

Filme-ensaio: um conceito recente e suas confluências na arte contemporânea.

Hélio Batista de Oliveira Júnior

RESUMO

Fundamentado nas perspectivas dos estudos sobre o Cinema e a Performance este artigo se propõe a discutir as relações entre o filme-ensaio e o registro em vídeo do trabalho em performance *Corpo Ruindo* da artista Paula Garcia, utilizando fronteiras transdisciplinares desde a literatura, o cinema, a cultura visual e os fenômenos visuais, a imagem e a performance. Neste panorama visual contemporâneo o filme-ensaio influencia e reverbera na montagem e disposição dos registros de vídeos no circuito da arte contemporânea.

Palavras-chave: Filme-ensaio, cultura visual, cinema, performance, Paula Garcia.

ABSTRACT: Essay-film: a recent concept and its influence on contemporary art -

Based on the perspectives of studies of Cinema and Performance this article is to discuss the relationship between the essay-film and recording work of performance video *Noise Body* artist Paula Garcia, using transdisciplinary borders from literature, cinema, visual culture and visual phenomena, image and performance. In this contemporary visual panorama essay-film and influence reverberates in the assembly and disposal of videos records in the circuit of contemporary art.

Keywords: Essay-film, visual culture, cinema, performance, Paula Garcia.

Cinema, filme-ensaio e seus desbravadores.

Já dizia Adorno (1936) que “a lei formal mais profunda do ensaio é a heresia”. O ensaio oriundo da Literatura aponta para a exibição do produto cinematográfico e aparece fortemente compartilhado em categorias que são mais de mercado que puramente estéticas, como, por exemplo, o documentário e a ficção. Num modo que não é narrativo, tampouco documental, ele é experimental e colocado num lugar que

acrescenta as dificuldades de acesso a ele próprio desde a sua criação em 1927 por Sergei Eisenstein's com o seu trabalho *The Capital*. O ensaio surge como uma nova forma híbrida de ficção referenciada pelo real, e pelo tempo real. Uma conjugação limiar de fronteiras, possibilidades, apropriações e novas conjugações.

O ensaio derivado da Literatura agora passa a ser entendido como algo que se permite permear pela poesia, pela transgressão, preocupando-se com o uso da imagem, material primário constituinte de um filme. O ensaio aponta para novas formas de elaboração de montagem, trabalha o material com mais expressão e inteligência, novas formas narrativas e discursivas são criadas, interação entre voz do narrador, e uma nova forma de voz *em off*¹, oscila entre a ficção e a não ficção, distanciando do documentário. Esclarecendo o alvo deste campo de estudo o autor Weinrichter enaltece que:

uma obra ensaística acontece quando os seguintes requisitos são apresentados: não propõe uma mera representação do mundo histórico, sem uma reflexão sobre si mesmo, criando um caminho sobre seu próprio objeto (não se limita ao seguimento de uma realidade pré-existente). Privilegia a presença de uma subjetividade pensante (deve existir uma voz reconhecível) e uma mescla de materiais e recursos heterogêneos (comentários, arquivos, entrevistas, intervenções do autor) que acabam criando uma nova forma própria de criação ensaística proporcionando ao filme-ensaio o sinônimo de terra incógnita” (WEINRICHTER, 2007, p.13, tradução nossa).

Como nos revela o autor Paul Arthur (2003) “proposto na intersecção pessoal, subjetiva e histórico-social, o ensaio emergiu como uma forma de não ficção, intelectual e inovação artística”, por esta razão a autora Nora Alter esclarece que o “filme-ensaio não é um gênero, ele se esquivava das formalidades, conceituais e limitações sociais [...] o filme-ensaio desrespeita os limites tradicionais, é transgressivo conceitualmente e estruturalmente, ele é auto refletivo e auto reflexivo” (WEINRICHTER, 2007, p.23, tradução nossa).

