

"INVÓLUCRO": ARTE-VIDA, PERFORMANCE E CINEMA DE FLUXO

CAROLINE OLIVEIRA

PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

UFPE -- UFPA

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO**  
**CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO**  
**PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

Caroline Monteiro Jacintho de Oliveira

**“Invólucro”: arte-vida, performance e cinema de fluxo**

Recife

2018

Caroline Monteiro Jacintho de Oliveira

**“Invólucro”: arte-vida, performance e cinema de fluxo**

Dissertação apresentada ao Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Universidade Federal da Paraíba e Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

**Área de concentração:** História, Teoria e Processos de Criação em Artes Visuais.

**Orientador:** Professor Doutor Marcelo Farias Coutinho.

Recife

2018

Catálogo na fonte  
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira – CRB-4/2223

O48i Oliveira, Caroline Monteiro Jacintho de  
“Invólucro”: arte-vida, performance e cinema de fluxo / Caroline Monteiro  
Jacintho de Oliveira. – Recife, 2018.  
106p.: il.

Orientador: Marcelo Farias Coutinho.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro  
de Artes e Comunicação. Programa Associado de Pós-Graduação em Artes  
Visuais, 2018.

Inclui referências e anexos.

1. Arte-Vida. 2. Performance. 3. Cinema de Fluxo. 4. Presença.  
5. Poéticas Visuais. I. Coutinho, Marcelo Farias (Orientador). II. Título.

700 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2021-132)

Caroline Monteiro Jacintho de Oliveira

**“Invólucro”: arte-vida, performance e cinema de fluxo**

Dissertação apresentada ao Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Universidade Federal da Paraíba e Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Aprovada em: 29/06/2018

**BANCA EXAMINADORA**

---

Professor Doutor Marcelo Farias Coutinho (Orientador)  
Universidade Federal da Paraíba

---

Professora Doutora Renata Wilner (Examinador interno)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Professora Doutora Líria de Araújo Morais (Examinadora externa)  
Universidade Federal da Paraíba

## AGRADECIMENTOS

Aos meus ancestrais, que reverberam em mim, através da descendência, questões e vivências poderosas. Em especial, aos meus avós maternos Antônia Maria Monteiro e Alúcio Monteiro: meus segundos pais, afetiva e estruturalmente falando. Sem vocês a vida teria tido menos afeto, proteção e conforto. Eu os amo e trago no meu coração uma gratidão profunda por tudo que vocês emanam e proporcionaram a mim.

À minha mãe, Wilma Teresa Coelho Monteiro, por toda a sua superação em ter me dado a luz tão jovem. Obrigada por sempre ter estado e continuar ao meu lado até hoje, dentro das suas possibilidades e visões de mundo. Muita gratidão pela avó presente e amorosa que você é para os meus dois filhos.

Ao meu pai que, mesmo na ausência, pouco após os meus dois anos de nascimento e crescimento, amou minha mãe possibilitando a minha concepção.

À minha saudosa Tia Eleonora que, onde quer que esteja, vibra força e proteção à mim.

À minha Tia Lalena e Tio Marinaldo, por sempre terem me acolhido como a quarta filha na sua casa e em viagens de família. Como também pelos almoços dos dias de sábado até hoje! Aos meus padrinhos Tia Zanza e Tio Jorge, pela presença carinhosa em momentos cruciais e celebrativos da vida... pelas memórias de infância de tantas férias passadas com vocês! Às minhas outras tias paternas Merinha e Rosana. Ao meu Tio “Cabeça” Maurício, pelas boas conversas culturais e pela simpatia.

À minha segunda madrinha Yeda Dantas que, desde cedo, foi uma referência de arte e inquietação para mim. E, há dois anos atrás, quando eu ainda tentava esta seleção do mestrado já grávida, ela disse que daria certo!

Aos meus três irmãos João Romero, Antônio Carlos Júnior e Cristiano: eu os amo incondicionalmente, mesmo com a pouca convivência que tivemos.

Um afeto especial aos meus dois irmãos “postiços” Mário Barbosa e Luciana Salles. Tenho memórias importantes junto a vocês e ao meu ex-padrasto Antônio Carlos Barbosa.

Ao pai dos meus dois filhos, Marcelo Lordello, que concebeu junto comigo os mais valorosos e emblemáticos presentes que a vida poderia me dar: meus dois filhos Joaquim e

Valentina. Por toda a superação pessoal e financeira que enfrentamos juntos devido as nossas escolhas de carreira e vida, que priorizam as artes, o cinema e uma existência menos capitalista.

A todos os meus amigos e inimigos, que foram tecendo a composição do meu eu, das minhas vivências... Vocês sabem bem quem são! Grata pelas trocas, gentilezas, indelicadezas e/ou cervejas.

Como ênfase aos amigos que foram decisivos ou acompanharam parte deste processo do mestrado:

Larissa Uchôa pela generosidade em compartilhar a sua trajetória de mestranda, reforçando o meu interesse em entrar com os dois pés nas Artes Visuais. Foi ela que, em 2014, me estimulou a pegar disciplinas ainda como aluna especial, gesto fundamental para eu ter chegado até aqui!

À Nana Melo, que sabe bem no fundo o valor diferenciado do seu suporte afetivo em momentos tão delicados.

À Laura Luna, desde a adolescência até aqui. Pela escuta, pelo ombro e pelo elo familiar. Obrigada por ser madrinha de Joaquim e dar igual carinho à Valentina. Igual carinho por Rebecca e Sarah Luna: por todas as risadas que já demos juntas!

À Karla Candeia que, mesmo lá de Paris, sempre se dedica tanto ao contínuo aprofundamento da nossa amizade. Você sempre torceu muito pela finalização deste mestrado e eu sempre lembrarei!

À “Confraria de amigas” da vida, Lívia Nunes, Karol Patrícia, Luzia Luna e Carla Bittencourt: pelo bom humor, sagacidade, inteligência, política e amor!

À Janaína Quetzal, amizade e parceria de vida que este curso me trouxe em 2014 – ainda como aluna especial! Ao nosso “happy das manas” de toda semana, que inspirou e arejou minha cabeça, acima de tudo nos momentos mais preciosos desta reta final. Pela sua sabedoria ancestral e marginal, e pelo que ainda nos prometemos realizar juntas!

Ao queridíssimo e talentoso artista Leandro Pereira, da mesma turma que me aproximou de Janaína.

A Alexandre Nepomuceno pelas trocas divertidas, pelas duas seleções que fizemos juntos e a feliz confluência da nossa entrada neste programa no mesmo ano de 2016.

À Potira Maia, pela amizade, acolhimento, conselhos e guarida na época da qualificação. Pela artista sensível e talentosa que é e também me inspira a ser.

À Rafaella Lira, pelo incentivo e profundidade das nossas trocas pessoais e artísticas. Por todo o seu encantamento e conhecimento do corpo e da dança, tão valiosos pra mim.

À Flaw e Clarinha Nóbrega, que foram as pérolas do período 2017.1, com os quais tive trocas marcantes. E aos meus demais colegas desta mesma turma.

A todos os meus professores de sala de aula, das artes e da vida. Em especial José Rufino, Candice Didonet, Líria Moraes, Ângela Navarro, Jean Wyllys, Amaranta César, José Carlos Peixoto, Thiago Soares, entre outros nomes que me fogem à mente agora...

Por fim, um imenso agradecimento ao meu orientador, professor, artista e, pouco a pouco, amigo tão querido, Marcelo Coutinho. Você foi e sempre será um grande mestre pra mim. Do fundo do coração afirmo que, sem a sua guia, eu não teria encontrado este prumo. Nem teria dado uma volta de 180° no meu juízo, encontrando amparo e conceitos para “a arte e a vida”.



## RESUMO

Esta dissertação-ensaio tem como solo as relações entre a arte e a vida, inserida na seara das artes nomeadas de “arte-vida”. Neste entendimento de produção artística a obra seria a própria vida que se vive. O meu princípio fundamentador é nas ideias de Allan Kaprow: criador dos *happenings*, professor universitário e teórico da arte. Interdisciplinar, este tema das conexões entre arte e vida vai de encontro aos interesses da *performance* que se associa a esta linguagem artística – como nas ideias de Marvin Carlson, Richard Schechner, Eleonora Fabião, entre outros –, assim como do “cinema de fluxo”, na visão de Stéphane Bouquet, Jean-Marc Lalanne, Jacques Aumont, Luiz Carlos Oliveira Júnior e cia. O foco em questão é o meu processo criativo no documentário *Invólucro* (2015) – que considero dialógico a alguns enunciados críticos deste chamado “cinema de fluxo”. Eu transito pelos cruzamentos e convergências relacionados à “estética da existência”, evocada por Foucault; e o conceito de “produção de presença”, trabalhado pelo filósofo Hans Ulrich Gumbrecht; entre, obviamente, outras reflexões e autores descendentes dessa linhagem. Por fim, também exercito aqui “a prática da escritura como laboratório de pensamento” (BRANDÃO, 2016, p. 332), flertando com métodos de uma investigação poética e transversal enquanto prática de conhecimento com fim em si mesmo, percebendo as reflexões deste processo também como um ato de criação e, acima de tudo, me permitindo flunar por todas estas projeções.

**Palavras-Chave:** Arte-Vida. *Performance*. Cinema de Fluxo. Presença. Poéticas Visuais.

## ABSTRACT

This dissertation-essay has as solo the relations between the art and the life, inserted in the seara of the arts denominated of “art-life”. In this understanding of artistic production the work would be the very life lived. My founding principle is in the ideas of Allan Kaprow: creator of happenings, university professor and art theorist. Interdisciplinary, this theme of the connections between art and life goes against the interests of performance and dance that is associated with this artistic language - as in the ideas of Marvin Carlson, Richard Schechner, Eleonora Fabiao, among others – as well as the “cinema of flow”, in the view of Stéphane Bouquet, Jean-Marc Lalanne, Jacques Aumont, Luiz Carlos Oliveira Júnior and cia. The focus in question is my creative process in the documentary, *Invólucro* (2015) - which i consider dialogical to some critical statements of this so-called “flow cinema”. I pass through the intersections and convergences related to the “aesthetics of existence” evoked by Foucault; and the concept of “production of presence”, worked by the philosopher Hans Ulrich Gumbrecht; between, of course, other reflections and descendant authors of this lineage. Finally, I also exercise here “the practice of writing as a laboratory of thought” (BRANDÃO, 2016, p. 332), flirting with methods of poetic and transversal research, as a practice of knowledge with an end in itself, perceiving the reflections of this process also as an act of creation and, above all, allowing me to flank through all these projections.

**Keywords:** Art-Life. Performance. Flow Cinema. Presence. Poetic.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>14</b>
1.1	A AVENTURA .....	14
1.2	LABORATÓRIO DE PENSAMENTOS .....	15
1.3	VERDADES CRIATIVAS / POÉTICAS VISUAIS .....	19
1.4	POÉTICAS VISUAIS .....	19
1.5	PERFORMANCE .....	22
1.6	APRESENTAÇÃO DO DOCUMENTÁRIO “INVÓLUCRO” .....	23
<b>2</b>	<b>CINEMA E FLUXOS PERFORMATIVOS</b> .....	<b>27</b>
2.1	CINEMA DE FLUXO: OUTROS FLUXOS DO CINEMA .....	27
2.2	MISE-EM-SCÈNE .....	29
2.3	CINEMA ENQUANTO PERFORMANCE: PERFORMANCE ENQUANTO CINEMA.....	30
<b>3</b>	<b>NO ÂMAGO DO “INVÓLUCRO”: ARTE-VIDA-GESTAÇÃO</b> .....	<b>32</b>
3.1	INVÓLUCRO E TRAJETÓRIA CRIATIVA.....	32
3.2	NOS ALICERCES DO INVÓLUCRO.....	34
3.3	ENCONTROS CINEMATOGRAFICOS.....	40
3.4	INCORPORANDO A EXPERIÊNCIA.....	42
3.5	AQUILO QUE ORBITA .....	47
<b>4</b>	<b>ASPIRAÇÕES LATENTES: PROGRAMA PERFORMATIVO DECORRENTE</b> .....	<b>51</b>
4.1	ENUNCIACÃO E DECORRÊNCIA .....	51
4.2	“MOVIMENTO TRADUTÓRIO” DO MEU PROCESSO CRIATIVO .....	56
4.3	INSTAURAÇÃO FÍLMICA .....	63
4.4	PRESENÇA E RECEPTIVIDADE.....	68
4.5	BLOCO DE SENSACÕES: PERCEPTOS, AFECTOS E ESTÉTICA DA ESPONTANEIDADE	73
4.6	CORPO EM EXPERIÊNCIA / CORPO CINÉTICO .....	78
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>86</b>
5.1	ENCONTROS DE CORPOS: RECONHECIMENTO E VALORIZAÇÃO DO ESTRANHO ...	86
5.2	GESTAR A SI MESMA, GERANDO O PRÓXIMO E O MUNDO AO SEU REDOR .....	88

5.3	OS ENCONTROS MIRACULOSOS E / OU O PASSE PERFORMÁTICO .....	90
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>94</b>
	<b>ANEXO A – PROJ. DOC. “SOB MEDIDA” URGENTE CARTA E TEXTO OFICIAL DE COMPROMISSO .....</b>	<b>99</b>
	<b>ANEXO B – ISABELLA.....</b>	<b>101</b>
	<b>ANEXO C – ASTRID.....</b>	<b>102</b>
	<b>ANEXO D – DUDHA .....</b>	<b>104</b>
	<b>ANEXO E – REFLEXÃO DE DUDHA .....</b>	<b>106</b>

Figura 1 – Seio-imersivo de Dudha



Fonte: Arquivo pessoal da autora

Figura 2 – Imersão fragmento corpo-fala de Dudha



Fonte: Arquivo pessoal da autora

Figura 3 – Joelho-imersivo de Dudha



Fonte: Arquivo pessoal da autora

## 1 INTRODUÇÃO

“Não é o sujeito epistemológico que efetua a síntese, é o corpo” (MERLEAU-PONTY, 2000 apud NÓBREGA, 2008, p. 142)

### 1.1 A AVENTURA

Esta dissertação é um misto de “arte-vida” contaminada por reverberações acadêmicas e/ou uma proposição acadêmica que, inevitavelmente, me debruça sobre implicações da minha trajetória de vida? Como dissociar uma e outra se acredito na experiência fenomenológica enquanto fio condutor dos meus processos sensíveis, intelectuais e artísticos?

A propósito destas questões, eu acho importante dizer que este mestrado se inicia pouco antes do nascimento da minha segunda filha, Valentina,<sup>1</sup> e se encerra com os seus dois anos de idade: tempo dilatado para uma intensa experiência cotidiana de vida, mas relativamente curto para a maturação crítica da pesquisa e escrita que eu almejava realizar... No entanto, como bem reflete a autora Cecília Almeida Salles (2004), em um dos livros referência de processo criativo aqui no Brasil, *Gesto Inacabado*:

O artista não inicia nenhuma obra com uma compreensão infalível de seus propósitos. Se o projeto fosse absolutamente explícito e claro e se houvesse

---

<sup>1</sup> Valentina nasceu em 04 de abril de 2016, na cidade de João Pessoa, na maternidade Clim. E, nesse mesmo ano, começava este mestrado meu em Artes Visuais – que é uma integração da UFPE e UFPB. Na ocasião, o curso estava locado no Recife-PE. Ou seja, eu não pude frequentar as disciplinas obrigatórias do semestre 2016.1 por estar em pleno puerpério e morando em João Pessoa. E ressalto que, infelizmente, o meu pedido de licença maternidade não foi devidamente acolhido por certos integrantes do colegiado, e sim motivo de incômodo e preocupação referente às burocracias avaliadoras da CAPES. Então, ao parir uma criança logo no início do curso, parecia que eu tinha cometido um grande erro por querer ingressar “nessa situação”, e estava recebendo um grande favor só pelo fato de não ser desligada do mesmo. Confesso que eu sofri muita aridez e até deboche por reivindicar essa “condição especial”, e posso até afirmar que foi algo próximo de um assédio moral, dentre outras posturas desestimulantes de professoras (sim, outras mulheres!) em sala de aula. Apenas com a publicação da lei nº 13.536, em 18 de dezembro de 2017, eu me tranquilizei com esse direito garantido. E o prazo de extensão foi declarado com a devida atenção, e sem novos contratemplos, pela nova coordenadora em exercício Vitória Amaral (na ocasião do pré-nascimento da minha filha, e do “transtorno”, era uma outra pessoa).



uma pré-determinação, não haveria espaço para desenvolvimento, crescimento e vida; a criação seria, assim, um processo puramente mecânico. Há sim, uma sensação de aventura [...] (SALLES, 2004, p. 39-40).

Portanto, os seguintes escritos já me provocam satisfação pelo seu processamento de existência em si. São impregnados de ricas e transformadoras descobertas intelectuais, que seguiram se entrelaçando a profundas vivências pessoais, expandindo o meu olhar sobre a arte e a vida.

## 1.2 LABORATÓRIO DE PENSAMENTOS

A minha forma de escrever é e sempre será uma tentativa de encontro comigo mesma e com o mundo; um intento de colisões e perplexidades, harmonia e dissonância; uma carta aberta a imprimir vivências, a estruturar intuitivamente os conhecimentos, a perder de vista a minha problematização inicial para encontrar outras possíveis pelo caminho. Pois, escrever é se expor, é ir trazendo à vista do outro o seu próprio rosto, e “uma carta” seria, ao mesmo tempo, uma maneira de olhar e fazer o destinatário se sentir olhado, oferecendo a sua percepção do que lhe é dito sobre si mesmo (FOUCAULT, 2004). Como também reflete o filósofo da educação, Jorge Larrosa Bondía:

Eu creio no poder das palavras, na força das palavras, creio que fazemos coisas com as palavras e, também, que as palavras fazem coisas conosco. [...] Portanto, também tem a ver com as palavras o modo como nos colocamos diante de nós mesmos, diante dos outros e diante do mundo em que vivemos. E o modo como agimos em relação a tudo isso (BONDÍA, 2002, p. 20-21).

Desta perspectiva, eu enveredo por um método de “investigação poiética” (PASSERON, 2004) e interdisciplinar enquanto atividade de conhecimento com fim em si mesmo. Creio exercitar também o que a pesquisadora Ludmila de Lima Brandão nomeou de “a prática da escritura como laboratório de pensamento” (BRANDÃO, 2016, p. 332), um tipo de processo criativo que inter-relaciona percepções, informações e referências. Ela enfatiza que:

Nas Humanidades, diferentemente, e na imensa maioria das vezes, o texto não se reduz a comunicar a pesquisa, pois é parte do seu processo, já que a escritura, denominada ato de escrever, é laboratório de pensamento. Não se escreve apenas o que já se sabe, o que já se pensou, mas se escreve para saber, para pensar. É muito comum se surpreender com a produção pessoal, com aquilo que saiu sob nossos olhos, digitado por nossos dedos e irrompido segundo sinapse qualquer que juntou algo lido, sentido, intuído, em nosso imprevisível cérebro (BRANDÃO, 2016, p. 329).

Assim, eu vou rumo à confluência de uma “escritura incorporada” (COUTINHO, 2011). E sigo suscitando reflexões e questões afetadas pela “arte-vida”, acima de tudo não intencionando calá-las. Então, este ensaio em decurso trata de mais uma experiência impregnada de vida, e não apenas de um experimento acadêmico. O meu planejamento: uma instância dinâmica e porosa às transformações de percurso. Antes de me presentificar aqui, eu já estive, estou agora e pretendo estar sempre buscando e absorvendo referências diversas de vida, na direção de uma ecologia e não de uma epistemologia da arte. “Há leis demais nos campos. E essas leis são avessas à ecologia e a qualquer teratogênese que delas brote. Nas florestas não há leis” (COUTINHO, 2011, p. 125).

Por isto, nunca fui monogâmica com a disciplinarização do conhecimento, até mesmo dentro das minhas preferências no “campo” das artes e humanidades. Eu me considero um tipo de pansexual, não me limitando a distinções enquadradas de gênero e sim a visões holísticas, uma vez que estou semeando no solo fértil das artes, onde é possível frutificar de tudo. Assim, sigo cortejando toda a natureza de saberes e encontros, reverberando nos “cuidados de si” a vida compreendida como obra de arte – princípio da “estética da existência”.

Conceito criado por Foucault, a estética da existência rememora ao pensamento contemporâneo a necessidade de que o sujeito se modifique, se transforme e se desloque para acessar a verdade, trabalhando e convertendo-se a si para “ascender” ao que busca de conhecimento e reinvenção da própria vida no mundo e de volta para ele (GALVÃO, 2014). Logo, percebo alguns traços de semelhança entre o ato dissertativo na pesquisa em artes e o trabalho do artista: perseguir sensações fugidias, transfigurando-as em algum conceito e/ou materialidade comunicativa que instaura formações discursivas propícias ao aparecimento de

determinado saber. Como pontua Bruno Abílio Galvão, em artigo sobre a *A Ética em Michel Foucault: do cuidado de si à estética da existência*:

Foucault percebe que há a necessidade de se trazer novamente essa concepção ética de volta para a filosofia. [...] pois, as práticas de si continuam existindo atreladas a outras coisas, o que dá forma à maneira como os indivíduos estabelecem a si mesmos seus modos de vida, culminando em uma “estética da existência” [...] o homem, voltando-se para si reflexivamente, alcança momentos de liberdade e dá a si mesmo regras de existência distintas de padrões e normas ditadas pelas relações sociais, esculpindo, assim como obra de arte, sua vida e subjetividade (GALVÃO, 2014, p. 158).

Antes de me deparar com a concepção da “estética da existência”, vale reforçar que tal premissa sempre me pareceu um guia orgânico e fundamental de vida. Inclusive, as reflexões daí decorrentes são bastante harmônicas com o que Bondía declara acerca da “experiência e o saber de experiência” (BONDÍA, 2002) como algo estreita e singularmente incorporado no indivíduo. Tal qual Merleau-Ponty afirma que a experiência perceptiva – e os seus elementos chaves, o sentir e o movimento – se dá no corpo e “não é uma representação mentalista, mas um acontecimento da corporeidade, da existência” (NÓBREGA, 2008, p. 142). Bondía acredita que o saber da experiência, diferente do científico, é encarnado e não está fora de nós. É um tipo de conhecimento que só configura-se e potencializa-se na vivência de cada ser humano:

[...] de uma personalidade, um caráter, uma sensibilidade ou, em definitivo, uma forma humana singular de estar no mundo, que é por sua vez uma ética (um modo de conduzir-se) e uma estética (um estilo). [...] Se a experiência não é o que acontece, mas o que nos acontece, duas pessoas, ainda que enfrentem o mesmo acontecimento, não fazem a mesma experiência. O acontecimento é comum, mas a experiência é para cada qual sua, singular e de alguma maneira impossível de ser repetida. A primeira nota sobre o saber da experiência sublinha, então, sua qualidade existencial, isto é, sua relação com a existência, com a vida singular e concreta de um existente singular e concreto. A experiência e o saber que dela deriva são o que nos permite apropriar-nos de nossa própria vida (BONDÍA, 2002, p. 27).

É da experiência do meu “saber particular, subjetivo, relativo, contingente, pessoal” (BONDÍA, 2002, p. 27); da minha composição existencial; que eu empreendo estas reflexões

transversais sobre meu processo artístico no documentário *Invólucro* (2015). Associadas, por sua vez, às referências conceituais e ao saber da experiência de outros autores, artistas e à toda natureza de mestres(as) da vida que me inspiraram e continuam me “afetando” nesta e em outras tessituras “rizomáticas”.

Esta metáfora do rizoma<sup>2</sup> enquanto um conhecimento intertextual, interconectado, intercorrente, é algo cada vez mais arraigado no pensamento e na arte contemporânea. É também a forma através da qual eu penso sempre ter cultivado – e assim seguirei cultivando – o solo do meu referencial teórico, afetivo e intuitivo. Além de ser um expressivo modelo descritivo na obra filosófica de Gilles Deleuze e Félix Guattari.

