Vou manter
a palavra
espetáculo
para que
tenha um
contraste
com o texto
de 1968
pichado
por mim.**

É esta vontade de modernização e unificação do espetáculo, ligada a todos os outros aspectos da simplificação da sociedade, que conduziu a burocracia russa a se converter repentinamente, como um só homem, à presente *ideologia* da democracia: isto é, à liberdade ditatorial do Mercado, temperada pelo reconhecimento dos Direitos do homem espectador. Ninguém no Ocidente fez o menor comentário sobre o significado e as consequências de tão extraordinário acontecimento mediático. O progresso da técnica espetacular fica provado. Só se teve que registrar a semelhança de uma espécie de abalo geológico. Data-se o fenômeno, e imagina-se tê-lo compreendido bem, contentando-se na repetição de um sinal muito simples — a queda-do-muro-de-Berlim —, tão indiscutível quanto os outros *sinais democráticos*.

Em 1991, os primeiros efeitos da modernização apareceram com a dissolução completa da Rússia. Ai se expressa, mais abertamente ainda que no Ocidente, o resultado desastroso da evolução geral da economia. A desordem é apenas sua conseqüência. Por toda parte se colocará a mesma pergunta aterradora, que ronda o mundo há dois séculos: como fazer trabalhar os pobres, ali onde a ilusão se dissipou e toda força foi abatida?

9

A tese 111, reconhecendo os primeiros sintomas de um declínio russo do qual acabamos de ver a explosão final, e antevendo o desaparecimento próximo de uma sociedade mundial que, como se pode dizer agora, *apagar-se-á da memória do computador*, enunciava este julgamento cuja justeza será fácil perceber: «a decomposição mundial da aliança da mistificação burocrática é, em última análise, o fator mais desfavorável para o desenvolvimento atual da sociedade capitalista».

É preciso ler este livro considerando que ele foi deliberadamente escrito na intenção de se opor à sociedade espetacular. Nunca é demais dizê-lo.

30 de junho de 1992
GUY DEBORD

poxa, 3 dias depois de eu nascer.

10

beleza, pode deixar só vou acionar umas imagens e tocar um som pra ficar mais interessante pra quem tá ouvindo hoje em 2021 pra quem for me ver só vou

As idéias se aperfeiçoam. O sentido das palavras também. O plágio é necessário. O avanço implica-o. Ele acerca-se estreitamente da frase de um autor, serve-se das suas expressões, suprime uma idéia falsa, substitui-a pela idéia justa — Guy Debord

12

A SOCIEDADE DO ESPETÁCULO



Guy Debord
(1931-1994)

Guy Debord 
A SOCIEDADE DO ESPETÁCULO

CAPÍTULO I
A SEPARAÇÃO CONSOLIDADA

Nosso tempo, sem dúvida... prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser... O que é *sagrado* para ele, não passa de *ilusão*, pois a *verdade* está no profano. Ou seja, à medida que decresce a verdade a ilusão aumenta, e o sagrado cresce a seus olhos de forma que o *cúmulo da ilusão* é também o *cúmulo do sagrado*.

Feuerbach — Prefácio à segunda edição de *A Essência do Cristianismo*

1

Toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de *stones*. Tudo o que era diretamente vivido se esvai na fumaça da representação.

2

As imagens fluem desligadas de cada aspecto da vida e fundem-se num curso comum, de forma

11

que a unidade da vida não mais pode ser restabelecida. A realidade considerada *parcialmente* reflete em sua própria unidade geral um pseudo mundo *à parte*, objeto de pura contemplação. A especialização das imagens do mundo acaba numa imagem autonomizada, onde o mentiroso mente a si próprio. O *instagram* em geral, como inversão concreta da vida, é o movimento autônomo do não-vivo.

3

O espetáculo é ao mesmo tempo parte da sociedade, a própria sociedade e seu *instrumento de unificação*. Enquanto parte da sociedade, o *instagram* concentra todo o olhar e toda a consciência. Por ser algo *separado*, ele é o foco do olhar iludido e da falsa consciência; a unificação que realiza não é outra coisa senão a linguagem oficial da separação generalizada.

4

O *instagram* não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens.

5

O *instagram* não pode ser compreendido como abuso do mundo da visão ou produto de técnicas de difusão massiva de imagens. Ele é a expressão de uma *Weltanschauung*, materialmente traduzida. É uma visão cristalizada do mundo.

14

acaba aqui. 7 ta bom, é cabalístico. leia o restante na íntegra na web mais próxima, já falei.