A forma ensaística notavelmente tem uma tendência de direções complicadas, tais como, fragmentação, digressão, repetição e dispersão em sua composição, fazendo com que ele seja confundido nas leis de gênero e classificação. O filme-ensaio está classificado como não comercial, ou experimental, resistente e de forte base

epistemológica, como por exemplo, os trabalhos *Sans Soleil* do cineasta francês Chris Marker , produzido em 1983, e *Fahrenheit 9/11* produzido no ano de 2004, pelo cineasta estadunidense Michael Moore, apresentam sérios problemas de classificação dentro das categorias do cinema. Outro cineasta de muita importância na história do cinema e do filme-ensaio é o francês Jean-Luc Godard, que em seus trabalhos aborda questões literárias, e fílmicas essenciais, como por exemplo, *Histoire(s) du cinema*, produzido no ano de 1998, na França.

O estatuto genérico do filme-ensaio provém de uma prática que fusiona desde os formatos do documentário performativo e da vertente lírica, ou a autobiografia do cinema de vanguarda, sendo que estas empregam estratégias tão pouco sancionadas pelo mercado, e pelos hábitos do espectador, como o uso alegórico do material de arquivo, a montagem expressiva, a dialética dos materiais, a convivência das imagens factuais objetivas com um discurso subjetivo, e a tentativa de uma linha de argumentação, não linear, resistente à ruptura encontra-se arraigada no modo expositivo do documentário tradicional, e de seu herdeiro televisivo, a reportagem. A diferença entre deles é que o ensaio não estabelece conclusões, e tampouco ensaia conclusões.

Confluências entre o mundo da arte e o caráter ensaístico em suas obras.

Segundo o autor Weinrichter (2007) “um ensaio pode ser filmado por um cineasta experimental”, como por exemplo, Jonas Mekas, que de forma autobiográfica criou diversos volumes de seus trabalhos experimentais intitulados *Diaries, Notes and Sketches*, de 1968 até 1985. Os estudos de vanguarda com seu caráter radical e de oposição as dominantes formas do cinema até então estabelecidas dificultaram a entrada desses tipos de trabalhos no mercado.

Videoartistas e figuras oriundas do mundo artístico tendem a cada vez mais filmar obras de caráter autobiográfico e ensaístico. A artista francesa Sophie Calle, grava o seu trabalho *No Sex Last Night*, no ano de 1992, John Smith com o seu o tríptico, *Hotel Room*, em 2003, e Hito Steyerl grava o trabalho *November* em 2004, firmando a entrada de alguns artistas neste universo. A instituição artística mantém o seu respeito às tradições audiovisuais de forma muito mais evidente e dramática. Cabe aqui qualificar o ensaio como uma confluência entre o cinema documental e experimental num primeiro momento. Sua prática logo em seguida revitaliza o uso do

vídeo (que hoje constitui seu caráter majoritário) originando então a *videoarte*², firmando uma nova confluência entre a tradicional instituição artística e o cinema. Sendo assim o autor Weinrichter enfatiza que:

o ensaio é uma prática que atravessa uma série de instituições que se tem caracterizado historicamente pela ignorância e a indiferença que se proferiam mutuamente, tanto do ponto de vista dos cineastas e artistas como por parte dos historiadores: o âmbito de trabalho e exibição das obras estão tão compartimentalizados e revelam-se tão distantes como os estudos que escrevem sobre eles mesmos. (WEINRICHTER, 2007 p.26, tradução nossa).

Essa situação alinhada às situações externas tanto institucionais, quanto de recepção é que vai explicar o difícil entendimento da categoria filme-ensaio. Outra razão existente que dessa vez não é de caráter pragmático e ontológico, mas que o conceito de ensaio serviria para denominar um tipo de obra que utiliza os seus recursos próprios para indicar uma forma intransferível, que não poderia servir de “modelo genérico”.

Outra característica forte do filme-ensaio é a proposta de voltar a “olhar a imagem”, desterritorializar a sua função original (observação e narrativa) e vê-la enquanto representação, não ler somente o que ela representa, criando assim uma necessária distância com o seu sentido e função original para que novas interpretações sejam formadas e problematizadas. Além do uso das imagens de forma diferenciada, o cinema pode criar um discurso por seus próprios meios que não excluem e tampouco esgotam a palavra, criando inclusive um discurso em primeira pessoa.

