

AVENIDA BRASÍLIA FORMOSA: AFETOS E ENCONTROS

AVENIDA BRASÍLIA FORMOSA: AFFECTIONS AND ENCOUNTERS

Christine Mello

PUC-SP/FAAP

Katrin Riato

PUC-SP

Resumo: Em Avenida Brasília Formosa (2010) o diretor Gabriel Mascaro realiza uma série de tensionamentos relacionados ao cinema contemporâneo por meio de atravessamentos artísticos e midiáticos, linguagens em trânsito, processos e contaminações entre tecnologia, arte e vida. Como uma forma de reflexão sobre a cena contemporânea, esse artigo busca analisar os processos do cinema acerca das produções colaborativas (brodagem), a produção de subjetividade através da mediação da câmera com o corpo, a performance, as hibridizações entre linguagens, os novos modos de produção de presença e as ações micropolíticas no cotidiano.

Palavras-chave: Gabriel Mascaro, cotidiano, performance, cinema contemporâneo, brodagem.

Abstract: *Through the work Avenida Brasília Formosa (2010) by director Gabriel Mascaro, one can observe the hybridization of contemporary cinema with various artistic and media crossings, languages in transit, processes and contamination between technology, art, everyday life and the individual. Through a reflection on the contemporary scene, this article seeks a reflection on the processes of cinema about collaborative productions (brodagem), production of subjectivity through the mediation of the camera with the body, performance, hybridizations between languages, new presences and the micropolitical actions in everyday life.*

Keywords: *Gabriel Mascaro, everyday life, performance, contemporary cinema, brodagem.*

Introdução

A realidade contemporânea híbrida¹ vem passando diversas transformações no que tange à arte, cultura e comunicação. O processo de produção de linguagem está ampliando conceitos, e dentro dessa realidade há a necessidade de compreender novos formatos e hibridizações que estão em andamento.

A popularização dos dispositivos portáteis de comunicação sem fio com possibilidade de conexão à internet e a implantação de *hotspots* que permitem acesso à rede via ondas de rádio (*Wi-Fi*, *wireless fidelity*) apontam para a incorporação do padrão de vida nômade e indicam que o corpo humano se transforma, rapidamente, em um conjunto de extensões ligadas a um mundo híbrido, pautado pela interconexão de redes e sistemas *on* e *off-line*.
(BEIGUELMAN, 2005, p. 176)

O surgimento de novas plataformas digitais, as redes sociais e a vida acontecendo *off-line* e *on-line* sincronicamente criam necessidades, formas de vida e estrutura social engendradas em conexivismos, processos colaborativos, compartilhamentos, novas presenças, o *real time* e a construção de uma rede agenciadora de experiências compartilhadas. Dentro desse contexto, o cinema é atravessado por essas diversas novas formas, criando outras perspectivas e olhares sobre o que pode ser chamado de cinema contemporâneo. Essa produção contemporânea parece basear-se, acima de tudo, no encontro, em modos de estar no mundo, compartilhamento de experiências, ocupações de espaços e mobilizações de forças coletivas. Assim como afirma Bourriaud², as práticas ar-

tísticas no contemporâneo se estabelecem nas relações humanas, e não mais entre homem e objeto, ou homem e transcendência:

Essa história [da arte], hoje, parece ter tomado um novo rumo: depois do campo das relações entre Humanidade e divindade, a seguir entre Humanidade e objeto, a prática artística agora se concentra na esfera das relações inter-humanas, como provam as experiências em curso desde o começo dos anos 1990.
(BOURRIAUD, 2009, p. 39-40)

Nesse cenário de transformação social e artística, cabe a reflexão: Como esse novo contexto afeta a produção de cinema contemporâneo? Como esses atravessamentos podem ser localizados na imagem produzida pelas novas produções? Quais são os efeitos dessa imagem no espectador? A partir disso, pretende-se, aqui, olhar o cinema em sua extremidade, assim como Christine Mello³ o fez em seu livro *Extremidades do vídeo*, partindo de uma análise que compreende o cinema não por seus elementos específicos ou por sua natureza, mas sim pelo modo como ele é apropriado pela estética contemporânea.

No século XXI, o vídeo é apresentado em suas extremidades como uma trajetória inacabada, em movimento, como vértice criativo de

porânea. Foi diretor da École Nationale Supérieure des Pretendentes-Artes.

3 Christine Mello (Rio de Janeiro, RJ, 1966) é crítica, curadora e pesquisadora, autora de *Extremidades do vídeo* (Senac, 2008), coautora de *Tékhné* (MAB, 2010) e organizadora e autora do livro *Extremidades: experimentos críticos* (2017). É pós-doutora em Artes pela ECA-USP, doutora e mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e professora da PUC-SP e da FAAP, em São Paulo. É coordenadora do Grupo de Pesquisa *Extremidades: redes audiovisuais, cinema, performance e arte contemporânea*, e coordenadora editorial da *Coleção Extremidades* (editora Estação das Letras e Cores). Como crítica de arte e curadora, trabalhou na Bienal de São Paulo, Videobrasil, Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia (Madri), Itaú Cultural, Laboratório Arte Alameda (Cidade do México), Paço das Artes, Sesc São Paulo, entre outros.

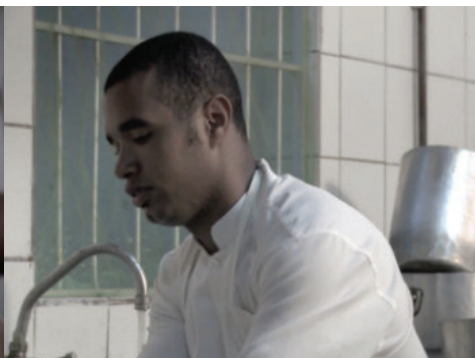
1 O ciberidismo é um conceito cunhado pelo arquiteto norte-americano Peter Anders que designa a fusão entre espaços reais e virtuais.