6

O [instagram](#), compreendido na sua totalidade, é simultaneamente o resultado e o projeto do modo de produção existente. Ele não é um complemento ao mundo real, um adereço decorativo. É o coração da irrealidade da sociedade real. Sob todas as suas formas particulares de informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto do entretenimento, o espetáculo constitui o *modelo* presente da vida socialmente dominante. Ele é a afirmação onipresente da escolha *já feita* na produção, e no seu corolário — o consumo. A forma e o conteúdo do [instagram](#) são a justificação total das condições e dos fins do sistema existente. O [instagram](#) é também a *presença permanente* desta justificação, enquanto ocupação principal do tempo vivido fora da produção moderna.

7

A própria separação faz parte da unidade do mundo, da práxis social global que se cindiu em realidade e imagem. A prática social, diante da qual surge o espetáculo autônomo, é também a totalidade real que contém o [instagram](#). Mas a cisão nesta totalidade mutila-a ao ponto de apresentar o [instagram](#) como sua finalidade. A linguagem do [instagram](#) é constituída por *signos* da produção reinante, que são ao mesmo tempo o princípio e a finalidade última da produção.

15

Referências Bibliográficas

ADAM, Hans-Christian; MUYBRIDGE, Eadweard. **The Human and Animal Locomotion Photographs**. Taschen America Llc, 2010.

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: ADORNO, W. T. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Ed. 34, Coleção espírito crítico, 2003, pp. 15-45.

AITKEN, Doug - **Broken Screen: expanding the Image, breaking the narrative**: 26 conversations with Doug Aitken. NY: Trilce, 2005.

BARTHES. Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Obra original publicada em 1968.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica**. Brasil: L&M, 2018. (Obra original publicada em 1955).

BETTIN, Lucas. Um certo old queer cinema. In. **New Queer Cinema**. Cinema, sexualidade e política. Caixa Cultura, 2015.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção**: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BRAGANÇA, Lucas. Fragmentos da babadeira história drag

brasileira. **Rev Eletron. Comun. Inf. Inov. Saúde**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 3, pp. 525-539, 2019

BRESSAN, Renato. T. (2009). Dilemas da rede: Web 2.0, conceitos, tecnologias e modificações. **Anagrama**, v. 1, n. 2, pp. 1-13.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do espetáculo**. Brasil: Contraponto, 2007. (Obra original publicada em 1963).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo esquizofrenia 2**, vol 1. São Paulo: Editora 34, 2011, pp. 25-26.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Por uma Escuta da Arte: ensaio sobre poéticas possíveis na pesquisa. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 11, n. 1, e100045, p. 4, 2021.

FOSTER, Hal. **O que vem depois da farsa?** Arte e crítica em tempos de debacle. Ubu Editora, 2021.

FOX, Broderick. Rethinking the Amateur: Acts of Media Production in the Digital Age. **Spectator**, v. 24, n. 1, 2004.

FRÓES, Anelise; BULGARELLI, Lucas; FONTGALAND, Arthur. **Entre curas e terapias**: práticas de conversão sexual e de gênero no Brasil. São Paulo: All Out e Instituto Matizes, 2022.

KRAUSS, Rosalind. Vídeo: a estética do narcisismo. In. CAVALCANTI, Ana, TAVORA, Maria Luisa (org.) **Arte & Ensaios**, n.16. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ, 2008.

LIPOVETSKY, Gilles ; SERROY, Jean. **A cultura-mundo:** resposta a uma sociedade desorientada. São Paulo: Edições 70, 2011.

LOURO, G. L. Teoria queer: uma política pós-identitária para a educação. **Revista Estudos Feministas**, v. 9, n. 2, pp. 541–553, 2001. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2001000200012>

MARTINELLI, Fernanda; PASSOS, João Paulo. Os piratas do campus: práticas sociais e construção do conhecimento em uma universidade brasileira. **Trama: indústria criativa em revista**, v. 3, n. 1, 2017.

MENDONÇA, Carlos Magno Camargos. Beleza pura. A estetização da vida cotidiana como estratégia de resistência para o homossexual masculino. **Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia.**, v. 17, n. 2, pp. 118-127, 2010.

NORONHA, Fábio Jabur de. **Apropriação + repetição + justaposição:** alguns roteiros para redes telemáticas. Dissertação. Mestrado em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.

NORONHA, Fábio Jabur de. **Por todas as partes:** um modo compartilhado de viver nas redes, a partir do campo da arte, pela distribuição audiovisual (não) mediada por especialistas. Tese. Doutorado em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013.

OLIVEIRA, Gustavo G. S. **A constituição hegemônica de um imaginário evangélico no Brasil:** Um estudo sobre as transformações das identidades e práticas religiosas a partir da

teoria do discurso de Laclau e Mouffe. Universidade Federal de Pernambuco, 2006.

OLIVEIRA, Rodrigo; MURARI, Lucas; NAGIME, Matheus. **New Queer Cinema.** Cinema, sexualidade e política. Caixa Cultura, 2015.