É diante de pensamentos desta natureza que eu respaldo a minha tendência visceral e imprevisível de apreender conhecimento. Que me sinto amparada a escrever na primeira pessoa, a validar as minhas experiências de vida como mais um recurso do saber. Sejam boas ou ruins, aparentemente relevantes ou não (o que também depende da perspectiva de avaliação, de um juízo científico e/ou de valor) tendem a ser conteúdos transmutados em “maneiras expressivas” (LANGER, 1953 apud SCHECHNER, 2006). E uma das diferenças em relação à arte é que, nesta, vivenciamos a sua representação e não a perplexidade do instante.

Entretanto, um dos teóricos da *performance* de significativa importância, Richard Schechner, confronta certas noções clássicas sobre estética como esta da filósofa americana Susanne K. Langer. Ele afirma que, diante do contexto atual “de simulação, de digitalização, de artistas performáticos, e de realizadores de webcam que ‘fazem’ a coisa de verdade em frente aos nossos olhos” (SCHECHNER, 2006, p. 49), os espectadores não encontram mais as possibilidades de contemplação (relativa a outros tempos) em boa parte dos objetos ou ações da arte pós-moderna. Postulado que, a meu ver, estimula ainda mais as considerações sobre “arte-vida”.

---

<sup>2</sup> O conceito de rizoma não contempla unidades e dualismos. Não é uma linhagem de tipo arborescente; um sistema centrado e hierárquico, passível de reprodução; “uma ligação localizável entre pontos e posições” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 32). O rizoma é um sistema a-centrado e complexo, com foco nos meios, nos intervalos e nas “microfendas” das ervas daninhas que brotam em solos tão cartesianamente ordenados. “É uma anti genealogia’ que abarca dimensões e “direções movediças” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 32); é o que já foi. Reconhece a diversidade, a transitoriedade e os devires, num fluxo constante de desterritorialização e reterritorialização.

### 1.3 VERDADES CRIATIVAS / POÉTICAS VISUAIS

Esta é uma pesquisa *em arte*. Aliás, dentro das fronteiras das artes visuais inserida nesta breve contextualização introdutória. Eu não falo sobre arte ou estética, e sim do interior desta atividade. Enveredo pelos artifícios metodológicos característicos das Poéticas Visuais, onde alguns dos meus relatos de vida e experiência artística se imbricam com conceitos teóricos como “arte-vida”, “estética da existência” e “produção da presença”. Assim, eu percebo as artes visuais de forma tão fluida quanto um rizoma. Em especial, por ser a linguagem que mais fortemente se desconstruiu no transcurso do século XX (COUTINHO, 2016b) (Informação verbal).

É a minha própria voz mediando autobiografia para gerar uma sutil colaboração à arte. Para tanto, eu recorro às memórias do meu processo de criação no documentário *Invólucro* (2015), estabelecendo relações com a *performance* no cinema, especialmente no chamado “cinema de fluxo”.

### 1.4 POÉTICAS VISUAIS

O trabalho em poéticas visuais foi inaugurado por Paul Valéry nos anos 30 em literatura e depois trazido às artes visuais por René Passeron, propondo o processo de reflexão do artista sobre o seu próprio trabalho. Relembrando preleções do meu orientador e artista, Marcelo Coutinho (2016a) (Informação verbal), que me afetaram decisivamente nesta minha vida de mestrandia desde 2016 até então:

[...] ocorre aí uma inevitável reforma no método tradicional da ciência. Afinal, a separação sujeito-objeto cai por terra e só reforça o que foi preconizado pela fenomenologia, e também pela própria antropologia: o etnógrafo interfere em seu campo; o campo interfere no etnógrafo. [...] Para esta outra linhagem, a linguagem é vista como superfície de construção de afetos e afecções. A linguagem, antes de representar o mundo, construiria o mundo.

É desta forma, então, que eu trato e concebo a poética: como a restauração do radical grego *poiésis*, que é igual a fazer, do verbo *poiém*, ação de chamar para a existência, produzir

ou fazer algo, atividade criadora em geral, recobrar a memória do fundamental, desvelamento, desesquecimento: nós sabemos, mas algo em nós faz com que esqueçamos (COUTINHO, 2016a) (Informação verbal).

Portanto, a linguagem utilizada aqui incorpora a minha experiência de pesquisadora implicada no objeto; reverbera o que a conclama. O meu corpo é problematizado enquanto suporte inerente da *performance* (artística ou cênica) e do “devir”: estando tanto inserido na realização do meu documentário *Invólucro*, quanto nestas reflexões sobre o seu processo criativo.

Por fim, eu vou construindo e me apropriando de uma metodologia que reconhece o teor da espessura de criação confessional existente numa escrita. Debruçando-me sobre a poética como uma linha de força, como um tipo de rizoma:

Oposto a uma estrutura, que se define por um conjunto de pontos e posições, por correlações binárias entre estes pontos e relações biunívocas entre estas posições, o rizoma é feito somente de linhas: linhas de segmentaridade, de estratificação, como dimensões, mas também linha de fuga ou de desterritorialização como dimensão máxima segundo a qual, em seguindo-a, a multiplicidade se metamorfoseia, mudando de natureza (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 32).

Figura 4 – Dudha festeja e anarquiza mostrando os peitos



Fonte: Frame de vídeo  
Autoria de Cícero Ferreira

Figura 5 – Dudha festeja e anarquiza voltando a cobrir os peitos



Fonte: Frame de vídeo  
Autoria de Cícero Ferreira

## 1.5 PERFORMANCE

A *performance* é ontologicamente associada à *live art*, arte ao vivo ou arte viva. Termos esses que tencionam dessacralizar a arte e a sua pureza estética, aproximando-a de uma ética (SEHN; ZORDAN, 2014), “da vida como ela é” – como diria Nelson Rodrigues. A sua própria tentativa de definição é um enlace com a vida, com o viver naturalmente intrínseco ao corpo. Sendo assim, a arte também é produzida e experienciada a partir dos rituais cotidianos do homem.

Realizada, em geral, por personalidades inquietas com o formalismo e o caráter institucional da arte, a *performance*, enquanto linguagem artística, sugere uma eterna aura vanguardista e pós-moderna – que, ainda assim, não está isenta das sistematizações e conformismos consequentes à todas às outras linguagens – e se efetiva no contato ou, no mínimo, na afetação da plateia. É uma prática que se origina de apresentações públicas, como o circo, os *music halls*, os *vaudevilles*, sendo herdeira do futurismo por meio do dadaísmo e dos *happenings*. E se consolida como movimento artístico nos anos 1970.

Para Marvin Carlson (2009), crítico e teórico, o conceito de *performance* é, acima de tudo, “fluido e mutante”, como um “saber-ser” e não apenas um “saber-fazer”. A sua fundamentação é híbrida e a essência anárquica. Havendo possibilidades ilimitadas quanto aos seus temas, processos, suportes e modos de execução.

Aqui, eu uso como referência o verbo inglês “*to perform*”, que indica o desempenho de um papel (tanto da perspectiva artística quanto social) frente a observadores, convocados a integrarem e/ou participarem de um ato. E Carlson evidencia que, nessa arte da ação e do corpo, o processo importa mais do que a obra e o artista.

Esta expressão e a sua abrangência semântica ainda podem suscitar diversas outras interpretações. Mas, como já foi colocado, o meu trânsito é por esses cruzamentos e convergências relacionados à “estética da existência”, evocada por Foucault; os postulados sobre arte-vida, do artista Allan Kaprow; e o conceito de “produção de presença”, trabalhado pelo filósofo Hans Ulrich Gumbrecht; entre, obviamente, outras reflexões e autores descendentes dessa linhagem.



## 1.6 APRESENTAÇÃO DO DOCUMENTÁRIO “INVÓLUCRO”

O meu filme *Invólucro* reverbera aspectos da “arte-vida”, visto que é um documentário com gênese na minha primeira gravidez e no qual eu também estou inserida como personagem, além de diretora. A sua premissa foi transmutar os gestos cotidianos e os lugares de fala de mais outras três mulheres-personagens em fruição artística, política e feminista. Em paralelo, fui percebendo a qualidade da minha presença afetando a minha *performance* de diretora-personagem que, por sua vez, interferia sensivelmente no que ía sendo captado das subjetividades das outras personagens.

Nesse processo criativo – tanto na sua pré-produção quanto no transcurso das gravações em si – eu não prezei por controles prévios das ações (por uma decupagem melhor elaborada, como se diz na linguagem do cinema) e sim por uma abertura à sensorialidade e espontaneidade dos encontros enquanto experiência poética. E esta parece ser a força que o vinculou, ainda mais, com a “arte-vida” e os princípios da *performance*.

É quando “o trabalho de arte se torna menos um ‘trabalho’ do que um processo de interações significação-produção”, como afirma o artista e um dos precursores do termo e da concepção de “arte-vida”, Allan Kaprow.

Quando a arte como prática intencionalmente se confunde com a multiplicidade de outras identidades e atividades que costumamos chamar de vida, ela se torna sujeita a todos os problemas, condições e limitações dessas outras atividades, bem como de suas liberdades únicas (como, por exemplo, a liberdade de fazer um site-específico enquanto se dirige na autoestrada para ir ao trabalho, em vez de ficar restrito às paredes de uma galeria; ou a liberdade de se engajar no ensino ou no trabalho comunitário como arte). [...] Uma vez que o artista não é mais o agente primário responsável pelo trabalho artístico, mas deve associar-se a outros, às vezes soltos e indefinidamente organizados como garotos de escola [...] (KAPROW, 1993, p. 154-155).

A discussão aqui proposta configura-se pertinente às pesquisas transdisciplinares em artes, antes de tudo, porque eu escrevo de forma incorporada (poiética). Ou seja, estou implicada, em todas as instâncias, dentro dessa trajetória criativa e cinematográfica em questão. Fato que, naturalmente, gera um conteúdo original para além dos critérios de

apreciação científica e gosto pessoal. Eu falo do lugar da experiência e não da representação. Como diz Brandão (2016, p. 328), “há imensa proximidade entre esses relatos e o que se diz dos processos de criação artística”. Ela explica:

Chamam-se modos de fazer artísticos de poéticas. Neles, ainda que o artista, ao longo de sua experiência de criar, adote procedimentos mais ou menos repetíveis, às vezes mais ritualísticos que metódicos, em conformidade com seu projeto poético (consciente ou não), cada obra resulta de percurso absolutamente singular, com a potência, inclusive, de disparar mudanças radicais no próprio projeto poético (BRANDÃO, 2016, p. 328-329).

Eu objetivo enriquecer as discussões em arte focando nas premissas do “cinema de fluxo”, que são potencialmente enlaçadas e/ou por vezes fronteiriças com as artes visuais e a “arte-vida”. E também desejo ecoar de que forma uma realização contemporânea de fluxo tem uma fruição muito mais artística do que essencialmente audiovisual. E, ainda, como a *performance*, inserida neste contexto, realça a produção da presença enquanto “essa sensação de ser a corporificação de algo” (GUMBRECHT, 2010, p. 160).

Com uma crença assumida na “arte-vida”, eu rememoro e me aproprio do meu processo criativo, à medida que também mergulho em novas indagações. E mesmo compreendendo que o meu relato sempre vai estar atrasado quanto ao acometimento dessa experiência, “que não existem encontros virginais” (COUTINHO, 2016c) (Informação verbal), eu desejo captar o que pulsa na minha fala e no desvelamento desta verdade aparente.

É através da experiência e deste meu olhar-corpo presente que transita esta investigação poética transvestida em texto, desbravando conhecimento. Assim, me aproximo da fenomenologia, entendendo a realidade como a criação de uma consciência, dando a própria condição de existência do mundo. E, antes mesmo de ousar escrever sobre estas possíveis inter-relações entre o meu processo criativo no documentário *Invólucro* (2015) e a experiência, “arte-vida”, a presença e a *performance* no cinema de fluxo; eu estou, sobretudo, deambulando sobre mim mesma.

Para tanto, almejo fortalecer a ideia de uma arte visual contemporânea fronteiriça e contaminada por um cinema mais fluido, poético e poroso, como também por campos expandidos como a filosofia.

Figura 6 – Astrid medita no Costão



Fonte: Arquivo pessoal da autora

Figura 7 – Barriga que sobra



Fonte: Frame do documentário *Invólucro*

## 2 CINEMA E FLUXOS PERFORMATIVOS

“Quando outra virtude não haja em mim, há pelo menos a da perpétua novidade da sensação liberta”

(PESSOA, 2006, p. 99)

### 2.1 CINEMA DE FLUXO: OUTROS FLUXOS DO CINEMA

O cinema nunca perdurou uma mesma fórmula desde a sua invenção, sempre possibilitando aos filmes modificações nas suas estruturas narrativas e na maneira como imergimos neles. O artista visual e pesquisador André Parente relata que:

Assistimos claramente ao processo de transformação da teoria cinematográfica, isto é, de uma teoria que pensa a imagem não mais como um objeto, e sim como um acontecimento, campo de forças ou sistema de relações que põe em jogo diferentes instâncias enunciativas, figurativas e perceptivas da imagem (PARENTE, 2009, p. 23).

A problematização do que viria a ser o “cinema de fluxo” contemporâneo começou em textos dos críticos franceses Stéphane Bouquet (2002) e Jean-Marc Lalanne (2003), publicados na revista *Cahiers du Cinema*, no começo dos anos 2000. Defendia-se a ideia de que, no final da década de 1990, o cinema dividia-se entre uma estética pautada na planificação e narrativa (no caso, na montagem) e outra, na circulação e no fluxo. Ou ainda, no “livre escoamento de imagens”, como explica o autor brasileiro Luiz Carlos Oliveira Júnior (2013), no livro *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*.

Os “filmes de fluxo” têm a permeabilidade em sua essência e características artísticas e experimentais ainda mais evidentes, pois flexibilizam – de maneira livre, intensa e poética – uma linguagem híbrida junto às artes visuais. Segundo Bouquet (2002, p. 46-47), buscam “uma apresentação pura e desligada de toda organização significativa, [...] uma forma de não intervenção no mundo” e, sim, de “reciclagem massiva e generalizada” deste como obra de arte potencial. Uma das suas marcas conceituais é a fenomenologia, primando pelo sensorial

e o corpóreo, no lugar da densidade e do drama psicológico, assim como do pensamento dialético e discursivo.

Assim, este cinema seria pré-racional, regido por afetividades e sensações. Mas, tais elementos também podem se apresentar, curiosamente, de maneiras diferentes se levarmos em conta a abrangência e a heterogeneidade geográfica das suas produções. Vale reforçar as seguintes sutilezas que também diferenciam este tipo de cinema, como afirma o pesquisador Emiliano Fischer Cunha, na sua dissertação de mestrado *Cinema de Fluxo no Brasil: filmes que pensam o sensível*:

O cinema de fluxo constitui-se de fragmentos, o todo fílmico é diluído e apresenta-se de forma rarefeita. Por isso, é um cinema que depende do sutil e do sensorial para tecer seu sentido. Ainda assim, é um cinema que sustenta um componente ficcional, diferenciando-se de experiências abstratas, surrealistas, ou até da vídeoarte, onde o componente sensorial também é fundamental (CUNHA, 2014, p. 59).

Além “de fluxo”, outros conceitos identificados com esse paradigma foram “filme-instalação” e, sobretudo, “dispositivo”. O filme-instalação, por exemplo, almeja isolar o mundo captado pela câmera num espaço onde se possa experienciá-lo de maneira intensificada, não se preocupando em refleti-lo e/ou decifrá-lo. Também pode ocorrer apenas o “efeito instalação”, observado até em algumas sequências de filmes mais tradicionais, nas quais se encontram referências como a vídeoarte, a poesia, bem como, invariavelmente, aspectos de outras manifestações artísticas contemporâneas, a exemplo da *performance*. No dispositivo, o que importa não é a dramatização e nem organizar a cena e dirigir os atores dentro de determinado espaço – diferente do que já é essencial na *mise-en-scène* clássica –, “e sim propor um jogo em que, uma vez estabelecidas as regras e acionadas as peças, o mundo possa construir a sua própria significação, as ações possam se inscrever no espaço e no tempo por si mesmas” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013, p. 09).

## 2.2 MISE-EM-SCÈNE

A definição de *mise-en-scène* é essencial para se compreender histórica, estética e criticamente o cinema, desde a sua criação. É uma expressão francesa originalmente usada para designar a prática teatral, e se refere a tudo aquilo que aparece na produção e no enquadramento de um filme, como por exemplo: iluminação, atores, figurino, adereços, cenário, decoração etc. Também começou a contextualizar os primeiros “filmes de autor” no começo do século XX, onde cada “diretor-autor” tinha o seu modo particular de construir uma cena, ficando conhecido por sua *mise-en-scène*. Entretanto, aqui nos atemos à dimensão fenomenológica que ela adquire, valorizando a constituição cênica espacial, o movimento e o destaque da expressão dos corpos em cena.

A cena de um filme é composta, em sua essência, pela ação na tomada, onde a *mise-en-scène* encontra o seu aspecto mais elementar: “a encenação cinematográfica é inteiramente determinada pela dimensão da tomada da imagem, em seu modo particular de lançar-se, pela circunstância do transcorrer, para a fruição do espectador” (RAMOS, 2012, p. 20). Dessa perspectiva, a ação de um corpo e o seu tipo de expressividade podem ser compreendidos como o coração de um filme e da sua narrativa.

No cinema de fluxo, os eventos narrativos surgem da duração dos planos em si, da modulação das relações espaciais, da variação luminosa do registro, sendo o comportamento desses a real história do filme. A dramaturgia cênica tende a ser substituída “pela simples apreensão de blocos de realidade justapostos numa montagem que está mais interessada em construir ritmos do que amarrar significados” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013, p. 09). Essas obras seriam, portanto, os filmes contemporâneos que se constroem na lógica da sensação e não da encenação, que inventam uma nova rítmica do olhar.

Segundo Bouquet (2002), as experimentações formais teriam saído da margem para ocupar o centro do cinema, acima de tudo “de fluxo” – que instigou os debates estéticos mais intensos no final do século XX e começo do XXI, nos ofertando:

Uma revelação do mundo como um intento de questionar o cinema em si mesmo, impulsionando-o em seus cerceamentos, em seus limites, redefinindo

sem cessar suas fronteiras, convertidas em porosas e instáveis, com o espetáculo ao vivo, a dança, o grafismo, a música, os ruídos, as imagens novas e as *performances* (BOUQUET, 2005 apud SILVA, 2014, p. 32).

### 2.3 CINEMA ENQUANTO PERFORMANCE: PERFORMANCE ENQUANTO CINEMA

Diante dessas contextualizações, a *performance* parece dialogar com alguns traços dos filmes de fluxo ou até ser percebida como um de seus elementos artísticos mais atuais e potentes – visto também que essas obras recorrem, cada vez mais, a uma evocação de presença e sensações, não necessariamente a uma interpretação dramatizada. Portanto, observa-se que o cineasta dessa estética abre mão, em certa medida, da *mise en scène* clássica para se tornar “um instalador de ambiências ou um provocador/intensificador de realidades” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013, p. 138).

Os manifestos e as obras seminais da história da *performance*, desde o Futurismo até os dias presentes, sugeriram um flerte extremo com o cinema experimental, fundado na sensorialidade. E, recorrentemente, o efetivaram enquanto sua “moldura”. Mas, o “cinema de fluxo” se diferencia no intento de preservar uma relação com o real e a ficção.

No entanto, em que medida ainda há uma “manifestação antropofágica” neste diálogo entre a arte e o cinema de fluxo contemporâneo, descobrindo a *performance* enquanto artifício fílmico de encenação e experimentação artística? Como se dá essa influência mútua e o esmaecimento de seus limites? E, considerando a *performance* uma arte rizomática, uma manifestação de estado de corpo, repleta de pulsão, de vitalidade e de urgência, um modo de atuar no mundo que mistura irrevogavelmente arte e vida, quais são os aspectos que evidenciam uma desconstrução e reinvenção da representatividade clássica? O que potencializa o conceito de *performance* e “arte-vida” no *Invólucro*? E o tipo de fruição estética e crítica resultante desta manifestação?

São perguntas que não pretendo responder direta ou cientificamente. Pois, o ato de elaborá-las já as tornam frutos reflexivos desta minha experiência criativa e intelectual. Tendo em mente a alegoria/referência de “rizoma”, eu prefiro seguir reverberando-as de forma ensaística e circular, direcionando a minha sensibilidade a “compreensões movediças”.



Figuras 8, 9, 10, 11 e 12 – Último banho antes da maternidade



Fonte: Frames do documentário *Invólucro*

### 3 NO ÂMAGO DO “INVÓLUCRO”: ARTE-VIDA-GESTAÇÃO

*Rilke (1980) em uma forma poeticamente realista, afirma que, se a existência cotidiana lhe parece pobre, não a acuse, acuse a si mesmo por não ser poeta o suficiente para extrair suas riquezas (SALLES, 2004, p. 96).*

#### 3.1 INVÓLUCRO E TRAJETÓRIA CRIATIVA

O *Invólucro* foi a minha primeira realização de cinema enquanto argumentista e diretora – antes, eu só havia desenvolvido projetos de extensão universitária em documentário com a orientação da querida professora Amaranta César<sup>3</sup> e produzido figurinos (entre outras colaborações de conteúdo e produção executiva) para nove filmes<sup>4</sup> (curtas, médias e longas metragem). Em um primeiro momento, a minha atuação de figurinista e estilista pode ser associada, até de uma forma pejorativa e superficial, somente às atividades de moda e design.

Todavia, o meu olhar criativo sempre esteve mais incitado pelo universo das artes, do cinema e das humanidades em geral, do que por aspectos midiáticos e estereotipados do universo da beleza. De algum modo, até as minhas atuações e produções mais comerciais também eram fundamentadas em percepções crítico-estéticas, tocantes ao corpo e à identidade feminina na sua conjuntura socioeconômico e cultural. Aspectos esses que, inclusive, são observados em um ensaio sobre o *Invólucro*, escrito pelo querido curador e antropólogo, Beano Regenhau:

Embebida por uma ética ou política do gesto nas imagens, a própria diretora em sua trajetória profissional esteve ligada como figurinista e estilista na produção audiovisual, traduzindo a preocupação com a estética associada ao feminino; o olhar para o interior e a maternidade consistiu numa

<sup>3</sup> Professora Doutora adjunta de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB).

<sup>4</sup> Protagonista e figurinista no curta-metragem *Gatilho de Prata* (2013), de Bruno Sales. Nos filmes a seguir atuei como figurinista. Os curtas *Aroeira* (2015), de Ramon batista; *Roda Gigante* (2015), de Iomana Rocha; *Contínuo* (2013), de Carlos Ebé e Odécio Antônio; e *Privado* (2012), de Tadeu Melo. Os médias *O Matador de Ratos* (2012), de Arthur Lins; e *Ela Morava na Frente do Cinema* (2009), de Leonardo Lacca. No longa *BatGuano* (2014), de Tavinho Teixeira, eu prestei uma assessoria para o figurino. No longa *Eles Voltam* (2012), de Marcelo Lordello, além de figurinista, eu também assino como assistente de produção executiva.

reacomodação do olhar e estranhamento do outrora habitual (REGENHAUX, 2018, s/p).

Eu comecei a despertar para questões seminais à idealização deste documentário justo no exercício dessas experiências de trabalho. Mas, a sua eclosão temática de fato, na qualidade de desejo artístico, só veio à tona após o nascimento e puerpério (2009) do meu primeiro filho (Joaquim). Hoje, encaro quase tudo o que eu atravessei desde esse momento até a sua finalização como um percurso de fruição e emanação estética da minha própria existência. Como, mais uma vez, Beano Regenhaux menciona assertivamente:

O gesto do corpo dilatado pela gravidez, depois contraído numa exploração curiosa de Caroline, para, em seguida ser batizado nas águas iluminadas pela presença do filho Joaquim num outro banho revelado no filme, constitui um meio ou uma fronteira poética, que como as duas citações de Fernando Pessoa, questionam o invólucro e a vaidade, o dentro e o fora. Gesto que desdobra o feminino da Vênus em experiências inenarráveis e algumas palavras (REGENHAUX, 2018, s/p).