2 Nicolas Bourriaud (Niort, 13 de abril de 1965) é curador, historiador e crítico de arte especializado em arte contem-

Figura 1: Frame do participante Cauã.



Figura 2: Frame do participante Fábio.



variadas práticas. A visão das extremidades implica analisar menos as especificidades do vídeo como linguagem e mais os modos como a estética contemporânea dele se apropria. (MELLO, 2008, p. 25)

Portanto, a análise aqui apresentada vê o cinema pelas ampliações que este pode gerar, por suas contribuições e modos que ressoa no campo artístico, semiótico – na direção de uma *cartografia disforme* (MELLO, 2008, p. 26). O cinema, portanto, é visto como um movimento, um gesto de descontinuidade de si próprio, buscando outras interações, novas relações e conexões.

Avenida Brasília Formosa

Dentro desse panorama, busca-se reflexões acerca da estética contemporânea a partir da

obra *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2010), *longa* que aborda questões acerca do bairro de Brasília Teimosa, situado na zona sul de Recife. O filme articula questões sobre a especulação imobiliária, assim como estabelece relações entre moradores do bairro. São eles: Fábio (garçom, videografista, dançarino), Débora (manicure e candidata ao BBB), Cauã (uma criança); Pirambu (pescador que foi removido das palafitas em detrimento da construção da Avenida). O jogo de construção do filme se baseia em uma invenção compartilhada a partir da construção de conexões entre moradores de Brasília Teimosa, utilizando a Avenida como ponto de encontro. Como escrito no cartaz do filme: “uma via de encontros e desejos”.

Figura 3: Frame do participante Pirambu.



Figura 4: Frame da participante Débora.



O filme se caracteriza como resultado de um tensionamento entre ficção e documentário, vista aqui como efeito de uma interação entre procedimentos performáticos e cinema. Levando em conta a abordagem das extremidades, a obra aqui estudada é vista sob a confluência das linguagens, que se encontram em situação de constante ressignificação. Sendo assim, a obra cinematográfica é observada pelos seus aspectos nas extremidades, demonstrando processos conflituosos de intersecção no audiovisual. Para Christine Mello, em *Extremidades do vídeo*, a partir dos anos 1990, com as chamadas novas mídias, há um grande movimento de ressignificação e hibridização entre os meios e as linguagens, característica que a autora remonta, em âmbito local, à antropofagia brasileira⁴.

O caráter antropofágico da arte produzida com as novas mídias a partir dos anos 90 no Brasil está associado ao uso de linguagens constantemente apropriadas e ressignificadas umas nas outras. Esses procedimentos são caracterizados tanto pela intensa hibridez, colagem e recombinação entre meios, imagens, sons e textos (a dimensão *remix*) quanto pelas trocas estabelecidas entre as mais variadas práticas e ambientes criativos. (MELLO, 2008, p. 209)

É possível convocar a leitura das extremidades de Christine Mello nessa obra, que se encontra num espaço descentralizado, tensionado e

4 O movimento antropofágico foi uma manifestação artística brasileira da década de 1920, fundada e teorizada pelo poeta paulista Oswald de Andrade e a pintora Tarsila do Amaral. A utilização do termo “antropofágico” está relacionado à “antropofagia”, que refere-se ao ato de comer ou devorar a carne de outra pessoa. Dentro da história, ela é usada para apontar atos ritualísticos, no qual se acredita que, ao comer a carne de um outro homem, a pessoa estaria adquirindo também as suas habilidades. Trazendo para a realidade do movimento antropofágico, a ideia sugerida por Andrade era basicamente “devorar” essa cultura enriquecida por técnicas importadas e promover uma renovação estética na arte brasileira.

contaminado por diversas linguagens, e visto em sua dimensão limítrofe, em sua condição de fronteira, com diversos atravessamentos artísticos e midiáticos. Espaço em que há a convivência entre forças distintas.

A noção de extremidades é embasada, enquanto “caminho de leitura”, em direção à observação de pontos de tensão, situações conflituosas existentes no cerne dos trabalhos em análise. Diferentemente da noção ocidental atribuída às extremidades, que a relaciona a forças opostas, dicotômicas, polarizadas, a presente noção de extremidades é articulada a partir da convivência de forças plurais e complementares. É utilizada como atitude de olhar para as bordas, observar as zonas limites, as pontas extremas, interconectadas em variadas práticas artísticas e midiáticas. (MELLO, 2017, p. 13)

Os diálogos entre linguagens nesse filme podem ser observados através da articulação e potencialização do cinema com as linguagens do vídeo, da estética amadora, linguagem arquitetônica, imagens de *softwares* de edição, linguagem televisiva do *reality tv*, linguagem gráfica do *videogame*, videoarte e videoperformance.

Hoje, a percepção da hibridação entre os meios é dominante, assim como sua dupla potencialização. É essa linha de continuidade que nos interessa. O vídeo aparecendo como potencializador do cinema e vice-versa. Podemos destacar cineastas que, mesmo fazendo cinema, já trabalhavam com princípios (a não linearidade, a colagem, o “direto”, a deriva) que se tornariam característicos da videoarte e da linguagem do vídeo. O cinema de Jean-Luc Godard ou os procedimentos do cinema direto (para ficarmos nos anos 60) já traziam algumas destas questões, caras ao novo meio e que iriam influenciar fortemente o moderno cinema brasileiro. Uma linha de continuidade entre cinema e vídeo bem mais longa pode ser traçada, principalmente se pensarmos em processos e procedimentos em vez de suportes. (BENTES, 2007, p. 112)

Figura 5: Frame que mostra uma imagem gráfica de videogame com o nome do participante Fábio escrito.



Figura 6: Frame da imagem amadora da câmera do participante Fábio, que grava a participante Débora para sua inscrição no reality show Big Brother Brasil (BBB).



