

.....

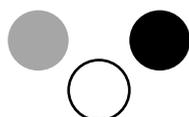
.....



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES  
PÓS-GRADUAÇÃO EM MEIOS E PROCESSOS AUDIOVISUAIS

JULIANA GARZILLO CAVALCANTI

# **POÉTICAS DE UM BRASIL ON-LINE: OS VÍDEOS DE ARNALDO ANTUNES, VERA HOLTZ E NUNO RAMOS**



SÃO PAULO  
2022

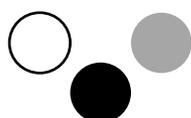


JULIANA GARZILLO CAVALCANTI

# **POÉTICAS DE UM BRASIL ON-LINE: OS VÍDEOS DE ARNALDO ANTUNES, VERA HOLTZ E NUNO RAMOS**

VERSÃO CORRIGIDA

TESE APRESENTADA À ESCOLA DE  
COMUNICAÇÃO E ARTES PARA OBTENÇÃO DO  
TÍTULO DE DOUTORA EM MEIOS E PROCESSOS  
AUDIOVISUAIS  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: POÉTICAS  
ORIENTADORA: PROF<sup>ª</sup> DRA. PATRICIA MORAN  
FERNANDES



SÃO PAULO

2022

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

---

Garzillo Cavalcanti, Juliana  
POÉTICAS DE UM BRASIL ON-LINE: OS VÍDEOS DE ARNALDO ANTUNES, VERA HOLTZ E NUNO RAMOS / Juliana Garzillo Cavalcanti; orientadora, Patricia Moran Fernandes. - São Paulo, 2022.

215 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão corrigida

1. Videoarte. 2. Arnaldo Antunes. 3. Vera Holtz. 4. Nuno Ramos. I. Moran Fernandes, Patricia. II. Título.

CDD 21.ed. - 700

---

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

CAVALCANTI, Juliana Garzillo. **Poéticas de um Brasil on-line: os vídeos de Arnaldo Antunes, Vera Holtz e Nuno Ramos.** Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2022.

APROVADO EM: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_\_

### BANCA EXAMINADORA

ORIENTADORA

PROFA. DRA. PATRICIA MORAN FERNANDES

INSTITUIÇÃO: ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

JULGAMENTO:

PROF(A). DR(A).

INSTITUIÇÃO:

JULGAMENTO:

PROF(A). DR(A).

INSTITUIÇÃO:

JULGAMENTO:

PROF(A). DR(A).

INSTITUIÇÃO:

JULGAMENTO:

PROF(A). DR(A).

INSTITUIÇÃO:

JULGAMENTO:







AOS MEUS PAIS.

O PRESENTE TRABALHO FOI REALIZADO COM APOIO DA COORDENAÇÃO DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR – BRASIL (CAPES) – CÓDIGO DE FINANCIAMENTO 001.

# AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Profa. Dra. Patricia Moran Fernandes, pela generosidade e paciência durante todo o processo da pesquisa. Esse trabalho não seria possível sem sua presença. Agradeço pelas trocas, indicações, leituras atenciosas, pelo incentivo.

Agradeço à CAPES pela bolsa concedida.

Ao Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP pela possibilidade de realizar esse estudo.

Ao Lucas, pelo apoio durante todo o tempo. Pelas leituras, conversas, cafés e parceria desmedida.

Aos colegas do grupo de orientandos da Profa. Dra. Patricia Moran e de estudos, Carolina Gonçalves, Lyara Oliveira, Roderick Steel, Monica Palazzo, Beatriz Góes, Maira Mesquita, Tide Borges, Lina Cirino, Tom Paranhos.

Aos colegas da Revista Movimento e do programa, pelas trocas, aprendizados e convivência, Haroldo Ferreira Lima, Giancarlo Gozzi, Alexandre Wahrhaftig.

À Banca de Qualificação, Profa. Dra. Irene Machado e Profa. Dra. Giselle Beiguelman.

À Profa. Dra. Christine Mello, pelo apoio e pelos encontros do grupo de estudos Extremidades e aos colegas.

À Profa. Dra. Branca de Oliveira, pelas trocas e receptividade no Ateliê Paulista.

À Amanda Marques, amiga e revisora.

Às amigas e aos amigos Cyntia Calhado, Felipe Neves, Dudu Tsuda, Ana Clara Schneider, Camila Armani, Luísa Couto, Isabella Bresciani, Lola Hardman.

Aos meus irmãos. Lu, Fa e Ri. Aos meus pais.



AUTORITARISMO NÃO EXISTE  
SECTARISMO NÃO EXISTE  
XENOFOBIA NÃO EXISTE  
FANATISMO NÃO EXISTE  
BRUXA FANTASMA BICHO PAPÃO  
O REAL RESISTE  
É SÓ PESADELO, DEPOIS PASSA  
NA FUMAÇA DE UM ROJÃO  
É SÓ ILUSÃO, NÃO, NÃO  
DEVE SER ILUSÃO

ARNALDO ANTUNES





## **RESUMO:**

A pesquisa parte de ações de Arnaldo Antunes, Vera Holtz e Nuno Ramos publicadas entre 2016 e 2020, nas plataformas sociais Facebook e Youtube. Tais artistas vão para a internet para desenvolver experimentos desprendidos de rótulos sobre suas obras e da aprovação de terceiros, criando manifestações que desviam de sua produção artística corrente. Seus vídeos atuam como comentários ou críticas referentes a acontecimentos políticos, produzindo arte como reação aos fatos ocorridos no âmbito nacional. A análise é atravessada pela noção de *remediation* (GRUSIN, 2000). A pesquisa ainda se sustenta numa visão arqueológica da história do vídeo e da arte. Defende-se a tese de que os três artistas realizam ações em vídeo na internet como forma de criar pensamentos sobre a crise política do Brasil.

**PALAVRAS-CHAVE:** Arnaldo Antunes; Vera Holtz; Nuno Ramos; *remediation*; arte nas plataformas sociais.



**ABSTRACT:**

The research is based on actions made by Arnaldo Antunes, Vera Holtz and Nuno Ramos published between 2016 and 2020 on the social platforms Facebook and Youtube. Such artists go to the internet to develop experiments detached from labels on their works and approval by third parties, creating manifestations that deviate from their current artistic production. Their videos acts as comments or criticisms of political events, producing art as reactions to events that takes place at the national level. The analysis is crossed by the notion of remediation (GRUSIN, 2000). The research is also based on an archaeological view of the history of video and art. The thesis is defended that the three artists carry out video actions on the internet as a way of creating ideas about the political crisis in Brazil.

**KEYWORDS:** Arnaldo Antunes; Vera Holtz; Nuno Ramos; remediation; art on social media.

# LISTA DE IMAGENS

FIG. 1: FRAMES DE ??? (1), 2016, ARNALDO ANTUNES.	P. 40
FIG. 2: FRAMES DE ??? (2) 2016, ARNALDO ANTUNES.	P. 42
FIG. 3: FRAMES DE SEM TÍTULO 2016, ARNALDO ANTUNES.	P. 43
FIG. 4: FRAMES DE #ISTONÃOÉUMPOEMA, 2018, ARNALDO ANTUNES.	P. 45
FIG. 5: FRAMES DE ..... VAMOS CONCEITUAR ....., 2016, VERA HOLTZ.	P. 48
FIG. 6: FRAMES DE PLETORA DO DESCARREGO, 2016, VERA HOLTZ.	P. 50
FIG. 7: FRAMES DE VÍDEO DE MANIFESTANTE	P. 51
FIG. 8: FRAMES DE SEM TÍTULO, 2017, VERA HOLTZ.	P. 53
FIG. 9: FRAMES DE RÉQUIEM DO ABSURDO, 2018, VERA HOLTZ.	P. 54
FIG. 10: FRAMES DE EM TEMPO ....., 2018, VERA HOLTZ.	P. 55
FIG. 11: FRAMES DE SEM TÍTULO, 2018, VERA HOLTZ.	P. 56
FIG. 12: FRAMES DE AUSÊNCIA, 2019, VERA HOLTZ.	P. 58
FIG. 13: FRAMES DE FEMININO PLURAL, 2019, VERA HOLTZ.	P. 59
FIG. 14: FRAMES DE ZEITGEIST 1/5, 2019, VERA HOLTZ.	P. 60
FIG. 15: FRAMES DE ZEITGEIST 2/5, 2019, VERA HOLTZ.	P. 62
FIG.16: FRAMES DE ZEITGEIST 3/5, 2019, VERA HOLTZ.	P. 64
FIG. 17: FRAMES DE ZEITGEIST 4/5, 2019, VERA HOLTZ.	P. 65
FIG. 18: FRAMES DE ZEITGEIST 5/5, 2019, VERA HOLTZ.	P. 66
FIG. 19: FRAMES DE DATA VENIA, 2019, VERA HOLTZ.	P. 67
FIG. 20: FRAMES DE SEM TÍTULO, 2020, VERA HOLTZ.	P. 69
FIG. 21: FRAMES DE FÊNICE, 2020, VERA HOLTZ.	P. 71
FIG.22: FRAMES DE † , 2020, VERA HOLTZ.	P. 72
FIG. 23: FRAMES DE KATHARSIS, 2020, VERA HOLTZ.	P. 73
FIG. 24: FRAMES DE 111 UMA VIGÍLIA, 2016, NUNO RAMOS.	P. 80
FIG. 25: FRAMES DE AOS VIVOS (DERVIXE): DEBATE Nº 1, 2018, NUNO RAMOS.	P. 86
FIG. 26: FRAMES DE AOS VIVOS (ANTÍGONA): DEBATE Nº 2, 2018, NUNO RAMOS.	P. 90
FIG. 27: FRAMES DE AOS VIVOS - DEBATE Nº 3 (TERRA EM TRANSE), 2018, NUNO RAMOS.	P. 94
FIG. 28: SEM TÍTULO, DE SÔNIA ANDRADE.	P. 111
FIG. 29: PREPARAÇÃO I, 1975. PARENTE, LETÍCIA.	P. 113
FIG. 30: RIO DE LUZ, 1978. MEIRELLES, LUCILA. AGUILAR, ROBERTO.	P. 113
FIG. 31: LAND ART, «TELEVISION GALLERY», 1969, GERRY SCHUM.	P. 118
FIG. 32: PUBLICAÇÃO DE VERA HOLTZ NO FACEBOOK EM 2015.	P. 152





# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>21</b>
<b>1. CAPÍTULO 1 – POÉTICAS DE UM BRASIL ON-LINE E EM CRISE</b>	<b>33</b>
1.1 A PRODUÇÃO ARTÍSTICA E A CRISE POLÍTICA NO BRASIL	34
1.2 EXPRESSÕES DA CATÁSTROFE	37
1.3 OBJETOS QUE FALAM POR SEU TEMPO: ARNALDO ANTUNES E VERA HOLTZ	38
<b>2. CAPÍTULO 2 – NUNO RAMOS E A ESCALADA DA DESESPERANÇA</b>	<b>77</b>
2.1 NUNO RAMOS	77
2.2 EXPRESSÕES DO CAOS	78
2.3 111 UMA VIGÍLIA	79
2.4 A SÉRIE AOS VIVOS, DE NUNO RAMOS	83
2.5 DO TEMPO MORTO À SATURAÇÃO TEXTUAL	97
<b>3. CAPÍTULO 3 – ANTUNES, HOLTZ E RAMOS: ESTUDOS DE MÍDIA, PROCEDIMENTOS POÉTICOS E O ESTATUTO DO VÍDEO</b>	<b>99</b>
3.1 TUDO SE REMIDIA – DO TEATRO GREGO ÀS PLATAFORMAS SOCIAIS	99
3.2 ARNALDO ANTUNES, VERA HOLTZ E NUNO RAMOS EM VÍDEO NAS PLATAFORMAS SOCIAIS	101
3.3 PENSANDO EM VÍDEO, OU, O VÍDEO-PENSAMENTO	104
3.4 VIDEOARTE NO BRASIL: RETOMADAS E CONTINUIDADES	108
3.5 UBIQUIDADE: PROXIMIDADES ENTRE TELEVISÃO E PLATAFORMA SOCIAL	116
3.6 RELAÇÕES MUDIÁTICAS EM NUNO RAMOS	119
3.7 VÍDEO SOCIAL – A CONTEMPORANEIDADE NAS POÉTICAS DE ANTUNES, HOLTZ E RAMOS	133
<b>4. CAPÍTULO 4 – O VÍDEO COMO REGISTRO DO CORPO POLÍTICO EM ARNALDO ANTUNES, VERA HOLTZ E NUNO RAMOS</b>	<b>136</b>
4.1 UM MODO VIVO DE COMUNICAÇÃO POÉTICA	136
4.2 CORPOS-VIDEO: ENTRE O AGORA E UM PASSADO RECENTE	138
4.3 O LUGAR DO ESPECTADOR-USUÁRIO EM RELAÇÃO A ANTUNES, HOLTZ E RAMOS	141
4.4 CORPOS EM AÇÃO	143
4.5 A PRESENÇA MEDIADA PELO VÍDEO E PELA INTERNET	152
4.6 CORPOS QUE COMUNICAM A RESISTÊNCIA	157
<b>5. A VOZ COMO RECURSO EXPRESSIVO EM ARNALDO ANTUNES, VERA HOLTZ E NUNO RAMOS</b>	<b>158</b>
5.1 VOZES PLURAIS E DIGITALIZADAS	158
5.2 O POETA SEM VOZ	161
5.3 A ATRIZ SEM FALAS	162
5.4 AS VOZES MÚLTIPLAS NOS TRABALHOS DE NUNO RAMOS	163
5.5 VOZ, METÁFORA E POLÍTICA	169
<b>6. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>170</b>
6.1 POR UMA CULTURA EXPERIMENTALIS: DIFERENÇAS NO SENSÍVEL ON-LINE	170
6.2 VERA HOLTZ PERFURANDO BOLHAS	175
6.3 O RETRATO DE UM BRASIL ON-LINE	178
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>180</b>
<b>ANEXOS</b>	<b>185</b>





## INTRODUÇÃO

Nascida em 1988, vivenciei a chegada e popularização da internet nos lares brasileiros. Talvez eu faça parte da última geração que viu a transição do mundo *offline* para o *on-line*, do analógico para o digital. Minha infância ainda foi a das brincadeiras na rua, dos programas da TV Cultura, dos quadrinhos de Maurício de Sousa, das ligações em orelhão. Na adolescência, tomo contato com o computador e a internet discada, e daí em diante as tecnologias vão mudando aceleradamente e se impondo gradativamente na vida das pessoas. O que significa que diferente da geração Z (nascidos já em contato com a internet banda larga e móvel), ainda pertencço ao grupo dos que tiveram a rotina e comportamento mudados pela chegada da *web*.

Como testemunha de toda essa movimentação, vi os telefones fixos, as câmeras fotográficas e os laptops serem substituídos pelos smartphones. Cartas foram substituídas por e-mails e videoconferências, e nessa linha: jornais pelo *Twitter*; televisão pelo *Youtube*; o shopping center pelo comércio virtual; cursos presenciais pelo ensino à distância; os discos e CDs por serviços de streaming como *Spotify*; a televisão à cabo, pela *Netflix*; a tele entrega pelo *iFood*; a compra no mercado ou farmácia pelo *Rappi*; a balada pelo *Tinder*; encontros de amigos pelo *Whatsapp*; revistas pelo *Instagram*; a tradicional fofoca pelo *Facebook*. Enfim, ao mundo material propõe-se a internet e seus aplicativos.

Em meio a tantas mudanças na maneira de consumir, e até mesmo no mercado de trabalho, passei a questionar o lugar da produção artística e do consumo de arte frente a esse mundo. Concomitantemente, passei a perceber o aumento da comunicação tanto publicitária, como jornalística e de entretenimento, pela linguagem do vídeo na *web*. Os textos diminuíaam junto com a quantidade de fotografias e figuras, enquanto a produção de vídeo aumentava, sugerindo o poder comunicativo da imagem em movimento na internet. E foi de maneira distraída, passeando pela *timeline* do *Facebook*, matando tempo, que em meio a publicações comuns como de opiniões sobre fatos, fotografias de viagens, dentre outros conteúdos sobre as experiências pessoais presentes na plataforma social, me deparei com uma micro performance de Arnaldo Antunes que instaurava uma ruptura na dinâmica rotineira e previsível da rede, e, de quebra, traduzia muito bem o estado das coisas do mundo naquele momento. Assim, o caminho desta pesquisa se fez quase organicamente. Investigaria a existência de videoarte voltada para a internet e as mídias sociais.

Mas o percurso desta investigação não foi claro desde o início. Ao optar inicialmente por explorar a internet atrás de vídeos, imaginei que fosse encontrar a

produção de artistas com perfil jovem, de uma geração que cresceu conectada com a internet e que, conseqüentemente, pensaria a arte na rede com naturalidade. De fato, encontrei uma geração de jovens adultos produzindo animações surrealistas no Instagram, mas eram todos estrangeiros. Ao decidir estudar o cenário brasileiro, me deparei então com os trabalhos de três artistas de geração anterior à originalmente imaginada. Nasceram por volta da década de 1960, vivendo no mundo anterior à internet se tornar onipresente em todas as esferas da sociedade, e cresceram assistindo televisão, se informando através dos jornais impressos, fazendo amizades apenas presencialmente. Estes artistas conquistaram sucesso nacional em suas respectivas áreas de atuação sem depender das plataformas sociais. Apesar disso, agora optam pela internet como espaço para experimentação. São eles Arnaldo Antunes (São Paulo, 1960), Vera Holtz (Tatuí, 1952) e Nuno Ramos (São Paulo, 1960).

Facilitando diversas atividades cotidianas, a internet é uma plataforma que acelera a comunicação e transmissão de dados e informações entre pessoas, empresas, ONGs e entidades governamentais. Nesse ambiente, as redes sociais já são o recurso mais utilizado para conversação, comércio online, entretenimento, jornalismo e ativismo sociopolítico (CASTELLS, 2019). A arte também está presente na rede e experimenta nesse meio que promete a liberdade de expressão e a conectividade universal. Esta pesquisa parte de vídeos de artistas brasileiros disponíveis na internet e que são atravessados por acontecimentos políticos.

Se a internet prometeu liberdade e foi vista como espaço sem lei, de livre circulação de ideias, com a ascensão de algoritmos e *bots* patrocinados e controlados por grandes corporações - como a holding *Alphabet Inc.* (detentora do Google), *Amazon* e *Facebook* - que fazem mediação do fluxo informacional na rede, a publicação e acesso ao conteúdo na internet livremente deixou de ser realidade. Apesar de tal controle, a plataforma permanece como ambiente de maior autonomia de circulação de dados quando comparada aos meios tradicionais de comunicação. O compartilhamento acontece “não sem dificuldade e não sem censura, mas com um grau muito maior de liberdade em relação a mensagens submetidas ao controle de editorias de economia e de censores do governo” (CASTELLS, 2019, p. 30).

Essa conjuntura atrai artistas a realizarem ações *on-line*, sejam elas com estrutura de produção mais simples ou roteirizadas e planejadas por uma equipe. Arnaldo Antunes, Vera Holtz e Nuno Ramos, publicam vídeos nas plataformas sociais. Nomes consagrados em seus respectivos campos de atuação, se deslocam para a internet com uma produção distinta à que os tornou reconhecidos nacionalmente por seu público e críticos. O traço em comum entre eles é a preocupação formal e o desencaixe em relação a formas expressivas da própria trajetória dos realizadores.

Antunes performa em frente à câmera sem pronunciar palavras, em vídeos com menos de 30 segundos de duração no *Facebook*. Holtz cria uma série de ações também de curta duração e no *Facebook*. Já Nuno Ramos desenvolve dinâmicas com atores e atrizes em transmissões ao vivo de longa duração no *Facebook* e *Youtube* – algumas com 24 horas de duração, outras com 3 horas. Tais artistas lançam mão da internet como espaço para experimentação, fazendo-se presentes no espaço social online, realizando arte fora dos museus e galerias.

Observamos na *web*, nos últimos anos, a movimentação de discussões e denúncias a respeito da política em crise no Brasil. Através de publicações nas redes sociais de textos, fotos, notícias e montagens, a comunidade se organiza conforme ideologias e posições políticas. Nestas duas últimas décadas, novas formas de cooperação e de participação social cruzam as fronteiras do mundo. O advento de uma arquitetura virtual pelas redes de comunicação via internet e o acesso às novas tecnologias permitem que diferentes grupos se organizem.

Os trabalhos artísticos em análise instauram na agenda das mídias sociais um debate a partir de desvios de sentido. Nesse contexto, o enfoque político privilegia eventos conjunturais e pauta as obras de Antunes, Holtz e Ramos, que problematizam os acontecimentos ainda em seu frescor. Esses estudos de caso dizem respeito ao cenário sociopolítico brasileiro e seu desdobramento na internet em obras com vídeo.

O recorte temporal desta pesquisa parte do ano de 2016, quando observamos o início das ações dos três artistas nas redes sociais, justamente numa época conturbada em que a crise política ganha corpo em processo acelerado. O cenário de acontecimentos nacionais e internacionais apontam a ascensão de ideais conservadores e autoritários, estimulando representantes da arte e da cultura a se manifestarem.

O ano de 2016 foi antecedido e marcado pela repressão policial em São Paulo a estudantes que protestavam contra a reorganização escolar proposta pelo Estado e pela ascensão do discurso de ódio contra Dilma Rousseff, presidente na época. O tema da 32ª Bienal Internacional de São Paulo desse ano foi *Incerteza Viva*, traduzindo um sentimento vigente no período. Foi o ano do surgimento do *panelaço*, como ficou conhecida a ação de grande parte da população ao bater panelas quando a presidente se pronunciava em rede nacional; ano da anulação do julgamento dos 74 policiais responsáveis pelo assassinato dos presos do Carandiru pelo Tribunal de Justiça de São Paulo; de *impeachment* de Dilma Rousseff; e de diversos outros acontecimentos em um país que em plena crise, ainda recebeu e organizou as Olimpíadas no Rio de Janeiro. É nesse contexto conturbado que os três artistas abordados nesta pesquisa começam a se manifestar com vídeos na internet.