Este filme é, portanto, a culminância de um movimento, a coagulação de um fluxo. Arte e vida dissipando as suas fronteiras e obra passando a ser apenas mais um elemento dentro de um processo criativo.

Em vista disso, inquietudes existenciais e artísticas me parecem ser fruto de uma experiência de viver a vida, não apenas de um ato decisivo-criativo em si. São latentes e pertencentes ao corpo-ser, sempre friccionando algo em estado de maturação e ainda velado no âmago. É uma ânsia de “conhecer algo, que não deixa de ser conhecimento de si mesmo” (SALLES, 2004, p. 30), num diálogo harmônico e/ou dissonante do coração com o intelecto. Como expõe Salles:

O percurso criador mostra-se como um itinerário recursivo de tentativas, sob o comando de um projeto de natureza estética e ética, também inserido na cadeia da continuidade e, portanto, sempre inacabado. É a criação como movimento, onde reinam conflitos e apaziguamentos. Um jogo permanente de estabilidade e instabilidade, altamente tenso. O produto desse processo é uma realidade nova que é, permanentemente, experienciada e avaliada pelo artista, e um dia será por seus receptores (SALLES, 2004, p. 28).

Sendo assim, como se preparar para presenciar vida enquanto arte? Ou para performar arte emanando vida? Na visão da *performer* e teórica de grande inspiração para mim, Eleonora Fabião: “é a vida vivida até aquele momento” (FABIÃO, 2013, p. 10) que gera uma intenção performativa e a sua ação que a incorpora. “Cada começo é só continuação, e o livro dos eventos está sempre aberto no meio” (ZYMBORSKA, 2012 apud FABIÃO, 2013, p. 10).

### 3.2 NOS ALICERCES DO INVÓLUCRO

Eu possuo um interesse ontológico por arte e cultura na sua amplitude de manifestações. E o cinema sempre me afetou, em especial, devido a sua confluência de linguagens artísticas como texto, palavra, fotografia, corpo, encenação, presença, cenário, artes visuais, figurino, música, entre outros desdobramentos possíveis. Era um mundo sensorial à parte, com possibilidades de vivências que eu não encontrava ou era estimulada a acessar no meu contexto familiar – salvo lapsos de memória da minha mãe pintando, dando cursos de arte para crianças no Espaço Cultural José Lins do Rego, em João Pessoa, entre outros locais e atividades.<sup>5</sup>

Wilma Teresa Coelho Monteiro, minha mãe, formou-se em Educação Artística na Universidade Federal da Paraíba (UFPB) em 1981, quando eu já tinha um ano de idade, e desenvolveu uma breve atuação na área. Mas, foi desencorajada a imergir nesse universo das artes, tanto de forma acadêmica quanto prática, muito por conta dessa sua primeira gestação não planejada<sup>6</sup> e por uma separação prematura do meu pai.

Assim percebeu-se, enquanto mãe e mulher, com dificuldades sociais e financeiras para criar uma filha pequena numa cidade ainda mais provinciana, patriarcal e machista do que se encontra no momento atual (2018). Dessa perspectiva, hoje compreendo melhor tanto as suas limitações para enxergar as artes como um caminho profissional e de sustento, quanto o seu interesse e repertório artístico como uma possibilidade de fortalecimento vital.

---

<sup>5</sup> Também tenho uma forte memória da minha mãe atuando em escolinhas de segundo grau e assistindo aulas de cerâmica, tear e decoração. Mas, que eu só tinha alcance via às respectivas obras que apareciam no nosso lar, não por ter experienciado junto com ela esses momentos.

<sup>6</sup> Eu nasci em 09 de outubro de 1980, pouco antes do término da sua graduação.

No entanto, por mais embrionárias que fossem as suas atuações (incluindo aí a maternidade) nesse momento, tais escolhas já simbolizavam uma busca por vias menos enquadradas aos padrões de referência familiar e social do seu entorno. Condição que me leva a crer que, se Mainha<sup>7</sup> pudesse ter mergulhado com mais segurança e acolhimento nessa inclinação às artes, teria se expandido em outras potências de “cuidados de si” e de mim. Ela iria acessar estímulos de vida diferenciados; daqueles que nos impulsionam para além de uma adequação ao *status quo* e às “táticas de exercício de poder atrelados a construções de verdades sobre o homem” (GALVÃO, 2014, p. 162).

Para Foucault (2006 apud GALVÃO, 2014), há uma pressão estruturalmente social; moral; política e econômica (capitalista) que nos conduz há uma “subjetividade dócil”. E a arte seria um possível elemento dissonante e corruptivo de tal homogeneidade existencial que nos é infligida. Não apenas a arte como produto ou conceito expositivo; e sim também na visão de uma “estética da existência”. Nossas formações e direcionamentos de vida pensados, presenciados e transmutados enquanto obra de arte, “arte-vida”. Dessa perspectiva, “a abertura ontológica do horizonte de possibilidades que cabe aos entes virem-a-ser” (GALVÃO, 2014, p. 162) se tornaria menos vigiada e fadada ao ofuscamento.

Sendo assim, hoje me pergunto se as escolhas da minha mãe tivessem melhor dialogado com tais aspectos distintos dos padrões de existência normalizantes, nós viveríamos juntas, e com maior qualidade e lucidez, esta construção da vida enquanto obra de arte? Eu confesso que, mesmo emanando uma imensa gratidão por todo o cuidado que ela teve e o possível que ainda faz por mim, esta é uma constante indagação de vida, quiçá já está impregnada na minha arte, no *Invólucro* e em tantos outros anseios que eu “vier-a-ter-ser...”.

A arte, então, foi sendo guardada como uma referência maternal distanciada, como algo quase arredo nas urgências que as nossas vidas implicadas e, com o passar do tempo, desarmônicas, foram tomando. E eu, por vezes, sufoquei ou “reenquadrei” os meus interesses artísticos latentes para ser “inconscientemente aceita”. Pois era, psicologicamente e estruturalmente, necessário me adaptar, nas instâncias possíveis do meu contexto familiar, em troca de afeto e provisão. Ressalto que sempre houve muito amor, mas a medida do

---

<sup>7</sup> Como a costumo chamar, carinhosamente ou não (risos).

acolhimento continua sendo um termômetro das minhas flexibilizações.

Então, vivenciar e trabalhar com arte não era, e ainda não é, um exemplo de carreira dentro da minha família burguesa e “de moral e bons costumes católicos”; com visão política direitista; que não tem como referência outro tipo de cultura além da pop, televisiva, e/ou consensualmente “bem aceita”. Há uma relativa exceção quanto a minha querida avó materna Antônia (Toinha), hoje com 85 anos: uma culta psicóloga e ex-professora, leitora assídua e apaixonada por música clássica, que ainda mantém consultório na sua casa. Eu lembro da sua biblioteca de psicologia exercer uma grande influência na minha formação, e de sempre ter sido arrebatada pelas intertextualidades que me levam à essa área de conhecimento – que por um triz não se tornou a minha profissão.

Estes aspectos “familiares-psicanalíticos” me desafiaram, influenciaram e continuam a reverberar. E só agora na maturidade dos meus 37 anos eu tenho esta clareza. Percebo as minhas inquietações, anseios e descobertas artísticas se expressando nas minhas próprias escolhas de vida. Numa trajetória errante, tortuosa, marcada por desejos recalcados e fluxos interrompidos, que me levam à uma produtividade múltipla, todavia intercalada, quase vacilante.

Cada vez mais, me dou conta o quanto tem sido e ainda é sofrível me autorizar a fazer arte. Além dos desafios inerentes ao processo criativo em si, o tanto de dificuldades emocionais e pragmáticas que é necessário ir superando... Para mim, em princípio, conseguir espaço e tempo criativo diante de tantas outras necessidades básicas do dia a dia. Segundo, pela questão histórica de gênero: por ser mulher, mãe de dois filhos, viver tomada por uma multiplicidade de demandas, uma “carga mental”<sup>8</sup> invisível à sociedade e aos próprios companheiros de vida. Na maioria das vezes, sempre é a mulher que dá conta de grande parte do planejamento e gestão doméstica/familiar. Quando o homem, mesmo “o contemporâneo”, só espera ser orientado “no que ajudar” – o que o permite ter um foco mais pleno na carreira profissional escolhida e/ou no simples ganha pão exercido.

---

<sup>8</sup> É uma expressão bastante usada pelas feministas. Há um quadrinho didático sobre a dimensão do seu significado. O mesmo circulou recente em inúmeros links nas redes. Segue a indicação de um deles: <[www.hypeness.com.br/2017/05/quadrinho-explica-porque-as-mulheres-se-sentem-tao-cansadas/](http://www.hypeness.com.br/2017/05/quadrinho-explica-porque-as-mulheres-se-sentem-tao-cansadas/)>. Acesso em: 18 ago. 2017.

As poucas realizações artístico-culturais que consegui empreender até então quase sempre foram provocadas por vivências marcantes, e estão, de alguma forma, em conexão com as minhas questões pessoais mais profundas. Além de serem “intimidadas” por auto críticas e cobranças internas/externas de sorte – em alguns casos, até mesmo paralisantes.

Assim, esta é a conjuntura de “estética da existência” que eu sigo incorporando. O que me leva a concluir que não há fruição de arte em si mesma, apartada de uma experiência (mente e cognição) singular. Há redenção poética de vida, semelhante ao que ecoam as palavras da pesquisadora feminista Luana Saturnino Tvardovskas:

[...] a arte possui grande potencial de transformação da experiência vivida, sendo um dos campos profícuos para a criação de modos de viver mais intensificados e livres – tão urgentes perante os fascismos cotidianamente experimentados nos dias de hoje (TVARDOVSKAS, 2010, p. 01).

O *Invólucro* (2015) é um processo documental catalisador destes e tantos outros *insights* de vida. No qual eu destaco a minha encarnação tardia, porém orgânica, do pensamento e das ações feministas; e a minha colisão recente com o universo semântico e artístico da *performance*, imbricado no cinema, pulsando tão forte nos meus interesses de “arte-vida”.

Figura 13 – Minha mãe, a quarta à direita, e as suas melhores amigas de faculdade na formatura em Educação Artística na UFPB, em 1981



Fonte: Arquivo pessoal da autora



Figuras 14, 15, 16, 17 e 18 – Izabella medita sobre o invólucro da vida



Fonte: Frames do documentário *Invólucro*

### 3.3 ENCONTROS CINEMATOGRAFICOS

É através do cinema e da sua essência atávica de captar o momento que eu procuro uma via de materialização da minha presença; das minhas percepções do mundo; dos percursos estéticos desviantes da moral vigente e do senso artístico comum que vão me edificando e construindo pontes de encontro ao meu próprio eu, numa experiência de alteridade e concepção de mundo.

O desejo de me envolver com esta linguagem terminou chegando como um vestígio especial das minhas buscas, do meu “interesse antropofágico” por arte. No entanto, vislumbrar a linguagem cinematográfica como um caminho acadêmico e profissional era algo bastante distanciado da minha vida em 1999, quando passei no meu primeiro vestibular para a Universidade Federal da Paraíba.<sup>9</sup> Tanto quanto encontrar, em João Pessoa, filmes diferenciados dos americanos e ultra comerciais que estavam sempre em cartaz nos cinemas de shopping. Ou até mesmo nos poucos de rua que ainda resistiam na época,<sup>10</sup> como o Cine Plaza.

Acessar o universo do cinema de arte era um desafio e uma fruição mais complexa do que com a música, literatura, poesia, fotografia e a pintura, por exemplo. “A margem” destas outras linguagens me parecia mais acessível do que a cinematográfica, que abarcava todo um aparato econômico, industrial e técnico antes de se configurar enquanto produto artístico.

A minha primeira investida “fora do sistema” foi aos 18 anos (em 1999) para assistir *Bonequinha de Luxo* (1961) – filme que hoje entendo como clássico dentro da história do cinema hollywoodiano – no antigo e desértico Cine Banguê, que possuía uma acústica terrível, capaz de repelir o mais sedento cinéfilo de então. Confesso que a minha relação com esta sala não foi tão frutífera e eu não tinha notícias, ou sequer já tinha noção da atividade, de outras

---

<sup>9</sup> UFPB. O curso era Comunicação Social com Habilitação em Relações Públicas – habilidade na qual eu suponha possuir algum talento inato para sobreviver, mas que, no íntimo, eu aspirava que se relacionasse com o jornalismo e as artes. Então, não foi aí que restei: terminei me graduando jornalista em 2006, no Recife. Entre deslocamentos por outros cursos, universidades e cidades, onde quer que eu fosse, já vivenciava intensamente os contextos artísticos e culturais que fugissem do lugar comum.

<sup>10</sup> Como o Cine Plaza, um dos últimos a resistir até pouco depois dos anos 2007, quando realizei um ensaio fotográfico de uma coleção de moda que criei, chamada *Divas Modernas: um pé no salto, outro na lama*.

salas de cinema de arte e cineclubes em João Pessoa.<sup>11</sup>

Ainda neste contexto histórico-temporal, ao pesquisar disciplinas optativas para o dito curso de Relações Públicas (UFPB), deparei com uma de História do Cinema ministrada por ninguém menos que Linduarte Noronha – diretor do documentário *Aruanda* (1959), filme muito importante e emblemático na história do cinema brasileiro, tido como um dos precursores do Cinema Novo. Além do acesso aos filmes brasileiros exibidos em sala, o contato e a breve convivência com Linduarte acendeu uma primeira fagulha importante na direção desta arte. Eu fiquei sensibilizada de conviver com um ícone artístico do nosso estado que era, ao mesmo tempo, um senhorzinho doce e generoso, de saúde visivelmente debilitada, ministrando as suas aulas com entusiasmo e leveza. No mesmo período, de novo via UFPB, eu me aproximei bastante de Marcus Vilar – outro cineasta paraibano, diretor do curta-metragem *A Árvore da Miséria* (1998), filme com o qual fiquei encantada e orgulhosa de ter assistido. Por fim e em especial, ressalto Carlos Dowling – diretor que com 21 anos, apenas dois a mais do que eu na época, estreava na direção com o média-metragem *Funesto* (1999). Carlinhos, como até hoje eu o chamo carinhosamente, também lançou na sequência o curta *A Sintomática Narrativa de Constantino* (2000), justo numa fase em que fazer cinema era um feito ainda mais empreendedor e dispendioso do que nos dias atuais.

Em retorno a Salvador (ainda nos anos 2000),<sup>12</sup> estes contatos inaugurais com os cineastas paraibanos ficaram pulsantes no meu radar por novas vivências e referências. A capital baiana já possuía um circuito independente de exibição cinematográfica melhor do que a paraibana e estava dando os primeiros respiros de retomada nas produções locais com o lançamento de *3 Histórias da Bahia* (2001) – no qual estive presente –, entre outras obras menos vívidas na memória. E foi neste contexto, através de um contato marcadamente especial com um colega da Universidade Católica de Salvador, a UCSAL, Leonardo Meirelles,<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Cidade que acolheu um intenso e marcante movimento cineclubista na década 1950 e ainda apresenta sólidas iniciativas na contemporaneidade, como o *Tintin CineClube*, entre outros.

<sup>12</sup> Cidade na qual cheguei para morar com quatro anos de idade e me radiquei até os 23 – entre alguns poucos anos de estada fragmentada em João Pessoa; dois anos da infância e três que antecederam o meu primeiro vestibular.

<sup>13</sup> Assistente de direção ainda residente em Salvador, conhecido como Leo Kid. Meu namorado durante cinco anos – uma grande história de amor.

que seguiu formando a minha cinefilia e relação com o universo do cinema. Lembro de um diálogo curto e emblemático que nós tivemos em sala de aula:

(Leonardo entra atrasado e esbaforido em sala de aula, senta ao meu lado. Eu olho para ele e sinto um misto de estranheza e atração. Cabelos dourados e cacheados. Um rosto masculinamente delicado, com uma pinta perto da boca. Traços de uma beleza andrógina, que se neutraliza com uma vestimenta típica de homem chegando de um trabalho incomum: calças bags com muitos bolsos aplicados, pochete, uma camisa de linho com botões e manga curta. Figurino com um irresistível charme amarrotado e, ao mesmo tempo, social. Eu me interessava por ele: gosto de dialéticas!)

– Hey, tu chegastes da onde assim tão atrasado, inquieto e suado?

– Estava trabalhando!

(Respondeu ele com uma objetividade típica de um capricorniano. Fez cara de estranhamento ao meu jeito curioso e espontâneo. E eu de novo com a minha simpatia gratuita – às vezes, provocadora de efeitos reversos –, insisto em acessar melhor aquele rapaz atípico. Além de atraente, ele me parecia o mais contemporâneo à minha idade numa turma de alunos, no mínimo, 6 anos mais jovens do que nós.)

– Imaginei. Mas onde? Num lugar convencional não era, né?!

– Eu estava no set de um filme.

– Uau, e é possível trabalhar com cinema aqui?!

(Só faltou um fundo musical para o entusiasmo da minha resposta. Naquele instante, em plena sala de aula, só a perplexidade do meu *insight* estava em foco...)

### 3.4 INCORPORANDO A EXPERIÊNCIA

O argumento do meu documentário *Invólucro* (2015) foi, literalmente, gestado durante a minha primeira gravidez e pós-parto (2008-2009). Foi a partir dela que eu sofri mudanças corporais representativas do quanto a minha existência feminina era e ainda é vulnerável neste mundo culturalmente patriarcal que habitamos. O corpo, a beleza, a condição da mulher contemporânea e os nossos “dramas sociais”; maternidade, envelhecimento, preconceitos, memória, plenitude e espiritualidade; o cuidado de si e com o próximo passaram a ser os meus desassossegos de vida mais pungentes. E foi através desta primeira realização enquanto diretora e roteirista de cinema, através da arte, que comecei a encontrar maior apaziguamento existencial.

É um filme que apresenta atos performáticos meus, de Astrid Zamora, Izabella Ricarti e Dudha Moreira e foca na poética dos seus corpos inseridos num cotidiano. As indagações feministas se amplificam e se dissolvem a partir das idiossincrasias de cada uma. Essas mulheres foram convidadas pelas suas maneiras singulares de “se desnudar” na vida. E o intuito era fluir com leveza por suas expressividades,<sup>14</sup> reverberando através delas aspectos humanamente universais sobre o feminino visceral. De forma alegórica e, por ora resumida, o que enxerguei nelas é semelhante a poética descrição da historiadora Palmira Margarida (2017), em sua coluna *Notas Perfumadas*, na revista on-line *Vertigem*:

Fortes, mergulham fundo, profundas, farejadoras de suas próprias dores, qualidades e levezas. Abençoadas sejam essas que pulsam as entranhas e jorram sentimentos com constância e graciosidade, pois tiveram que aprender a se equilibrar, mesmo quando embriagadas de dor e realidade, alquimizando, através de suas raízes, lágrimas em nutrição e autoamor (MARGARIDA, 2017, s/p).

Mesmo existindo um olhar previamente afetivo e admirado, vale reforçar que eu ainda não possuía grande intimidade com nenhuma delas antes das filmagens. Portanto, além do pedido de nudez, outro dispositivo documental foi a convivência de, no mínimo, uma semana. A ideia era adentrar os seus *espaços-tempos* provocando conversas e fruições junto aos seus *corpos-vida*, enquanto eu também procurava reencontrar e redefinir o meu próprio. O desafio estava justo na busca de cumplicidade nas nossas diferenças e em aprofundar elos com mulheres que não são mães e que, talvez, nem acessassem as intenções artísticas daquele meu momento tão imbricado na maternidade. Mas, quanto a isso, eu me reconheço bastante numa fala de Eleonora Fabião:

Quem escuta muito é padre ou psicólogo; não sou uma coisa nem outra, sou artista. Eu converso. É gratuito: não custa nada e é desinteressado – não envolve lucro, cura ou salvação. Faço porque não conheço nada mais belo e impressionante que a gente e a vida da gente (FABIÃO; LEPECKI, 2015, p. 75).

---

<sup>14</sup> Desenvolvo melhor algumas de suas características em um texto ainda a seguir. Também haverá anexos com os seus auto perfis escritos em resposta à minha carta-convite para o filme.

Não há decupagens ou combinações prévias muito elaboradas que racionalizam ou defendem um discurso sociocultural e fílmico. Segundo Beano Regenhaut (2018), em ensaio já mencionado sobre o *Invólucro*, o fato de eu estar inserida no plano fílmico propõe um esgarçamento nestas dicotomias em um tipo de “documentário-performance”:

[...] inicialmente como narradora e proponente da experiência a ser explicitada e depois como interlocutora das mulheres, e, simultaneamente, colocando o marido, Marcelo Lordello como diretor de fotografia, o que sugere uma sensibilidade amorosa aproximando o ato de cópula do de concepção. Uma sequência emblemática que sustenta essa impressão é a apresentação da imagem de Dudha Moreira mergulhando na praia, interagindo e sendo filmada por Lordello, imersos no ritmo das ondas; uma possibilidade de olhar masculino que é envolvido pelas águas maternas e afirma a recorrência do mergulho como gesto de imersão, *performance* ou eterno-retorno inconsciente e uterino (REGENHAUX, 2018, s/p).

Desta forma, a obra tornou-se mais ensaística do que preocupada em afirmar teorias, pontos de vista e referências cinematográficas. A estética, a meu ver, já estava presente no meu interesse genuíno por estas pessoas e no processo criador de mais vivência e intimidade entre nós. E o aprofundamento do afeto tanto passa a ser um recurso de fluência do documentário quanto o seu princípio disparador – dado recorrente na própria arte contemporânea e, por relação, neste chamado “cinema de fluxo”.

Relembrando que, em tais filmes, há uma intensificação do olhar para o mundo, que busca gerar atmosferas, sensações puras e fluidez para a experiência bruta dos significantes materiais – os corpos em movimento, a passagem do tempo, a luz, as cores, o som... Não costuma haver clímax ou oscilação dramática, e tudo parece se engendrar na lógica da sensação e da “presença” – não da encenação. “Contra-pondo-se ao que a imagem tem de *representação*, temos uma imagem nevrálgica, que está no corpo, na organicidade” (SEHN; ZORDAN, 2014, p. 555). Dessa maneira, a corporeidade que se evidencia não é dicotômica e sim fenomenológica: mente e corpo como um ser uno flanando pela experiência de viver.

Uma vida, em geral, cujas peripécias não são mirabolantes, e a intensidade ou grandes aventuras vêm do poder do afeto, do contato e da relação com os outros, das trocas, das perdas, dos erros, acertos e do próprio trânsito do

sujeito por diferentes espaços. Onde há imprecisões nas falas e respeitam-se as pausas, os silêncios e não-ações. É um cinema, portanto, que recorre ao comum e sensível como matéria-prima ficcional (CUNHA, 2014, p. 24-25).

Neste tipo de cinematografia se prioriza a autonomia e a liberdade do ponto de vista do autor, da câmera e da montagem, com singular radicalidade nas elipses e na narrativa de forma geral. Outro aspecto que diferencia as suas obras, dentro da realização contemporânea, é a mediação com o real, numa tendência a se respeitar a sua ambiguidade, explorando o acidental e o assignificante. Não se impõe ao mundo um sentido, mas se aguarda que ele construa a sua própria narratividade e o seu próprio valor de ficção.