Todos esses tensionamentos são capazes de revelar a multiplicidade de leituras que esse filme pode receber: um vídeo experimental, um diário gravado de narrativas pessoais, um *reality* dos moradores da comunidade, um jogo gravado na comunidade, uma experiência compartilhada em tempo real, um documentário performático, um filme-ensaio, uma intervenção urbana, uma ficção.

Todos esses caminhos podem ser tomados e revelam a cultura, o sujeito contemporâneo e as linguagens em trânsito, seus processos e as intersecções entre arte, tecnologia e processos de produção de subjetividade.

Práticas Cotidianas

Outro ponto importante dessa produção é o olhar sobre o cotidiano, lugar em que é possível

ver esse indivíduo e sua relação autêntica com a realidade. O historiador Michel de Certeau⁵ discorre sobre essa ideia em seu conceito de *práticas cotidianas*. Para ele, algumas práticas dentro de sistemas disciplinares pré-determinados podem reverter a lógica deste. Elas são *microrresistências* que invertem as relações de força e poder na sociedade e transformam os significados e presenças espaciais exigidos pela ordem urbana. Na atual produção, percebe-se esse efeito por meio do homem comum afirmando sua autenticidade em seu cotidiano. Dessa maneira, Certeau oferece sua obra ao homem ordinário: “Herói comum. Personagem disseminada. Caminhante inumerável que, na existência cotidiana, (re)cria seus espaços por diferentes caminhos”. (CERTAU, 2008, p. 57). Para o autor Tarcisio Torres Silva⁶, esse pensamento de

Figura 7: Frame de Débora conversando com outra participante.



Figura 8: Frame do vídeo da festa de Cauã feito por Fábio com sua câmera amadora.



Certeau está situado no contemporâneo, pois, para ele, essas práticas cotidianas podem ser observadas hoje nas redes de comunicação digital e se refletem no que é produzido nesse espaço. Segundo sua visão, “O uso da tecnologia digital seria uma abertura dentro do sistema que possibilitaria as manifestações de práticas cotidianas”. (SILVA, 2016, p. 21). Nas práticas cotidianas de conversar e ocupar espaços se observam os “modos de falar” e os “modos de se mover”, pelas quais o indivíduo pode impulsionar, contestar. Todo o potencial enunciativo e inventivo do sujeito nas relações alude ao que Certeau denomina de *antidisciplina*, que se articula ao conceito de vigilância desenvolvida por Foucault⁷ em *Vigiar e punir* (1975). Essas práticas cotidianas são o espaço no qual são produzidas as imagens da obra aqui analisada. Dentro do universo filmado, a presença da tecnologia, da câmera, é criadora de brechas e fissuras para a manifestação do cotidiano dos indivíduos filmados. Ainda sobre o cotidiano, Cezar Migliorin⁸, no livro *Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje*, afirma que no cotidiano pode-se observar a micropolítica em que se engajam os indivíduos, bem como suas relações com o consumo e a imagem. O cotidiano afirma a heterogeneidade dos desejos.

Dizer, por exemplo, que o capitalismo é essencialmente homogeneizador do desejo é ignorar a micropolítica em que estão engajados os sujeitos nas suas relações cotidianas com as imagens ou com o consumo. No cotidiano se esboça a imaginação sobre si e sobre o outro. (MIGLIORIN, 2010, p. 12)

7 Michel Foucault (Poitiers, 15 de outubro de 1926 – Paris, 25 de junho de 1984) foi um filósofo, historiador das ideias, teórico social, filólogo, crítico literário e professor da cátedra História dos Sistemas do Pensamento, no célebre Collège de France, de 1970 até 1984.

8 Professor do Departamento de Cinema e membro do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual na UFF. Foi presidente da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. Organizador do livro *Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje* (2010).

Nesse sentido, a obra de Mascaro não trabalha com versões fechadas e estereotipadas dos indivíduos. Isso mostra também como a produção contemporânea não olha para a dimensão acabada do sujeito, mas sim suas aberturas e presenças de corpos. Não se trata apenas da escolha das personagens, mas de uma abordagem que se distancia do idealismo ou de um discurso acabado, para estar com os corpos, com os gestos, com as falas, em frequente deriva. (MIGLIORIN, 2010, p. 12). É uma linguagem que transborda a estrutura dos arquétipos – daquele que se estabelece de um morador da comunidade de Brasília Formosa. Muito da produção atual está baseada no encontro. Comolli, em *Sob o risco do real*, posiciona esse lugar como um risco, uma abertura.

Os filmes documentários não são somente abertos para o mundo: eles são atravessados, furados, transportados pelo mundo. Eles se apresentam de uma maneira mais forte que eles mesmos, maneira que os ultrapassa e, ao mesmo tempo, os funda. (COMOLLI, 2001, p. 1)

Outros aspectos estéticos dessa produção contemporânea podem ser observados na produção em rede, na aproximação da performance com o cinema, na horizontalização entre pessoas e processos, no crescimento e popularização das redes sociais, na desconstrução da *forma cinema* e na redefinição da figura do autor. Assim como afirma Bourriaud, as práticas artísticas no contemporâneo se estabelecem nas relações humanas, e não mais entre homem e objeto, ou homem e transcendência (divindade).

Redes Colaborativas e o Fenômeno da Brodagem

Outro tensionamento que pode ser observado nas produções contemporâneas, dada a

não hierarquização vista anteriormente, são as redes colaborativas de produção, fenômeno que, no cinema pernambucano, foi denominado *brodagem*. Esse fenômeno da *brodagem*, gíria que é um aportuguesamento da palavra *brother* (“irmão”, em inglês), demonstra um modo de produção e organização coletiva, local e colaborativa das produções audiovisuais em Pernambuco, que também se estabelece como um sistema afetivo de amizades e favores.