Um filme não necessariamente necessita de uma voz em *off* para que se tenha voz, ele necessita de uma nova forma de ser vista, ou seja, precisa utilizar de uma metáfora visual e não verbal para a sua expressão. Um efeito discursivo pode ser construído através de uma imagem e de suas justaposições dando um efeito de consciência do processo que caracterizaria um ensaio. Nessa era da supremacia da cultura visual como podemos nos atrever na necessidade da palavra? O que caracteriza por sua vez a voz ensaística seria um caminho de ida e volta do documental em torno do comentário verbal para que se encontre um novo tom? A inscrição verbal do paradigma performativo designa o abandono de uma voz incorpórea, desencarnada, cheia de

suprema autoridade epistemológica, a voz de Deus, e se apresenta com uma perspectiva mais tentativa, incompleta, incerta, e fragmentada, uma atitude muito parecida com a de um ensaísta.

Para então caracterizar esta voz ensaística podemos ressaltar uma distinção que a autora Ursula Le Guinn estabelece:

A língua paterna é a linguagem do poder social (e acadêmico), do discurso histórico, público, oficial; a linguagem racional que busca ser objetiva, a voz que estabelece uma dicotomia criando uma distância entre o eu, o objeto e o Outro. Esta não é a língua materna, onde um de seus dialetos é o narrador do documentário clássico. A língua materna é a voz dos contos para dormir, voz comum e sem pretensões; que oferece a experiência como uma única verdade, está geralmente encarnada em um corpo vulnerável. Finalmente abriria uma terceira língua intermediária entre as duas, uma que se fundiria o discurso público e a experiência privada, capaz de argumentar sem autoritarismo, mas também sem reduzir-se ao âmbito doméstico. Esta voz íntima, mas também clara seria a própria voz do ensaísta” (WEINRICHTER, 2007, p.29, tradução nossa).

A autora Nicole Brenez, (1970) indaga se “a imagem pode ser um argumento? Numa imagem ela pode explicar, criticar, argumentar, demonstrar, concluir e comentar?” As imagens são mais complexas que uma mera representação do mundo concreto. É preciso frear, abrir e desdobrar a imagem para que ela possa vir a ser analisada e utilizada, ou de acordo com Georges Didi-Huberman (2006) “inquieta-se diante de cada imagem”. A câmera congelada ou lenta em efeito, cria uma imagem que passa a ser algo a mais que ela mesma. Brenez nos fala com otimismo que o estudo visual da imagem anula “a divisão do trabalho, da arte e da crítica” (BRENEZ, 1970, p.348, tradução nossa). Sobre uma possível dimensão analítica e ensaística sobre a sua capacidade de dizer algo sobre, ou a partir do material imagético que é manipulado, esses outros formatos geram conhecimento, as imagens são tratadas num segundo plano, cria-se então um espaço, uma distância para que a imagem volte a ser vista?

Novas formas de ver e vivenciar a imagem através da cultura visual.

Para o autor George Steiner “toda obra de arte é um ato crítico sobre uma obra anterior” (WEINRICHTER, 2007, p.31, tradução nossa). O que nos situa no conceito de intertextualidade, e a forma ensaística da apropriação. Com o surgimento da *Pop Art*³ na Inglaterra nos anos 50, e depois migrada para os Estados Unidos, os surgimentos dos *stillvideos*⁴ e as novas formas de montagem produzidas através de imagens apropriadas pela cultura de massa, demonstra que somos bombardeados de imagens que reduplicam as formas de crítica criando um modo de oposição ao espectador. “Paralelamente a digitalização coloca em pauta crenças profundamente enraizadas na representação e na visualização, o que leva a reexaminar muitos dos discursos críticos, científicos e estéticos – baseados em nossa cultura”, concordando com o autor José Ribeiro (2005), “com a passagem da era da reprodutibilidade técnica (Benjamin,1936) para a era da transformação digital (Jenkins, 2003), emergem novas problemáticas. Os processos sociais e culturais da globalização aceleram-se (revolução digital) e tornam-se multipolares”. (RIBEIRO, 2005, p. 617).

Lembrando Walter Benjamin “a arqueologia não é apenas uma técnica para explorar o passado. É também e, sobretudo, uma anamnese para entender o presente [...], um bom relatório arqueológico não deve apenas indicar as camadas das quais provêm às descobertas e sim aquelas que, antes foi preciso atravessar”. As memórias de arquivos são questões colocadas diante da nossa história, elas são fantasmas que olham para todos nós. (Ibid., p. 617).