Eu considero que alguns desses traços estão incorporados no *Invólucro*. Em especial, a ênfase no olhar estético sobre a nossa existência, evidente na apreciação da própria vida enquanto tema e fruição de arte. No entanto, acho relevante pontuar que eu só tive consciência do termo e da significação do “cinema de fluxo”, assim como dos textos críticos que o cunharam, apenas durante as minhas pesquisas iniciais para a seleção deste mestrado, em 2015 – ou seja, após a realização do filme. Antes, eu só percebia emanações características em algumas produções cinematográficas brasileiras às quais tinha acesso<sup>15</sup> (entre 2008 e 2015), e que provocavam maior impacto sobre mim do que os mais elaborados e conceituados filmes narrativos.

---

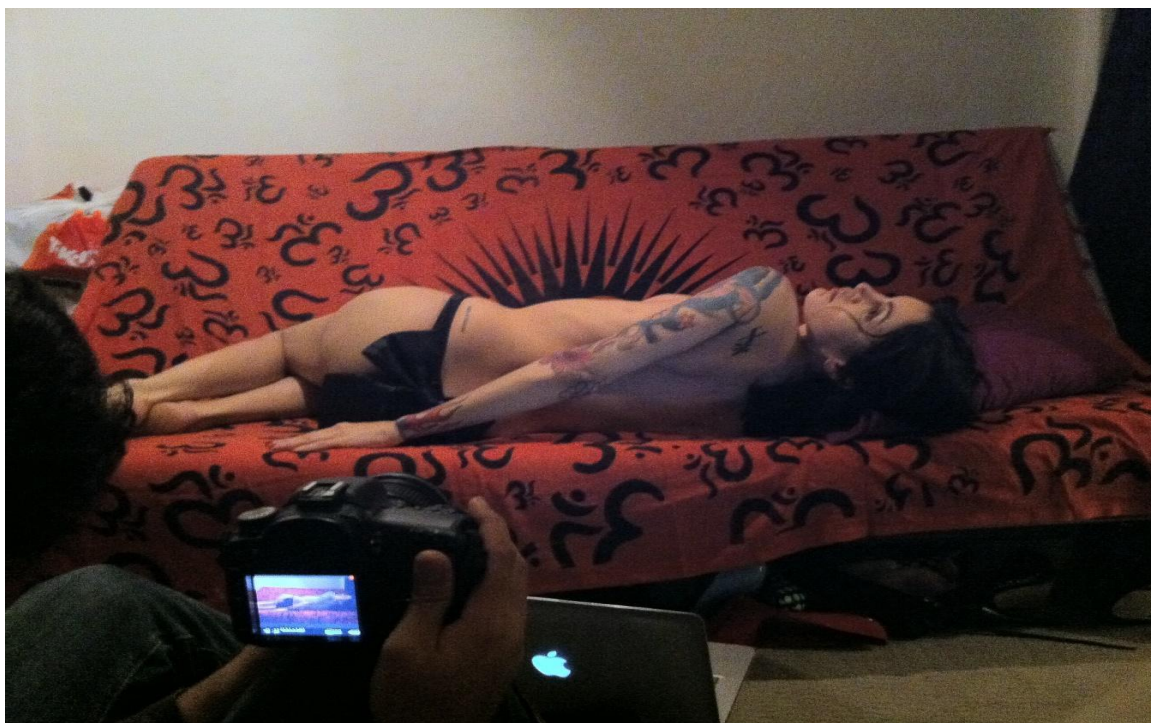
<sup>15</sup> Via festivais e mostras de cinema nacionais e internacionais, onde eu circulei junto ao meu marido, Marcelo Lordello, e os seus filmes – principalmente com *Eles Voltam* (2012), obra que teve uma carreira bastante profícua de exibições e prêmios e na qual eu assinei o figurino.

Figura 19 – Aterramento: pé de Astrid



Fonte: Frame do documentário *Invólucro*

Figura 20 – Izabella se regala para a câmera



Fonte: Arquivo pessoal da autora



### 3.5 AQUILO QUE ORBITA

Foi justo neste roteiro de fruições vitais e artísticas que eu me deparei com *Pacific* (Recife, 2009) de Marcelo Pedroso, e *Esse amor que nos consome* (Rio de Janeiro, 2012) de Allan Ribeiro,<sup>16</sup> filmes propulsores para a realização do *Invólucro* (2015). Bem como referências fundamentais na órbita das minhas pesquisas sobre “arte-vida”, cinema, *performance* e presença. São obras que incitam reflexões estético-existenciais em sintonia com o meu olhar. Outro viés significativo é o fato de eu já ter compartilhado episódios de afetividades com os diretores desses filmes, antes e na época dos seus respectivos lançamentos.

*Esse amor que nos consome*<sup>17</sup> (Rio de Janeiro, 2012), por exemplo, integrava a mesma edição do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (2012), em que estava *Eles Voltam* (2012). Obra dirigida pelo meu companheiro de vida e pai dos meus dois filhos, Marcelo Lordello, e o primeiro longa<sup>18</sup> no qual eu realizei figurino – que terminou sendo o vencedor deste Festival.

Sensível e emocionante, *Esse amor que nos consome* mistura ficção e documentário, integrando figuras reais de uma companhia de dança. Um dos personagens, Gatto Larsen, assina o roteiro junto com Allan, que cita a participação dele como ativa e preocupada com a “melhor forma de utilizar as *performances* ajudando a contar essa história” (FERNANDES, 2013, s/p). Como relata em entrevista, eles foram (incluindo aí o querido co-diretor Douglas Soares) “criando histórias ficcionais juntos e explorando, principalmente, a encenação performática” (FERNANDES, 2013, s/p). Ele também conta que o grupo expressa no palco o que vive e que, dessa maneira, ficou ainda mais orgânico um roteiro misturando aspectos da vida real aos números de dança.

*Pacific* eu assisti em 2009, recém-parida do meu filho Joaquim, no *Cinema da Fundação*,<sup>19</sup> em Recife. Numa sessão lotada e comemorativa da sua primeira exibição pública na cidade. Foi uma obra que estremeceu os meus parâmetros de tessitura documental.

---

<sup>16</sup> Realizador pelo qual eu tenho muito carinho e admiração, além de uma boa proximidade até o momento.

<sup>17</sup> O filme, dirigido por Allan Ribeiro, mostra o cotidiano de bailarinos que ocuparam um casarão no Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/53345>>. Acesso em: 10 set. 2015.

<sup>18</sup> Antes, eu só havia trabalhado com figurino em alguns curtas e médias metragens, num clipe musical, publicidades, vídeos culturais/institucionais, um espetáculo de dança/teatro, entre outros. Além do meu trabalho progresso com estilismo e editoriais fotográficos.

<sup>19</sup> Fundação Joaquim Nabuco, em Pernambuco.

É um “filme dispositivo”,<sup>20</sup> que participou da 29ª Bienal de São Paulo, e foi realizado inteiramente a partir de registros amadores e pessoais de turistas que fizeram um cruzeiro entre Recife e Fernando de Noronha. Pedroso teve uma equipe de produtoras que embarcou nesse navio, mas ele próprio só travou contato com as imagens – que não foram realizadas especificamente para o filme – durante a montagem, quando lhe conferiu novos sentidos. Como disse, em entrevista ao site do Festival Cinema Esquema Novo, em 2011:

A questão que me interessava era o ato fabulatório espontâneo, a orquestração de signos que irrompe no ato corriqueiro de registrar momentos que lhes são importantes. A seleção desses momentos e as narrativas ligadas ao desejo, à memória, à visibilidade. Quem eu sou é como eu quero ser visto (PEDROSO, 2011 apud ENTREVISTAS DO CEN, 2011, s/p).

Há uma troca de correspondências *on-line* muito rica entre o diretor Marcelo Pedroso e o crítico de cinema Jean-Claude Bernadet, que pode ser conferida no seu blog.<sup>21</sup> Além deste fato, *Pacific* provocou muitos debates e textos críticos que tocam em pontos frutíferos dos meus interesses como espetacularidade, encenação, transposição do privado ao público, ética documental, padrões estéticos, etc.

Em certa medida, o gesto de *Pacific* partilha de (e pensa sobre) uma experiência histórica muito contemporânea: em nossos dias, a experiência da viagem não se dá apenas conjuntamente à produção de imagens, e nem apenas as imagens se tornam um lugar privilegiado de experiência (ou de *performance*). Em alguns casos, produzir imagens tornou-se – simples e terrivelmente – a única experiência possível (GUIMARÃES, 2012, p. 243).

E, por fim, assim como no *Invólucro*, nestes dois filmes eu enxergo a proposta do corpo em experiência enquanto suporte imanente da *performance*.

Figura 21 – Foto divulgação do filme *Esse Amor que nos Consome* (2012)

<sup>20</sup> Eu explico esse conceito anteriormente. Ver página 25: “No dispositivo, o que importa não é a dramatização e nem organizar a cena e dirigir os atores dentro de determinado espaço – diferente do que já é essencial na *mise-en-scène* clássica –, ‘e sim propor um jogo em que, uma vez estabelecidas as regras e acionadas as peças, o mundo possa construir a sua própria significação, as ações possam se inscrever no espaço e no tempo por si mesmas’ (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013, p. 09)”.

<sup>21</sup> Disponível em: <[http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2011-01-09\\_2011-01-15.html](http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2011-01-09_2011-01-15.html)>. Acesso em: 11 ago. 2017.



Fonte: Arquivo pessoal do diretor do filme enviado à autora

Figura 22 – Foto divulgação do filme *Pacific* (2009)



Fonte: Arquivo pessoal do diretor do filme enviado à autora

Foto 23 – Izabella observa



Fonte: Frame do documentário *Invólucro*

## 4 ASPIRAÇÕES LATENTES: PROGRAMA PERFORMATIVO DECORRENTE

“A minha vida é como se batessem nela”

(PESSOA, 2006, p. 110)

### 4.1 ENUNCIÇÃO E DECORRÊNCIA

O argumento do *Invólucro* (2015), ou o seu dispositivo documental – como também dito no cinema contemporâneo – não foi rigidamente pré-estabelecido e sim propositalmente aberto ao acaso dos encontros. Eu arquitetei um enunciado artístico prévio que, para mim, era ainda mais valioso durante o seu processo *sui generis* do que na sua instauração enquanto obra acabada. Do ponto de vista de uma *performance*, também poderíamos dizer que este foi o seu “programa performativo”.

Então, por mais que o desejo norteador fosse colocar o filme no mundo, o seu âmago artístico era o “ato criador como uma permanente apreensão de conhecimento, [...] um processo de experimentação no tempo” (SALLES, 2004, p. 129). O meu projeto poético e ético também como a dimensão do próprio transcorrer da vida nesse contexto, visto que não há estaticidade num percurso criativo.

Até a sua sinopse, geralmente escrita de forma alegórica e voltada à uma comunicação explicativa/conclusiva para o público e a mídia, soa como um preâmbulo das minhas aspirações latentes:

Carol passou a ter uma relação dialética com a sua barriga e o seu corpo após a primeira gravidez. Dudha quer renascer a cada dia... pensa que não vai envelhecer! Astrid não suporta fazer escova progressiva-agressiva-regressiva. E Izabella gosta de homens moderníssimos! (INVÓLUCRO, 2015).<sup>22</sup>

Hoje a percebo como um tipo de dispositivo e programa subsequente; de resumo dos acontecimentos marcantes sucedidos no filme; uma fluência de ações que “foram previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas” (FABIÃO, 2013).

---

<sup>22</sup> Sinopse escrita pela autora.

p. 04.) por mim, as outras personagens e os espectadores a *posteriori*. Um “programa performativo” reflexivamente decorrente. E uma dupla *performance* audiovisual, como diretora e figura atuante, sendo manifestada num estreitamento de convivência íntima e afetiva com o dia a dia das protagonistas.

Dessa maneira, eu me sentia uma catalisadora de “detritos da experiência, de retalhos da realidade” (SALLES, 2004, p. 97). Numa “coleta sensorial”, como nomeia o artista visual e escultor João Carlos Goldberg (2006 apud SALLES, 2004, p. 97). O que seria o tempo de captação sensível do que há no entorno de uma criação.

No entanto, como conclui Salles, o coeficiente poético de um processo criativo “se desprende da realidade externa à obra, que é dissolvida na arte de dominá-la e fazer dela realidade artística” (SALLES, 2004, p. 97).

No *Invólucro*, cada conjunção, situação e interlocução eram apreendidas e ressignificadas diante da câmera, fosse “um encontro encontrado ou um encontro desconhecido – como mote composicional e como parte da prática por vir” (FABIÃO; LEPECKI, 2015, p. 104). Tal qual um projeto na pesquisa em artes visuais “equivalaria a um projétil, algo que é lançado com uma mira” (REY, 2002, p. 129). Reiterando Fabião:

O ato performativo trata justamente de suspender hábitos de conduta e modos usuais de percepção, relação e cognição para criar um estado-estranho-de-coisas; ou melhor, para revelar o estranho-de-todas-as-coisas. O corpo performativo arranca a rotina das situações, dos lugares e das coisas tornando-nos delirantemente lúcidos e lucidamente delirantes. [...] Corpo este que quer perceber para além da vida automática, que quer conhecer para além e aquém do previsível, que quer experimentar para além e aquém do possível (FABIÃO; LEPECKI, 2015, p. 104 e 117).

O programa performativo é uma ideia inaugural, que incorpora os encontros e as casualidades para sua instauração enquanto obra de arte. A sua temporalidade é atípica, pois não intenciona ensaios prévios como numa atuação de cinema dramatúrgico, num espetáculo teatral, numa coreografia ou até mesmo num ato improvisado. Ele é um “motor da experimentação – enunciado que norteia, move e possibilita a experiência” (FABIÃO, 2013, p. 04) de uma determinada *performance*:

Através da realização do programa, o *performer* suspende o que há de automatismo, hábito, mecânica e passividade no ato de “pertencer” – pertencer ao mundo, pertencer ao mundo da arte e pertencer ao mundo estritamente como “arte”. [...] o artista desprograma a si e ao meio. Através de sua prática acelera circulações e intensidades, deflagra encontros, reconfigurações, conversas. Um *performer* *resiste*, acima de tudo e antes de mais nada, ao torpor da aderência e do pertencimento passivos. Mas adere, acima de tudo e antes de mais nada, ao contexto material, social, político e histórico para a articulação de suas iniciativas performativas. Este *pertencer performativo* é ato tríplice: de mapeamento, de negociação e de reinvenção através do corpo-em-experiência (FABIÃO, 2013, p. 05).

O argumento do *Invólucro* – acima de tudo as suas primeiras versões –, se assemelha a esta diretriz do “pertencer e do programa performativo”. Especialmente, por ser uma obra documental. Tipo de cinematografia que se potencializa no processo de gravação e montagem. Ou seja, no atrito presencial com as temáticas e/ou personagens em foco, e não num aprimoramento anterior de roteiro.

“É um filme no qual, por definição, a realidade está sempre à frente do cineasta” (AUMONT, 2008, p. 123) – fator que, na minha opinião, se acentua ainda mais se considerado nas perspectivas críticas do “cinema de fluxo”. E a diferença para a ficção é que o realizador dirige “um argumento planejado, e que pode ser encarnado na encenação” (AUMONT, 2008, p. 123). A propósito deste pensamento fundamental de Jacques Aumont (2008) – autor essencial para os estudos cinematográficos – no seu livro<sup>23</sup> sobre *O Cinema e a Encenação*, ele postula que:

O que é um documentário? É um filme que não pode ser encenado, porque não pode ser planejado; [...] que não pode ser escrito, porque ninguém conhece de antemão a sua história, acontecimentos, conclusão. [...] No documentário, o cineasta que está em relação direta, imediata, com aquilo que se tornará instantaneamente o material do seu argumento e da sua encenação [...] A encenação, em todos estes filmes, é assimilável a uma arte da captura, como a caça ou a colheita. [...] o único sentido (legitimidade, valor) do cinema é exaltar conscientemente as aparências, transfigurando-as. Deste modo, levanta uma ponta do véu lançado sobre o mundo, oferece-nos, por clarões e intermitências, outras tantas visões sobre aquilo que é, na verdade,

---

<sup>23</sup> Um dos poucos livros que tive notícia e acesso que parecem se aprofundar nesta seara.

o real. [...] na encenação, ainda assim, não se pode deixar de ver um acto sobre a cena (AUMONT, 2008, p. 123-125).

O *Invólucro* é um documentário que versa sobre o corpo, a beleza, a condição da feminilidade contemporânea e os nossos dramas sociais; maternidade, envelhecimento, preconceitos, memória, plenitude e espiritualidade; o cuidado de si também no sentido da alteridade e do ser e estar no mundo; a construção e as transformações sociais do ser mulher, sempre tão referenciadas aos ideais de um corpo feminino belo em suas múltiplas invocações. As suas personagens são, cada qual com seus traços e vivências singulares, alegorias de subversão da representatividade homogeneizante das mulheres.

E eu me lancei neste enunciado documental com o desafio de ressignificar a angústia que tais questões existenciais podem produzir. Desejando “reconhecer e valorizar o estranho e a estranheza como modos de conhecimento e relação” (FABIÃO; LEPECKI, 2015, p. 104) para gerar apaziguamento nas nossas diferenças. Dessa maneira, dirigi a obra e ainda sigo “atuando” dentro de um mundo cada vez mais uniformizante, entendendo que práticas artísticas de tal natureza podem se tornar um caminho de transmutação/libertação. Como diz, incisivamente, o *performer* americano Pope L., citado por Fabião:

Se tivesse que dar outro nome ao que faço, se não chamasse de *performance*, chamaria de *prática*. Uma ‘prática’. Uma prática de criação de corpo que só pode acontecer no confronto direto com o mundo; e ainda, uma prática de criação de mundo que só pode nascer do confronto direto com o corpo. Que lança o corpo do artista na urgência do mundo e a urgência do mundo no regime de atenção artística (POPE, 2013 apud FABIÃO, 2013, p. 10).

Como reconhece Beano Regenhaux, o *Invólucro* é um “documentário-performance que promove um colapso das dicotomias ação e representação, agir-fazer” (REGENHAUX, 2018, s/p) e no qual eu me proponho a “reconhecer as alteridades do feminino, os devires de ser mulher” ao mesmo tempo que busco evidenciar afinidades entre “essência e aparência, ‘mulheridade’ e feminilidade enquanto avatares de Vênus” (REGENHAUX, 2018, s/p). Ele ainda sugere que o filme:



[...] constitui um gesto de mergulhar ou de *plongée*, assumido por Caroline ao pensar uma relação dialética com seu corpo e as transformações gestacionais, dirigido a cruzar, imergir, ou mesmo aniquilar a fronteira entre aparência e essência deste invólucro físico que concentra as atenções de sua mise-en-scène. Gesto, no sentido que Giorgio Agamben (2008)<sup>1</sup> atribui ao termo no contexto do cinema e como proposição de uma ética das imagens em movimento, ou seja, de uma “exibição de uma medialidade ou de um caráter medial”, performar, expressar um atributo, “comunicar a comunicabilidade”, de um terceiro gênero de ação, entre o agir e o fazer, atuar e criar, o roteiro e a representação (REGENHAUX, 2018, s/p).

Para Aumont (2008), há uma dificuldade sobre essas noções de presença e ação na linguagem do cinema. E dentro da visão de Merleau-Ponty – bastante convergente com certas teorias sobre a *performance* –, o cinema é uma arte que reflexamente faz ver em vez de explicar, e a encenação seria a sua prática espontânea. É uma arte que não se aprende, realiza-se (PONTY, 1945 apud AUMONT, 2008, p. 98). Portanto, o outro é evidenciado como um comportamento.

Deleuze, aqui também citado por Aumont, tem a mesma visão e acredita nas emoções enquanto intercorrências relacionais com o próximo e o mundo, perceptíveis nas nossas condutas de corpo. Ambos endossam que elas não seriam apenas fatos psicológicos e isoladamente internos:

Presença do cinema – no e pelo cinema. Mas que presença? O termo é difícil, um pouco vago. Na história da filosofia, designa, em primeiro lugar (em Plotino), a união da alma ao Uno (à divindade), como uma fusão: a presença é um deslumbramento do espírito, que torna a razão inoperante e inútil. É neste sentido, ainda que atenuado, que voltou no início do século XX, nas filosofias do ser: a presença é o sentimento do ser; o que não podemos de modo algum conhecer, podemos ter a intuição e o sentimento. [...] Não podemos aspirar a uma compreensão racional da realidade e nem da existência, mas podemos e devemos procurar esse sentimento de presença. Por que? Porque nos une não à divindade, mas à centelha divina no mundo, a saber, a ação (Nietzsche passou por aí) (AUMONT, 2008, p. 100).

#### 4.2 “MOVIMENTO TRADUTÓRIO” DO MEU PROCESSO CRIATIVO

Após dirigir o *Invólucro*, eu venho matutando o quanto processos criativos não apenas se iniciam ou se encerram na sua apresentação formal enquanto obra pronta, tampouco são fundamentados em experiências puramente estéticas e formais, e, sim, entrelaçados com vivências de todas as naturezas, em fluxos contínuos e circulares. A propósito disso, já citei certas referências da minha trajetória pessoal e profissional anterior ao filme que – ao alcance da memória – foram fundamentais à sua consequente realização. Aspecto que a autora Cecília Salles chama, de forma interessante e resumitiva, “movimento tradutório”:

Nos documentos de processo são encontrados resíduos de diversas linguagens. Os artistas não fazem seus registros, necessariamente, na linguagem na qual a obra se concretizará. Ao observar diferentes processos, observa-se na intimidade da criação um contínuo movimento tradutório. [...] palavras surgem como diagramas, para depois voltarem a ser palavras. [...] As linguagens que compõem esse tecido e as relações estabelecidas entre elas é um dos aspectos que dão unicidade a cada processo (SALLES, 2004, p. 115).

Sob a influência do pensamento filosófico de Deleuze (1992), os “movimentos tradutórios” seriam as “afecções”. Segundo ele, os grandes afectos criadores se articulam ou resultam em “compostos de sensações” pulsantes que se entrecruzam, transmutam ou se fissuram. “São estes seres de sensação” que promovem a inter-relação “entre as obras de um mesmo artista, ou mesmo de uma eventual afinidade de artistas entre si” (DELEUZE, 1992, p. 227) e, por sua vez, destes vínculos com o público.

Sobre traços dos meus “perceptos e afectos”, “do meu movimento” para o filme, lembro que, ao invés de assistir muitos documentários que dialogassem com as minhas propostas temáticas e estéticas, eu perseguia imagens e textos sobre o nu e o corpo feminino na internet, em livros de história da arte, jornais e revistas. Também fiquei mais atenta, do que de costume, às exposições de artes visuais que tinham conexões diretas ou indiretas com o corpo e a *performance*: colecionando os seus registros impressos e/ou tirando as fotos possíveis do meu celular.

A obra de arte não seria, portanto, só a consequência de uma dada realidade, mas a

sua composição criativa. Salles exemplifica:

Nessas diferentes formas de registro são encontradas ideias ainda em estado germinal, reflexões de toda ordem, fotos ou artigos de jornal. É claro que essa lista é praticamente infinita: cada artista, em cada processo poderá fornecer um novo item. De um modo geral, pode-se dizer que o artista faz provisões: recolhe, junta e acumula o que lhe parece necessário. São registros verbais, visuais ou sonoros de apropriação do mundo, ou melhor, registros na forma mais acessível naquele momento (SALLES, 2004, p. 123).

Durante o início das gravações do *Involucro* e após filmar Izabella Ricarti em Londres,<sup>24</sup> por exemplo, eu fui encontrar uma amiga querida que mora em Paris, Karla Candeia, e a minha condição para os dois dias e meio que passaria por lá era a de visitar alguma mostra que me inspirasse neste trabalho. Nós terminamos indo à um desconhecido museu, inclusive para ela, chamado *Jacquemart-André*. Lá estava em cartaz uma exposição chamada *Désirs & Volupté à l'époque victorienne*,<sup>25</sup> que abarcava as principais correntes artísticas da Inglaterra na segunda metade do século XIX, colocando em foco personagens femininas dentro dos contextos de “volúpia e desejo”.