Segundo Amanda Mansur Custódio Nogueira⁹:

[...] cada cineasta, por si só, estabelece e estreita essas relações, ao aprovar novos projetos, conseguindo emprego para os outros amigos e retribuindo favores. Assim, a manutenção do emprego de cineasta, dentro dessa cena audiovisual na cidade, vem do número e da qualidade das relações estabelecidas.

(NOGUEIRA, 2014, p. 49)

O filme *Avenida Brasília Formosa*, de Gabriel Mascaro, e outras produções contemporâneas podem ser localizados dentro desse contexto de cinema realizado de maneira colaborativa, que também é resultado de alguns fatores específicos da cena audiovisual de Pernambuco, como os mecanismos de financiamentos e editais públicos, a utilização de baixo orçamento e uma nova configuração de distribuição e exibição dos filmes. Nesse sentido, é possível localizar essa obra dentro de uma *estética relacional*, conforme conceito desenvolvido por Bourriaud, que coloca ênfase no vínculo das relações humanas com a arte, do artista com outros artistas e com seu “público”. Nessa estética relacional, há uma valorização das relações constituídas

pelos trabalhos em seu processo de realização e de exibição, com o envolvimento de artistas e do público; os encontros dentro e fora do filme efetivam uma elaboração hibridizada e coletiva de sentido. Dessa maneira, o filme se estabelece como uma proposição artística relacional que cria momentos de sociabilidade e que opera dentro do universo das relações humanas, e somente com elas pode existir. A *brodagem* também expressa um caráter contemporâneo da produção artística que vem se configurando ao longo do século XXI, e indica uma *desconstrução* da hierarquização nos processos de produção fílmica, o que a aproxima de um dos procedimentos englobados na abordagem das extremidades, de Christine Mello. Outro ponto da abordagem das extremidades presente é dado pelo *compartilhamento*, pela rede de encontros calcada em um modo colaborativo de produção: “Criar espaços de compartilhamento implica criar comunidades. Significa a potência do colaborativo, em que a experiência é compartilhada em rede”. (MELLO, 2017, p. 16). Portanto, a *brodagem* é um fenômeno pelo qual é possível colocar luz sobre a produção do audiovisual em Pernambuco e pode ser localizada na obra de Mascaro através da constituição de grupos de cineastas que operam em um modo colaborativo de produção, característica que se configura dentro (na própria dinâmica que o filme cria entre os moradores) e fora do filme (nas relações de produção).

Conectar, se colocar em relação com o outro, procurar coimplicações, confrontações com o espaço coletivo; ação no lugar da contemplação, a experiência para alargar o saber, os gestos, as atitudes, os conhecimentos, dinamizar as criações e as conexões, possibilitando a vivência de fenômenos inéditos, o cineasta como conector.

(MIGLIORIN, 2011, p. 4)

⁹ Amanda Mansur Custódio Nogueira é professora do Centro Acadêmico do Agreste da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE. É autora dos livros *O novo ciclo de cinema em Pernambuco: a questão do estilo*, lançado pela Editora Universitária da UFPE (2010), e *A aventura do Baile Perfumado*, lançado pela CEPE (2016).

Essa horizontalidade está presente não somente na produção e na relação construída entre os moradores, mas também dentro dos elementos do filme: a cidade, os objetos e as pessoas apresentam igual importância na composição da obra. A horizontalidade entre esses elementos apresenta também um caráter performático na produção contemporânea, pois a performance é sempre relacional, seja com pessoas, objetos ou espaços em que está inserida. A atriz, performer e pesquisadora Ana Goldenstein Carvalhaes¹⁰, ao observar o Teatro do Absurdo¹¹, identifica que a horizontalidade dos elementos que o constituem e a lógica não verticalizada dos quadros e cenas desse movimento teatral são típicas das linguagens que estão em tensionamento: “Esse tratamento horizontal dos elementos é comum a outras linguagens,

10 Ana Goldenstein Carvalhaes é doutora em Psicologia Clínica pelo Núcleo da Subjetividade PUC-SP e mestra em Estética e História da Arte, USP (CAPES). Publicou o livro *Persona Performática* (Editora Perspectiva, 2012). Bacharel em Comunicação e Artes do Corpo pela PUC-SP, foi docente da Uniso, Teatro Escola Celia Helena, Ebac e FASM. Estudou Ciências Sociais na USP. Participou do Núcleo de Antropologia da Performance e Drama (Napedra) da USP e pertence ao Grupo de Estudos da Performance da PUC-SP. Realizou iniciação científica sob orientação de Renato Cohen. Como performer, desenvolveu uma série de trabalhos, principalmente com o poeta Gabriel Kerhart. É atriz da Cia. Teatral Ueinzz desde 2001, com quem percorreu diversos teatros paulistas e os maiores festivais nacionais, a Bienal de São Paulo, além de experiências cênicas do exterior (Finlândia, Portugal, Holanda e Argentina). Pesquisa principalmente os seguintes temas: performance, work in process, processos criativos e copoiesis.

11 Teatro do Absurdo foi a designação criada em 1961 pelo crítico húngaro radicado na Inglaterra, Martin Esslin (1918-2002), tentando sintetizar uma definição que agrupasse as obras de dramaturgos de diversos países, as quais, apesar de serem completamente diferentes em suas formas, tinham como ponto central o tratamento inusitado de aspectos inesperados da vida humana. Essas obras estavam focadas em questões existencialistas e tentavam expressar o que acontece quando a existência humana é tida como sem sentido ou sem propósito, resultando na dissolução das comunicações.

com ênfase naquelas híbridas”. (CARVALHAES, 2012, p. 34). Outro aspecto importante da rede colaborativa no cinema é que ela insere uma problemática na figura do autor/diretor. No contemporâneo, essa figura foi se esvaziando até chegarmos a uma dissolução quase total desse papel, que pode ser sentida de forma mais presente na edição do filme. A dissolução da figura do autor/diretor se amplia na medida que a cultura colaborativa e do compartilhamento se consolida. Essa maneira de se produzir audiovisual também foi chamada pelo pesquisador Alex Molleta como cinema de grupo:

[...] os problemas da sua comunidade, da sua rua, do seu quintal podem ser transformados em um vídeo de ficção ou em um documentário digital. Isso é regionalizar o cinema, apropriar-se de uma linguagem artística que por muito tempo permaneceu elitizada e entregá-la à população. Isso é cinema de grupo. (MOLLETA, 2010, p.17)

Portanto, na produção cultural em Pernambuco há a hibridização, a atitude antropofágica, a produção coletiva e a abertura para a tecnologia como importantes e influentes características culturais e artísticas.