Com o alcance quase universal e em tempo real, Arnaldo Antunes, Vera Holtz

e Nuno Ramos, utilizam as plataformas sociais de um jeito singular em comparação aos trabalhos que vem sendo realizados até então. Assim, a presente pesquisa questiona as ações de tais artistas, já consagrados, de se aventurarem na rede, e quais são as formas escolhidas para essa exposição que os coloca no mundo *on-line*. Seria esse Arnaldo Antunes o mesmo dos palcos de show? Essa Vera Holtz, a mesma da televisão? E esse Nuno Ramos, o mesmo das galerias e livrarias?

Todos têm lugar na rede: do serviço de *streaming* das corporações *on demand* ao jovem amador, dos blogueiros e youtubers da geração Z ao artista experiente. A internet aqui é considerada em suas múltiplas particularidades - que podem se somar ou não, conforme determinadas situações - a saber: a de repositório e banco de dados; a de meio de comunicação; a de ferramenta política.

A produção videográfica de profissionais e amadores que despejam milhares de horas de material diariamente na internet, associada ao livre acesso a tais materiais, enfatizam a intimidade crescente que as pessoas têm com o vídeo. Em 2017, por exemplo, em média 1,5 bilhões de pessoas por mês acessaram o *Youtube* para assistir algo. Criada em 2005, essa plataforma de compartilhamento de vídeos tem transformado o comportamento da sociedade no que diz respeito ao consumo e produção de conteúdo (KYNCL, 2017).

Um sintoma do aumento de consumo de vídeo na internet é a adaptação das plataformas dedicadas a outras linguagens que passam a incorporar o audiovisual em sua dinâmica de funcionamento e interatividade. O *Facebook*, por exemplo, originalmente permitia publicação apenas de texto e fotos. O *Instagram* era a rede social referência para compartilhamento de fotografias. O *Twitter* permitia apenas textos com até 140 caracteres. O que se vê agora é a adoção da linguagem do vídeo em todas essas redes sociais, sugerindo por um lado, sua banalização. Mas, desse uso generalizado também despontam artistas e o experimentalismo.

Arnaldo Antunes, um ex-Titãs, é reconhecido cantor, poeta e compositor. Tem livros lançados e ainda faz parte da cultura pop nacional. Vera Holtz é uma atriz premiada, conhecida pela grande imprensa, atua em novelas da Rede Globo, assim como no teatro e cinema. Nuno Ramos é artista visual consagrado e trabalha em múltiplas plataformas. Reconhecido por suas pinturas e *assemblages*<sup>1</sup>, é ainda

.....

1 A *assemblage* é uma técnica de colagem, ou ainda, montagem que utiliza objetos tridimensionais. Utiliza-se materiais em seu estado original, como papel, tecido, madeira, ou ainda qualquer tipo de objeto do mundo, deslocando-o para uma finalidade estética. A junção de tridimensionalidades sobre uma superfície acaba por formar obras que flertam com a escultura. A *assemblage* de Ramos é marcada pelo uso de materiais de diversas naturezas em grandes telas, com uso ainda de tinta colorida sobre os objetos, resultando em quadros pesados e multiformes.

compositor e ensaísta (também com livros lançados e premiados), realiza instalações, esculturas e vídeos. Estamos tratando da produção desses três representantes da cultura brasileira, com lugar consolidado em seus respectivos campos de atuação.

O material publicado por esses artistas destoa do uso previsto para as mídias sociais. Seu aspecto formal contrasta com a informalidade massiva, seu conteúdo enigmático difere de trivialidades viralizadas. No *Facebook*, plataforma em que os usuários têm o hábito de assistir vídeos no modo silencioso, Arnaldo Antunes quase não fala. Faz humor ácido com a confusão política brasileira. Tira a palavra de seu invólucro rebuscado e a atualiza em interjeição, incorporando a dinâmica das redes sociais à sua poética.

O mesmo acontece com Vera Holtz, em maior escala. Ela responde aos acontecimentos com seu voto de silêncio, expressando suas posições frente ao mundo de maneira direta, renunciando à sua voz para falar como nunca. Nuno Ramos segue a mesma trilha ao realizar seu réquiem para os 111 mortos do Carandiru, com a repetição de nomes sem pausa, criando e negando informação ao mesmo tempo. Apesar de os performers falarem sem parar, nada é dito. Assim, os três artistas aqui analisados tecem comentários e críticas sobre o momento político brasileiro para seus seguidores de maneira sagaz, com mensagens poeticamente cifradas.

No *Facebook*, Antunes, Holtz e Ramos desconstroem suas produções artísticas, seguem caminho distinto do já trilhado com sucesso. Poesia performance, ritual minimalista, postura jornalística e tradições de diversas ordens se fazem presentes nos trabalhos tendo em vista a expressão artística. Suas poéticas dizem respeito a atualidade ao dialogarem com os meios de criação recém-lançados e ao se referirem a acontecimentos recentes.

O consumo e a produção de vídeo na internet é um fenômeno sentido e observado de maneiras diferentes por cada geração. Como tecnologia que se desenvolveu rapidamente e continua a mudar de forma acelerada, o vídeo tem trajetória que conversa com o desenvolvimento dos meios comunicacionais. Falar sobre ações em vídeo na internet implica considerar a produção audiovisual artística e experimental em relação à circulação de conteúdo nas redes sociais.

No decorrer de nossos estudos entram em conversação os campos da arte, mídia, comunicação e política. Para Canclini (2016), a interdisciplinaridade é inevitável para todo pensamento contemporâneo, inclusive ao campo da arte que atualmente não existe sem conversar com outros, não se pode fechar mais em seu próprio mundo de elite. Das instalações tecnológicas com sensores aos *NFTs*, da bioarte às performances artivistas nas ruas, a arte é pós-autônoma:

Com este termo refiro-me ao processo das últimas décadas no qual aumentam os deslocamentos das práticas artísticas baseadas em objetos a práticas baseadas em contextos até chegar a inserir as obras nos meios de comunicação, espaços urbanos, redes digitais e formas de participação social onde parece diluir-se a diferença estética. (CANCLINI, 2016)

A aproximação com as videoperformances de nossos artistas pede diálogo com mais de um campo do conhecimento. Seus procedimentos poéticos tocam mídias e linguagens de maneira híbrida. Nos próximos capítulos analisaremos as obras por chaves de leitura, ou seja, questões em comum nos vídeos de nosso recorte. Nossa proposta é trabalhar algumas noções que tocam as poéticas e naturezas das ações dos três artistas e que nos ajudam a observá-las sob diversos ângulos de análise.

No *capítulo 1*, tomamos contato com os trabalhos de Arnaldo Antunes, Vera Holtz e Nuno Ramos e o contexto político comentado por eles. Apresentamos cada um dos vídeos de Antunes e Holtz analisados na nossa pesquisa, identificando os acontecimentos com os quais eles conversam. As metáforas criadas por eles refletem a situação do país. Relacionamos então a crise do desenvolvimento nacional e o aumento de animosidades opressoras e autoritárias às reações poéticas publicadas em vídeo pelos dois artistas. Nos atemos às publicações realizadas entre os anos 2016 e 2020.

Damos continuidade a essa associação dos trabalhos artísticos aos movimentos na política do Brasil no *Capítulo 2*. Focamos na apresentação e identificação de representações da política na obra de Nuno Ramos publicada na internet em 2016 e 2018. Suas diferenças formais e discursivas com relação ao trabalho de Antunes e Holtz pedem uma exposição separada. Enquanto os primeiros adotam a ação do corpo frente à câmera e a curta duração do vídeo, Ramos trabalha com corpos de outras pessoas, com a longa duração e ainda com a transmissão ao vivo.

Conhecidas as obras e contexto político do nosso recorte, no *Capítulo 3* problematizamos o vídeo como recurso expressivo para os três artistas. Em seus trabalhos, *remidiam* procedimentos e mídias de outros tempos. Abordamos a *remediação* como noção que marca as vídeo-ações de nossos artistas. Pensando ainda a imagem em movimento criada a partir da ação do corpo para a câmera, aproximamos eles da videoarte brasileira do período da ditadura militar para refletir sobre como as tensões no campo da política são tematizadas nos vídeos. A noção de *remediação* ainda nos leva a abordar outros aspectos concernentes ao vídeo de Antunes, Holtz e Ramos nas plataformas sociais, como a ubiquidade, o tempo real, o tempo presente e a intermedialidade – chegando ao estatuto do vídeo na internet.

No *Capítulo 4* refletimos sobre a atuação do corpo na realização dos vídeos dos

três artistas. A partir da ideia do corpo *remidiado* nos vídeos, observamos os recursos dos gestos, do tempo real e da presença nas composições de Antunes, Holtz e Ramos. Tais questões os aproximam novamente da videoperformance das décadas de 1960 e 1970, mas, possuem singularidades que os colocam em um outro lugar na realização artística. Seus corpos *remidiados* são ainda pensados em relação ao usuário-espectador: suas ações os colocam na presença de quem os assiste. Representam acontecimentos da política através dos gestos de corpos diversos – os seus próprios e os de performers/atores.

Completando as chaves de leitura, o *capítulo 5* pensa a relação da voz nos trabalhos de Antunes, Holtz e Ramos. Atravessados pela questão da política nacional, a voz aparece em seus vídeos não só como recurso metafórico, mas como forma de discurso. Seja em sua ausência, seja em seu excesso, a voz é abordada como recurso expressivo ligado à política.

Por fim, chegamos a conclusões após nos aproximarmos dos trabalhos por esses diversos vetores de leitura. Tematizando os acontecimentos políticos na esfera nacional, as ações de Antunes, Holtz e Ramos dão continuidade à produção de vídeo no campo da arte, *remidiando* recursos expressivos de épocas passadas. Nas plataformas sociais, importantes no fenômeno de crescimento do ideal autoritário no Brasil de 2016 a 2020, os três artistas se manifestam e propõem reflexões aos usuários-espectadores que os seguem. Antunes e Holtz plantam indagações na *web*, estimulando seus seguidores a pausarem suas rotinas por alguns segundos para refletirem sobre as ações em vídeo publicadas no *Facebook*. Representam os desdobramentos na política em crise. Ramos também o faz, mas adiciona uma crítica às representações midiáticas. Enquanto Antunes e Holtz *remidiam* suas próprias vozes e corpos, Ramos estende a *remidação* para outras vozes, corpos, textos e discursos, criando uma *assemblage* intermediária que representa o Brasil em decadência.





**Vera Holtz** ✓

565 mil seguidores • 4 seguindo

Seguindo

Pesquisar

Publicações Sobre Menções Seguidoras Fotos Vídeos Mais

### Apresentação

Página oficial da atriz Vera Holtz

Página - Artista

### Fotos

Ver todas as fotos



Privacidade · Termos · Publicidade · Escolher para anúncio · Cookies · Mais · Meta © 2022

### Publicações

Filtros

Vera Holtz ✓  
7 de setembro de 2021 · 🌐



👍❤️👍 26 mil 1 mil comentários 4,1 mil compartilhamentos

Curtir Comentar Compartilhar

Mais relevantes

Escreva um comentário...

👤  
Vera Holtz ✓  
Foto: Renato Santoro  
Produção: Charles Azevedo  
Título: Euládo Mocarzel... Ver mais  
Curtir Responder 1 2 19

33 respostas

Ver mais comentários

1 de 454

Vera Holtz ✓  
3 de setembro de 2021 · 🌐





uma obra de Nuno Ramos

# 111 VIGÍLIA CANTO LEITURA

UMA LEITURA CONTÍNUA, POR 24 HORAS, DO NOME DOS 111 MORTOS DURANTE A INVASÃO DO CARANDIRU.