Mesmo que fosse uma proposta sem diálogo estreito com as questões contemporâneas do filme, eu lembro do meu encanto com esse recorte temático. Com a possibilidade de ir costurando referências entrecruzadas, de ir compreendendo a idealização do corpo feminino na história da arte – tipo de conhecimento essencial quando se deseja refletir sobre os poucos lugares de evidência que cabiam, e ainda cabem, às mulheres.

Nessa mesma ocasião, eu comprei um livro chamado *Une histoire indiscrete du Nu féminin: cinq siècles de beauté, de fantasmes et d'oeuvres interdites*.<sup>26</sup> Era um livro todo em francês, língua que não domino. Todavia, por mais que eu não me propusesse a lê-lo de fato, por algum motivo que eu não consigo explicar racionalmente, era um tipo de “amuleto”

---

<sup>24</sup> Em outubro de 2013. Ela foi a primeira personagem a ser filmada por questões orçamentárias de produção. Na ocasião, o meu marido e fotógrafo do filme, Marcelo Lordello, havia sido convidado para o *BFI London Film Festival* com o seu filme *Eles Voltam* e aí nos organizamos para aproveitar a sua passagem de avião que era custeada pelo mesmo.

<sup>25</sup> Traduzindo livremente: “Desejos e Voluptuosidade na Era Vitoriana”, que corresponde ao período entre 1860 à 1914, quando reinou a rainha Victoria (1837-1901) e o seu filho Édouard VII (1901-1910).

<sup>26</sup> Livre tradução: “Uma história indiscreta do nu feminino: cinco séculos de beleza, fantasias e obras proibidas”.

durante o processo de gravação e montagem do filme.<sup>27</sup> Eu gostava sempre de tê-lo perto só para folhear as páginas e ficar olhando as pinturas ali reproduzidas.

Outra exposição que me marcou bastante foi a *Corpos Presentes*,<sup>28</sup> do artista inglês Antony Gormley. Eu fiquei impactada com as suas esculturas de corpos em bronze de tamanho real e outras inúmeras mini entidades de barro nos olhando como um uno. Ambas as obras, inseridas numa excelente montagem, que suscitava a questão central do corpo enquanto invólucro da existência. Comprei o catálogo e o li bastante no processo criativo tanto do documentário quanto deste próprio mestrado. Acho de grande valia, inclusive, transcrever um tipo de manifesto deste artista – em destaque no texto introdutório do curador Marcello Dantas. São palavras inspiradoras, em sintonia com alguns dos meus anseios artísticos e os conceitos de “presença”, “estética da existência”, “arte-vida”, entre outros aqui evocados.

As coisas já existem. A escultura já existe. Meu trabalho consiste em transformar o que existe no mundo exterior, unindo-o com o mundo das sensações, imaginação e fé. A ação pode ser confundida com a vida. Boa parte da vida humana está oculta. A escultura, na sua imobilidade, é capaz de transmitir aquilo que não esteja visível. Meu trabalho é fazer, dos corpos, recipientes que ao mesmo tempo contêm e ocupam o espaço. O espaço existe lá fora e também dentro da cabeça. O meu trabalho é criar um espaço humano no espaço. Cada trabalho é um lugar entre a forma e a ausência de forma, um tempo entre a origem e o devir. A casa é a forma da vulnerabilidade, a escuridão é revelada pela luz. Meu trabalho é criar um lugar livre de conhecimento, livre de história, livre de nacionalidade, para que ele possa ser experimentado de forma livre. Na arte não há progresso, apenas arte. A arte é sempre para o futuro (GORMLEY, 2012, p. 11).

Em se tratando da influência do próprio cotidiano de vida no *Invólucro*,<sup>29</sup> eu recordo o quanto a poética dos corpos femininos, especialmente no “quase desnude” das praias, se

---

<sup>27</sup> Como dito em nota 31, começamos a gravar em outubro de 2013 com Izabella. A segunda personagem captada foi Dudha Moreira, na virada de 2013 para 2014, e a última personagem foi Astrid Zamora, em fevereiro de 2014 e o processo de montagem do filme se estendeu daí até dezembro de 2015, quando eu já estava grávida da minha segunda filha, Valentina.

<sup>28</sup> Em agosto de 2012, no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro. Na época da visita, eu já havia aprovado o filme pelo FUNCULTURA 2011/2012 (Lei de Incentivo à Cultura do Estado de Pernambuco), mas estava visitando montagens por conta e para inspirar outro projeto de exposição em Artes Integradas (incentivado pela edição 2010/2011) chamado *Modos e Modas no século XX*. Disponível em: <[projetomodosemodas.wordpress.com/sobre/teaser](http://projetomodosemodas.wordpress.com/sobre/teaser)> [vimeo.com/55556145](https://vimeo.com/55556145)>. Acesso em: 21 mai. 2017.

<sup>29</sup> Que nesse momento de idealização, escrita e pré-produção ainda se chamava *Sob Medida*.

transformou num interesse artístico expandido. Assim, eu também os fotografava por impulso do meu celular, acima de tudo os seus bumbuns, parte mais desejada e em evidência no paradigma da beleza brasileira.

Ressalvo, entretanto, que não me valia de uso midiático e/ou comercial dessas imagens, salvo compartilhamento nas minhas redes sociais enquanto elementos de um transcurso artístico – e pontuo que não fotografava os seus rostos. Na ocasião, eu pressuponha que se solicitasse autorização para tais registros, ainda fugazes e investigativos, eu não só iria podar, como também perderia “instantes decisivos”<sup>30</sup> do meu projeto poético.<sup>31</sup> Em especial, porque acredito na percepção artística enquanto “o instante em que o artista vai tateando o mundo com olhar sensível e singular” (SALLES, 2004, p. 122). Ou ainda, que “a percepção não é uma representação mentalista, mas um acontecimento da corporeidade e, como tal, da existência” (NÓBREGA, 2008, p. 142) – trazendo o pensamento de Merleau-Ponty através de um artigo da professora Terezinha Petrúcia da Nóbrega.

Contudo, eu já pensava na época, e reflito ainda melhor hoje, que atitudes perceptivas do tipo, mesmo sensitivas, podem sim levantar um debate ético a respeito da sua invasividade alheia. Princípio que se aplicou bastante na montagem do *Invólucro* através do corte gradativo de inúmeras cenas até o seu “maturamento final”, justo por não se harmonizarem bem nessa linha tênue entre poética, ética e estética.

Neste caso em especial, eram dilemas relativos a simples inserção ou não de alguns transeuntes-corpos espontâneos, captados quando o foco estava nas personagens e o enquadramento não nos oferecia<sup>32</sup> outras boas alternativas de evitá-los. Eram flagras do contexto de gravação mesmo, de pessoas expressivas em situações dialógicas aos enunciados do filme, que me provocavam uma certa euforia quando as percebia, mas que justo por isso me traziam muitas divagações e dúvidas na montagem. Como também, de vários momentos

---

<sup>30</sup> Conceito estabelecido pelo renomado fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson, o instante decisivo seria a presentificação essencial de uma situação que une e expressa perfeita harmonia entre os elementos visuais e emocionais.

<sup>31</sup> Projeto poético são princípios direcionadores, de natureza ética e estética, presentes nas práticas criadoras, relacionados à produção de uma obra específica. São princípios relativos à singularidade do artista. São planos de valores, formas de representar o mundo, gostos e crenças que regem o seu modo de ação: um projeto pessoal e singular.

<sup>32</sup> A mim e ao fotógrafo, meu marido Marcelo Lordello.

das próprias personagens em ápices demasiadamente contraditórios (o que, numa certa dosagem, acho bom) e expositivos, que comprometiam os seus discursos de forma pejorativa. Lembro bastante, por exemplo, da dificuldade de cortar uma cena humanamente alegórica de Dudha comendo caranguejo com os amigos<sup>33</sup> e comentando sobre o corpo e a atitude das pessoas que passavam, em especial de um grupo de amigos bêbados tomando banho de mar e da bunda mole de uma mulher – que ela falava rindo, quase mangando,<sup>34</sup> para ir malhar. E essa era a mesma personagem que sugeria às pessoas se exercitarem pela saúde, criticando as “mulheres-melância, mulheres da mídia que malham pra ficar bombadas” (INVÓLUCRO, 2015). Tal impasse foi apenas um dos mais memoráveis, entre tantos outros que eu tive que lhe dar.

Dessa maneira, portanto, eu fui adentrando e sendo movida nestes processamentos. Sendo arrebatada pelas minhas inquietações e encantamentos, graças a sensibilidade das minhas percepções. Como afirma Borges (1984), citado por Salles (2006):

[...] todos os fatos que são oferecidos pela vida ao artista têm um sentido: tudo funciona como argila, material que deve ser aproveitado em sua arte. Todas as coisas nos foram dadas para serem transformadas: temos de fazer com que às circunstâncias miseráveis de nossa vida se tornem coisas eternas ou em vias de eternidade (BORGES, 1984 apud SALLES, 2004, p. 98).

---

<sup>33</sup> Na varanda da casa do amigo Toinho, na qual sempre costumava se hospedar em Baía Formosa-RN.

<sup>34</sup> Expressão muito usada aqui na Paraíba para se referir a algo que estamos rindo e que, de alguma perspectiva, também podemos estar desqualificando.

Figura 24 – Uma perna à deriva



Fonte: Arquivo pessoal da autora

Figura 25 – Bumbus-nos-observa-corpos-ao-mar



Fonte: Arquivo pessoal da autora

Figura 26 – Bumbuns-corpos se divertem na praia



Fonte: Arquivo pessoal da autora



### 4.3 INSTAURAÇÃO FÍLMICA

Tudo isso posto, me leva a acreditar que obra e linguagem (oral ou escrita) encontram-se indissociáveis tanto quanto o corpo e a mente (REY, 2002), um reiterando o outro para existir. “Maiakóvski (1984) exemplifica um momento de ligação entre realidade e mundo ficcional quando em sua *Poética*, diz: ‘Procuro não escrever sobre o que não vi’” (SALLES, 2004, p. 98).

Como ratifica a professora, pesquisadora e artista brasileira Sandra Rey, em *Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes*, nós precisamos rememorar a ideia de que o mais importante da arte e da vida, por vezes, é invisível aos olhos, mas pode vir a ser desvelado pela palavra. E ainda que exista o paradoxo das palavras não substituïrem a alma de uma obra, há, sim, um tipo de apreensão dela através da linguagem verbal e escrita. Em vista disto, a obra seria, ao mesmo tempo, processo de *formação* e de processamento desta experiência enquanto formação de significado:

É porque, de alguma forma, a obra interpela os meus sentidos, ela é um elemento ativo na elaboração ou no deslocamento de significados já estabelecidos. Ela perturba o conhecimento de mundo que me era familiar antes dela: ela *me processa*. Também neste sentido, de fazer um processo a alguém: sim, somos processados pela obra. A obra, em processo de instauração, me faz repensar os meus parâmetros, me faz repensar minhas posições. O artista, às voltas com o processo de instauração da obra, acaba por processar-se a si mesmo, coloca-se em processo de descoberta. Descobre coisas que não sabia antes e que só pode ter acesso através da obra (REY, 2002, p. 123).

Já segundo Bondía (2002), para que uma experiência seja o processamento de algo que realmente nos aconteça, nos sensibilize e transforme, não podemos ser autômatos.

Precisamos desacelerar e contemplar mais a existência no que lhe é imanente. A verdadeira experiência reivindica “um gesto de interrupção” da hiperatividade; do excesso de estímulos, informações, opiniões e vontades. E, para isso, é necessário que estejamos menos mobilizados – atitude que parece contraditória e inatingível na contemporaneidade:

Figura 27 – Brecha



Fonte: Frame do documentário *Invólucro*

Figura 28 – Pupila dilatada: reflexão expandida



Fonte: Frame do documentário *Invólucro*

[...] parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a ação e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (BONDÍA, 2002, p. 24).

De maneira intuitiva, eu contemplei o meu documentário *Invólucro* em tal panorama. Em especial, porque é uma obra que teve a sua gênese completamente imbricada na experiência da minha primeira gravidez e nas mudanças corpóreo-sociais que afetaram a minha vida a partir do nascimento desse primeiro filho, Joaquim.

Há uma força estética no filme que é incorporada, que ressignifica as minhas vivências com maior potência. Foi um processo de idealização, argumentação, realização, montagem, e cia, com uma forte porosidade entre arte e vida. E ainda que eu só venha apreendendo e me apaixonando por tal ideia gradualmente, também não acho que sejam fatores condicionantes e imperativos de uma linguagem que só pode vir a ser expressa em primeira pessoa, de forma estritamente autobiográfica. E sim ressonante de um tipo de inclinação autoral-criativa, pois “à medida que esses elementos passam a fazer parte da realidade artística, ganham natureza original” (SALLES, 2004, p. 102).

A propósito da linguagem audiovisual, é importante ressaltar que uma tomada cinematográfica, mesmo que seja documental, motivada por questões pessoais e efetuada em contexto realista, ecoa uma outra atmosfera ficcional. Desloca a composição de uma nova realidade, que seria aquela oferecida pela obra de arte em si, contendo as suas respectivas leis.

Então, o olhar criativo, por mais que tente decalcar a existência ou se estabelecer enquanto “arte-vida”, sempre vai ser referenciado na concepção de cada artista. Numa realidade singularmente experienciada, que não será idêntica a captada e nem consensualmente recepcionada. Reiterando as palavras de Salles:

No instante em que apreendemos qualquer fenômeno, já o interpretamos e naquele mesmo instante vivenciamos uma determinada representação. [...] O processo de apreensão dos fenômenos envolve, portanto, recorte, enquadramento e angulação singulares (SALLES, 2004, p. 90).

O escritor Ledo Ivo, citado por Salles (2006), qualifica – brilhantemente, a meu ver – a memória como adúltera, uma vez que ela é fruto da imaginação, uma ferramenta de criação da realidade vivenciada. Como também reflete o pesquisador de teatro e *performance*, Gilberto Icle:

A ilusão sobre uma possível objetividade é definitivamente soterrada pela ideia de que não existe um sujeito prévio ao discurso, ele é efeito de uma discursividade. Se a verdade é uma irrupção no jogo da linguagem, a própria noção de representação entra em crise. O que afinal se representa, quando se descreve uma representação social? Foucault, a essa altura, diria: “[...] eu nunca escrevi nada além de ficções” (ICLE, 2011, p. 23).

Sobre este aspecto em relação ao *Invólucro*, acho elucidativo o que escreveu o jornalista e também realizador de cinema, Júlio Cavani, em uma matéria publicada no *Diário de Pernambuco*:<sup>35</sup>

*Invólucro* não é um autorretrato, mas começa em primeira pessoa e é conduzido como uma investigação pessoal. Aos poucos, o desconforto das cobranças é substituído pelo prazer de viver. Transformar essa busca em filme é uma forma de compartilhar a experiência e tornar coletivas as descobertas (CAVANI, 2016, s/p).

Com visão semelhante, Bondía (2002) filosofou sobre a experiência enquanto o que vivenciamos interna e individualmente, e não o que transcorre ao nosso redor. Ou seja, se ela é o que nos acontece de forma ímpar, duas pessoas podem até comungar do mesmo acontecimento, mas não da mesma experiência. Como um saber encarnado, ela seria improvável de ser repetida e sim apenas compartilhada. E é justo esse seu viés tangível que podemos encontrar manifesto nas obras de arte. Pois, em maioria, estas são uma via passional e afetuosa da experiência *sui generis* de mundo de cada artista.

Por sua vez, o saber da experiência não é a mesma coisa que um elemento do método da ciência moderna. Não é um experimento rumo a “uma acumulação progressiva de verdades objetivas que, no entanto, permanecerão externas ao homem” (BONDÍA, 2002, p. 28). Não é

---

<sup>35</sup> Realizada por ocasião de uma sessão inédita de exibição do filme em Recife-Pernambuco, no Cinema do Museu (Fundaj), em 26 de setembro de 2016.

um conhecimento flutuante, estéril e apartado da vida. E sim um saber ativo que tem de alimentar, iluminar e guiar a existência do ser humano.

O saber da experiência é um saber que não pode separar-se do indivíduo concreto em quem encarna. Não está, como o conhecimento científico, fora de nós, mas somente tem sentido no modo como configura uma personalidade, um caráter, uma sensibilidade ou, em definitivo, uma forma humana singular de estar no mundo, que é por sua vez uma ética (um modo de conduzir-se) e uma estética (um estilo) (BONDÍA, 2002, p. 27).

Entretanto – ainda segundo Bondía refletindo o pensamento de Heidegger –, precisamos ser pessoas vulneráveis e receptivas às dimensões de travessia e perigo inerentes a uma experiência. E para que ela e o saber rizomático que dela se ramifica possam verdadeira e literalmente tomar corpo de um sujeito, este precisa se autorizar a ser:

[...] um sujeito alcançado, tombado, derrubado. Não um sujeito que permanece sempre em pé, ereto, erguido e seguro de si mesmo; não um sujeito que alcança aquilo que se propõe ou que se apodera daquilo que quer; não um sujeito definido por seus sucessos ou por seus poderes, mas um sujeito que perde seus poderes precisamente porque aquilo de que faz experiência dele se apodera. Em contrapartida, o sujeito da experiência é também um sujeito sofredor, padecente, receptivo, aceitante, interpelado, submetido. Seu contrário, o sujeito incapaz de experiência, seria um sujeito firme, forte, impávido, inatingível, erguido, anestesiado, apático, autodeterminado, definido por seu saber, por seu poder e por sua vontade (BONDÍA, 2002, p. 25).

Como reconhece Gumbrecht (2010), a experiência estética é amalgamada ao risco de se perder o domínio sobre nós mesmos em algum momento. Ela pode impulsionar o acesso à dimensão espacial e a dimensão corpórea da nossa existência; ou, pelo menos, nos presentear com “a sensação de estarmos-no-mundo, no sentido de fazermos parte de um mundo físico de coisas” (GUMBRECHT, 2010, p. 145-146). Essa seria, portanto, uma consequência reativa do nosso desejo de presença e efeitos de sentido face a um contexto cultural e cotidiano que foi se impregnando do cartesianismo com o passar dos séculos.

#### 4.4 PRESENÇA E RECEPTIVIDADE

Isto posto, hoje eu encaro tanto o *Invólucro* (como filme) quanto a sua trajetória de realização (circulações afetivas) obras sincronicamente afins, mas convergentemente distintas. Ambas deslocam em fluxo contínuo imanências de subjetivação e ressignificação, dependendo dos seus contextos de análise e apreensão.

Para mim, esse prisma tem se expandido ainda melhor nos transcurso das exibições, com ambientes e estruturas técnicas diversas, seguidas de debates com público. Nas ditas “condições situacionais” que, na visão do filósofo Gumbrecht, influenciam expressivamente a qualidade da experiência estética.

Se a experiência estética é sempre evocada por e sempre se refere a momentos de intensidade que não podem fazer parte dos respectivos mundos cotidianos em que ela ocorre, segue-se que a experiência estética se localizará necessariamente a certa distância desses mundos. Tal conclusão [...] leva a uma camada de análise da experiência estética, a saber, a *estrutura situacional dentro da qual essa experiência tipicamente ocorre* (GUMBRECHT, 2010, p. 130).

A respeito disso, rememoro a apreciação de uma colega deste mestrado, Bruna Miranda,<sup>36</sup> sobre um aspecto óbvio do filme, que eu nunca havia contemplado antes, pelo menos conscientemente: todas as quatro personagens (me incluindo aí), além de possuírem corpos e maneiras dissidentes de estar no mundo, também são tatuadas.

Esta simples observação me mobilizou a pensar que tal simbologia era uma referência de marginalidade e/ou rebeldia ao *status quo* até há bem pouco tempo atrás. E hoje, no entanto, está se tornando um diferencial estético cada vez mais aceito. Portanto, graças a uma despreziosa conversa após uma sessão especial de exibição do documentário – organizada pelo *Tintin Cineclube*<sup>37</sup> –, eu pude expandir o meu pensamento sobre a minha própria obra e

---

<sup>36</sup> Esta colega tem como foco dissertativo a tatuagem enquanto arte performática.

<sup>37</sup> Aqui em João Pessoa, no Cine Banguê, em 19 de abril de 2017. Disponível em: <[www.facebook.com/photo.php?fbid=1393444527401513&set=a.268990773180233.65557.100002079381769&type=3&theater](http://www.facebook.com/photo.php?fbid=1393444527401513&set=a.268990773180233.65557.100002079381769&type=3&theater)>. Acesso em: 19 jun. 2017. Essa sessão do *Invólucro* no *Tintin CineClube* foi um ano e meio após a sua primeira exibição pública, em dezembro de 2015, no *FestAruanda*, onde ganhou o prêmio de Prêmio especial do júri Abraccine de melhor longa “pelo olhar sensível sobre o universo feminino”. Disponível em:

chegar a esta provocadora reflexão.

Em vista disso, vale citar brevemente o conceito de Deleuze sobre *Diferença e Repetição* (2006) – título da sua tese de doutorado de 1968 –, que afirma não ser possível repetir o mesmo e sim o diferente. Pois, o ser é único em suas diferenças, mas tudo com o que se relaciona é impermanente: as modalidades e os sentidos, por exemplo, não são iguais. Esse filósofo, tão referente de boa parte do que está sendo versado aqui, combate a ideia de representação em quatro vieses elementares: a identidade, a analogia, a oposição e a semelhança. Para ele, a repetição é a diferença em si mesma.

Segundo também afirma Schechner (2006), é possível que um filme ou uma ação performática digitalizada revele diversas facetas em cada projeção devido ao seu contexto de fruição e receptividade:

Mesmo que cada “coisa” seja exatamente a mesma, cada evento em que a “coisa” participa é diferente. A raridade de um evento não depende apenas de sua materialidade, mas também de sua interatividade – e a interatividade está sempre em fluxo (SCHECHNER, 2006, p. 30).

Logo, se isto se aplica ao cinema, é ainda mais evidente na vida cotidiana, onde as circunstâncias não podem ser rigorosamente previstas. Tal como em relação as *performances* ao vivo desvinculadas de uma linguagem midiática – que, contudo, não é o foco do meu interesse aqui. É o teor de *performance* presente no cinema que faz parte do meu enquadramento referencial, e não a *performance* produzida por artistas visuais. Aquele tipo de cinema que, segundo a máxima de Jean Epstein, “não mais narra, indica” (AUMONT, 2008 apud COUTINHO, 2011, p. 293); imprime “tensões entre corpos capturados no presente que, na produção de imagens, também é passado e futuro” (SEHN; ZORDAN, 2014, p. 563).

São filmes que provocam fissuras e/ou desconstroem as permeáveis fronteiras da representação clássica, manifestando efeitos intencionais de uma experiência vivida ou a se

---

<[festaruada.com.br/fest-aruada-anuncia-vencedores-de-2015](http://festaruada.com.br/fest-aruada-anuncia-vencedores-de-2015)>. Acesso em: 30 jun. 2017. Mas, estranhamente, o filme não conseguiu ganhar fôlego em outros festivais de renome devido a concorrência acirrada para as janelas de exibição de longas e ao fato de eu não ter uma carreira prévia de curta-metragista – e sim de figurinista, o que, a meu ver e de alguma forma, ainda gera um tipo de preconceito de gênero e política típica do sistema da arte.

viver concomitantemente a sua projeção. Em sua maioria, recorrem à práticas performativas e/ou contemplativas enquanto dispositivos criativos e/ou processuais, adaptáveis às múltiplas possibilidades de apropriação do mundo.

Características de algumas vanguardas artísticas do século XX, que experimentaram com a linguagem do audiovisual, tais práticas se fazem diversa e expressivamente presentes em obras contemporâneas do “cinema de fluxo” a partir dos anos 2000:

No cinema aqui em análise, o sensório acaba fagocitando o acontecimento discursivo ou pragmático. Quer-se antes estar-junto-de do que necessariamente se imprimir explicações ou avanços. O sentido esvazia-se; é suplantado pelo desejo inflado de se transmitir sensações. As amarras de causa-efeito se desfazem, tornam-se farrapos. O evento, neste cinema, traduz-se em um eterno estar-sendo; pode de fato acontecer sem que saibamos seu início ou fim, pois ele dissolve-se no todo (CUNHA, 2014, p. 65).