Segundo José Ribeiro (2005, p.618) “o digital, porém, tornou-se “metáfora cultural” de crise e transição de passagem da “representação” para a “simultaneidade”, “telepresença”, “interatividade”, “tele-ação”.

Também se diluem as fronteiras entre os media. Os media digitais incorporam potencialmente todos os anteriores. Surgem novas concepções e representações das relações espaço-tempo (Augé, 1997; Castells, 2000) – relações entre distintos períodos, entre o presente e a memória, entre regiões diferentes: a multilocalidade, as ligações interdisciplinares, as ligações intertextuais e discursivas (Clifford & Marcus, 1986; Marcus & Fisher, 1986; Marcus, 1991; 1994), a “hiperescrita” (textos híbridos, não lineares) entre diferentes meios e

variados discursos (Stam, 2001). As tecnologias digitais tornam-se acessíveis a um número cada vez maior de utilizadores (democratização dos media), enquanto se melhora a sua qualidade técnica e se diluem também as fronteiras entre “amadores” e “profissionais” dos media. As tecnologias digitais tornam-se tecnologias da memória (arquivos digitais) suscetíveis de armazenar, organizar e comunicar uma grande quantidade de informação, de qualquer tipo e suporte (textos, imagens, sons, audioimagético), de fazer circular e tornar facilmente acessível e disponível simultaneamente numa pluralidade de lugares por um grande número de utilizadores – as bases de dados serão as formas simbólicas ou culturais contemporâneas, aparentemente caóticas, mas estruturadas, nas quais se podem realizar um grande número de operações básicas: navegar, ver, organizar, reorganizar, selecionar, compor, enviar, imprimir etc. (Halbwachs, 1968; Levy 2001; Baer, 2003). (Ibid., p. 618).

Interrogar o mundo em que vivemos e a natureza do que vemos e do que pode ser visto se faz necessária. As produções de imagens geram intencionalidades e investigam valores gerados em nossas subjetividades das quais geramos versões e visões do mundo.

Como aponta Martins (2007, p.26) “a cultura visual discute e trata a imagem não apenas pelo seu valor estético, mas principalmente, buscando compreender o papel social da imagem na vida da cultura”. As imagens não são neutras, elas são interpretadas, dizem de nós, de outros e são dialogadas em contextos diversificados.

Considerar a cultura visual não apenas como

uma atitude e uma metodologia viva, mas como um lugar de entrecruzamentos entre o que seria uma mirada cultural (visualidade) e as práticas de subjetividade que a ela se vinculam nos possibilita pesquisar de maneira mais sistemática, detalhada, as relações entre os artefatos da cultura visual, os relatos visuais construídos pelos que os veem e os conceitos elaborados a partir dessas relações deixando claro que o relevante das pedagogias da cultura visual não são os objetos aos quais ela se dirige ou produz, mas, as relações que mantemos com eles (HERNÁNDEZ, 2012, p.22).

A cultura visual nos auxilia a analisar e estudar os objetos, e os aspectos da nossa vida cotidiana. Se substituirmos a palavra “arte” pela palavra “visual”, Martins detalha que:

O caráter inclusivo desta dilatação semântica abre espaço para a discussão sobre as práticas culturais do ver e suas relações com a subjetividade, reconstruindo o conceito de valor num mundo sitiado por imagens que preenchem e instituem a experiência do cotidiano (MARTINS, 2007, p.33).

Se na esteira de Comolli, percebemos, por um lado, o documentário como “o contrário da informação, das informações; o reino da ambiguidade; o território das metamorfoses; o domínio da narrativa”; e por outro, a ficção como “força que nos faz sair dos eixos”, “porta que nos faz passar para o outro lado do espelho narcísico no qual os meios de comunicação nos aprisionam” (COMOLLI, 2007, p. 127), perceberíamos que a tensão da qual falamos se converte em potência de escritura para uma narrativa que mescla documentário, ficção e poesia.

Paula Garcia, o Corpo Ruindo e um desdobramento ensaístico.

O Manifesto Futurista Italiano segundo a autora Rose Lee Goldberg (1909) ficou conhecido como um “ataque aos valores estabelecidos da pintura e das academias literárias”. Sendo assim, em Paris, havia o apontamento para o que seria a arte do futuro. O movimento ficou conhecido pela produção de *saraus*, *performances*⁵ e também manifestos escritos pelos artistas participantes. As performances eram o meio mais direto dos artistas do movimento dissolverem suas ideias com o público e causar rupturas estéticas. Movimento que influenciou poetas e artistas brasileiros a romper com as tradições acadêmicas europeias, e lutar pela liberdade de expressão, impulsionando e incentivando a realização da Semana de Arte Moderna de 1922.