DIA 01/NOV ÀS 16H00

POR: JOSÉ CELSO MARTINEZ, LUIZ ALBERTO MENDES JUNIOR, MARCELO TAS, PAULO MIKLOS, LAERTE, BÁRBARA PAZ, HELENA IGNEZ, ISABELA DEL MONDE, NUNO RAMOS, LUAMBO PITCHOU, FERREZ, CARLOS AUGUSTO CALIL, JEAN-CLAUDE BERNADET, MARINA PERSON, RITA CADILLAC, CAIO ROSENTHAL, ELANIE DIAS.



**111 Uma Vigília \_ Nuno Ramos**

3,3 mil seguidores • 0 seguindo

Seguindo Mensagens Pesquisar

Publicações Sobre

### Apresentação

Vigília aos 111 assassinados em outubro de 1992.

Página · Artista

nunoramos.com.br

### Fotos



Privacidade · Termos · Publicidade · Sinalizar para a equipe · Cookies · Mais · Meta © 2022

### Apresentação

Vigília aos 111 assassinados durante a invasão do presídio Carandiru, em outubro de 1992. Transm.

Página · Artista

nunoramos.com.br

### Fotos

Ver todas as fotos



Privacidade · Termos · Publicidade · Sinalizar para a equipe · Cookies · Mais · Meta © 2022

111 Uma Vigília \_ Nuno Ramos fez uma transmissão ao vivo.

2 de novembro de 2016

Uma Obra de Nuno Ramos

Uma leitura contínua, por 24 horas, do nome dos 111 mortos durante a invasão do Carandiru.



263 104 comentários 60 compartilhamentos

Curtir Comentar Compartilhar

Escreva um comentário...

Sara Musci Giarandini · 0:55

Curtir Responder 1 x

Ver mais comentários 1 de 69

111 Uma Vigília \_ Nuno Ramos fez uma transmissão ao vivo.

2 de novembro de 2016

Uma Obra de Nuno Ramos

Uma leitura contínua, por 24 horas, dos nomes dos 111 mortos durante a invasão d



Marie Bender, Raül Costa e outras 280 pessoas · 57 comentários 57 compartilhamentos

Curtir Comentar Compartilhar

Escreva um comentário...

Wiktia Prochmann <https://globo.com/2016/11/02/111-vigilia-canto-leitura/>

O GLOBO.COM Doação premiada resulta na maior ação contra policiais corruptos no Rio

Curtir Responder 1 x

Ver mais comentários

111 Uma Vigília \_ Nuno Ramos fez uma transmissão ao vivo.

2 de novembro de 2016

Uma Obra de Nuno Ramos

Uma leitura contínua, por 24 horas, dos nomes dos 111 mortos durante a invasão do





**Arnaldo Antunes** •  
916 mil seguidores • 289 seguindo

Seguido Pesquisar



Privacidade - Tempo - Publicidade - Ferramentas para anúncios - Cookies - Mais - Meta © 2022



6:36 30 comentários 116 compartilhamentos

Curtir Comentar Compartilhar

Mais relevantes

Escreva um comentário...

**Carine C Amaral**  
Um sonho de outra galáxia: Arnaldo Antunes cantando essa música só pra mim...  
Curtir Responder

Ver mais 24 comentários

**Arnaldo Antunes** •  
29 de outubro de 2025 - #tbl



1,5 mil 86 comentários 117 compartilhamentos

Curtir Comentar Compartilhar

Mais relevantes

Escreva um comentário...

**Tati Tatiana**  
**André Zanetic**  
Curtir Responder





## **CAPÍTULO 1 – POÉTICAS DE UM BRASIL ON-LINE E EM CRISE**

O recorte temporal desta pesquisa parte do ano de 2016, período em que Arnaldo Antunes (São Paulo, 1960), Vera Holtz (Tatuí, 1953) e Nuno Ramos (São Paulo, 1960) começam a publicar vídeos de cunho artístico nas plataformas sociais. Trata-se de uma época conturbada, em que a crise política no Brasil e no mundo ganha corpo aceleradamente. O cenário de acontecimentos nacionais e internacionais aponta para a ascensão de ideais conservadores e autoritários, ao mesmo tempo em que as desigualdades socioeconômicas se acentuam. No terreno da comunicação, as mídias sociais tornam-se o recurso mais utilizado não apenas para conversação, mas também para consumo de produtos, entretenimento, notícias e ativismo sociopolítico da população em geral.

Para Arnaldo Antunes, Vera Holtz e Nuno Ramos, a internet oferece possibilidade de transmissão em larga escala e em tempo real de forma acessível. O acelerado ritmo da rede permite o amadorismo e em muitos casos até mesmo o valoriza. Esses artistas, já consagrados em suas respectivas áreas de atuação, se aventuram na rede realizando ações fora do enquadramento no qual estão habituados. Se eles recebem retorno dos palcos, livrarias, canais televisivos, estações de rádio, museus e galerias, por que experimentar em um ambiente informal como o das plataformas sociais? Que natureza de qualidade artística lhes proporciona o trabalho pela internet?

Arnaldo Antunes, Vera Holtz e Nuno Ramos adentram nesse oceano de dados com produções que chamam à atenção por sua carga crítica. Assim como boa parte do conteúdo na *web* no período, estes artistas comentam a política, mas o fazem poeticamente. Mais uma questão que nos leva a agrupá-los é o fato de que começam a produzir seus vídeos a partir de um mesmo ano: 2016. Até então, a produção de videoarte direcionada para as plataformas sociais é uma novidade. Por alguma razão, poucos artistas brasileiros se interessaram por esse meio para exploração da imagem em movimento, tornando de saída, os trabalhos de Antunes, Holtz e Ramos um fenômeno singular.

Tais vídeos são realizados pelos artistas chamando a atenção para diferentes usos das plataformas sociais e do audiovisual nelas, e se relacionam a um contexto específico dos anos entre 2016 e 2020, retratando poeticamente esses dias do Brasil. Acontecimentos políticos desencadeiam na sociedade sentimentos temerosos a respeito do futuro próximo. Os anos em torno de 2016 são de tempos em que a sociedade brasileira se depara com o fim de um movimento de ascensão econômica

nacional, e de uma estagnação seguida do desfazimento de perspectivas de um futuro promissor.

O imaginário brasileiro se torna mais sombrio, incentivando a produção cultural a refletir sobre esse mundo e seu lugar nele. As crises econômica, ambiental e política são mundiais, mas afetam cada região em suas especificidades. Neste capítulo da pesquisa, abordamos como nossos artistas criam trabalhos que apontam para tais fatos. Pensam a política nacional enquanto ela acontece, apresentando aos usuários das plataformas sociais maneiras de ver e refletir sobre isso tudo. As poéticas de Antunes, Holtz e Ramos nos dão pistas sobre o paradigma de sua época, e, tecem abstrações ao trançar materialidades, gestos, discursos e *media*. A referência aos movimentos da política brasileira apontam para o peso dela em suas vidas e na cultura da sociedade.

## 1.1 A PRODUÇÃO ARTÍSTICA E A CRISE POLÍTICA NO BRASIL

Tempos de crise, recessão e guerras costumam gerar reações artísticas à adversidade. Arnaldo Antunes, Vera Holtz e Nuno Ramos, cada um à sua maneira, respondem aos estímulos infligidos por seu país. Recordemos a linha de acontecimentos da qual nossos artistas tematizam seus trabalhos. A desilusão nacional começa após um período em que o Brasil esteve em voga como economia emergente do hemisfério sul. No período de governo a partir de 2003, conquistas políticas aceleram as engrenagens do país. Ele sai do mapa da fome, o índice de desemprego diminui, e o capital estrangeiro ingressa com mais força na economia. Pessoas ascendem socialmente, a classe média aumenta, e os ânimos de boa parte da população são esperançosos. Fala-se internacionalmente no BRIC (Brasil, Rússia, Índia e China) como o grupo de países em ascensão<sup>2</sup>. A nação brasileira vira um país da moda no mundo, com a perspectiva de realização da Copa do Mundo FIFA em 2014 e os Jogos Olímpicos em 2016.

Mas o vigor brasileiro passa a diminuir a partir de 2013, e desde então, a

.....  
2 A revista britânica *The Economist* publica uma edição histórica sobre a emergência brasileira, citando o país como exemplo de maior sucesso da América Latina. “Brazil takes off. Now the risk for Latin America’s big success story is hubris”. Novembro de 2009. Disponível em: <https://www.economist.com/leaders/2009/11/12/brazil-takes-off> Acesso em: 21/12/2020

decadência dos ânimos e economia nacionais se intensifica<sup>3</sup>. Diversas análises vem sendo feitas por pensadores do campo humanístico sobre o que mudou no imaginário do povo desde então<sup>4</sup>, junto com uma forte crise econômica e política, dando espaço para o crescimento da ultradireita que conquista a cadeira da presidência em 2018. O orgulho de ser brasileiro dura pouco, e volta o clima de insegurança e retrocesso sentidos anteriormente aos anos 2000. Um dos graves sintomas da crise é o aumento da depressão, por exemplo<sup>5</sup>.

O ano de 2016 foi marcado pelo *impeachment* da presidente Dilma Rousseff (PT) através de um golpe orquestrado que colocou seu vice Michel Temer (PMDB) no poder. Um imbricamento de escândalos retratados pela grande mídia repetitivamente caracterizam a política desse período como fruto de um caos corrupto. Arnaldo Antunes se expressa a respeito dos confusos e controversos acontecimentos e discursos dos detentores de poder, conforme veremos. Vera Holtz também começa a construir sua personagem no *Facebook* a partir desse momento de tensão e surpresas na política, que implicam diretamente no dia a dia do brasileiro. Assim como Antunes, ela se expressa através de gestos, fala com o corpo. Nuno Ramos é ativado por injustiças nesse mesmo âmbito. Mas realiza eventos midiáticos, nas plataformas sociais, utilizando recursos expressivos diferentes dos outros artistas. Em comum, os três comentam os acontecimentos políticos durante o seu desenrolar e repensam os usos das mídias sociais. Desenvolvem críticas através da ação em vídeo e na interação de corpos (e entre corpos) com a câmera.

Na sequência de acontecimentos funestos, o candidato à presidência mais votado de 2018 ganha uma eleição flertando com a ditadura, apesar de eleito

.....  
3 Mais uma vez *The Economist* coloca o Brasil em destaque em sua capa, mas, desta vez, fala sobre o fracasso brasileiro. “Has Brazil blown it? A stagnant economy, a bloated state and mass protests mean Dilma Rousseff must change course”. Setembro de 2013. Disponível em: <https://www.economist.com/leaders/2013/09/27/has-brazil-blown-it> - Acesso em 12/09/2021.