A natureza desse cinema e as suas diferentes subjetivações e apreensões “da” e “para além” da obra finalizada em si – ou seja, também da perspectiva da sua realização e contexto de exibição – parecem ter um diálogo harmônico com o conceito de “produção da presença”, do filósofo Hans Ulrich Gumbrecht. Pois, de forma resumidamente alegórica e poética, ele nos diz que essa concepção seria algo que:

Em vez de termos de pensar sempre e sem parar no que mais pode haver, às vezes, parecemos ligados num nível da nossa existência que, pura e simplesmente, quer as coisas do mundo perto da nossa pele (GUMBRECHT, 2010, p. 135).

Para Gumbrecht (2010), a presença é sempre uma experiência em movimento influenciada por um cenário cultural em específico. Âmbito esse que lhe atribui um determinado lugar de enunciação e um modo de percepção. Assim, a produção da presença também é um efeito de um espaço, raramente universal e/ou transcendental. Já as significações são efeitos alusivos ao tempo, necessárias ao restabelecimento da nossa conexão com o passado e a imaginação futura.

A relação entre efeitos de presença e efeitos de sentido não é de complementaridade e sim de uma tensão/oscilação entre ambos. Ela dota “o objeto da experiência estética de um



componente provocador de instabilidade e desassossego” (GUMBRECHT, 2010, p. 137). Podendo-se caracterizar aí também como uma epifania que, para Gumbrecht, é um tipo de “evento da substância que ocupa o espaço” (GUMBRECHT, 2010, p. 144). Desta forma, ainda se faz necessário remeter às significações ao se invocar esse tipo de experiência epifânica, que sempre será uma dimensão variável entre esses dois efeitos. Havendo, ainda, uma influência típica desses “momentos de intensidade” exercida sobre nós:

A questão das razões que nos motivam a procurar a experiência estética e expor nossos corpos e nossas mentes ao seu potencial. Sem entrar em pormenores, minha hipótese inicial é que aquilo que chamamos de “experiência estética” nos dá sempre certas sensações de intensidade que não encontramos nos mundos histórica e culturalmente específicos em que vivemos (GUMBRECHT, 2010, p. 128).

Os estudos sobre a presença surgem para ampliar outras formas de concepção do mundo para além dos significados. São reflexões inerentes à crise da representação, que desencadeiam uma crítica progressiva às interpretações puras e ilusórias da semiótica clássica como única forma descritiva dos sentidos existenciais. É a busca de “conceitos que nos permitam apontar o que nas nossas vidas é irreversivelmente não conceitual” (GUMBRECHT, 2010, p. 173).

Porém, ainda não são tratados como disciplina. E sim enquanto uma abordagem que potencializa, por exemplo, a investigação de práticas performativas e a integração dos processos criativos ao âmago das discussões, tal qual explica Icle:

Dar significado ao mundo e às coisas do mundo não é suficiente para compreender a experiência da presença, o ritmo que move e anima corpos em ação durante uma *performance*. [...] Esse tipo de análise pretende enfatizar a dimensão de presencialidade, de tangibilidade e de *coisidade* que tais práticas possuem, na medida em que são práticas corporais por excelência, procurando tirar a ênfase dos significados que atribuímos a elas (ICLE, 2011, p. 19).

“De que maneira a noção de presença nos subjetiva, nos engendra e nos forma como sujeitos atores que precisam e devem estar presentes?” (ICLE, 2011, p. 15). Gumbrecht (2010)

reflete que tanto o conceito de Ser, quanto o de presença, implicam substância; ambos estão relacionados com o espaço; ambos podem se associar ao movimento. Ainda sob a sua ótica:

Pensar de acordo com o conceito heideggeriano de Ser deve nos dar coragem para imaginar que o “conhecimento” revelado ou desvelado pode ser a substância que aparece, que se apresenta à nossa frente (mesmo com seu sentido inerente), sem requerer a interpretação como transformação em sentido (ICLE, 2010, p. 107-108).

A presença é uma pujante via de suavização do legado da extrema racionalidade moderna. É, hoje, uma verdade considerável e latente, que amplifica o espaço da experiência como alternativa aos significados. Então, podemos considerar a presença tanto nesse seu fundamento espacial do termo, *estar em presença* de alguém, ou na sua temporalidade de *se estar vivenciando o presente*. Ela, ademais, pode se referir a algo incorpóreo ou fugidio que *se torna presente*; assim como objetos, lugares e seres podem *ter uma presença*, a presença de qualquer coisa invisível. “Com efeito, ela indica uma sensação de algo que escapa à palavra, algo que não cabe na linguagem” (ICLE, 2011, p. 16).

Essa qualidade quase misteriosa dada pela enunciação: *um não sei o que*, deriva de um sentimento igualmente amalgamado, de uma vontade de descrição sempre adiada, de uma tentativa de captação sempre inacabada e de um comentário sempre interrompido – que é próprio das práticas performativas. Mistério que tende, em muitos casos, ao misticismo e à idealização (ICLE, 2011, p. 16).

Desta conjuntura, as práticas performativas podem ser consideradas artes da presença. Primeiro, porque é essencial *estar em presença* de uma plateia para que se instaure qualquer acontecimento de teatro, dança, espetáculo, entre outros. Segundo, porque a presença é a qualidade de algo virtuoso relacionado à atuação de um ator/performer. Icle (2011) conclui que a presença seria:

Algo que se localiza na interação, portanto não podemos falar da presença em si, mas de uma experiência que compartilhamos quando somos *performers* ou quando assistimos a uma prática performativa. Todas essas sensações mal formuladas, próprias da nossa experiência como público, dizem respeito

àquilo que os atores nos dão como experiência e que traduzimos como *um fogo, uma irradiação, uma mágica vibração, um magnetismo, uma aura* (ICLE, 2011, p. 16).

#### 4.5 BLOCO DE SENSAÇÕES: PERCEPTOS, AFECTOS E ESTÉTICA DA ESPONTANEIDADE

Tratando-se, em especial, das *performances* no cinema e do que há de performatividade no “viver a vida” – recorte entrelaçado desta pesquisa –, é importante ressaltar que mesmo aquelas ações poéticas realizadas sem audiência específica em sua origem tendem a se expandir à um registro audiovisual e/ou fotográfico. Ou então, já possuem essa imanência no seu programa performativo como, por exemplo, num filme.

Vide o momento das gravações, quando apenas a equipe técnica testemunha as escolhas, interações e atuações de um diretor, de um ator e/ou até mesmo de um entrevistado em obra documental. Onde, essas naturezas distintas de *performances* (atuações) são, ao mesmo tempo, interdependentemente comunicativas na realização de suas expertises individuais em processo e na finalidade comum: o filme enquanto obra pronta.

Diante dessa concepção, o que vai estar *em presença* de algo ou outro tipo de coletividade não será apenas uma obra finalizada e sim também a condensação do processo de uma experiência artística. E essa, aparentemente etérea ao espectador, de alguma forma vai estar concentrada, diluída e/ou potencializada na apreensão do resultado fílmico – que será resignificado e multiplicado a partir da nova vivência de compartilhamento. Relembrando as palavras de Bondía:

Por isso, também o saber da experiência não pode beneficiar-se de qualquer alforria, quer dizer, ninguém pode aprender da experiência de outro, a menos que essa experiência seja de algum modo revivida e tornada própria (BONDÍA, 2002, p. 27).

Logo, essa seria uma das principais facetas tangíveis do conceito de presença imbricado com o da *performance*, sobretudo, inserido nos processos criativos do cinema: partilhar uma experiência, uma visão de mundo. Como diria o grande cineasta francês Robert Bresson: “filmar é um movimento interior; é ‘ir a um encontro’ e, neste encontro, esperar que

surja ‘um clarão de verdade sobre o real’ (BRESSON, s/d apud COUTINHO, 2011, p. 293). Essa “teoria da poesia cinematográfica” de Bresson idealiza o cinema como uma arte do encontro capaz de sobressaltar a realidade – seja num contexto documental e/ou ficcional com não atores, atores e/ou *performers*. No entanto, como distingue a pesquisadora em artes e audiovisual, Walmeri Ribeiro, no artigo *Estética da espontaneidade no cinema brasileiro contemporâneo*:

Neste processo, temos então, duas partituras, a do ator e a do diretor. A partitura do ator é incorporada, no sentido de embodied, ou seja, de compreender no gesto e na ação da experiência humana, as possibilidades de qualidade daquilo que foi vivido, “colocando o sujeito como epicentro do conhecimento e da cognição, da experiência e da ação” (GREINER: 2005, p.35), já a partitura do diretor é anotada, desenhada ou simplesmente registrada por um olhar fotográfico (RIBEIRO, 2011 apud FERNANDES, 2013, p. 97).

Sob essa ótica, a qualidade de elaborações e conexões imagéticas bressonianas também se aproxima do conceito deleuziano de afecção – que define a arte como a linguagem das sensações, que “faz entrar nas palavras, nas cores, nos sons ou nas pedras” (DELEUZE, 1992, p. 228), produzindo um aglomerado sensorial metamorfoseado em linguagem. Tanto quanto fundamenta o artista visual Marcelo Coutinho, ao falar sobre os seus trabalhos audiovisuais e escritos:

Não estou trabalhando com relações metafóricas ou de analogia que também são métodos que estabelecem relações entre signos. Trata-se de relações que se estabelecem por fuga e deslizamento. Uma imagem desliza, escapa na direção de outra imagem. O nexos entre elas não é de similaridade ou linearidade, na fixação de uma semântica. Trata-se antes de tudo de um “teor”, de uma “temperatura”. Em termos espinosianos, um “afecto”. Um afecto produz uma “afecção”. A imagem é, a meu ver, esta afecção. Esta afecção inevitavelmente desencadeará uma série de outras imagens semelhantes em teor, porém diferentes em forma e sentido (COUTINHO, 2011, p. 295).

Estes são pensamentos guias das minhas considerações e desejos artísticos. Como também foram intuitivamente presentes no meu processo de idealização, gravação e

montagem do *Invólucro* – já que nessa época eu ainda não os havia acessado epistemologicamente. Além disso, acredito que há uma dita “estética da espontaneidade” (RIBEIRO, 2011) na minha maneira de criar; um entrelaçamento com a “estética da existência”, de Foucault; e uma valorização “do possível como categoria estética”, segundo observou Deleuze (1992serie). É uma tendência a flunar, a seguir na vida e no processo criativo enquanto uma obra confluyente, onde a poesia já vibra neste curso, não dependendo da sua forma substancialmente expositiva.

Logo, o meu trabalho se inaugura com sensações de vida que tomam o meu corpo em busca de uma comunhão. De forma a dissociar “o corpo da ideia de algo meramente emocional ou sentimental” (RIBEIRO, 2011, p. 95) e fornecer ao *Ser* a plenitude da presença. Fazendo, assim, com que a minha individualidade e o *estar/atuar* na existência e/ou *em cena* torne-se um princípio criador. Um corpo “produzindo afecção”, tal qual Deleuze explica:

As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e de afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si (DELEUZE, 1992, p. 213).

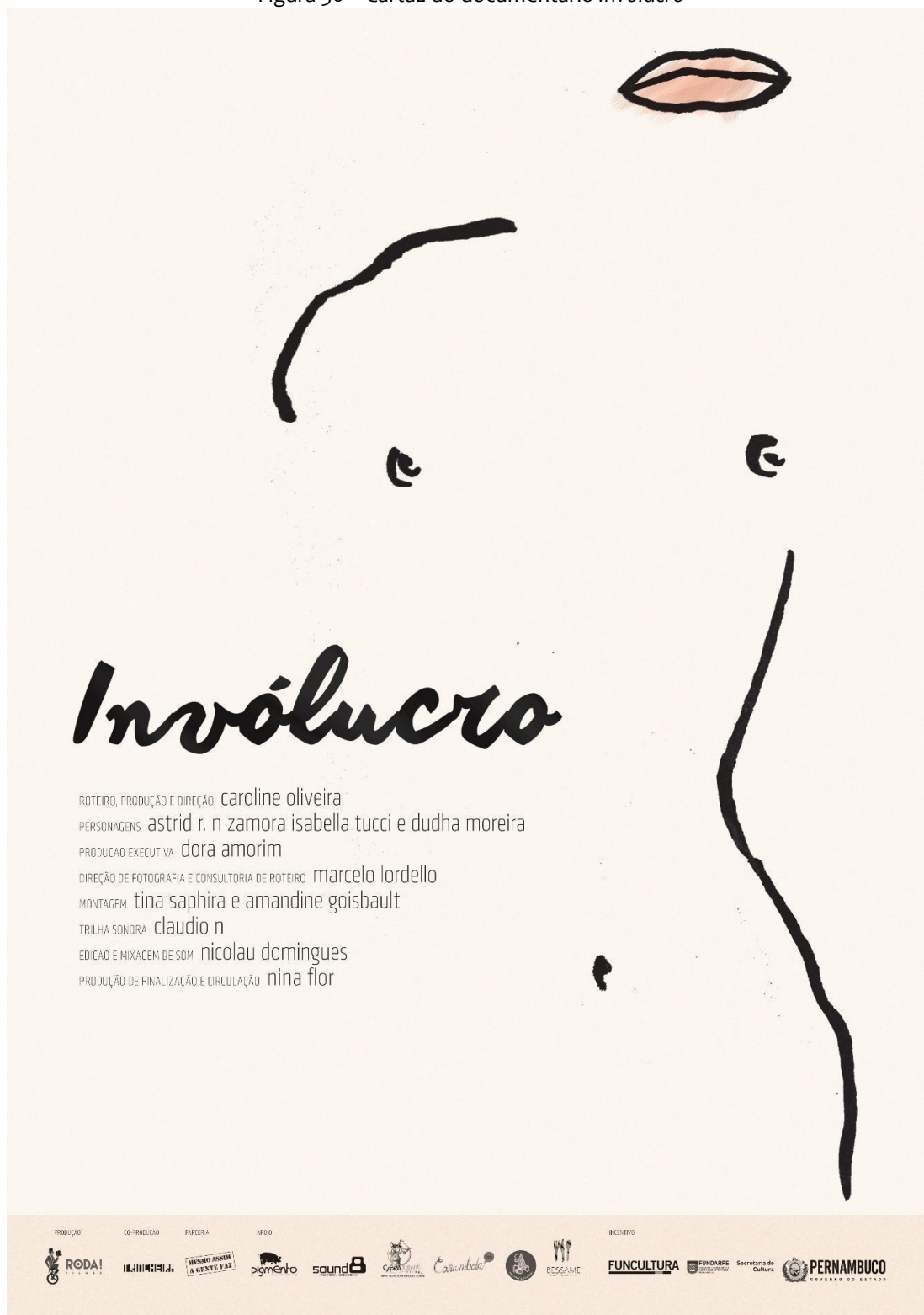
Para o filósofo, o artista é um canalizador e um inventor de afectos no tocante aos perceptos “ou as visões que nos dá” (DELEUZE, 1992, p. 227). Afinal, não é a compreensão do “percepto em pessoa: tornar sensíveis as forças insensíveis que povoam o mundo, e que nos afetam, nos fazem devir?” (DELEUZE, 1992, p. 235). Os afectos seriam as transformações não humanas que o homem sofre e os perceptos os horizontes não humanos da natureza. Assim, nós não estamos apartados e interagindo com o mundo só quando necessário ou desejado; e sim o apreciamos e mudamos inseridos nele; nós somos o mundo. “Tudo é visão, devir. Tornamo-nos universo” (DELEUZE, 1992, p. 220).

Só a vida cria tais zonas, em que turbilhonam os vivos, e só a arte pode atingi-la e penetrá-la, em sua empresa de co-criação. É que a própria arte vive dessas zonas de indeterminação, quando o material entra na sensação como numa escultura de Rodin. São blocos (DELEUZE, 1992, p. 225).

Figura 29 – Barriga-filho já nascido voltam a se banhar



Fonte: Arquivo pessoal da autora

Figura 30 – Cartaz do documentário *Invólucro*

Fonte: Arquivo pessoal da autora

#### 4.6 CORPO EM EXPERIÊNCIA / CORPO CINÉTICO

É só diante de tais conceitos – muito presentes no “cinema de fluxo” e, por sua vez, inter-relacionadas com os princípios da *performance* e da “arte-vida” – que estes ensaios sobre a minha jornada criativa no *Invólucro* me parecem mais fecundos. Como também, apenas na tessitura do filme em si, do meu “corpo-em-experiência”, eu fui capaz de perceber a minha presença de diretora (em cena ou fora dela) enquanto um “corpo performativo-sensível” agindo em sintonia com a câmera.

Ou seja, no transcurso dos encontros com as personagens; da empatia, da alteridade, e ao afetá-las como uma delas; eu de fato sentia as minhas e as suas inquietações pessoais ecoando com maior efeito e amplitude. Percebi que “o que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos” (DELEUZE, 1992, p. 213).

Foi através dessa enunciação contextualizada em dispositivo fílmico que se efetivou a fluida, valorosa e poética intimidade do cotidiano com as personagens deste documentário. Algo que, na minha opinião e de outros tantos espectadores, é a sua força estética. Ademais, são interesses crescentes dentro das minhas pesquisas de “arte-vida”, tanto quanto norteadores da minha apreciação e do “meu fazer cinema”.

Na minha opinião, o cinema é a arte visual mais congregadora de obras que transformam subitamente a nossa visão crítica sobre a vida e o mundo. É uma linguagem artístico-sensorial que necessita agregar tantas outras para se constituir; que nos demanda o compartilhamento e a vivência de “perceptos e afectos” na sua realização; que estimula o acesso à arte de uma natureza não só racional e sim fenomenologicamente orgânica. Pois, estamos em contato estreito com fatos e pessoas dentro dos seus universos culturais particulares – uma das intenções por excelência da *performance*.

Se há algum tipo de discurso cabível sobre o trabalho performático “esse se produz fora das palavras, nas disjunções entre as coisas e os modos como se enunciam” (SEHN; ZORDAN, 2014, p. 563). Tanto quanto, na tendência deste século XXI “de dissolver as ligações que separam a atuação da não-atuação, a arte da não-arte” (SCHECHNER, 2006, p. 40).



Performar, então, é presença de espírito, estado emotivo-sensível, uma energia corporal. É uma prática que demanda sintonia e flexibilidade com o inesperado, ao mesmo tempo que, para isso, exige planejamento e disciplina. Instaura-se em ambientes culturais específicos, não existindo “nada inerente a uma ação nela mesma que a transforme numa *performance* ou que a desqualifique de ser uma *performance*” (SCHECHNER, 2006, p. 03). Geralmente, é associada a uma atividade do não ensaio. Entretanto, existem variáveis dos seus conceitos artísticos, e as que estão em foco aqui se enquadram no cenário audiovisual.

Existe uma relação entre cinema e *performance* que nos conduz a dois pontos de reflexão: a inserção de uma personagem de documentário e/ou ator como co-criador da obra fílmica e a nossa busca estética como diretora. Dois princípios manifestos nas argumentações críticas do já citado “cinema de fluxo”, que Ribeiro também nomeia de “estética da espontaneidade” – se referindo, em especial, ao cinema brasileiro contemporâneo (RIBEIRO, 2011).

Ambos os termos expressam associações estreitas com certas alegações performáticas. A exemplo do que afirma Ribeiro, sobre a ênfase da *performance* ser na atuação e não na representação:

Assim, o *performer* desenvolve, a partir de suas habilidades psicofísicas trabalhadas em treinamentos, um vocabulário próprio. Que segundo Cohen, “na construção das figuras – esse termo é mais apropriado que personagem – trabalha-se com as partes de cada atuante. Elas ‘afloram’ nos processos de laboratório” (RIBEIRO, 2011, p. 95).

Ou seja, os recursos da *performance* podem tornar-se um método à dramaturgia que prioriza o corpo, e não necessariamente o texto. São ações decorrentes de algum dispositivo (ou programa) poético-artístico que emergem da sensorialidade corporal, mais vivenciadas e atuadas do que interpretadas. A partir daí, transformam-se em cena audiovisual típica desta ética de cinema, visto que teremos “um processo criativo fundamentado na singularidade do ator e na extrojeção” (RIBEIRO, 2011, p. 95). Proposição criativa observada nas artes cênicas que possuem um diálogo forte com as teorias da *performance*, segundo explica Ribeiro:

A ideia de presença deste corpo potencializado, pleno, pronto para lidar com os acasos das imagens, não nos distancia de um trabalho fundamentado no desenvolvimento de partituras físicas, conforme proposto por Grotowski, muito pelo contrário, pois estas servirão para despertar a energia corpórea, reavivar os impulsos internos, colaborando também como um procedimento para lidar com a fragmentação das imagens (RIBEIRO, 2011, p. 96).

Nesta conjuntura, os nossos corpos estão quase sempre alternando-se em dimensões performativas e vivenciando trajetória de afetos. A vida sendo experienciada não apenas como um fenômeno mental, mas através das amplas impossibilidades definidoras de um corpo. Assim, a arte vai se interligando na existência, se formando não apenas para ser vista, ouvida, sentida, racionalizada... E sim também para tornar a nós próprios “mais uma imagem, uma linha, um território, uma efervescência de partículas em fluxo relacionando-se e construindo desejos e múltiplas sensações” (SEHN; ZORDAN, 2014, p. 561). Nosso corpo como aquilo que gera e o que é gerado pela ação de realizar algo, que também pode ser chamado de “circulações afetivas” – termo bastante utilizado pela teórica e *performer* Eleonora Fabião. Ou seja, transformar o estatuto da cena, passar da dimensão encenada à experiência vivida. Como conclui Ribeiro:

É a partir desta perspectiva, que apontamos a estética da espontaneidade como uma marca da atual produção audiovisual brasileira. Ao propor uma estética que valorize mais a presença do que a representação busca-se uma ideia de tempo presente, no qual a ação se desenrola no aqui e agora. [...] Assim, nos parece importante tomarmos isso não como uma estética realista ou uma busca pela verdade, mas sim como uma estética que prima pela espontaneidade, pela fuidez no processo criativo, imprimindo-a na obra entregue ao público [...] (RIBEIRO, 2011, p. 99).

Uma vez que a *performance* não intenciona ser uma linguagem específica, o *performer* deve ser um artista livre a transitar por múltiplos espaços e ideias, transformando primeiro a si mesmo antes das pessoas, num processo de autocriação e experiência da alteridade. Portanto, o grande alicerce da *performance* é a desenvoltura de uma consciência plena nas atividades “do agora”, uma qualidade da presença honrando o dia a dia. E “honrar o comum é notar como se parece com um ritual a vida cotidiana, o quanto da vida diária consiste-se de

repetições” (SCHECHNER, 2006, p. 29), de comportamentos restaurados.<sup>38</sup> O artista Allan Kaprow, criador dos *happenings* – marco precursor da *performance* –, filosofou emblematicamente sobre essa ótica da “arte-vida”:

Ao contrário das interpretações formalistas e idealistas da arte, o diálogo principal daqueles que fazem vida como arte não é com a arte, mas com tudo o que resta, onde um evento sugere outro. Se você não sabe muita coisa sobre a vida, você vai perder a maior parte do significado da arte como vida. Com certeza, nunca se sabe ao certo se um artista que cria arte como a vida de vanguarda é um artista. [...] Arte pública séria numa América que não esteja em sintonia com a cultura artística pode um dia tornar-se uma presença vital em formas e lugares mais parecidos com a vida ordinária. A situação, então, será verdadeiramente experimental (KAPROW, 1996, p. 154-155).