Se a vanguarda – por definição – tem sido sempre uma postura que rompe com os cânones anteriores, antecipando novos rumos e transgredindo padrões, a arte do corpo dentro deste contexto, consiste em uma das formas expressivas onde os códigos vigentes se enfrentam com o novo, o experimental e o imprevisto. Desde a década de 50 o corpo humano vem sendo investigado na arte contemporânea, pois se liberta da representação iconográfica secular e extrapola seus limites. Ele passa a expressar por si

mesmo através de ações performáticas oriundas nas artes visuais nas quais ele é colocado em evidência sendo instrumento questionador e avaliador de valores socioculturais. Contudo, pensando em nossa atual sociedade, pensar e se expressar através do corpo de uma forma direta, tem sido um significado polêmico.

“A evolução da cultura se mede, segundo os padrões convencionais, pelo avanço de instrumentos de transformação do mundo e a sua progressiva especialização” (Glusberg, 2011, p.100). Nessa perspectiva, as performances segundo Glusberg revelam “[...] transgressões dentro de uma cultura em que o corpo, a partir das convenções vigentes, é alienado de si próprio” (Ibid., p.100). Corpo este, que se aliena, tudo como “a performance e a *body art* devem mostrar não o homo sapiens – que é como nos intitulamos do alto de nosso orgulho – e sim o homo vulnerabilis, essa pobre e exposta criatura, cujo corpo sofre o duplo trauma do nascimento e da morte, algo que pretende ignorar a ordem social (...)”. (Ibid., p.46).

A performance enquanto linguagem artística surge como uma possibilidade para o estudo das representações simbólicas a partir dos modos de usar o corpo, ou seja, o artista performático faz uso de seu corpo para questionar instâncias socioculturais; ele utiliza de seu patrimônio natural mais sensitivo para representar na arte os desejos entre a natureza e a cultura. O corpo é um tema reverenciado e contemplado com veemência na arte, e encontra-se encarado em diversas culturas como o objeto próprio de fazer arte. A arte corporal busca então “desfetichizar” o corpo humano através de suas ações físicas produzindo variadas imagens de comportamento iconográfico e simbólico.

De acordo com o antropólogo David Le Breton (1999), a contemporaneidade analisa o corpo como “uma matéria indiferente, simples suporte da pessoa. Ontologicamente distinto do sujeito, torna-se um objeto à disposição sobre o qual agir a fim de melhorá-lo, uma matéria prima na qual se dilui a identidade pessoal, e não mais a raiz de identidade do homem”. Com o intuito de embaralhar os códigos, o artista produz tensões entre a sua realidade sensorial, aspectos e pensamentos determinando as naturezas de suas obras. Como o autor Le Breton explana; “as performances questionam com força a identidade sexual, os limites corporais, a resistência física, as relações homem-mulher, a sexualidade, o pudor, a dor, a morte, a relação com os objetos, etc. O corpo é o lugar onde o mundo é questionado” (Ibid., p.45).

Para Comolli (2008), é a imagem do corpo que resiste no cinema, “na medida em que continua irrevogavelmente ligada à globalidade e à complexidade do corpo”. Isso significa dizer que os traços reunidos por essa imagem “convocam, ao mesmo tempo, a parte encarnada e parte impensada do corpo, marcas de vida, marcas de experiência vivida” (COMOLLI, 2008 p. 256).

Retratando todas estas questões mencionadas, apresento o trabalho em performance *Corpo Ruindo* da artista brasileira Paula Garcia como uma forma de análise ensaística a partir do *vídeo*⁶ em forma de registro disponibilizado ao longo de suas ações na exposição *Terra Comunal – Marina Abramovic + MAI*, realizada durante o período de 10 de março a 10 de maio de 2015, com visitas de terça a sábado, das 10h às 21h e domingos e feriados, das 10h às 19h no Galpão do Sesc Pompeia localizado na rua Clélia, número 93, na cidade de São Paulo – SP, onde a artista executava este trabalho diariamente.