Tramas nas extremidades de linguagens

É possível compreender os efeitos da videoarte no cinema contemporâneo por meio do caráter performático do filme, pela aproximação entre arte e vida, pelo uso do vídeo como experiência estética, pelo caráter experimental da obra e pelo alargamento do plano sensorial do espectador, no sentido em que o filme não produz imersão, mas convoca o espectador para participar das vidas e encontros performativos com a presença da câmera. Convoca o espectador como participante, visto que, nele, somos engajados nos processos, experiências e atravessamentos que partem do filme. So-

mos o público e ao mesmo tempo os autores, “atuantes na prática cinematográfica e não apenas sujeitos do espetáculo”. (COMOLLI, 2008, p. 10). Assim como a câmera, que, mesmo fora de quadro, de alguma forma está presente na cena, o espectador é imprescindível na construção da experiência que a obra produz. Ao direcionar um olhar para a cena, por um lado quer acreditar no que vê; por outro, se vê dentro de uma sala escura. Dessa forma, entrelaça-se uma trama contaminada, com presenças virtuais e físicas. Esses tensionamentos colocam o corpo do espectador em sua vitalidade, convocado a participar daquela experiência, estimulando, com isso, novas formas de presença na narrativa cinematográfica.

Assim como a projeção de um filme não se desenrola apenas na tela da sala, mas também na tela mental do espectador, o espectador que o cinema supõe não está (apenas) diante do filme, mas no filme, capturado e desdobrado na duração do filme. Não há, portanto, apenas técnica e ideologia [...] há, simultaneamente, a invenção do espectador como sujeito do cinema, sujeito do filme e sujeito da experiência vivida que é a projeção de um filme (COMOLLI, 2008, p. 97).

Pode-se observar dentro desse contexto algo parecido com o processo de manifestações artísticas brasileiras produzidas nos anos 1970, na esfera da arte conceitual. Para Christine Mello:

Nessas manifestações, a câmera não meramente registra a ação, ela possui outra função nesses trabalhos. Na medida em que não existe a interatividade com o público, com a audiência, ou com o outro, a interatividade do corpo do artista é produzida no enfrentamento com a própria câmera de vídeo. Desse modo, tais tipos de manifestações são o fruto do diálogo contaminado entre a linguagem do corpo e a linguagem do vídeo, gerando uma síntese, ou a chamada videoperformance. (MELLO, 2008, p. 144)

Por se tratar de um filme, e não de *live cinema*¹², o material é gravado, e não produzido ao vivo, mas contém a presença do tempo real (MACHADO, 1988, p. 67) através do uso do tempo como recurso estético, retomando a vida do material gravado ao criar com o espectador uma relação de participação e divisão da existência das imagens do filme. Christine Mello, em seu texto “Arte nas extremidades”, presente no livro *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*, de Arlindo Machado, expressa:

O vídeo permite captar e exibir a imagem e o som simultaneamente, sendo possível, assim, tanto observar e interagir nas imagens e sons captados quanto deixar o registro fluir em tempo real, sem interrupções da ação. Arlindo Machado reitera que, “no universo da imagem técnica, só o vídeo pode restituir o presente como presença de fato, pois nele a exibição da imagem pode se dar de forma simultânea como a sua própria enunciação. (MACHADO, 1988, p. 67)

A leitura a partir das extremidades revela que não é possível falar de um cinema de forma dissociada de outras linguagens, pois o cinema se constrói a partir delas. Através da *contaminação*, há a potencialização do cinema a partir do contato com outras linguagens. Esse processo faz com que o filme do Mascaró se abra para outras experiências, além de ampliar o espaço sensorial da obra, em que câmera e corpo se constroem e interagem mutuamente, produzindo um corpo híbrido, numa simbiose entre natureza e tecnologia. Já o compartilhamento como vetor de leitura coloca em xeque as práticas colaborativas dentro do cinema contemporâneo, aqui vista através do fenômeno da *brodagem*, rede

12 Cinema ao vivo ou live cinema diz respeito à execução simultânea de imagens, sons e dados por artistas visuais, sonoros ou performáticos que apresentam suas obras diante de uma plateia.

de cineastas em Pernambuco que atuam de modo colaborativo no processo de produção e que envolve a dissolução de uma hierarquia no cinema e horizontaliza processos de produção.

Experiências Estéticas do Cotidiano: Performance como Mediação

Outro tipo de experiência que se pode observar nas imagens produzidas no contemporâneo, apontam para um diálogo do cinema com a performance. Obras como a de Mascaro, sugerem uma produção que está mais diretamente associada ao corpo, e, portanto, ao alargamento de conceitos acerca do cinema moderno.

André Brasil, em seu texto “A performance: entre o vivido e o imaginado”, diz que:

A passagem, transfiguração e transformação do mundo vivido em mundo imaginado, do real em ficção, é a contraface do apelo realista que marca fortemente nossas ficções. De fato, a relação entre formas de vida e imagem – em suas continuidades e descontinuidades – está no centro da produção contemporânea, seja na mídia ou no cinema. (BRASIL, 2011, p. 2)

É nesse contexto, em que as imagens de ficção são atravessadas pela vida, que o cinema se abre para o mundo, que o “vivido” e o “imaginado” são imanentes, atravessados mutuamente pela aproximação entre arte e vida. Essas imagens estão nas extremidades da ficção com a vida, instituem o cinema como uma prática vital, para além da tela. A partir disso, *Avenida Brasília Formosa*, de Gabriel Mascaro, promove reflexões e apontamentos de como podemos localizar o cinema e a arte hoje.