A direção de um filme, seja ficcional ou documental, transita bastante entre essas fronteiras porosas, híbridas e fluidas de apuração do nosso olhar sensível. São deslocamentos entre o gesto poético implicado na pré-produção e cotidiano das gravações e vice-versa; entre as construções dos efeitos de presença e de sentido. Há momentos que demandam extrema racionalidade e pragmatismo, um talentoso empreendedorismo; um senso de liderança; e uma coordenação representativa, digamos assim, dos variados segmentos técnico-artísticos que, quase sempre, estão envolvidos numa mesma obra audiovisual. Em outros: apenas uma capacidade de se estar presente; uma real, sensível e atenciosa abertura ao próximo e ao acaso – que, como diz a maravilhosa cineasta francesa Agnès Varda (2006), podem vir a ser os seus melhores assistentes. Qualidades recorrentes – lembrando as palavras de Bondía (2002) – em um sujeito vulnerável, permeável e tombado; através do qual se torna mais fluido o processamento da verdadeira experiência.

Foi diante dessas reflexões que eu desisti do argumento/dispositivo inicial de gravação do *Invólucro*, chamado neste princípio de *Sob Medida*: um curta-metragem que consistia na realização de entrevistas com as personagens em um “ambiente controlado” de estúdio, pouco favorável a esse tipo de saber advindo de vivências mais poeticamente flexíveis e

---

<sup>38</sup> Segundo Schechner (2006, p. 29): “comportamento restaurado refere-se a ações físicas, verbais ou virtuais, que não são realizadas pela primeira vez, que são preparadas ou ensaiadas. Uma pessoa pode não estar ciente que ele ou ela desenvolve uma porção de comportamento restaurado. Também conhecido como comportamento duas vezes vivenciado”.

cotidianas. A ideia era produzir, em tal espaço, uma direção de arte com atmosfera uterina e a inserção de um divã acolhedor que, ao mesmo tempo, fosse estimulante ao desnudamento literal (de fala e de corpo) de cada mulher em quadro. Isso era referenciado na expressiva alegoria do divã como local de representação do corpo feminino ao longo da história de arte, além da sua associação posterior com a psicanálise – caracterizando-o como um objeto-símbolo de acesso à nossa intimidade e/ou subconsciente/inconsciente. Eu também desejava, ainda vinculada ao meu ofício de figurinista, produzir uma vestimenta “sob medida” para cada personagem após as entrevistas – em suposta apreensão das suas personalidades –, como uma forma de denunciar a padronização que o sistema da moda exerce sobre os nossos corpos.

Entretanto, se eu tivesse optado por este argumento, estaria investindo mais na plasticidade como elemento artístico do que na plenitude dos “perceptos e afectos” em interlocução com a “arte-vida”. E, ao ter esse *insight* na época – não dessa forma que hoje estou apta a conceituar –, eu decidi abandonar e reelaborar essa proposta inicial.

Reduzi a quantidade de personagens elencadas, escolhendo apenas três mulheres com as quais eu já tinha algum tipo de histórico afetivo, que me facilitasse adentrar na intimidade de fruição dos seus corpos e rotinas. Entendendo que, neste processo, eu seria a quarta “figura” – termo sugerido por Cohen (2013), mais adequado na conjectura performática. Ou ainda, “a figura-mote”, a disparadora dos encontros.

Lembro de chegar a tais pensamentos durante uma longa viagem para fora do país com o meu marido, em 2013.<sup>39</sup> Ou seja, eu precisei sofrer um vigoroso deslocamento corporal e emocional do meu ser apartado do seu “invólucro” – aqui, enquanto o meu local de morada, rotina e cia. Me afastar das intenções do filme para acessar o tanto de “arte-vida” que existia na gênese desse projeto.

Sobre o que, por fim, veio a ser o documentário e a minha diretriz artística no *Invólucro*, achei bastante assertivas – mais uma vez – as colocações do querido Beano Regenhaux no já mencionado ensaio:

---

<sup>39</sup> Para a apresentação do seu filme *Eles Voltam*, no Festival Internacional de Cinema de Rotterdam. Disponível em: <<https://iffr.com/en/blog/marcelo-lordello-about-theyll-come-back-passionate-labour-for-no-pay>>. Acesso em: 15 mai. 2017.

A direção de Caroline incorpora esta acepção do gesto no plano fílmico como um processo de *performance*, construindo uma matéria fílmica fluida, conduzida por suas inquietações ligadas ao feminino e na interação intimista com as três mulheres abordadas. Plongèe-mergulho não só como um ângulo de visão e posição da câmera, mas como atitude e *performance*, como respeito e intimidade com as três protagonistas do filme, como metáfora das águas maternas que percorrem e decupam a obra (REGENHAUX, 2018, s/p).

A minha proposta foi “tomar o corpo e a sua pulsação aderir-resistir como modelo” (FABIÃO; LEPECKI, 2015, p. 69) e reconhecer, negociar e reinventar não apenas eu mesma enquanto diretora-*performer*; esse fazer cinematográfico documental e o seu espectador característico. E sim toda essa noção de pertencer como ato psicofísico, poético e político de aderência crítica. Como bem resume a Fabião, resistência é uma palavra-chave que se relaciona com as dramaturgias do corpo nessas esferas. “Pertencer ou não pertencer, eis a questão. Pertencer e não pertencer, eis o problema. Pertencer ativa ou passivamente, eis o desafio” (FABIÃO; LEPECKI, 2015, p. 69).

Dessa maneira, eu busquei documentar com leveza e proximidade os corpos dessas mulheres inseridos nas suas poéticas cotidianas. Em paralelo, ia apresentando o meu próprio, divagando e, por vezes, devaneando sobre as nossas questões de gênero dialógicas com o universo feminino em geral – que ainda me parecem insuficientemente problematizadas no cinema, acima de tudo, através da concepção auto performativa.

A ideia era uma constante exposição e naturalização dos nossos corpos, geralmente exibidos de forma indissociada das nossas vozes-discursos. Corpos estes que ainda possuem uma representação coadjuvante nesta linguagem artística, tanto nas esferas de cena quanto de técnica.

Sem ofuscar a sensualidade imanente de cada personalidade, eu procurei deserrotizar os seus corpos fêmeos – quase sempre cristalizados como objetos sexuais ao longo da história da arte e, por sua via, no imaginário cultural do ocidente, em especial o brasileiro. Intuí que se a minha motivação interna e presença-fala estivessem artisticamente evidenciadas no filme, haveria mais pungência na reverberação da obra.

Ou seja, tornou-se um recurso poético a linguagem que se alimenta da subjetividade e da vivência do artista, “ao mesmo tempo em que reafirma ou coloca em discussão questões

oriundas da própria arte e da cultura” (REY, 2002, p. 125) enquanto algo que o corpo afetado produz. Corpo este que, ademais, é performativo e “não para de oscilar entre a cena e a não-cena, entre a arte e a não-arte, e é justamente na vibração paradoxal que se cria e se fortalece” (FABIÃO, 2013, p. 06).

Ou ainda, como discorre Ribeiro sobre o cinema brasileiro contemporâneo ficcional e a sua respectiva “estética da espontaneidade” que, entretanto, também se adequa ao contexto documental do *Invólucro* e outras diversidades de obras:

Numa alusão ao “teatro vivo” de Antonin Artaud, podemos falar em uma cena audiovisual viva, pulsante, fluida, desenvolvida a partir do e no jogo entre ator, diretor e câmera, criando possibilidades de enquadramento e de movimentação no ato da filmagem (RIBEIRO, 2011, p. 97).

Figuras 31, 32 e 33 – Embalsamando beleza



Fonte: Frame do documentário *Invólucro*

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Num único ser humano existem muitos outros seres, todos com seus próprios valores, motivos e projetos” (ESTÉS, 1994, p. 32)

### 5.1 ENCONTROS DE CORPOS: RECONHECIMENTO E VALORIZAÇÃO DO ESTRANHO

Inserida nessa ação-fílmica – que foi o *Invólucro* – como uma diretora-personagem, eu também me percebo como uma superfície afetada e afetante. Como um corpo não representativo e sim criador de mundos, desempenhando arte em si mesmo – independente dos seus resultados profícuos. Ao me apresentar dentro do documentário, dando evidência à minha barriga como um tipo de corpo estranho, incômodo e transfigurado após a gravidez, eu vou em busca de outras personagens. E estas, em um olhar menos aprofundado, nada têm em comum comigo mesma.

A respeito desse princípio e da intencionalidade fílmica, Regenhaux faz uma outra observação muito sensível:

*Invólucro* começa com o último banho da diretora grávida de Joaquim antes do parto, e em seguida apresenta o seu ventre como matéria flexível, passível de mudanças e alvo das indagações sobre dois planos específicos que norteiam o filme: a maternidade/interioridade e a adequação ou não aos padrões de beleza, a *performance* da feminilidade/exterioridade (REGENHAUX, 2018, s/p).

Assim, neste cenário, me “interessa ativar séries de sínteses-disjuntivas radicalmente improváveis e cultivar zonas de indiscernibilidade para a criação do corpo performativo” (FABIÃO; LEPECKI, 2015, p. 117) em contato com duas mulheres já maduras que decidiram não ter filhos e uma transexual.

Astrid: uma dermatologista de 51 anos e aparência incomum no meio dessa especialidade médica; trabalha com saúde da família para fazer alguma diferença no mundo; uma pessoa mansa e intelectualmente esclarecida; parece desencanada com a sua vaidade; e



é cética. “Pragmática, ela tem certeza que, morto o corpo, nada mais resta” (TREVAS, 2015, p. 05), como resenhou o crítico de cinema, Fernando Trevas, no *Jornal A União*:

Astrid enfatiza negação de submeter seu corpo aos estereótipos de beleza da sociedade de consumo. Aponta, no ato de examinar frequentemente os corpos alheios, rotina da sua profissão, um apego ao seu próprio corpo, sem que isso se transforme em uma obsessão pela beleza. Nem em narcisismo. Como médica atendendo pessoas carentes, seu contato é com corpos muitas vezes mal tratados por uma vida difícil. E lembra como se surpreendia ao ser chamada de magra. Parecia não se dá conta desse atributo, tão valorizado por um dito senso comum (TREVAS, 2015, p. 05).

Dudha, de 55: produtora cultural, atriz e funcionária pública; muito bem humorada e de fé; com um *sex appeal* jovial; torna a Praia de Baía Formosa (RN) o seu paraíso para ser, estar e transitar o seu corpo saudavelmente cultivado em academia. Exibindo-o “com orgulho [...], mergulha e diz não gostar de homens da idade dela. Prefere sempre os mais jovens: ‘só até os 35” (TREVAS, 2015, p. 05). E Izabella: outrora um amigo muito excêntrico e contemporâneo da minha adolescência; nessa época, quase um *performer* atormentado e misógino na cidade de João Pessoa; hoje, uma mulher transexual que incorpora todos os estereótipos possíveis de feminilidade, tendo no cinema e nos ícones pops um forte referencial para esta construção. Como nota Trevas (2015), investe em caros procedimentos estéticos, roupas e acessórios:

Mais que ser mulher, encarna a feminilidade, como ressalta. Sua resistência transexual tem como arma a valorização de um belo corpo, mas ela está consciente da sua condição marginal. Bela e marginal, condição que ostenta com orgulho pelas ruas de Londres (TREVAS, 2015, p. 05).

Esta é a personagem que, na minha opinião, reverbera de forma mais complexa a dialética da feminilidade e do ser mulher. Visto que ela não é uma *outsider* do sistema por estar fora dos padrões estéticos de beleza e comportamento idealizados à uma mulher contemporânea. E sim justamente por perseguir tais referências, transformando tanto a sua corporeidade masculina de nascimento em feminina quanto, em consequência, a orientação sexual. O que ainda é, mesmo nos tempos atuais, um doloroso embate com o cerceamento social das construções de gênero.

Izabella revela que antes de trabalhar com “fetiches sexuais”, atuava como artista pintando quadros, performando em bandas musicais, entre outras atividades. Mas, quando decidiu assumir a corporalidade de uma mulher até mesmo esse universo se restringiu. Hoje ela afirma estar “esculpindo a si mesma” enquanto obra de arte. Como relembra Beano Regenhaut:

Isabela afirma não ter interesse em realizar uma vaginoplastia e admite sua condição específica enquanto portadora de feminilidade, a qual pode, segundo ela, existir em homens, diferentemente da especificidade de ser mulher e ter um útero ou uma vagina. Em suas divagações reflexivas, também acentua a *performance* do feminino e a construção da beleza como algo que vai além dos padrões físicos e que repousa no comportamento: “na postura diante de um homem” e até numa mulher fora dos padrões, como uma conhecida sua “gordinha”, que é assertivamente envolvente (REGENHAUT, 2018, s/p).

## 5.2 GESTAR A SI MESMA, GERANDO O PRÓXIMO E O MUNDO AO SEU REDOR

Eu acompanhei o cotidiano dessas personagens que não foram mães e que, também por isso, são inspiradoras e singulares na relação com os seus corpos, padrões sociais e modos-de-vida-outros. E justo nas nossas aparentes diferenças, fui tecendo cumplicidade, percebendo alternativas de ser e conceber existência. Exalei empatia por elas durante essas gravações e, ademais, fui reforçando nossos elos no extenso processo de montagem.

No momento, indago-me se – interna ou de alguma forma expressamente no filme – eu não estou representada em um pouquinho de cada uma delas. Será mesmo que se eu não tivesse optado pela maternidade, sofreria aspectos das suas escolhas de vida? A única certeza para mim nessa trajetória até aqui é o ato de gestar como um divisor de águas e um caminho que, depois de estabelecido, deixa marcas profundas no corpo e na alma feminina. Uma espécie de descoberta de um novo mundo dentro do nosso próprio universo estabelecido, raramente possibilitando via de retorno ou bifurcações quanto a esses efeitos. E até mesmo quando se escolhe não criar esse fruto, ou opta-se pela adoção de uma criança, somos modificadas em todas as dimensões corporais que abarcam esse fenômeno divino que é criar um outro ser – inclusive a si mesma!

Será que a “experiência-ação” de parir e/ou criar uma pessoa e as nossas diversas personas no fluxo das vivências, também poderia ser apreendida enquanto uma *performance* de vida? Há múltiplos prismas teóricos e artísticos interpretativos deste termo. Eu me fundamento nas reflexões do Schechner (2006), para quem é crescente o número de pessoas vivenciando *performances* ao “vestir-se para uma festa, ser entrevistado para um emprego, experimentar com orientações sexuais e papéis de gênero, interpretar um papel de vida como o de mãe ou o de filho” (SCHECHNER, 2006, p. 30). Sobretudo, nesta existência mediada pela internet, telecomunicações e globalização, por onde transita uma quantidade absurda de informações, saturando o nosso comportamento.

Eu acredito que se deva fundar aí, ademais, uma espécie de dimensão performativa, um corpo conectivo atento ao que se passa “entre ele e o outro, entre o outro e o meio, entre eu e nós todos, meu corpo suscetível aos mais variados encontros entre diferentes corpos e olhares” (NAVES, 2016, p. 39). Tocando brevemente no conceito do “corpo que não aguenta mais”, do filósofo francês David Lapoujade, referenciado aqui através de um comovente artigo da artista Flávia Naves, *Carta à performer Eleonora Fabião: o que pode um corpo que sofre*:

O sofrimento não é um estado particular do corpo, sofrer é condição primeira do corpo. Sofrer é a condição de estar exposto ao fora. Um corpo sofre de sua exposição à novidade do fora, ou seja, ele sofre de ser afetado. Como diz Deleuze, um corpo não cessa de ser submetido à erupção contínua de encontros, encontro com a luz, com o oxigênio, com os alimentos, com os sons e palavras cortantes etc. Um corpo é primeiramente encontro com outros corpos (LAPOUJADE, 2002 apud NAVES, 2016, p. 41).

Assim, Schechner afirma que qualquer evento e conduta de vida pode ser reconhecida enquanto *performance* quando contemplamos as coisas em desenvolvimento, mudando através do tempo. “*Performances* existem apenas enquanto ações, interações e relações, [...] não estão ‘em nada, mas entre’” (SCHECHNER, 2006, p. 30).

Em qualquer atividade humana existem normalmente muitos atores, com pontos de vista, objetivos e sentimentos diferentes e até mesmo opostos. [...] Utilizar “enquanto” *performance* como uma ferramenta, pode-se olhar para as coisas que, de outra maneira, estariam fechadas para investigação. Faz-se perguntas sobre eventos da *performance*: como um evento se desenvolve no

espaço e se manifesta no tempo? Quais as roupas ou objetos especiais que são utilizados? Quais os papéis que são desenvolvidos e como eles são diferentes, se é que são, daqueles que os atores normalmente fazem? Como os eventos são controlados, distribuídos, recebidos e analisados? (SCHECHNER, 2006, p. 49).

Sobre esse aspecto da vida enquanto uma criação performativa, uma obra de arte em constante elaboração, também evoco o pensamento de Foucault. Para ele, concebemos uma estética da existência através da nossa atitude ética, crítica e de reinvenção como sujeito, da nossa autotransformação para o governo de si e dos outros. Desta perspectiva, instauramos novas formas de subjetivação e estilização da vida, e não “um sujeito-identidade da representação” (PORTOCARRERO, 2008, p. 06), prontamente acabado. “Ponto de origem a partir de que a verdade e a liberdade se revelam, mas um sujeito fundado no interior mesmo da história e que é, a cada instante, refundado” (PORTOCARRERO, 2008, p. 421).

### 5.3 OS ENCONTROS MIRACULOSOS E/OU O PASSE PERFORMÁTICO

Não há mediação na qualidade de uma presença e sim um encontro, um fazer, um ato inaugural, uma faísca, uma afetação... A vida é fundamentada em uma diversidade e velocidade de encontros que nos nutrem ou nos desvitalizam, em modos de afetar e de sermos afetados. Ainda segundo Eleonora Fabião, contemplando as ideias de Espinosa, é através da contaminação com outros corpos que “um corpo compõe-se ou decompõe-se, é ativado ou amortecido, potencializado ou constrangido” (FABIÃO; LEPECKI, 2015, p. 116). O encontro positivo seria aquele que aumenta a nossa vibração e amplia a nossa ação. Em contraponto, ela descreve que o filósofo Michel Serres (2007 apud LEPECKI, 2013) considera o encontro verdadeiro, “num mundo de egos surdos”, praticamente uma impossibilidade, “e a concórdia – etimologicamente a união entre corações – será, pois, da ordem do miraculoso” (FABIÃO; LEPECKI, 2015, p. 116): “[...] os encontros de que fala Espinosa se dão com ideias, objetos, pessoas, frutas, histórias, grupos, lugares, sons, casas, ou seja, com todo o tipo de corpos” (SERRES, 2007 apud LEPECKI, 2013, p. 104).

A minha convivência com o dia a dia das personagens do *Invólucro*, além de afetiva,

reflete uma performatividade latente, que encara o encontro como uma premissa estética tratando “de adentrar campos e criar campos, de coabitar espaços internos e externos” (FABIÃO; LEPECKI, 2015, p. 104). Eu intencionava não só conhecê-las melhor – consequência natural desse recurso – e sim pactuar uma ação artística que só aconteceria com aquelas mulheres em especial. Este aspecto, portanto, é muito elucidativo das minhas motivações performáticas iniciais com o filme, fundamentadas no primeiro esboço do seu argumento. Outra referência bastante alusiva dos meus intuitos nesse processo, está em trechos do programa performativo de *Linha, encontros com o encontro* (2010):

Insisto: nosso propósito é *fazer algo juntos*; algo que só nós tornamos capazes de fazer porque nos juntamos, e que nunca faríamos se não nos tivéssemos juntado. Prometemos mutuamente, a vivência conjunta de uma experiência e esse é o ponto nevrálgico da questão. [...] Não chegar nos encontros com cartas na manga, ou seja, com programas preconcebidos, com ideias prontas. Reconhecer e valorizar o estranho e a estranheza como modos de conhecimento e relação (FABIÃO; LEPECKI, 2015, p. 104).

Enunciados como este, ademais, se harmonizam com a tessitura fundamental da arte cinematográfica e os critérios estéticos do *Invólucro* e da sua própria essência documental. Tal como do chamado “cinema de fluxo” onde, a meu ver, ele está criticamente melhor situado.

Como já apontado anteriormente, as produções dessa natureza investem no comum, no sutil e no sensório, focando na intensidade da experiência sem elaborar significados. São obras que buscam estreitar as fronteiras entre vida e ficção, e evidenciam ações supostamente banais, que atravessariam despercebidas pelos próprios personagens e pelo público. Sendo essa, na verdade, uma das principais marcas dessa estética audiovisual que, rarefeita e anticlímax, “desdramatiza para poder contextualizar e documentar” (CUNHA, 2014, p. 72). Cria espaços de coabitação entre corpos e imagens, onde se funde uma visualidade autônoma do discurso. Há, assim, o imprevisível arraigado na fruição dos acontecimentos, solicitando um olhar mais atento e flexível do espectador. Dessa forma, os filmes são libertos de funções informativas, representativas e morais.

Ao longo deste documentário, eu expus e sensibilizei o meu corpo junto aos das personagens, dialogando com pressupostos da *performance* que, para mim, apenas ficaram

evidentes no transcurso desses escritos. Como também, só agora reconheço os indícios performativos no “cinema de fluxo”. Destacando, em especial, a manifestação da presença sensitiva e substancial, não racionalizante de um enunciado prévio e da sua representação.

Relembrando ainda que atos e fatos, quase sempre, incorporam mais uma camada de complexidade performativa quando encenados para as câmeras. No *Involucro*, por exemplo, “a estética de si torna-se dispositivo para a realização fílmica” (CAIXA CULTURAL, 2015, p. 08), uma forma de “se lançar ao outro, o risco da rasura [...]. Uma partilha, um certo efeito de real” (CAIXA CULTURAL, 2015, p. 06) em cima desta dobradura híbrida que é a cinematografia sem rígidas intenções miméticas, e vigorosamente arraigada na *performance*.

Se isso é pertinente para o cinema e audiovisual como um todo, é ainda mais perceptível no campo do documentário que, já há pelo menos algumas décadas, foca seus olhares no particular, no comum e privado para o cumprimento da promessa de representação do real que caracteriza a tradição do gênero. Contudo, cada vez mais, o documentário contemporâneo tem colocado em cheque essa tradição do representável e, consonante com o paradigma das sensações e da cultura somática, tem investido numa força de expressão sensorial como forma de endereçamento da experiência da realidade e das alteridades (BALTAR, 2013, p. 65).

Neste panorama, o desígnio do cinema, para mim, seria realçar o quanto a vida é mais fascinante do que a própria noção de arte e a tarefa dos artistas experimentais contemporâneos, “talvez, seja a de explorar esse paradoxo, dia após dia, de novo e novamente” (KAPROW, 2012, p. 154-155). Como conclui o emblemático artista Allan Kaprow, referenciando outro artista, Robert Filliou: “então, talvez, seu legado ao público poderá ser o mistério de dar um laço no cadarço de um sapato” (KAPROW, 2012, p. 154-155).

Figura 34 – Izabella e sua metamorfose ambulante



Fonte: Arquivo pessoal da autora

## REFERÊNCIAS

AUMONT, J. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.

BALTAR, Mariana. Entre afetos e excessos: respostas de engajamento sensório-sentimental no documentário brasileiro contemporâneo. **Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, Governador Valadares, v. 02, n. 04, p. 60-85, 2013. Disponível em: <[http://www.socine.org.br/rebeca/pdf/rebeca\\_4\\_03.pdf](http://www.socine.org.br/rebeca/pdf/rebeca_4_03.pdf)>. Acesso em: 31 jul. 2017.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, 2002. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>>. Acesso em: 19 mai. 2017.

BOUQUET, S. Plan contre flux. **Cahiers du Cinéma**, Paris, n. 566, p. 46-57, 2002.

BRANDÃO, L. de L. As Humanidades em face das Ciências; as Poéticas em face dos Métodos; provocações e desafios. **Revista Brasileira de Pós-Graduação**, Brasília, v. 13, n. 31, p. 321-340, 2016.