Paula Garcia é paulistana, nascida em 1975, mestre em Artes Visuais pela Faculdade Santa Marcelina-SP e Bacharel em Artes Plásticas pela Faculdade Armando Álvares Penteado-SP. Suas pesquisas e experiências artísticas enfocam a performance e suas relações com as mídias, em especial o vídeo. Paula atua como artista e colaboradora artística de projetos curatoriais do MAI (Marina Abramovic Institute) em Nova Iorque, onde reside atualmente. O seu trabalho apresentado e analisado neste artigo, *Corpo Ruindo* é um desdobramento de suas pesquisas e práticas desenvolvidas para a sua tese de dissertação de mestrado cujo título *Corpo Ruído como procedimento na arte*⁷, foi defendida na Faculdade Santa Marcelina em São Paulo no ano de 2009. A artista já apresentou este trabalho na Itália, Suíça e Brasil em diferentes formatos.

Como explica o autor Comolli (2008, p.258) a presença ou fotogenia como a “absoluta disponibilidade da máquina cinematográfica para registrar a experiência dos corpos reais, para fazer dessa experiência a força dos corpos filmados” e ao mesmo tempo, “a absoluta resistência dos corpos reais a se deixarem despossuir de si mesmos por uma máquina”. (Ibid., p.258). Para referenciar de forma imagética o trabalho da artista apresento 2 *stills de vídeos* retirados do vídeo produzido pelo Sesc a fim de demonstrar a força das ações.

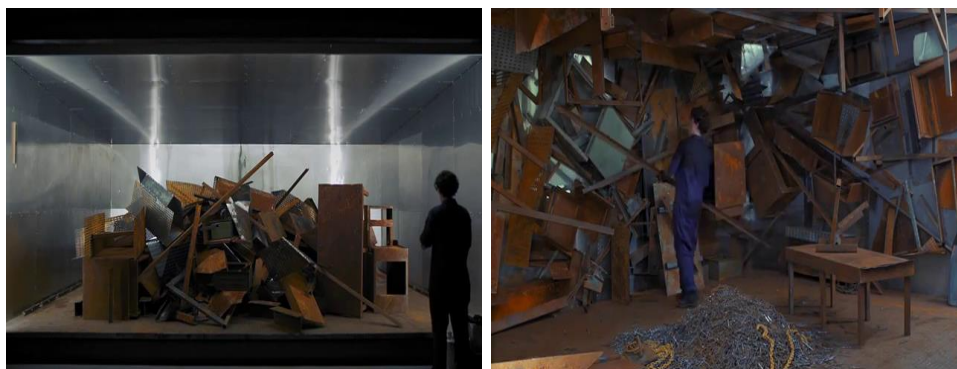


Figura 01 *Still de vídeo* do trabalho *Corpo Ruindo*.



Figura 02 *Still de vídeo* do trabalho *Corpo Ruindo*.

Coloco como enfoque para analisar o vídeo como filme-ensaio, a voz em *off* implementada no decorrer das ações do trabalho da artista Paula Garcia. A voz analisada em questão é a da própria artista, e no decorrer dos 5 minutos e 43 segundos apresentados pelo vídeo postado na página *Sesc em São Paulo*⁸ no YouTube, no dia 27 de Abril de 2015, narra quais são as intenções poéticas e visuais do trabalho. A câmera é pautada numa estética observacional e acompanha a ação da artista, e podemos verificar a intensa relação que o seu corpo embate com o tempo enaltecendo a sua resistência enquanto matéria da performance. Podemos afirmar com Zumthor, que no trabalho *Corpo Ruindo* a performance da artista “realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade”, pois ela não se comporta como “simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca” (ZUMTHOR, 2007, p. 31). Para o autor José Ribeiro “O filme de exposição ou modo expositivo de representação pretende dar ou fazer passar a impressão de objetividade, racionalidade bem estabelecida, tendência para a generalização imposta pelo comentário (voz em *off*), extrapolada com base nos exemplos concretos oferecidos pela imagem”. (RIBEIRO, 2005, p.624).