4 Não cabe aqui entrarmos em detalhes, mas podemos citar publicações como os textos de Djamila Ribeiro, Marilena Chaui, Mídia Ninja, Guilherme Boulos, Juca Ferreira, dentre outros, compilados no livro *Por que gritamos golpe? para entender o impeachment e a crise política no Brasil*. JINKINGS, Ivana; DORIA, Kim; CLETO, Murilo (orgs). São Paulo: Editora Boitempo, 2016. O livro também com diversos autores *O ódio como política: A reinvenção das direitas no Brasil*. SOLANO, Esther (org). São Paulo: Editora Boitempo, 2018. Ainda a coleção *Pandemia Crítica*, de n-1 edições, com textos de pensadores como Vladimir Safatle, Peter Pal Perbart, Laymert Garcia dos Santos. Informações em: <https://www.n-1edicoes.org/textos> - Acesso em 12/09/2021. Dentre inúmeros outros.

5 A Associação Brasileira de Psiquiatria (ABP) cria em 2014 a campanha Setembro Amarelo (para prevenção de suicídios). A saúde mental do brasileiro vira motivo de preocupação para o governo – problema até então mais agravante nos países mais ricos.

democraticamente – paradoxos não faltam nesses tempos. Tais eleições presidenciais no Brasil são marcadas por um forte engajamento da sociedade nas redes sociais. Os eleitores compartilham vídeos de campanha de seus candidatos prediletos, sendo tais conteúdos baseados em fatos comprovados ou não. Apesar da desigualdade social do país, mais da metade da população brasileira está conectada à internet – mais de 149 milhões de pessoas. Esses usuários se envolvem com as (e nas) plataformas sociais consumindo e produzindo vídeo. Nossos artistas se inserem nesse ambiente de disputa narrativa, trazendo com eles suas visões de mundo. As eleições presidenciais de 2018 e suas consequências são comentadas por eles.

Por volta de 2019, o poder de compra do povo diminui com a inflação devastadora, e o alto desemprego assombra boa parte dos lares novamente. O sentimento comum a todos é o de retrocesso das conquistas sociais, além do medo de um fascismo crescente que ameaça a democracia recém instaurada no Brasil. As artes passam a reagir a tais acontecimentos, representando a inversão de perspectiva pela qual passa o país. A área da cultura torna-se sucateada, passando de um período bem-sucedido de investimentos e incentivos à declarada sabotagem. Lembranças da censura da ditadura militar vem à tona através de discursos moralistas que oprimem manifestações artísticas e exposições. A arte produzida nessa época passada ganha um sentido atual, vira um lembrete do que foi a vida sob o autoritarismo. Não houve golpe militar em 2018, mas há o resgate de seus valores e restrições no discurso e atitude de parte de uma minoria da população que apoia o presidente retrógrado e autoritário.

Assim, com o agravamento da desesperança nacional, regada ainda por polarizações e crescimento da cultura do ódio, a partir de 2016 nossos artistas procuram maneiras para lidar com a crise. Buscam responder ao desencontro entre vontade de potência e falta de perspectiva compartilhados entre os brasileiros. Em seus vídeos, Antunes, Holtz e Ramos acabam expressando tal desencontro ao mesmo tempo em que adentram nas plataformas sociais, *medium* mais utilizado para comunicação humana nesses tempos.

Nascidos antes ou no começo do período de ditadura militar no Brasil (entre 1964 e 1985), carregam a memória do que foi a vida sob tal regime. No ano em que a democracia foi reinstaurada, Antunes tinha 25 anos, Holtz, 32 e Ramos, 25. Testemunharam as restrições impostas à população, a violência do Estado, as fronteiras fechadas, e demais autoritarismos aplicados sobre a sociedade como suposta resposta à ascensão de um comunismo. Presenciando o retorno dos mesmos argumentos e falas que encadearam essa ditadura, algo nos artistas se ativa em resposta. E, similarmente à produção de arte nas décadas de 1960 e 1970, escolhem o meio videográfico para se

expressar.

Arnaldo Antunes publica em seu Facebook três vídeos em março de 2016. Tais ações têm uma dinâmica comum com as publicações de Vera Holtz: tratam-se dos corpos dos artistas confrontando a câmera em uma tomada única e rápida – duram menos de um minuto. A atriz começa a publicar uma série de vídeos a partir também de março de 2016, mas, diferente de Antunes, ela continua produzindo e postando no *Facebook* ao longo do tempo. Entre o ano citado e 2020, Holtz compartilha dezoito obras desse tipo na *web*.

Já Nuno Ramos não performa ele mesmo para a câmera, nem adota a curta duração como característica de seus vídeos. Pelo contrário, o artista conta com a participação de diversos performers e realiza transmissões ao vivo de longa duração. No *Facebook*, transmite 24 horas em tempo presente, em 2016. Enquanto no *Youtube*, realiza transmissões que duram em média 2 horas, em 2018. Apesar de tais diferenças, compartilha com Antunes e Holtz a tomada única, a performatividade de corpos, além da temática política e a experimentação com vídeo nas plataformas sociais. Juntos, os três artistas nos trazem uma diversidade de procedimentos poéticos que refletem não só o momento político, mas suas mídias e discursos. As referências que fazem a obras de outros artistas, ou ainda, a outras mídias, conectam nossos artistas à história do vídeo no Brasil e à política que cruza com ela.

## **1.2 EXPRESSÕES DA CATÁSTROFE**

As ações de nosso recorte não expressam ideias diretamente, mas pelo sentido figurado e por metáforas. A arte é um campo que apadrinha ambiguidades, estranhamentos. Conforme veremos, nossos artistas apresentam abstrações através de seus gestos para a câmera, realizam comunicações cifradas com os espectadores-usuários. Para ressaltar assincronias do Brasil, recorrem a construções metafóricas em seus vídeos, atuando criticamente sobre o momento e exigindo algum esforço interpretativo de seus seguidores nas plataformas sociais.

As sugestões que nossos artistas fazem em seus vídeos são associadas ao contexto do Brasil, ainda que não explicitamente. As datas de suas publicações, propositalmente próximas aos acontecimentos a que se referem, adicionam um impulso pedagógico às suas representações cifradas da crise política em andamento.

O reconhecimento de uma derrota da esperança marca os trabalhos aqui analisados. O momento político traz à tona a sensação de um subdesenvolvimento

incorrigível vivida pelo país em décadas passadas. A arte realiza denúncias em outros momentos da história, geralmente sobre incongruências nos rumos nacionais, violências, guerras, injustiças, identidades calcadas em desigualdades. A videoarte brasileira do período de 1960 e 1970 faz uso do vídeo para pensar seu momento histórico e a repressão vivida sob o regime ditatorial. A arte permite um discurso de resistência que se cifra nos gestos, nas ambiguidades, nas pistas deixadas pelos artistas em seus trabalhos.

As ações de nossos artistas constroem relações de sentido através dos gestos, objetos cênicos, vocalizações. As metáforas criadas nas obras de Antunes, Holtz e Ramos provém da interação entre signos visuais e sonoros resultantes da performatividade de corpos e objetos. Propomos aqui, junto à apresentação dos trabalhos de nossos artistas, uma leitura dos possíveis sentidos de suas poéticas.

### **1.3 OBJETOS QUE FALAM POR SEU TEMPO: ARNALDO ANTUNES E VERA HOLTZ**

O fenômeno que analisamos se manifesta através dos vídeos realizados por Arnaldo Antunes, Vera Holtz e Nuno Ramos. Partimos de uma aproximação com eles em relação aos acontecimentos que os acompanham. Neste capítulo, apresentamos as ações em vídeo de Arnaldo Antunes e Vera Holtz por conta de sua proximidade formal, deixando separada a apresentação dos trabalhos de Nuno Ramos.

Organizamos aqui as publicações em ordem cronológica, separadas por artistas. Começamos com os vídeos de Arnaldo Antunes no *Facebook* e *WhatsApp*, depois passamos por Vera Holtz no *Facebook*. Cada obra está aqui identificada com seu título, autoria, data de publicação nas mídias sociais e duração. Considerando que estão disponíveis em plataformas acessíveis a todos via internet, não vemos necessidade de especificar detalhes mais técnicos dos vídeos como formato de arquivo, compressão, proporção, resolução. As plataformas sociais permitem uma despreocupação quanto a qualidade técnica das imagens em movimento.

Em 2016, ao passearmos pela *timeline* do *Facebook*, visualizamos os *posts* mais recentes dos perfis e páginas que seguimos, os vídeos de Arnaldo Antunes e Vera Holtz aparecem intercalados com outros conteúdos que o algoritmo da plataforma nos apresenta. Apesar disso, se destacam. Os artistas publicam seus trabalhos no calor do momento em que os fatos à que se referem se desenrolam - ou ainda ecoam no mundo. Suas publicações ganham especial carga de sentido quando vistas em tempo

real – um privilégio proporcionado pela internet. Assim, a associação de seus vídeos com acontecimentos em discussão nas plataformas sociais e grande mídia acaba sendo inevitável. Trazemos aqui os assuntos em pauta no momento em que as ações em vídeo são colocadas para circular na *web*. Ao datar e citar acontecimentos pontuais, procuramos ilustrar a intencionalidade dos artistas que urgem responder aos fatos que os tocaram enquanto eles ainda estão na agenda na sociedade, na velocidade das plataformas sociais.

### 1.3.1 ARNALDO ANTUNES

Conhecido do grande público por sua carreira musical - é um dos fundadores do grupo Titãs e segue solo – Arnaldo Antunes já lançou mais de 15 álbuns. É poeta e escritor, com mais de 20 livros publicados, dentre trabalhos visuais e audiovisuais. Sua obra foi exposta em 2015 na exposição *Palavra em Movimento*, no Centro Cultural dos Correios de São Paulo com itinerância pelo país. Realizou um documentário autobiográfico lançado em 2018, na 42ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, disponibilizado na *Netflix* e que leva nome preciso: *Com a Palavra, Arnaldo Antunes*. Sua voz gutural é indissociável de sua persona, habitando o imaginário dos admiradores de arte e cultura pop brasileira. Seu perfil de artista desbravador de todos os meios – a partir da palavra - é aqui afirmado em direção ao nosso objeto de estudo, a experimentação em vídeo com as plataformas sociais. Se Antunes cria em qualquer meio, ou com qualquer tecnologia, a internet não escaparia desse movimento.

Para divulgação de seus shows, trabalhos artísticos e para interação com o público, utiliza uma página oficial no *Facebook*<sup>6</sup> e no *Instagram*<sup>7</sup>. Através da rede, o artista também faz circular vídeos se posicionando politicamente e divulgando algumas campanhas ativistas com as quais simpatiza. Em 2016, publica três vídeos no *Facebook* que chamam nossa atenção. Eles se misturam na página com divulgações de shows e outros conteúdos comerciais do artista. A diferente maneira com que o cantor se expressa para a câmera separa essas três ações em vídeo das outras publicações de sua *timeline*. Elas possuem recursos expressivos semelhantes, o que, além de estarem próximas cronologicamente, as aproximam, formando uma espécie de série.

.....  
6 <https://www.facebook.com/arnaldo.antunes/> (659 mil seguidores até o dia 14/10/2018) Acesso em: 14/10/2020

7 [https://www.instagram.com/arnaldo\\_antunes/](https://www.instagram.com/arnaldo_antunes/) (294 mil seguidores até o dia 14/10/2018) Acesso em: 14/10/2020

Apesar de chamarem a atenção na época, agora se escondem em meio a tantos outros vídeos publicados nesses anos que se passaram. Manifestações como essas não são mais publicadas em seu *Facebook*, mas, desde então, eventualmente Antunes expõe vídeos de bastidores, alguns interagindo com seu cachorro, outros ensaiando. Por vezes, disponibiliza videopoemas, textos animados, mas que não são inéditos. Até que em 2018 publica um vídeo-manifesto amplamente compartilhado. Esse trabalho não conversa formalmente com as três ações de 2016, mas dialoga com sua premissa de refletir o presente e sua política, experimentar na rede, tirar de dentro do artista uma angústia e colocá-la em um vídeo. Vejamos os objetos em questão.