CAIXA CULTURAL. **Filmes-carta, por uma Outra Estética do Encontro**. 2015. Disponível em: <[https://issuu.com/zzuiferreira/docs/filmes\\_carta-catalogoweb](https://issuu.com/zzuiferreira/docs/filmes_carta-catalogoweb)>. Acesso em: 31 jul. 2017.

CARLSON, M. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

CAVANI, Julio. Inquietações sobre o corpo feminino guiam documentário exibido nesta segunda no Cinema do Museu. **Diário de Pernambuco**. Recife, 26 set. 2016. Disponível em: <[www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/divirtase/46,51,46,61/2016/09/26/internas\\_viver,666432/inquietacoes-sobre-o-corpo-feminino-guiam-documentario-exibido-nesta-s.shtml](http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/divirtase/46,51,46,61/2016/09/26/internas_viver,666432/inquietacoes-sobre-o-corpo-feminino-guiam-documentario-exibido-nesta-s.shtml)>. Acesso em: 18 abr. 2017.

COHEN, R. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

COUTINHO, Marcelo. Isso: entre o acometimento e o relato. 2011. **Tese** (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

COUTINHO, Marcelo. **Primeira Preleção: Da poiésis como poética, da poética como poiésis: 110 notas sobre a criação**, na disciplina “Poéticas Visuais e Linguagem como Superfície de Afecção”. Programa Interinstitucional de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPE/UFPB. 2016a.

COUTINHO, Marcelo. **Segunda Preleção: Dos Campos de Saber, da Arte e de seus Arados: 160 notas para a desburocratização do devir**, na disciplina “Poéticas Visuais e Linguagem



como Superfície de Afecção”. Programa Interinstitucional de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPE/UFPB. 2016b.

COUTINHO, Marcelo. **Quarta Preleção: 145 Notas para a Linguagem Incorporada**”, na disciplina “Poéticas Visuais e Linguagem como Superfície de Afecção”. Programa Interinstitucional de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPE/UFPB. 2016c.

CUNHA, Emiliano Fischer. Cinema de fluxo no Brasil: filmes que pensam o sensível. 2014. **Dissertação** (Mestrado em Comunicação Social) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

DELEUZA, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. (v. 01).

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DELEUZE, Gilles. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

ENTREVISTAS DO CEN. Entrevista: Marcelo Pedroso fala sobre o filme “Pacific” (PE). **Cinema Esquema Novo Expandido**. Rio de Janeiro, 15 abr. 2011. Disponível em: <<http://cineesquemanovo.org/expandido/entrevista-marcelo-pedroso-fala-sobre-o-filme-pacific-pe/>>. Acesso em: 30 ago. 2015.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo em experiência. **Revista do Lume**, Campinas, n. 04, p. 01-11, 2013. Disponível em: <<http://www.cocen.rei.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276/256>>. Acesso em: 19 jul. 2017.

FABIÃO, Eleonora; LEPECKI, André (Orgs.). **Ações**. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015.

FERNANDES, Edu. Filme mostra cotidiano de bailarinos que ocuparam casarão no RJ. **Saraiva Conteúdo**, 06 set. 2013. Disponível em: <[www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/53345](http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/53345)>. Acesso em: 10 set. 2015.

FOUCAULT, M. **A Hermenêutica do Sujeito**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes. 2006.

FOUCAULT, M. **Ditos e escritos V: Ética, sexualidade, política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

GALVÃO, B. A. A Ética em Michel Foucault: do cuidado de si à estética da existência. **Intuitio**, Porto Alegre, v. 07. n. 01, p. 157-168, 2014.

GORMLEY, Antony: **Corpos presentes = Still Being**. São Paulo: Mag Mais Rede Cultural, 2012.

GUIMARÃES, V. Pacific e a mise-en-scène do espectador. **Doc On-line**, Covilhã, n. 13, p. 238-250, 2012. Disponível em: <[http://www.doc.ubi.pt/13/analise\\_victor\\_guimaraes.pdf](http://www.doc.ubi.pt/13/analise_victor_guimaraes.pdf)>. Acesso em: 10 set. 2015.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC Rio, 2010.

ICLE, Gilberto. Estudos da Presença: prolegômenos para a pesquisa das práticas performativas. **Revista Brasileira dos Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 01, n. 01, p. 09-27, 2011. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/23682>>. Acesso em: 15 abr. 2017.

KAPROW, A. The real experiment. In: KELLY, Jeff (Org.). **The Blurring Art and Life**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1993.

KAPROW, Allan. Temáticas, Sucessos e Fracassos quando a arte muda. **Temáticas**, Rio de Janeiro, p. 148-155, 2012. Disponível em: <[http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wpcontent/uploads/2012/01/ae18\\_allan\\_kaprow.pdf](http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wpcontent/uploads/2012/01/ae18_allan_kaprow.pdf)> Acesso em: 08 jun. 2017.

LALANNE, J. M. Des films et des gestes. **Cahiers du Cinéma**, [s/l], n. 578, 2003.

LEPECKI, André Lepecki. No metaplano, o encontro. In: ESPIRITO SANTO, Cristina; FABIÃO, Eleonora; SOBRAL, Sônia (Orgs.). **Encontro**. São Paulo: Itaú Cultural, 2013.

MARGARIDA, Palmira. **Revista Vertigem**, 2017. Mulheres Viscerais: a raiz de vetiver. Disponível em: <<http://www.revistavertigem.com/artigo/mulheres-viscerais-a-raiz-de-vetiver/>>. Acesso em: 11 ago. 2017.

MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

NAVES, F. Carta à *performer* Eleonora Fabião: o que pode um corpo que sofre. **Urdimento**, Florianópolis, v. 02, n. 27, p. 36-45, 2016.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty. **Estudos de Psicologia**, Natal, 2008, v. 13, n. 02, p. 141-148, 2008. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1413-294X2008000200006>>. Acesso em: 12 abr. 2017.

OLIVEIRA JR, L. C. **A mise en scène no cinema: do classic cinema de fluxo**. Campinas: Papirus, 2013.

- PARENTE, A. A forma cinema: variações e rupturas. In: MACIEL, K. (Org.). **Transcineamas**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.
- PASSERON, Rene, **A Poética em questão**. Revista Porto Arte, Porto Alegre, v. 06, n. 21, p. 09-15, 2004. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27885>>. Acesso em: 12 mai. 2017.
- PESSOA, Fernando. **Livro do Desassossego**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PORTOCARRERO, V. Os limites da vida: da biopolítica aos cuidados de si. In: ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. de.; VEIGA-NETO, A.; SOUZA FILHO, A. (Orgs.). **Cartografias de Foucault**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. (p. 419-430).
- RAMOS, F. P. A mise-en-scène do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira. **Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, Governador Valadares, v. 01, n. 01, p. 16-53, 2012.
- REGENHAUX, Beano. Invólucro do inenarrável: performar gestos e gestar imagens. **Sutil Singular**, 03 abr. 2018. Disponível em: <<http://sutilsingular.blogspot.com/2018/04/involucro-do-inenarravel-performar.html>>. Acesso em: 12 abr. 2018.
- REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Orgs.) **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.
- RIBEIRO, Walmeri. Estética da espontaneidade no cinema brasileiro contemporâneo. **Tessituras & Criação**, São Paulo, n. 02, 2011. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/tessituras/article/view/8022/5893>>. Acesso em: 03 jul. 2017.
- SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. 2. ed. São Paulo: FAPESP; Annablume, 2004.
- SCHECHNER, R. O que é *performance*? In: **Performance studies** - an introduction. 2. ed. New York & London: Routledge, 2006.
- SEHN, C.; ZORDAN, P. Imagem: do cinema para a *performance*. **Revista Brasileira dos Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 04, n. 03, p. 551-568, 2014. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/44271>>. Acesso em: 03 out. 2017.
- SILVA, I. R. de A. Cinemas fluidos: análise das interrelações entre cinema independente experimental brasileiro e arte contemporânea no contexto pós-cinema. 2014. **Tese** (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

TREVAS, Fernando. Além do invólucro. **A União**. João Pessoa, 11 dez. 2015. Disponível em: <<http://auniao.pb.gov.br/servicos/arquivo-digital/jornal-a-uniao/2011-a-2015/2015/dezembro/a-uniao-11-12-2015/view>>. Acesso em: 30 jul. 2017.

TVARDOVSKAS, L. S. Autobiografia nas artes visuais: feminismos e reconfigurações da intimidade. **Labrys, Brasília/Montreal**, jan-jul. 2010. Disponível em: <<http://www.labrys.net.br/labrys17/arte/luana.htm>>. Acesso em: 08 jun. 2017.

VARDA, Agnés. **Catálogo Retrospectiva: o movimento perpétuo do olhar**. São Paulo; Brasília; Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006.

### Filmografia

3 *Histórias da Bahia* (2001), de José Araripe Júnior, Sérgio Machado e Edyala Iglesias  
*A Árvore da Vida* (1988), de Marcus Villar  
*A Sintomática Narrativa de Constantino* (2000), de Carloa Dowling  
*Aroeira* (2015), de Ramon Batista  
*Aruanda* (1959), de Linduarte Noronha  
*BatGuano* (2014), de Tavinho Teixeira  
*Bonequinha de Luxo* (1961), de lake Edwards  
*Contínuo* (2013), de Carlos Ebé e Odécio Antônio  
*Ela Morava na Frente do Cinema* (2009), de Leonardo Lacca  
*Eles Voltam* (2012), de Marcelo Lordello  
*Esse Amor que Nos Consome* (2012), de Allan Ribeiro  
*Funesto* (1999), de Carlos Dowling  
*Gatilho de Prata* (2013), de Bruno Sales  
*O Matador de Ratos* (2012), de Arthur Lins  
*Pacific* (2009), de Marcelo Pedroso  
*Privado* (2012), de Tadeu Melo  
*Roda Gigante* (2015), de Iomana Rocha  
*Invólucro* (2015), de Caroline Monteiro

**ANEXO A – E-MAIL PROJ. DOC. “SOB MEDIDA”\_URGENTE\_ CARTA E TEXTO OFICIAL DE COMPROMISSO<sup>40</sup>**



----- Mensagem encaminhada -----

**De: Caroline Oliveira** <alinhada@gmail.com>

Data: 9 de fevereiro de 2012 15:19

Assunto: proj.doc. “SOB MEDIDA”\_URGENTE\_ carta e texto oficial de compromisso

Para: javaricarte80@hotmail.com

Cc: marcelo lordello <mlordello@gmail.com>, Dudha Moreira <dudhamoreira@hotmail.com>, dudhamoreira <dudhamoreira@gmail.com>

querida, então, eu queria te propor uma coisa...

Estou elaborando um doc em curta metragem com a seguinte proposta em estado argumentativo ainda:

*“Sou várias, mutável, tecido formado de diversas fibras, desde o mais leve algodão natural e rústico, aos fios sofisticados e inquebráveis, transparentes, quase invisíveis. Entre uns e outros, todas as nuances, MULHER É COISA COMPLEXA, INCOMPLETA FELIZMENTE.”(Luzilá Gonçalves)*

A proposta deste documentário é retratar *Sob Medida* o perfil de oito a dez mulheres, em diferentes faixas etárias, no que diz respeito aos cuidados, adornos, vestimentas e amadurecimento dos seus corpos, assim como a relação de expectativa e apreciação/percepção que elas e nós temos deles.

Os corpos de mulheres modelos de valores reais e humanos - não os impostos pela mídia e pela indústria da beleza – vão compor uma “cartografia visual” sensível e delicada em formato de um documentário em curta-metragem.

Medindo, registrando, trazendo beleza e humanidade com o ponto de vista da fotografia e das questões abordadas pela condução intimista de entrevistas em estúdio, a ideia é fazer um ensaio estético-reflexivo sobre a conexão entre os corpos expostos (em primeiro momento) e as personalidades pouco a pouco desnudadas.

---

<sup>40</sup> Resgato aqui nestes anexos alguns trechos das importantes trocas de e-mails de prospecção e pré-produção que eu tive com as personagens na idealização e pré-produção do *Invólucro* – quando ainda se chamava *Sob Medida*. São documentos de aparente ordinariedade processual, mas que especialmente por isso guardam em si uma preciosa fricção do tempo e de uma escrita encarnada. São falas e trocas menos racionalizadas, pois são dedicadas a uma necessidade prévia de interlocução queurgia naquele momento. Começo por uma carta-convite padrão, enviada à cada uma delas, que pedia uma autodescrição dos seus perfis junto a algum tipo de consideração sobre como se enxergavam dentro dos conceitos ainda embrionários do que viria a ser, de fato, o documentário em termos de forma e de estética.

Mulheres mães, mulheres profissionais, mulheres jovens, mulheres maduras, mulheres solteiras, mulheres companheiras, mulheres casadas, mulheres múltiplas... Seja qual for o seu estado, status social e gênero real, todas elas têm na relação com o corpo sentimentos em comum de auto-apreciação, de adequação a padrões sócio-midiáticos ou de inadequação e insatisfações...

A escolha e diálogo com possíveis personagens, principalmente nesta pesquisa inicial, vai me ajudar ainda mais na conceituação e visualização da proposta e das inquietações que passam pela minha cabeça em relação ao tema...

Vc toparia participar?

Eu já pedi à algumas outras possíveis personagens que escrevessem um auto-perfil de apresentação dando todos os seus dados pessoais (números de identidade e cia podem apenas constar na carta de anuência que envio em anexo), estado civil, número de filhos (as) ou não, apresentar a formação, trajetória de trabalho e relação com a maternidade (ou falta dela) e, principalmente:

-> levantar uma reflexão sobre suas transformações corporais ao longo dos anos... como lhe dão hj com os seus corpos em relação a idade que têm e as cobranças e padronizações socio-midiáticas? quais eram as suas auto-percepções quando mais novas e como foi esse processo de amadurecimento? bem, inicialmente, era esse papo que gostaria de ter pessoalmente. mas, talvez vcs tenham mais tempo para elaborarem de forma escrita e, dessa forma, seja mais profundo, ágil e bacana. pois, estou correndo pra finalizar o projeto.

**ANEXO B – ISABELLA**

----- Mensagem encaminhada -----

De: **isabella ricarte** <javaricarte80@hotmail.com>

Data: 10 de fevereiro de 2012 19:56

Assunto:

Para: Caroline Oliveira <alinhada@gmail.com>

hoje me chamo Isabella ricarte, sou brasileira, paraibana de cajazeiras e actualmente vivo e trabalho em londres uk, sou solteira, tenho 31 anos, nao tenho filhos motivos genéticos pois sou uma mulher transexual, esse motivo me custou muita dificuldade em varios aspectos sociais e principalmente no trabalho pois só actualmente as transexuais podem ter uma documentação de acordo com seu corpo, nome e género feminino. assim sendo mais fácil a possibilidade de um contrato de trabalho, pois antes de isto a imagem contradizia o documento. Eu hoje gracias a meu esforço sou self employment, ou seja, trabalho para me mesma na área que é mais cabível ao meu biótipo. sou streeper, gogo, hostes, e faço *performances* em discotecas, sou muito feliz por trabalhar com o erotismo e a dança mais meu trabalho me custa muito investimento no meu corpo e na estética em geral. a parte do trabalho eu sempre tive uma certo incomodo com meu corpo , era um corpo masculino que tive que lapidar e transformar em feminino mais eu sempre busquei a perfeita feminilidade em relação ao corpo e essa luta contra os hormónios masculinos será eterna , e os métodos que uso sao : uma saudável alimentação , peeling e oxigenação facial frequente, laser ant-hair , ja passei por quirofano 5 vezes, tenho meu corpo quase todo modificado atravez de líquidos apropriados por médicos e busco a felicidade constante que é o maior segredo da juventude. essa sou eu.

## ANEXO C – ASTRID

Sou Astrid. Completo amanhã 46 anos. Sou médica desde os 23 anos. Não tenho filhos, e isso foi uma opção pessoal, e não um acaso ou o resultado de alguma doença. Vivo há quase 16 anos com meu companheiro, e também foi uma opção pessoal não ter me casado legalmente e nem religiosamente. Não tenho religião e não acredito em Deus. Sinto-me satisfeita e confortável com meu corpo. Quando eu era criança e adolescente, minhas irmãs eram mais magras do que eu (éramos todas bem magrinhas), de modo que praticamente até me formar, eu achava que eu era “gordinha”, já que, dentro do meu referencial, que era a minha família, eu era a menos magra. Até que um dia eu escutei um cara que eu namorava na época me descrever no telefone: “Astrid, uma moreninha, magrinha”. Aí de repente eu descobri que eu era magra, e achei ótimo. Nesse tempo eu já (ainda) comprava roupa na sessão infantil, que era onde eu achava as numerações que me cabiam, e isso não era problema, eu andava e ainda ando muito de jeans e camiseta, trabalho assim. [...] Não acho um terninho do meu tamanho, uma saíinha com blazer, nada e é o tipo de roupa que não se encontra pra criança. Acabo mantendo meu estilo despojado de sempre (tem gente que chama de mal vestida mesmo)... Teve um tempo que “a gostosura me subiu pra cabeça” e eu passei a andar só de roupa arrochada, micro saia, tubinho coladinho bem curtinho, top com shortinho entrando, enfim, passou. Foi tipo um verão. A idade tem me trazido mais dificuldade de conviver com limitações do meu corpo do que com a aparência dele. Acho meu corpo muito legal pra uma mulher da minha idade e confesso que sinto um prazer malvadinho em cair de boca em tudo que é doce, feijoada, cervejinha, chocolate, enquanto a mulherada ao meu redor fica se segurando pra não engordar e comentando “ai que inveja de você que pode comer tudo e não engorda”. Mas quando eu tive de usar óculos por causa da idade, fiquei meio mal. Não tem jeito, não leio uma bula, não coloco uma linha na agulha, não escrevo uma receita sem óculos, isso é um saco. Ainda bem que para dirigir dá certo sem óculos, ainda. Tenho vários cabelos brancos, também não me incomodam tanto. A maioria está ainda bem colorido, não pinto e não penso em pintar, mesmo quando branquear bem mais. Acho legal. Provavelmente por não ter sido mãe, meus peitos ainda estão mais ou menos no lugar, não estão tão caídos, mas nesse ponto, acho que



uns quilinhos a mais ajudariam, a magreza ajuda a “cair” mais rápido. Celulites não me deprimem, até porque minhas pernas estão bem direitinhas, magra sim, mas cambitinho não. Coxinhas grossinhas, bunda no lugar. [...] Acho que eu consigo me encaixar quase em qualquer lugar, e morro de rir botando o carro em vagas mínimas, sabendo que só uma pessoa com meu corpo conseguiria sair pelo vão estreito da porta. [...] A pele vai ficando mais seca, mais manchada, isso me incomoda, até porque sou dermatologista, a pele muito manchada do sol de tantos anos não é um bom cartão de visita. [...] Sou também uma dermatologista tatuada, e isso não é muito comum, mesmo hoje em dia, que tatuagens são bem mais aceitas. Minhas tatuagens foram todas feitas depois dos 30 anos, tenho 7 delas, e todas tem um significado, uma representação. [...] Em 2010 me submeti a uma histerectomia por causa de miomas. Estava com 44 anos. Comecei a menstruar com 14, então, passei 30 anos da minha vida cuidando de não ter filhos. Pode até ter dado trabalho, sim, mas ter filhos daria muito mais, e eu acho que não tenho o desprendimento necessário pra ter filhos, nunca quis nada nem ninguém dependendo de mim pra tudo. [...] Vi num desenho animado o cara dizer que quem não pode ter filhos é homem, e quem pode é mulher, então, depois da histerectomia, acho que fiquei meio homem... [...] Quando eu me mudei de Niterói para o interior da Paraíba percebi como os padrões são diferentes. No Rio eu tinha um ótimo corpo. Em Caldas Brandão-PB as pessoas viviam perguntando se eu estava doente, diziam que eu era “muito acabadinha”, magreza era sinal de má saúde ou pobreza. [...] Preciso de alguma estabilidade na vida pra poder manter meu peso, mudanças me emagrecem, sejam elas boas ou ruins. [...] Não ligo muito para comer, mas gosto de comida boa. [...] Tenho vestidos de quinze anos atrás que ainda cabem em mim. Gosto disso.

**ANEXO D – DUDHA**

From: alinhada@gmail.com  
Date: Fri, 10 Feb 2012 13:55:34 -0200  
Subject: Re: CARTA ANUENCIA Sob Medida  
To: dudhamoreira@hotmail.com

amor, a reflexão está ótima, mas vc esqueceu dos dados fundamentais e objetivos q preciso: idade, profissão e trajetória de trabalho e falar mais diretamente da relação com o corpo, pq o tempo vc já falou aqui...

beijos e te aguardo!

----- Mensagem encaminhada -----

De: **Dudha Moreira** <dudhamoreira@hotmail.com>  
Data: 10 de fevereiro de 2012 14:18  
Assunto: RE: CARTA ANUENCIA Sob Medida  
Para: alinhada@gmail.com

Eu me chamo maria do Carmo furtado moreira, nasci em 06 de outubro de 1961, tenho 50 anos bem vividos e comecei minha trajetória de vida bem cedo aos nove anos como ajudante em lojas de sapato em cajazeiras na paraíba cidade onde nasci e tenho muito orgulho disso. A vida me fez adulta logo cedo e disso restou o que sou hoje: Me formei com muita dificuldade financeira pois minha mãe viúva e com 8 filhos sendo eu a caçula, não tinha orçamento pra tal. Graduada em em educação física na UNIPÊ em João Pessoa Paraíba trabalhei como professora muito tempo e ao mesmo tempo fazia unhas pra ganhar mais uns trocados e ajudar nas despesas de casa.

Ingressei na carreira de atriz pois, desde menina via isso na minha frente e sentia uma magia e uma vontade de crescer e “fazer arte” sou pós graduada em representação teatral pela universidade federal da paraíba, também trabalho como produtora de comerciais publicitários e assim vou seguindo minha vida, sem maiores conflitos só com a certeza de mudanças óbvias

que a mesma nos proporciona. Amo praticar esporte, frequento desde muito cedo academias de ginásticas não vivo sem me exercitar vejo a cada dia meu corpo se transformando e me fazendo cada vez mais jovem. é isso.

Gata é isso ai, to sem inspiração... será que é por ai?

bj

## ANEXO E – REFLEXÃO DE DUDHA



----- Mensagem encaminhada -----

De: **Caroline Oliveira** <alinhada@gmail.com>

Data: 10 de fevereiro de 2012 13:13

Assunto: reflexão de Dudha

Para: Caroline Monteiro <alinhada@gmail.com>

Gata, acho que é mais ou menos isso! fiz aqui no trabalho meio na correira, mas ta ai, se não for isso me avisa que refaço.

bj e que venham mais projetos pra engrandecer nossa cultura!

Evoé!

me diz algo ainda hj ta bom?

Algumas vezes temos que fazer uns poucos ajustes em nosso estilo de vida pra seguir a sabedoria, seguir em frente. Muitas vezes temos que dizer não a tantas atividades, é aí que colocamos em prática nossos amores e dissabores. É preciso remover toda palavra de fraqueza, cansaço, vacilação e derrota; encarar nossas mudanças e se propor a nossa batalha diária. Cada um reage de maneira diferente, pois tudo depende do modo com que nós encaramos os desafios ou os problemas impostos diante de nós, uns nem sequer se mexem, outros sentem medo e recuam, outros se enchem de coragem e enfrentam de frente, dão o melhor de si e evoluem, aprendem...

Na minha concepção, não existe divisor do tempo. O tempo é o tempo, e não se divide. Porém, precisamos dessa divisão de ano, meses, dias. Não fosse isso, qual sentido haveria em contar-se meses e anos? Bom, já que é necessário essa contagem, e que vivemos dependente dele, porque não desejar que cada novo ciclo de vida, nova contagem, seja um recomeço? Eu quero ser transformada cada dia, amar mais, viver mais, ousar mais e principalmente viver mais!