Essas aproximações entre cinema e performance consistem na identificação e análise de alguns processos e procedimentos em que essa imagem é constituída: 1) São imagens de natureza acontecimental, já que o jogo do filme é performado no acontecimento, no plano

do vivido, na própria temporalidade em que a experiência se organiza. 2) O corpo dos sujeitos que o filme convoca se torna uma intervenção política na medida que o ato de filmar se torna uma ação coletiva. 3) A câmera não tem função de registro; ela mesma provoca, performa, participa e afeta os moradores, diretor, equipe e público. 4) O filme se faz na ação ao mesmo tempo em que a instaura. 5) A câmera se torna uma interface performativa. Outros elementos da performance que podem ser observados na produção de cinema contemporâneo e na obra analisada são: a temporalidade construída pela própria experiência do filme; a abertura para o erro; a mediação dos corpos por mídias tecnológicas; aproximação com outras práticas artísticas e midiáticas; a busca pelo processo e não pelo produto final; baixo custo de produção; a resignificação de corpos, da cidade e das relações entre os moradores da comunidade; questionamento de parâmetros convencionais e tradicionais do cinema; criação de rastros e vestígios, materializando-se, no caso, na obra aqui analisada.

Esse cenário novamente, aponta para uma produção de trabalhos contaminados entre o cinema, as redes audiovisuais, a performance e a arte contemporânea, que evocam outras possibilidades de experiências estéticas no contemporâneo.

Potências e Afetos

Compreende-se também que a ação performativa no cinema pode ser feita sob uma leitura da potência do corpo de afetar e ser afetado pelo que o cerca, de maneira relacional; um corpo sempre é afetado e pode afetar, o afeto é produzido no encontro, assim como Espinosa introduziu em sua *Teoria dos afetos*, também trabalhada por Deleuze e Guattari: “[...] O mais belo é viver nas bordas, no limite do seu pró-

prio poder de ser afetado [...]”. (DELEUZE, 1978). O afeto (*affectus* ou *adfectus* em latim) é uma concepção usada em filosofia por Espinosa, Deleuze e Guattari, que indica um estado da alma. De acordo com a Ética III, 3, Definição 3,¹³ de Espinosa, um afeto é uma mudança ou modificação que ocorre simultaneamente no corpo e na mente. A forma como somos afetados tem a capacidade de diminuir ou aumentar a nossa vontade de ação. Essa afetação também pode ser observada pelo conceito de *vitalismo*, amplamente discutido pela autora e psicanalista Suely Rolnik, que compreende que esse poder de afetação, essas forças, são imprescindíveis para nossa condição de vivente, pois convocam em nós uma desestabilização que promove a força vital.

Outro tipo de experiência que a subjetividade faz do mundo, a que chamo de “fora do sujeito”, é a experiência das forças que agitam o mundo como um corpo vivo que produz efeitos em nosso corpo na sua condição de vivente. E esses efeitos consistem em outra maneira de ver e sentir o que está acontecendo a cada momento (o que Deleuze & Guattari chamavam de “*perceptos*” e “*afectos*”, respectivamente). É um estado que não tem imagem, que não tem palavra. Não é que o mundo como suposto “objeto” nos influencie como supostos sujeitos, mas que o mundo “vive” em nosso corpo no modo de *afectos* e *perceptos*. E como esse estado é o de um tipo de mundo larval que não tem imagens nem palavras e é, por princípio, intraduzível na cartografia cultural vigente, uma vez que é exatamente isso que lhe escapa, um atrito é gerado entre os dois. Desse atrito produz uma experiência de desestabilização, de desterritorializa-

13 Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções. Assim, quando podemos ser a causa adequada de alguma dessas afecções, por afeto compreendo, então, uma ação; em caso contrário, uma paixão. (Spinoza, III, 3).

ção que promove uma inquietude, um mal-estar. (ROLNIK apud POLANCO; PRADEL, 2015, tradução nossa)¹⁴

Rolnik entende que a potência de existir entra em processo de criação impellido por forças exteriores que afetam nosso corpo. O corpo convocado procura novas maneiras de se expressar e de existir, pois esteve em contato com forças que o transformaram a partir de uma desestabilização e de sua sustentação. A partir disso, inventa e reinventa um novo gesto, uma nova percepção, novos modos de existir no mundo. Estes últimos elementos se fazem presentes por meio do gesto performático no filme de Mascaro, que acaba trazendo à vida uma nova percepção da comunidade, daquelas pessoas e, em última instância, de nós mesmos. A proposição do diretor dos diversos encontros que se dão ao longo do filme produz as ações performática e, delas, produzem-se alteridades, afetações, linhas de fuga¹⁵.

14 Do original: “El otro tipo de experiencia que la subjetividad hace del mundo, al que llamo el “afuera - del-sujeto”, es la experiencia de las fuerzas que agitan el mundo como un cuerpo vivo que produce efectos en nuestro cuerpo en su condición de viviente. Y esos efectos consisten en otra manera de ver y de sentir lo que pasa en cada momento (lo que Deleuze & Guattari llamaron “perceptos” y “afectos”, respectivamente). Es un estado que no tiene imagen, que no tiene palabra. No es que el mundo como supuesto “objeto” influya sobre nosotros como supuestos sujetos, sino que el mundo “vive” en nuestro cuerpo bajo el modo de afectos y perceptos. Y como este estado es el de una especie de mundo larvario que no tiene ni imágenes ni palabras y es, por principio, intraducible en la cartografía cultural vigente, ya que es exactamente lo que escapa a ella, se genera una fricción entre ambos. Dicha fricción produce una experiencia de desestabilización, de desterritorialización que promueve una inquietud, un malestar”.