### 1.3.1.1 ??? (1)<sup>8</sup>

ARNALDO ANTUNES

19/03/2016, 00:10 MIN



Figura 1: Frames de ??? (1) publicado em 19 de março de 2016 no Facebook.

Logo no início do vídeo vemos Antunes centralizado no quadro, em plano americano. Ele está em pé no canto de uma sala com paredes brancas cheias de quadros emoldurados. Como a câmera está baixa, em *contra-plongée*, vemos também parte do teto, que, com a junção das duas paredes, formam um “Y”. Os quadros visíveis são de sua autoria, tratam-se de pinturas abstratas e poesia concreta. Alguns possuem conteúdo em tinta vermelha, contrastando com as cores neutras da casa e das roupas do artista. Ao que tudo indica estamos na sala de sua moradia. Antunes se veste com camiseta branca e calça cinza. Nosso olhar se divide entre a porta vermelha à esquerda, a poesia concreta em vermelho à direita, e o artista que performa no centro da nossa tela.

Sem alterações no enquadramento, a ação do vídeo se desenrola. Antunes dá

8 Disponível em: <https://www.facebook.com/arnaldo.antunes/videos/1005637946183295/?v=1005637946183295> - Acesso em 20/01/20

um passo em direção à câmera, abaixa-se para pegar no chão um papel e o mostra para nós. De tamanho A2, o performer nos apresenta o desenho de um ponto de interrogação antropomorfizado: o símbolo desenhado com pincel em tinta preta, possui pernas, braços e um rosto. O personagem desenhado posa no ar, sustentado pelas mãos do artista que na sequência, o rasga com a cabeça, num movimento de pressionar o papel contra seu corpo de cima para baixo, como se tentasse vestir a interrogação. O gesto é brusco, a face de Antunes inexpressiva, e o único som audível no vídeo é o do papel que rasga. O artista olha para algo ou alguém próximo à câmera (não nos encara diretamente), e a ação acaba.

O símbolo da dúvida, antropomorfizado no papel, vira um personagem com o qual Antunes instaura um conflito. Se por um lado ele veste a interrogação, incorporando-a a sua existência, ao vesti-la foi preciso destruí-la com nada mais, nada menos que sua cabeça de ser pensante, justamente a origem de todas as dúvidas, mas também seu destino aniquilador.

O ambiente doméstico aqui apresentado não apareceu antes em nenhum outro *post* do artista anteriormente, o que nos chama a atenção. Antunes privilegia no *Facebook* a divulgação de seus shows e lançamentos e não expõe sua intimidade. Nos apresenta com seu gesto de rasgar uma revolta em pleno processo, cara-a-cara com seus seguidores, sem mediação de assessores. É ele que está ali, o ser humano em sua rotina, o poeta, ídolo em sua sala – veja só, assim como nós, ele também deve assistir televisão. Tais características somadas à sua abdicação do verbo para se comunicar, destacam essa ação das outras publicações do artista em sua página.

Março de 2016 é o período em que a crise do governo de Dilma Rouseff leva para as ruas manifestantes anti-PT. Inflamados ainda com ações da operação Lava Jato do então juiz Sergio Moro que investigava o ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, os antipetistas protestam em massa após o juiz vazar áudios de uma ligação entre a presidenta e Lula<sup>9</sup>. A cobertura midiática dos movimentos na política é intensa, e, por vezes, mais confundem a população do que esclarecem os fatos<sup>10</sup>. A

9 “Áudio com diálogo de Lula e Dilma leva milhares de manifestantes às ruas”, por Gustavo Moniz e Afonso Benites, *El País*, 18/03/2016. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2016/03/17/politica/1458179601\\_208300.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2016/03/17/politica/1458179601_208300.html) Acesso em: 22/01/20

10 Muito citada, a frase “quem não está confuso está mal-informado” é compartilhada nas redes sociais junto às notícias sobre política: “Ainda vai levar um tempo (e uma enxurrada de análises) para que a escalada conservadora que constituiu 2016 seja integralmente explicada. Por ora, o clichê ‘quem não está confuso está mal-informado’ parece ser adequado por explicitar o quão assombrados ficamos diante de tantos golpes, trapaças e discursos fumegantes” – trecho retirado de: “A pós-verdade e a persistência da misoginia”, por Joanna Burigo, *Carta Capital*, 18/11/16. Disponível em: <https://beta.cartacapital.com.br/sociedade/a-pos-verdade-e-a-persistencia-da-misoginia/amp/> Acesso em: 13/05/2021

sensação que paira no momento, nas plataformas sociais, é de incerteza, confusão sobre o desenrolar dos escândalos na política. As notícias parecem não fazer sentido. Coincidentemente ou não, a exposição de Antunes para a câmera parece um gesto de desabafo, que transforma os seguidores de seu *Facebook* em confidentes.

### 1.3.1.2 ??? (2)<sup>11</sup>

ARNALDO ANTUNES

23/03/2016, 00:07 MIN



Figura 2: Frames de ??? (2) publicado em 23 de março de 2016 no Facebook.

??? (2) repete o mesmo título do vídeo anterior. A ação começa nos mostrando uma porta fechada. Ela é branca, com batente também branco. Ao lado esquerdo, há um interruptor, no direito, uma fechadura, aparentando ser a porta de entrada de alguma moradia. Em primeiro plano, é possível ver apenas a metade superior da porta. Colado nela, adesivado, há o desenho de um bloco laranja, quadrado, com um ponto de interrogação desenhado dentro dele. Trata-se do cubo flutuante pertencente ao jogo de videogame *Super Mario Bros*<sup>12</sup>.

Então, a porta se abre e Antunes sai de dentro de uma sala em que é possível observar na parede atrás do performer, adesivos de personagens do jogo. A impressão que temos, é de que tais seres fictícios flutuam no fundo da cena. De frente para a câmera, o artista olha para a (nossa) direita, depois olha para a esquerda, com expressão receosa. Então ele diz “opa!” em tom de quem fez algo por engano, e volta rapidamente para dentro da sala. Fechando a porta com cuidado, deixa o espectador do lado de fora, isolando-se do mundo.

Estamos no final de março e os escândalos na política continuam assombrando os brasileiros, sem trégua. Dessa vez, o artista faz referência à dúvida de outro modo: ele está dentro da casa da interrogação. Faz morada na dúvida. Na tentativa de sair, sua expressão ao investigar o corredor é de desânimo, está hesitante. Escolhe se retirar, .....

11 Disponível em: <https://www.facebook.com/arnaldo.antunes/videos/1008627002551056/?v=1008627002551056> - Acesso em 20/01/20

12 Jogo popular de videogame da Nintendo Co. Ltd. lançado em 1985.

permanecer no mundo da fantasia e da questão em aberto, em oposição a enfrentar o lado da esquerda ou o lado da direita, que o aguardam fora desse lugar.

### 1.3.1.3 SEM TÍTULO<sup>13</sup>

ARNALDO ANTUNES

04/06/2016, 00:09 MIN



Figura 3: Frames de *sem título* publicado em 04 de junho de 2016 no Facebook.

Passados alguns meses, Antunes sai do confinamento. Assim como em ???, o vídeo *sem título* começa enquadrando uma porta fechada. Do lado direito na parede branca, há um interruptor e o pedaço de um batente. O artista mais uma vez nos deixa esperando do lado de fora, em um entre lugares, no espaço de passagem que é o corredor.

Da direita para a esquerda, uma mulher se desloca rente à parede. De costas para nós, a personagem para em frente a porta e bate nela três vezes, convidando quem estiver do lado de dentro para sair. Ela faz isso e sai de cena pelo lado esquerdo do corredor sem esperar uma resposta. Então, a porta se abre e Antunes aparece, saindo do que parece ser um quarto. Ele espirra um *spray* repelente de insetos (deduzimos ser esse produto pelas características e cores da embalagem) pelo ar inúmeras vezes para todos os lados. Ao mesmo tempo, ele fecha a porta atrás de si e sai de cena para o lado direito, ainda espalhando o repelente no ar ao seu redor para se proteger. Enquanto espalha o *spray*, exclama: “Sai zika! Sai dengue! Chicungunha!”.

Se em ??? ele estava escondido em seu mundo fantástico, aqui ele é convocado a dar as caras, mas para isso certifica-se de se proteger dos perigos existentes afora. Continua nos deixando de fora de sua movimentação, permitindo que vejamos apenas a porta do quarto de onde ele sai, e esquecendo-nos no meio do corredor por onde ele vai embora.

Estamos em junho de 2016. Durante o mês de maio, a presidenta Dilma Rouseff é

13 Disponível em: <https://www.facebook.com/arnaldo.antunes/videos/106072227341533/>  
- Acesso em 20/01/20

afastada do cargo e o processo de *impeachment* é iniciado, deixando Michel Temer como presidente interino. O político prontamente inicia uma série de ações que desagradam boa parte da população, como o fechamento do Ministério da Cultura. Protestos contra a decisão e contra Temer se espalham pelas ruas<sup>14</sup>. No final desse mesmo mês, artistas como Arnaldo Antunes, Caetano Veloso, Erasmo Carlos, dentre outros, realizam shows na ocupação da Funarte no Palácio do Capanema, no Rio de Janeiro, ao mesmo tempo em que ocorrem uma série de outras ocupações pelo país<sup>15</sup>. Além desses acontecimentos, o ano é marcado também pela proliferação da dengue, assim como do vírus zika. O mosquito transmissor dessas duas doenças é ainda o mesmo que transporta também a febre chicungunha<sup>16</sup>. A atenção da Organização Mundial da Saúde está voltada para essa epidemia que atinge com força o Brasil.

Em português coloquial, um dos significados do vocábulo “zica” remete ao azar, a forças negativas. A expressão “sai zica” é muito utilizada no sentido de afastar mau agouro. Arnaldo Antunes a cita ao sair do quarto em *sem título* - “Sai zika! Sai dengue! Chicungunha!”. Na ação do artista, os vírus zika, dengue e chicungunha metaforizam as “doenças” que os brasileiros vem sofrendo até então. Nesse período, a sentença “Fora Temer” é também muito falada pela população descontente e em protestos – nas ocupações das Funartes, por exemplo. A frase tem semelhança significativa com “sai zika”, transferindo o papel do indesejado agente contaminador ao então presidente interino e à onda conservadora.