PRECIADO, Paul B. **Um apartamento em Urano:** crônicas de travessia. São Paulo: Editora Zahar, 2020.

UBINHA, Paulo de Tarso; CASSORLA, Roosevelt Moíses Smeke. Narciso: polimorfismo das versões e das interpretações psicanalíticas do mito. **Estud. Psicol.**, Campinas, v. 20, n. 3, 2003.

VELDEN, Daniel Van Der; KRUK, Vinca. Metahaven Captives of the Cloud: Part I. **Metahaven**, #37, 2012. Disponível em: http://worker01.e-flux.com/pdf/article_8957400.pdf. Acesso em 14 mai. 2023.

* Forma do trabalho inspirada livremente nas experiências autorizadas e institucionalizadas de:

Por todas as partes: um modo compartilhado de viver nas redes, a partir do campo da arte, pela distribuição audiovisual (não) mediada por especialistas - NORONHA, Fabio Jabur. 2013
Lições da pedra (ensaio visual) - LIRA, Ícaro - dossiê visual - revista poiésis, 35 janeiro 2020.

Traduzindo Kieslowski pelo Google Tradutor

Transcrição de texto em polonês de Krzysztof Kieslowski em autobiografia publicado na plataforma Archive para empréstimo

Amator.

Mysle, ze Amatora napisalem rez dla Jurka. Spokoj na pewno dla niego, bo go wtedy po prostu odkrylem. A Amatora napisalem juz wtedy, kiedy Jurek by znanym aktorem - zaral po Spokoju Wodzireja.

W Amatorze byli aktorzy, ktorzy grali okteslone postacie, i oprocz tego byli ludzie, ktorzy fzezywiscie istnieja, maja swoje nazwiska i pod rymi nazwiskami wystepuja w tym filmie. Robia w Amatorze to, co robie w zyciu. Zanyssi w zyciu jest rezysyrem, ktory jezdzi co jakis czas na spotkania w malych miasteczkach. I w filmie Amator jest rezysyrem, przyjezddza na spotkanie w malym miasteczku. Takie spotkania odbywaly sie kiedys bardzo czesto. Co jakis czas odbywaja sie dzisiaj. aNiedwno bylimy z Krysztofem Piesiewiczem na takim spotkaniu z mlodrieza po projekeji Dekalogu w jakimi klasztorze w krakowie. Bylo z tysiac

osob. Nie wszyscy mogli się dostać, niektórzy cały czas stali na ulicy. Zamontowano głośniki.

Bohater Amatora miał rodzaj jakiejś fascynacji filmem, którą odkrył nagle, filmując przez osmiomilimetrową kamerę swoją, dopiero co urodzoną córeczkę. Taka strasznie amatorska fascynacja. Nigdy takiej nie miałem. Do szkoły filmowej poszedłem z powodów ambicjonalnych, a nie dlatego, że robienie filmów uważałem za ważne. Potem je robiłem, bo taki miałem zawód, i byłem zbyt leniwy albo zbyt głupi, albo jedno i drugie, żeby ten zawód zmógł w odpowiednim momencie. Poza tym na początku wydawało mi się, że to jest dobry zawód. Dopiero dziś wiem, jak jest ciężki.

Nie sądzę, żeby sytuacja rodzinna bohatera amatora była w filmie z życiem rodzinnym. Można pogodzić. A przynajmniej próbować. Oczywiście, że jest ciężko. Ale z drugiej strony, kiedy jest łatwo? Praca w fabryce włókienniczej nie jest łatwiejsza. Ciągłe przebywanie z sobą w rodzinie może się skończyć złe równie dobrze jak rzadkie. To naprawdę nie polega na ilości czasu, którą możemy sobie nawzajem poświęcić i dać. Czasu i uwagi. Może więcej uwagi można poświęcić rodzinie, pracując w fabryce niż w filmie. Ale z kolei praca w filmie powoduje, być może, że uwaga poświęcana bliskim jest intensywniejsza,

wyrazistsza, ponieważ człowiek czuje się – ja się czuję – winny temu, że nie ma dostatecznie dużo czasu. Toteż kiedy już go mam i mogę go poświęcić sprawom rodzinnym, robię to wyjątkowo rzetelnie i solidnie. Chcę im wynagrodzić ten czas, który spędzam poza domem, i mój brak cierpliwości czy uwagi w życiu rodzinnym. Kiedy już mam trochę czasu, to oddaję go bardzo intensywnie. Wiedzieć nie wiem, co jest lepsze, Myslę, że nie ma uniwersalnego modelu, Jeden i drugi jest możliwy, i w jednym i drugim możliwa jest miłość, i w jednym i drugim możliwy jest brak miłości. Możliwa jest zgoda, generalna zgoda i generalne przyzwolenie na taki los, i w jednym, i drugim możliwa jest niezgoda i nienawiść.