15 As linhas de fuga para Deleuze e Guattari representam desestratificações absolutas, no sentido em que rompem totalmente com os limites das estratificações estabelecidas. Para o entendimento desse processo são cruciais as noções de corpo e desejo.

A construção da *persona performática*¹⁶ também encontra lugar no afeto, pois a persona amplia os modos de existência do eu, assim como depende do outro, do encontro para se concretizar. O estado corporal e sensorial da persona apoia o tempo real do filme, criando presenças, assim como a presença cria a persona, o performer. Dentro desses fluxos do cotidiano e das afetações, pode-se convocar aqui outra obra de Suely Rolnik, *Esferas da insurreição* (2018), na qual a autora trabalha com alguns conceitos que são pertinentes para a obra de Mascaró, como as concepções de vitalismo, agenciamentos coletivos, o regime das afecções, a resistência pelas micropolíticas, a descolonização do pensamento, a importância do desconforto e da angústia e a presença da subjetividade na obra de arte. A força vital para Rolnik está em uma de suas sugestões para a descolonização do inconsciente. Para ela, a prática vital tem como função “1) Desanestesiá-la a vulnerabilidade às forças em seus diagramas variáveis, potência da subjetividade em sua experiência fora-do-sujeito; 2) Ativar o saber eco-etológico e expandi-lo ao longo de nossa existência: a experiência do mundo em sua condição de vivente, cujas forças produzem efeitos em nosso corpo, o qual pertence a essa mesma condição e a compartilha com todos os elementos que compõem o corpo vivo da biosfera (ROLNIK, 2018, p.195)

Levando em conta que a ação performática do filme se dá através do cotidiano e da ação coletiva dos moradores de Brasília Teimosa, pode-

16 A concepção de *persona performática*, termo criado por Ana Goldenstein, tenta explicar aos modos de estar do eu. No filme de Mascaró, a *persona* é construída por meio do agenciamento das relações entre o eu e o outro, entre as pessoas filmadas e câmera; entre os moradores da comunidade em seus encontros; entre quem filma e a pessoa filmada; entre o espectador e o filme. A *persona* manifesta-se a partir da ação, a partir do próprio percurso de gravação e é o constante estado performático do devir.

se observar que a subjetividade e as interações corpóreas dos participantes são colocadas em primeiro plano, trazendo o sensorial e as narrativas individuais como primordiais, ativando o saber do corpo, desanestesiando, provocando a vitalidade na obra. Essa é uma maneira de recuperar a força criativa e inventiva do ser humano, colocando essas imagens em diálogo com nossas pulsões e nosso inconsciente, que estão condicionados ao anestesiamiento e à colonização. Pode-se entender, por meio da leitura de Rolnik, essas imagens e ações performáticas como resistências micropolíticas. Dessa maneira, as ações e resistências individuais são o lugar das ações micropolíticas, lugar que Rolnik enfatiza tanto em sua obra. Lugar em que a opressão capitalística se debruça sobre a força vital, capturando-a, domesticando-a e neutralizando-a, para que haja um anestesiamiento dos corpos e da subjetividade. É costurando pelo caminho inverso que Mascaró expande o filme para as sensorialidades cotidianas, para os fluxos de pensamento, para os desejos e imaginações no âmbito da vida privada, para o enfrentamento dessa subjetividade com a câmera e com aquelas pessoas *in loco*. Esse enfrentamento dilacera o processo opressivo colonizador, escancarando para nós a realidade, a sensorialidade, as pulsões e o desejo humano.

Cinema contemporâneo: Vida e Ficção

A partir de todo o panorama artístico, movimentos e atravessamentos midiáticos que se encontram na obra, pode-se tentar compreender como se caracteriza esse sujeito que performa diante dos aparatos? Quem são, e quem somos, ao nos gravarmos? O que esperamos desse gesto performático? Seria o performático não somente uma estética dentro do aspecto artístico, mas também do social e das imagens que consumimos diariamente? Provindo do ci-

nema, das redes sociais, o performativo parece ser um estado das imagens e o modo como elas são criadas. Para André Brasil:

Hoje, no âmbito do capitalismo avançado, essa forma por se criar constitui e é constituída por imagens de caráter performativo: de fato, dos shows de realidade aos vídeos pessoais na internet, das redes sociais aos *games*, dos documentários às experiências de arte contemporânea, a vida ordinária é convocada, estimulada, provocada a participar e interagir, em uma constante performance de si mesma. A imagem – o conjunto de mediações que a constitui – se torna assim o lugar prioritário onde se performam formas de vida. (BRASIL, 2010, p. 3)

Dessa forma, a indeterminação entre “vida real” e “ficção” estaria no centro da produção de imagens no contemporâneo, dissolvendo qualquer categoria que possa determinar tais produções como documentário ou ficção. A vida é solicitada para performar em nossas experiências diárias. Para Brasil, o movimento entre “vida real” e “ficção” são construídos de maneira conjunta e simultânea.

Os filmes se criam, desde o início, em mão dupla: de um lado, ficcionalizam-se vidas reais – vidas mais ou menos ordinárias – em uma narrativa de caráter imanente, que levemente se desprende do real sem roteirizá-lo em um gesto demasiado. De outro lado, mas simultaneamente, produz-se algo como uma deriva da ficção, provocada pela deriva da vida ordinária de seus personagens. Assim, nestas obras, a vida ordinária produz ficção – produz imagens – e, em via inversa, se produz nas imagens, é produzida na e pela ficção. (BRASIL, 2011, p. 2)

Assim, é interessante tentar compreender que essas imagens fruto de um gesto performático, de um acontecimento, não são criadas para a performance, mas sim experimentadas pela performance.