Apoiado na fala narrativa de Paula Garcia, a mesma menciona que projetou o trabalho numa sala magnética, e sua ação consistiria cobrir as paredes e quando tudo tivesse coberto ela voltaria as peças para o chão, que são peças muito pesadas feitas de ferro, aço, e demais materiais em sua maioria com aspecto enferrujados então seria como uma linha de produção, e precisaria produzir aquilo naquele dia. Podemos, portanto pensar que “a performance não apenas se liga ao corpo mas, por ele, ao espaço”, já que este é “ao mesmo tempo lugar cênico e manifestação de uma intenção de autor” (ZUMTHOR, 2007, p. 39-40). Neste momento vale ressaltar que Paula Garcia executou este trabalho por aproximadamente 540 horas e 50 dias consecutivos com folga somente nas segundas-feiras. A artista afirma que o primordial do trabalho é a ação, e o que está intrínseco nesta ação. O ímã segundo Paula, foi o elemento que ela encontrou e que pode através dele discutir coisas visualmente e conceitualmente que são para ela fundamentais, são as questões das forças, sejam ela visíveis, invisíveis, políticas, sociais, sistemas de controle, como se o ímã revelasse o poder. Neste momento no vídeo a artista com o uso do seu corpo troca as peças da sala com muita força e veemência numa montagem de diferentes e alternados planos feitos pelo registro do vídeo que enaltecem as forças ali impostas pela fala da artista.

A capacidade de (re) ordenação, e diferentes repetições exercidas por Paula durante o trabalho, enaltece o que Gilles Deleuze aponta para que toda obra é de uma repetição diferente, e que todas as repetições coexistem na arte, mas que só ocorrem quando a imagem ultrapassa a obra, quando ela existe enquanto diferença:

[...] a diferença e a repetição tomaram o lugar do idêntico e do negativo, da identidade e da contradição, pois a diferença só implica a contradição na medida em que se continua a subordiná-lo ao idêntico. O primado da identidade [...] define o mundo da representação. Mas o pensamento moderno nasce da falência da representação, assim como na perda de identidades e de todas as forças que agem sob a representação do idêntico. (DELEUZE, 2006, p.15)

Paula argumenta na narração do vídeo que se pararmos para pensarmos nas experiências brutais de trabalho que ainda existem no mundo, e que ainda tem pessoas que trabalham dessa forma por 8 horas diárias, por vezes mais, como por exemplo, uma pessoa que corta cana por 10 horas diárias, e tentar fazer 2 horas deste tipo de trabalho, ela afirma que não é possível. O vídeo neste momento é invadido por várias tomadas de

cenas demonstrando a dificuldade física através de respirações ofegantes da artista, o desgaste corporal e mental que Paula experimentou durante a realização deste trabalho. Na narração do vídeo a artista esclarece que a questão é como lidar com o pensamento e o esforço físico o tempo inteiro? Esta experiência irá trazer para ela uma ideia de outro corpo, e que este trabalho seja capaz de levá-la para lugares que ela nunca foi. Aos 4 minutos e 17 segundos, a câmera foca no rosto da artista que exaurida chora em posição de agachamento, e a longa sequência é sustentada basicamente pela duração da exposição do corpo da artista na sala de apresentação.

Como aponta Rafael de Almeida (2014) “por essa perspectiva, o ultrapassamento do corpo, enquanto matéria, acompanha, intensifica e relata o ultrapassar de outras barreiras: da linguagem em si. A obra se constrói operando passagens, entre a literatura e o cinema, o documentário e a ficção, a vida e a imagem” (ALMEIDA, 2014, p.283).

Ao ouvir todo o depoimento de Paula Garcia através do registro do vídeo percebemos que o mesmo foi gravado antes dela dar início a sua jornada de trabalhos na exposição, e o vídeo postado na página *Sesc em São Paulo* no YouTube, no dia 27 de Abril de 2015, nos indica pistas da possível montagem realizada, ou seja, a voz em *off* foi colocada após as imagens terem sido captadas pela equipe de filmagem, e o plano de sequências que quebra qualquer tentativa de acompanhamento linear da ação, apontando diversas características ensaísticas, tais como, fusão de formatos do documentário performativo, autobiografia do cinema de vanguarda, montagem de forma expressiva, linha de argumentação não linear resistente ao modo expositivo do documentário tradicional, presença de uma subjetividade pensante (voz reconhecível da artista) que nada conclui e extrapola as fronteiras transdisciplinares desde os fenômenos visuais, práticas culturais, literatura e o cinema, a performance e o filme-ensaio neste novo panorama visual contemporâneo.