### 1.3.1.4 #ISTONÃOÉUMPOEMA<sup>17</sup>

ARNALDO ANTUNES

11/10/2018, 11:54 MIN

.....  
14 Fonte: [https://brasil.elpais.com/brasil/2016/12/23/politica/1482501122\\_705608.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2016/12/23/politica/1482501122_705608.html)  
Acesso em: 20/01/20

15 “O MinC não é de nenhum partido. É do Estado brasileiro”, diz Caetano. Por Anderson Baltar, UOL, 20/05/2016. Disponível em: <https://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2016/05/20/o-minc-nao-e-de-nenhum-partido-e-do-estado-brasileiro-diz-caetano.htm?foto=28> Acesso em: 20/01/20

16 Fonte: [https://brasil.elpais.com/brasil/2016/02/10/opinion/1455103023\\_526577.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2016/02/10/opinion/1455103023_526577.html)  
Acesso em: 20/01/20

17 Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=565095333910192> Acesso em: 10/12/18.

depois corri o dedo	vi e ouvi	(também negro e compositor,
sobre a tela e	arrepiado	também com o cabelo rastafari,
	Luiz Melodia	como a vítima do post anterior)

Figura 4: Frames de #IstoNãoÉUmPoema publicado em 11 de outubro de 2018.

#IstoNãoÉUmPoema foi publicado no Facebook de Arnaldo Antunes e, no mesmo dia, começou a ser compartilhado via Whatsapp. O artista realizou o vídeo logo após o primeiro turno das eleições de 2018, e faz referência aos acontecimentos desses dias em que testemunhou a escalada da violência política no Brasil. Com o incentivo dos discursos de ódio de um dos candidatos à presidência, parte de seus admiradores se exaltava nas ruas, agredindo verbal e fisicamente aqueles que fossem diferentes deles, resultando em alguns assassinatos e crimes de racismo, intolerância religiosa, homofobia e feminicídio<sup>18</sup>.

O vídeo enfatiza o texto e a voz do artista. Não há trilha sonora, apenas o recitar pausado e grave, em luto, de Antunes. Vemos o fundo preto em contraste com o texto em branco que aparece como legenda da voz que fala em tom de lamento. O post em vídeo foi compartilhado junto com o texto na íntegra. Apresentamos aqui o trecho inicial (para o texto na íntegra, consultar *Anexo*, p. 186):

isto não é um poema  
só  
desabafo  
que não pude não  
fazer e não pude fazer  
de outra forma  
que não fosse  
assim  
fatiando as frases  
no espaço  
aqui  
hoje  
eu vi  
aterrorizado  
um artista assassinado  
Moa do Catendê,  
mestre de capoeira,  
autor do Badauê —  
por conta de uma divergência política num bar

.....  
18 “Ataques recentes colocam violência política na rotina do brasileiro”, por Juliana Carpaneze, UOL, 12/10/2018. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/eleicoes/2018/noticias/2018/10/12/odio-agressao-ataque-violencia-politica-eleicoes-2018-bolsonaro-haddad.htm> Acesso em: 15/10/21

da Bahia  
depois corri o dedo  
sobre a tela e  
vi e ouvi  
arrepinado  
Luiz Melodia  
(também negro e compositor,  
também com o cabelo rastafari,  
como a vítima do post anterior)  
cantando  
'no coração do Brasil'  
e repetindo muitas vezes  
esse refrão  
'no coração  
do Brasil'  
'no coração do Brasil'  
que tento sentir  
pulsar ainda  
entre a luz de Luiz  
e a treva  
desse buraco vazio  
que não pulsa mais no peito  
de Moa do Catendê  
e 'não existe amor em SP'  
ou 'no coração do Brasil'  
fraturado  
nesses dias  
brutos  
de coturnos  
chucros  
a chutar a cara  
de quem  
ama  
arte  
cultura educação  
liberdade de expressão  
diversidade  
cidadania  
solidariedade  
democracia (...)

*#IstoNãoÉUmPoema*, diferente dos três vídeos publicados por Arnaldo Antunes em 2016, traz de volta a palavra à boca do artista. Mas, para tal, tira do vídeo a imagem de seu corpo, nos deixando ver apenas o vazio da tela preta e a acompanhar o texto recitado com exclusiva atenção. Aqui o discurso é direto, não há conotação, conforme Antunes avisa em sua primeira fala: “isto não é um poema / só desabafo”. A situação política de 2018 o impele a falar diretamente com seus seguidores, enumerando fatos em ato esperançoso de abrir os olhos daqueles que pretendem eleger o candidato a favor da tortura, da misoginia, do racismo e da violência. Seu gesto é o de quem ainda

vê possibilidade de um futuro melhor, apesar do tom de derrota predominante em sua voz. Não conversa formalmente com as ações de 2016. É uma peça única.

Já os três vídeos de antes nos comunicam em sugestiva sequencialidade: primeiro com o artista dentro de uma sala, depois ensaiando sair dela, e por fim, saindo. A performatividade corporal neles faz a vez textual, e a câmera fixa nos coloca como testemunhas de seus movimentos. Tais características colocam esses trabalhos ao lado das ações de Vera Holtz. Conforme veremos, ela também se manifesta renunciando à palavra e realiza uma série, apresentando-se para a câmera durante algumas dezenas de segundos.

### 1.3.2 VERA HOLTZ

Vera Holtz é atriz conhecida por papéis emblemáticos em teatro e novelas. Suas personagens circulam por televisores de vários países. Prova disso, a artista esteve no México para o lançamento de *Avenida Brasil* (2012), produzida pela Rede Globo e depois participou da exibição do episódio final na Argentina, num estádio com 6 mil pessoas, mostrando que a popularidade da novela e de Mãe Lucinda (sua personagem) se alastra pela América Latina. Mas Holtz não atua apenas em narrativas televisivas de sucesso, a atriz trabalha também com cinema e teatro, onde também dirige.

Assim como Antunes, é artista multidisciplinar. Nascida em Tatuí, interior paulista, já estudou música, artes visuais e acabou migrando para o teatro. Para ela, o palco teatral concentra potências de diferentes áreas, englobando suas paixões pelo som e a visualidade<sup>19</sup>. Estreou na televisão em uma minissérie da Rede Globo em 1982, e segue trabalhando na emissora, conquistando o público gradativamente com seus diversos papéis.

Recentemente, Holtz migra da televisão para a internet, em uma série de fotografias e vídeos no *Facebook*<sup>20</sup> e *Instagram*<sup>21</sup>. Suas publicações começam em 2015, mas não aspiram o teor experimental que passariam a ter em 2016. Anteriormente, em suas páginas, a atriz realizava leituras de trechos de fábulas e contos, além de publicar fotos de viagens. Tais conteúdos não passavam por processos de planejamento prévio como passam agora.

.....  
19 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pwpBczd934k> Acesso em: 10/05/19

20 <https://www.facebook.com/veraholtzoficial/>

21 <https://www.instagram.com/veraholtz/>

São dezoito os vídeos que analisamos e que a atriz publicou na janela de tempo do nosso recorte. Assim como Antunes, ela começa sua série em março de 2016. E também utiliza seu corpo para se expressar, abrindo mão da palavra. A repetição do cenário e figurinos similares ajudam a identificar esse conjunto de vídeos como uma série, assim como a câmera sempre fixa e sua curta duração. A alegoria aparece nos trabalhos convidando os espectadores-usuários a atentarem aos gestos da artista para além do sentido denotativo deles. Levados à literalidade, não fazem sentido. Cifrados, dialogam diretamente com acontecimentos e pautas da *web* – que dizem sobre a nação brasileira. A página do Facebook de Vera Holtz é uma galeria de arte que reflete o espírito de seu tempo, conforme veremos.

### 1.3.2.1 ..... *VAMOS CONCEITUAR* .....<sup>22</sup>

VERA HOLTZ

16/03/2016, 00:15 MIN



Figura 5: Frames de ..... *vamos conceituar* ....., publicado em 16 de março de 2016 no Facebook

..... *vamos conceituar* ..... abre a realização das ações da artista no *Facebook*. Está em proporção 9:16, conversando com grande parte dos vídeos publicados nas .....

22 Disponível em: <https://www.facebook.com/veraholtzoficial/videos/970238799712222/>  
Acesso em: 15/10/18

plataformas sociais, considerando sua verticalidade. Tal maneira de enquadrar, comum às filmagens realizadas com smartphones, destaca o corpo em cena, apresentando muito pouco do ambiente ou cenário da ação. Logo no início do vídeo nos deparamos com a imagem de Vera Holtz sentada em um banco. Suas pernas estão aparentes e cruzadas de maneira inclinada. Ela usa um vestido preto de mangas longas, que cobre seu corpo até os joelhos. Está encharcado, assim como seus cabelos cinzentos. De óculos escuros e com o rosto direcionado para a câmera, Holtz está em ambiente de arquitetura moderna, com uma parede cinza de cimento queimado no fundo e o piso de pedra na cor branca. Tais características sugerem tratar-se de uma área molhada da casa, como um banheiro, por exemplo.

O som que ouvimos é o de água corrente. Por conta da pobreza de compressão do vídeo, não é possível enxergar nitidamente se há de fato um jato de água sobre a cabeça da atriz, assim, não há clareza sobre a origem do molhado dos cabelos e roupa de Holtz, ou do som de água que cai. Suas mãos estão apoiadas no colo, serenamente. Então a atriz se levanta com as palmas voltadas para cima, em gesto de como se fosse segurar uma bandeja com cada mão. Com os ombros encolhidos, a pose remete a um gesto coloquial realizado geralmente em momentos de dúvida, como de quem diz “não sei”. Então, mantendo a posição das mãos e braços, Holtz começa a se balançar de um lado para o outro, em movimento pendular, mantendo ereto o eixo de seu corpo. Movimenta-se assim por alguns segundos, e depois para, voltando a apoiar as mãos sobre o colo.

Conforme citamos ao tratar dos vídeos de Arnaldo Antunes, março de 2016 é um período em que a população está dividida pela crise política, e o clima é de tensão com a investigação tendenciosa de Sergio Moro sobre o ex-presidente Lula, e o início do processo de golpe sobre o governo de Dilma Roussef. O *Facebook* é palco de discussões e publicações que abordam o assunto, e a aparição de Holtz realizando seu gesto de dúvida planta uma diferença na *timeline* dos usuários que a seguem na plataforma.

O título deixa no ar a interpretação da ação. As reticências exageradas indicam a longa pausa antes e depois da sentença: “vamos conceituar” pode ser lida como um convite ao pensamento, ou como um anúncio. Após a publicação de ..... *vamos conceituar* ....., Holtz passa a produzir conteúdo artístico em fotografia e vídeo, havendo períodos em que uma linguagem incide mais do que a outra. Assim sendo, este material marca o início da série analisada em nossa pesquisa. Apesar das fotografias que se intercalam na página da artista, mantemos nosso enfoque nos vídeos.

### 1.3.2.2 PLETORA DO DESCARREGO<sup>23</sup>

VERA HOLTZ

27/11/2016, 00:14 MIN



Figura 6: Frames de *Pletora do Descarrego*, publicado em 27 de novembro de 2016 no Facebook

*Pletora do Descarrego* é o segundo vídeo da série de ações de Vera Holtz. Em proporção 9:16, assim como ..... *vamos conceituar* ....., aparenta ter sido gravado por um smartphone. No centro da ação vemos a atriz vestida de gueixa, com os cotovelos apoiados em uma mesa branca, e com punho serrado segurando o rosto. A parede ao fundo é cinza, e, por conta da iluminação, vemos um degradê com tons acinzentados mais escuros na parte de baixo, e tons mais claros indo em direção ao teto. A blusa da artista é preta e tem um detalhe em vermelho no ombro direito. Ela veste uma peruca preta que sugere um caricato coque japonês, o penteado tradicional das gueixas. Para completar as referências nipônicas, Holtz usa um batom vermelho e espeta nos cabelos diversos incensos acesos.