A experiência do filme é performada em vídeo, pois é um modo de experimentá-la pelo vídeo. E esse modo de experimentar inclui criar visibilidade. Deixar visíveis os modos de ser dos moradores daquela comunidade. Essa intervenção do vivido também é constituinte da luta política daquele espaço, dando lugar para sua reconfiguração por outros olhares. Esse sujeito que se cria diante da câmera, esses corpos criados com a câmera, faz surgir um campo de força vital. Isso significa em maior âmbito que, colocar a câmera diante daquele acontecimento, é um modo de posicionamento, de produção de corpo, de pulsação e contato. É uma ação que resulta em uma experiência estética no cinema, mas que leva em conta como as imagens afetam, provocam, participam da luta cotidiana daquela comunidade. Aquela ação se torna uma forma de afeto, de encontro, de performar no acontecimento.

Referências

- ANDERS, P. **Extending Architecture Through Electronic Media**. In: SPEED, C.; GRINSTED, G. (Eds.) Vol.01. London: Liquid Press, Plymouth, 2001.
- BEIGUELMAN, Giselle. Blogs: publico, logo existo. In: _____. **Linke-se: arte/mídia/política/cibercultura**. São Paulo: Peirópolis, 2005.
- BENTES, Ivana. Vídeo e cinema: Rupturas, reações e hibridismo. In: MACHADO, Arlindo. (Org.). **Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRASIL, André. A performance: entre o vivido e o imaginado. In: **XX Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**, Porto Alegre, 2011.
- _____. Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. **Revista FAMECOS: mídia, cultura e**

tecnologia, Rio Grande do Sul, 2014.

CARVALHAES, Ana Goldenstein. **Persona Performativa**: alteridade e experiência na obra de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2012.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2008.

COMOLLI, Jean-Louis. Sob o risco do real. In: GUIMARÃES, Cesar; CAIXETA, Ruben. (Orgs.). **Ver e poder** – a inocência perdida: cinema, televisão, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DELEUZE, Gilles. **Sur Spinoza**. Aula de 24 jan. 1978. Disponível em: <<https://www.webdeleuze.com/textes/194>>. Acesso em: 9 ago. 2019.

____. **Cinema 2**: a imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 2007.

GUATARRI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: Cartografias do desejo. São Paulo: Vozes, 1996.

MACHADO, Arlindo. **Made in Brasil**: três décadas do vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MELLO, Christine. Extremidades do vídeo: o vídeo na cultura digital. **Revista Conexão**, Universidade Caxias do Sul, Caxias do Sul, RS, v. 3, p. 17-34, 2004.

____. Zona de risco: poéticas de intervenção digital em São Paulo. **Livro de Resumos COMPÓS**. XIV Encontro Anual COMPÓS, 2005, Rio de Janeiro.

____. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Senac, 2008.

____. O que é performance? Revista **Select**, coluna Fogo Cruzado, ed. 26, 2015.

____. (Org.). **Extremidades**: experimentos críticos: redes audiovisuais, cinema, performance e arte contemporânea. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

MIGLIORIN, Cezar. (Org.). **Ensaio no real**: o documentário brasileiro hoje. Rio de Janeiro:

Azougue, 2010.

MOLETTA, Alex. **Criação de curta-metragem em vídeo digital**: uma proposta para produções de baixo custo. São Paulo: Summus, 2010.

NETO, João Leite Ferreira. A analítica da subjetivação em Michel Foucault. Revista **Pólis e Psique**, v. 7, n. 3, p. 7-25, 2017. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/PolisePsique/article/view/76339>>. Acesso em: 24. jun. 2020.

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. **A broadagem no cinema em Pernambuco**. Tese (Doutorado em Comunicação) – Departamento de Comunicação, Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

POLANCO, Aurora Fernández; PRADEL, Antonio. **La nueva estrategia de poder del capitalismo mundial**: dos extractos de la entrevista de Suely Rolnik. **Re-visiones**, 2015. Disponível em: <<https://laboratoriodesensibilidades.wordpress.com/2016/03/06/el-capitalismo-mundial-integrado-y-su-estrategia-micropolitica-de-poder-por-suely-rolnik/>>. Acesso em: 24. jun. 2020.

ROLNIK, Suely. **Arquivo para uma obra-acontecimento**: ativação da memória corporal da poética de Lygia Clark e seu contexto. São Paulo: Edições Sesc, 2011.

____. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 edições, 2018.

SILVA, Adriano Pereira da. **Conhecimento e afetividade em Espinosa**: da reforma da inteligência à potência do conhecimento como afeto. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Estadual de São Paulo, Marília, 2012.

SILVA, Tarcisio Torres. **Ativismo digital e imagem**: estratégias de engajamento e mobilização em rede. São Paulo: Paco Editorial, 2016.

VEIGA, Luana Marchiori. **Performance [entre] cinema**: passagens e atravessamentos entre

artes em busca das poéticas da presença. Tese (Doutorado em Multimeios) – Universidade de Campinas, Campinas, 2016.

Christine Mello

Crítica, curadora, pesquisadora e professora em Comunicação e Arte. Autora e organizadora de Extremidades: experimentos críticos - redes audiovisuais, cinema, performance, arte contemporânea (Estação das Letras e Cores, 2017), é autora também de Extremidades do vídeo (Senac, 2008) e coautora de Tékhne (MAB, 2010). Pós-doutora em Artes (ECA-USP), é doutora e mestre em Comunicação e Semiótica (PUC-SP). É professora do PPGCOS (PUC-SP) e da Pós-Graduação Lato Sensu em Fotografia e Artes Visuais da FAAP-SP.

Katrin Riato

Mestranda em Comunicação e Semiótica (PUC-SP), graduada em Comunicação Social com habilitação Rádio e TV (FAAP), atriz formada pelo Studio Fátima Toledo e integrante do Grupo de Estudos Extremidades: redes audiovisuais, cinema, performance e arte contemporânea, coordenado por Christine Mello.