Co w Amatorze oznacza zniszczenie taśmy przez Filipa? Zawsze to samo. Niszy coś zrobił. To nie jest poddanie się, podniewał na końcu znowu kieruje kamerą na siebie. To oznacza zrozumienie, że znalazł się jako filmowiec amator w pułapce i, robiąc coś w dobrych intencjach, może przysłużyć się ludziom, którzy to wykorzystają w złych. To nie w złych. To nie wzięło się z moich doświadczeń. Ja nigdy nie wyrzuciłem taśmy. Ale, prawdę mówiąc, gdybym widział, że mi ją, zaarrestują, gdy robiliśmy w nocy zdjęcia do Duvorca przy schowkach na bagaż, to zanimby mi ją zaarrestowali, otworzyłbym pudełko, żeby ją

zaswiecie. Na wszelki wypadek, zeby nie znalazla sie tamprzypadkiem ta dziewczyna, która zamordowala swoja mamusie.

Tradução (Google Tradutor)

Acho que escrevi Amateur para Jurek. Paz com certeza para ele, porque acabei de descobri-lo. E escrevi Amateur quando Jurek era um ator famoso - ele ficou doente depois de Wodzirej's Peace. Em O Amador havia atores que interpretavam personagens específicos e, além disso, havia pessoas que realmente existem, que têm seus nomes e aparecem com esses nomes neste filme. Eles fazem no amador o que eu faço na vida. Em vida, Zanyssi é um realizador que vai de vez em quando a reuniões em pequenas cidades. E no filme Amador é um diretor, ele chega a uma reunião em uma pequena cidade. Essas reuniões costumavam ocorrer com muita frequência. O que eles estão fazendo hoje. Não muito tempo atrás, Krzysztof Piesiewicz e eu participamos de um encontro com os jovens após a projeção do Decálogo em um mosteiro em Cracóvia. Havia mil pessoas. Nem todos que ficavam na rua o tempo todo podiam entrar. Alto-falantes instalados. O protagonista do Amador tinha uma espécie

de fascínio pelo cinema, que de repente descobriu filmado com sua câmera oito milímetros, recém-nascida no país. Tal fascinaeja terrivelmente amador. Eu nunca tive um assim. Fui para a escola de cinema por ambição, não porque considerasse fazer meus próprios filmes. Então eu os fiz porque essa era a minha profissão, e eu era muito preguiçoso ou muito estúpido ou ambos para transformá-la em uma profissão adequada. ele no momento. Além disso, a princípio, os ursos acharam que era um bom trabalho. Só agora sei o quanto é ruim. Não acho que a situação familiar de um borater amador esteja em um filme de vida familiar. Talvez o tempo. Ou pelo menos tente. Você sabe que é difícil. Mas, por outro lado, quando é fácil? O trabalho em uma fábrica têxtil não é mais larvas. Constantemente estar junto na família pode acabar mal, bem como raro. Não é realmente sobre a quantidade de tempo que podemos alocar e dar. Tempo e atenção. Talvez você possa prestar mais atenção à sua família trabalhando em uma fábrica do que em um filme. Mas, por outro lado, trabalhar em um filme pode tornar a atenção aos entes queridos mais intensa, mais expressiva, porque a pessoa se sente - eu me sinto - culpada por não ter tempo suficiente. Portanto, quando o tenho e posso compartilhar com assuntos familiares, faço-o com extrema honestidade e solidez. Quero

compensar o tempo que passo fora de casa e a minha falta de paciência ou atenção na vida familiar. Quando tenho algum tempo, devolvo-o com muita intensidade. Então eu sei o que é melhor, não acho que exista um modelo universal, Um e o outro são possíveis, ambos o amor é possível e ambos são sem amor. A conciliação, o acordo geral e o consentimento geral para tal destino são possíveis e, em ambos, a discórdia e o ódio são possíveis. O que significa a destruição da fita de Philip em Amador? Sempre o mesmo. Eu não me importo com o que ele fez. Não é uma rendição, porque no final ele volta a câmera para si mesmo. Significa entender que, como cineasta amador, você se encontrará preso e, ao fazer algo com boas intenções, poderá servir às pessoas que se aproveitarão disso para o mal. Não é por isso. Não foi pela minha experiência. Nunca joguei fora a fita. Mas, de fato, se eu a tivesse visto presa quando estávamos tirando fotos de Duvorc no guarda-volumes à noite, teria aberto a caixa para iluminá-la antes que a prendessem. Apenas no caso de a garota que assassinou sua mãe não estar lá.



Paris Texas (1984), Wim Wenders