REFERÊNCIAS.

ALMEIDA, R. *Ex Isto, de Cao Guimarães, e o ultrapassamento de si. Galaxia* (São Paulo, Online), n. 28, p. 274-284, dez. 2014.

ARTHUR, P. “*Essay Questions: From Alain Resnais to Michael Moore*” Film Comment 39, nº1, 2003.

ALTER, N. *“The Political Im/perceptible in the Essay Film”*. New German Critique. n. 68, 1996.

BENJAMIM, W. *Sobre a arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa, Relógio d'Água.1992.

COMOLLI, J-L. *Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. 2ª ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1998.

DIDI-HUBERMAN, G. *S'inquiéter devant chaque image*, (entrevista com Geroges Didi-Huberman) realizada por Mathieu Potte-Bonneville e Pierre Zaoui), in Vacarme, nº 37, outono de 2006b. Disponível < <http://www.vacarme.org/article1210.html>> Acesso em: 01 de Agosto de 2016.

GLUSBERG, J. *A arte da performance*. Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva. Coleção Debates, 2011.

GOLDBERG, R. L. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HERNÁNDEZ, F. *El desafío de aprender, enseñar e investigar a partir del encuentro de sujetos*. In: PLA, Alfred Porres, *Relaciones pedagógicas em torno a la cultura visual de los jóvenes*. Barcelona: Octaedro. 2012. p. 17-25.

LE BRETON, D. *Adeus ao Corpo: Antropologia e Sociedade*. Campinas, SP: Papiрус, 1999.

MARTINS, R. *A cultura visual e a construção social da arte, da imagem, e das práticas do ver*. In: OLIVEIRA de OLIVEIRA , Marilda (Org.). *Arte Educação e Cultura*. Santa Maria. Editora UFSM, p. 19-40, 2007.

RIBEIRO, J. *Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação*. Revista de Antropologia. São Paulo. USP. v.48. nº 2. 2005.

WEINRICHTER, A. *La forma que piensa. Tentativas em torno al cine-ensayo*. Pamplona. Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra. 2007.

NOTAS.

¹ Voz em off é um recurso de locução indireta que não é captada na própria locução em que o filme é realizado, mas inserida posteriormente.

² A videoarte é uma forma de expressão artística que utiliza a tecnologia do Vídeo em artes visuais. Desde os anos 1960, a videoarte está associada a correntes de vanguarda. Fonte://pt.wikipedia.org.

³ Pop art ou Arte pop é um movimento artístico surgido na década de 1950 na Inglaterra, mas que alcançou sua maturidade na década de 1960 nos Estados Unidos. Fonte://pt.wikipedia.org.

⁴ É um tipo de câmera eletrônica que registra imagens e as armazena como quadros individuais de vídeo. (tradução nossa) Fonte://en.wikipedia.org.

⁵ É interessante voltarmos à etimologia da palavra performance, um vocábulo inglês, que pode significar execução, desempenho, preenchimento, realização, atuação, acompanhamento, ação, ato, explosão, capacidade ou habilidade, uma cerimônia, um rito, um espetáculo, a execução de uma peça de música, uma representação teatral ou um feito acrobático. Parece que o termo entrou na língua inglesa vindo do francês antigo (com o termo *parformance* do século XVI). A derivação viria do latim *per-formare*, significando realizar. (GLUSBERG, 2011, p. 72-73).

⁶ Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=HtzKx2tIBpA>>. Acesso em: 01 de Agosto de 2016.

⁷ Disponível em <http://paulagarcia.net/files/Corpo_Ruido_dissertacao.pdf> . Acesso em: 01 de Agosto de 2016.

⁸Disponível em <https://www.youtube.com/channel/UCAvVsLvvggn7KnDRJ9Iv6mQ?&ab_channel=SescemS%C3%A3oPaulo> Acesso em: Acesso em: 01 de Agosto de 2016.

Hélio Batista de Oliveira Júnior.

helio.tafner@hotmail.com

Mestrando e Pesquisador no Grupo de Estudos Interdisciplinares da Imagem do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, é bolsista CNPq. Graduado em Artes Visuais com Habilitação em Artes Plásticas, pela mesma instituição.