A atriz encara a câmera, imóvel, enquanto os incensos queimam. A fumaça branca sobe em direção ao teto, como se a cabeça dela estivesse quente, liberando vapor. A luz ambiente é baixa, dando aspecto escuro ao vídeo, porém, enfatizando o branco do vapor dos incensos. A expressão de Holtz é de descontentamento. Apoiando a pesada cabeça, com a mão no queixo, tem expressão de quem está incomodada, cansada.

Novembro de 2016 é um mês de acontecimentos marcantes, como de eleição

.....

23 Disponível em: <https://www.facebook.com/veraholtzoficial/videos/1165813800154720/>  
Acesso em: 15/10/18

de Donald Trump para presidência nos Estados Unidos, candidato de direita autor de falas misóginas, homofóbicas e racistas. As notícias do período também falam sobre o aumento da violência no Brasil (tiroteios no Rio de Janeiro) e no mundo, em especial a violência contra a mulher. Denúncias contra Michel Temer e pedidos de *impeachment* dele também são pauta<sup>24</sup>.

No dia 16 deste mês, manifestantes invadem o plenário da Câmara dos Deputados pedindo por uma intervenção militar<sup>25</sup>. Vídeos e fotos do ato viralizam nas plataformas sociais, com destaque para um especial: uma manifestante se depara com a bandeira do Japão no espaço do plenário e protesta. Não identificando tratar-se da bandeira de um país, ela grava um vídeo acreditando denunciar a presença de símbolos comunistas dentro do prédio do poder público<sup>26</sup>. Na gravação, ela faz sua denúncia: “No congresso nacional, nós nos deparamos com uma cena nojenta. Nojenta. Reparem aqui. A nossa bandeira com um símbolo vermelho, comunista. O que está acontecendo? Essa será a nova bandeira do Brasil?”<sup>27</sup>.



Figura 7: Frames de vídeo de manifestante que viralizou no dia 16/11/16.

A notícia da invasão ao prédio da Câmara logo perde a conotação de ato político nos veículos de imprensa, tornando-se uma anedota por conta do erro cometido pela manifestante que não reconheceu a bandeira do Japão. Apesar disso, a força do ideário daqueles que pedem por uma intervenção militar no país permanece pairando nas plataformas sociais e em atos nas ruas. Vera Holtz faz referência a esse acontecimento ao citar a cultura japonesa em seu figurino.

24 Fonte: <https://brasil.elpais.com/tag/fecha/20161125>

25 “Manifestantes a favor da intervenção militar invadem plenário da Câmara”, por Felipe Amorim, UOL, 16/11/16. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2016/11/16/manifestantes-gritam-viva-sergio-moro-em-confusao-na-camara.htm?cmpid=copiaecola> Acesso em 05/09/22

26 “Manifestante confunde bandeira do Japão com símbolo comunista”, por VEJA, 17/11/16. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/politica/manifestante-confunde-bandeira-do-japao-com-simbolo-comunista/> Acesso em 05/09/22

27 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NojHBPel0ks> Acesso em 01/10/22

Os ânimos no país não são positivos para quem já havia recentemente testemunhado a presidente eleita sofrer um golpe, candidatos conservadores serem eleitos para as prefeituras, como João Dória em São Paulo e Marcelo Crivella no Rio de Janeiro, cidade em que Holtz passa a maior parte do tempo. Crivella é associado à Igreja Universal do Reino de Deus, relacionando assuntos religiosos à política municipal e utilizando o poder capilarizado da Igreja Evangélica para campanha de seu próprio governo.

Diante de tal cenário, para Vera Holtz, restou realizar um ritual para livrar-se do mal-estar. A Igreja Universal e outras de linha pentecostal oferecem aos fiéis rituais de “descarrego”, conhecidos também através de programas televisivos que tais igrejas possuem, em que todo o mal sofrido por um seguidor da religião é retirado de sua vida através da purificação nessas cerimônias<sup>28</sup>. A ideia é que o fiel saia do encontro na igreja renovado, livre do peso negativo carregado previamente. Pensando com o título do vídeo, Holtz se apropria do signo do descarrego realizando sua própria sessão espiritual. Porém, escolhe outras referências que não as da Igreja Universal (que popularizou o termo no sentido de se livrar de coisas ruins<sup>29</sup>).

Na cultura popular, incensos são tidos como itens para purificação, para afastar más energias. Para a Igreja Católica, são símbolos para oração. No budismo, o incenso representa a ética, a boa conduta, e serve de lembrete e inspiração para a vivência do bem<sup>30</sup>. Considerando as referências orientais na vestimenta de Holtz, podemos deduzir o sentido que ela enseja para os tantos incensos acesos em sua cabeça: espalhar o aroma das boas ações e lembrar sobre a boa conduta. A quantidade exagerada mira o desespero, tentar dar conta do excesso de mal no mundo.

.....  
28 Informações disponíveis em: <https://www.universal.org/> Acesso em: 15/10/18

29 A Igreja Universal se apropria do termo “descarrego” e do ritual da Umbanda e Candomblé, adaptando-os à sua maneira e ironicamente demonizando entidades de tais religiões afro-brasileiras (Fonte: [http://www.sbsociologia.com.br/portal/index.php?option=com\\_docman&task=doc\\_download&gid=2711&Itemid=171](http://www.sbsociologia.com.br/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_download&gid=2711&Itemid=171))

30 Fonte: <http://www.buddhanet.net/e-learning/history/observances.htm>

### 1.3.2.3 SEM TÍTULO<sup>31</sup>

VERA HOLTZ

19/09/2017, 00:24 MIN



Figura 8: Frames de vídeo *sem título*, publicado em 19 de setembro de 2017 no Facebook

Diferente dos dois vídeos anteriores, *sem título* está em proporção 16:9 e parece ter sido gravado com uma câmera profissional (a imagem é mais nítida), assim como a iluminação da cena parece mais bem trabalhada – está tudo mais claro. Sugerindo uma continuidade com as ações anteriores, Vera Holtz se encontra aparentemente no mesmo local de *Pletora do Descarrego*: um ambiente de parede cinza com uma mesa de tampo branco. Seus cabelos cinzentos estão soltos e ondulados, e ela se veste de preto. Sentada, ela apoia os dois cotovelos na mesa, enquanto segura faixas coloridas de tecido próximas à sua boca. O posicionamento de seu corpo e das tiras de cetim formam uma triangulação que lembra a composição de um quadro renascentista. As cores que vemos em suas mãos e que se estendem até a mesa são as da bandeira do orgulho LGBTQIA+.

A artista come as faixas de tecido, como um Saturno que devora os filhos. Ela encara o espectador com os olhos arregalados de quem sente fome. Enquanto Holtz mastiga e puxa mais as fitas para dentro da boca, ouvimos um discreto som ambiente, o silêncio e pássaros cantando. No último instante da ação, com a boca cheia, mas ainda sem ter conseguido engolir as fitas de cetim por inteiro, a artista pronuncia: “uhum!”. Ao mesmo tempo, ela faz sinal de positivo com a cabeça, até que o vídeo acaba.

Estamos em 2017. A pauta discutida na internet e veículos de comunicação no momento era a permissão para psicólogos tratarem pacientes homossexuais visando a mudança de sua orientação sexual: “o juiz Waldemar Cláudio de Carvalho, da 14<sup>a</sup> Vara do Distrito Federal, concedeu uma liminar que na prática, torna legalmente possível que psicólogos ofereçam pseudoterapias de reversão sexual, popularmente

.....  
31 Disponível em: <https://www.facebook.com/veraholtzoficial/videos/1470004413068989/>  
Acesso em: 15/10/18

chamadas de cura gay<sup>32</sup>. A cura gay foi discutida amplamente inclusive em cidades como São Paulo, capital nacional da Parada do Orgulho LGBTQIA+.

Protestos ocorreram não só na *web*, mas também na Avenida Paulista em defesa da suposta cura e pedindo o fim de uma imaginária ditadura homossexual. Contando com uma rede de templos, canais televisivos e representantes em diversas instituições públicas e privadas, o fundamentalismo cresceu em posições de poder, nas mídias sociais e no imaginário da população. Em resposta a tais acontecimentos, Holtz declara em seu ato que o orgulho gay vai ser engolido, sim.

### 1.3.2.4 RÉQUIEM DO ABSURDO<sup>33</sup>

VERA HOLTZ

15/03/2018, 00:26 MIN



Figura 9: Frames de *Réquiem do Absurdo*, publicado em 15 de março de 2018 no Facebook

Sentada, com os braços apoiados em uma mesa de mármore cinza, de tampo redondo, a atriz está vestida de preto, com os cabelos presos e uma faixa preta sobre eles. Ela parece estar no mesmo ambiente dos vídeos anteriores, a julgar pela parede cinza atrás dela. Reparamos a mesma triangulação da imagem vista em *sem título* (2017), com o corpo de Holtz centralizado, aparente da cintura para cima. A cor do vídeo é um pouco mais quente que nos anteriores, tendendo mais para o amarelo do que para o azul. O lado da nossa esquerda da parede está menos iluminado que o lado direito.

A artista está olhando para baixo, com o rosto ríspido, expressando dor. Então começa a esfregar as mãos vagarosamente, envolvendo uma mão com a outra. Conforme movimenta os dedos, lembrando o gesto de lavar as mãos, a cor vermelha

32 *'Cura gay': o que de fato disse o juiz que causou uma onda de indignação*, por Felipe Betim, de El País. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/19/politica/1505853454\\_712122.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/19/politica/1505853454_712122.html) Acesso em: 20/01/20

33 Disponível em: <https://www.facebook.com/veraholtzoficial/videos/1642466885822740/> Acesso em: 15/10/18

começa a aparecer sobre sua pele. Ela continua, espalhando a cor de sangue até que esteja com as mãos completamente sujas, cobertas de vermelho. Então mostra as palmas tingidas para a câmera, ainda com olhar baixo. Não há sonorização no vídeo.

Um dia antes dessa publicação, 14 de março de 2018 foi marcado pelo assassinato da vereadora Marielle Franco e seu motorista Anderson Gomes no Rio de Janeiro<sup>34</sup>. A brutalidade do crime chamou a atenção do mundo. Militante pelos direitos da mulher negra, representante política da periferia carioca, Marielle investigava e denunciava delitos de policiais militares na época. O caso não foi inteiramente solucionado e os culpados não foram punidos. Marielle virou um símbolo de resistência.

A faixa preta no cabelo de Vera Holtz adiciona o luto à sua vestimenta – considerando que em boa parte de seus vídeos a artista já veste preto. Seu olhar é baixo, incapaz de mirar a câmera e nos encarar. Com o gesto de lavar as mãos, se suja de vermelho. As lava com sangue. O réquiem é a homenagem que se presta aos mortos, podendo ser uma música, uma missa. Aqui, Holtz homenageia Marielle assumindo um lugar de culpa. Quem lava as mãos abdica da responsabilidade. Isentar-se do peso da morte, nessa ação, não anula a culpa. As mãos da artista são as nossas: todas sujas de sangue.

### 1.3.2.5 EM TEMPO ....<sup>35</sup>

VERA HOLTZ

17/06/2018, 00:31 MIN

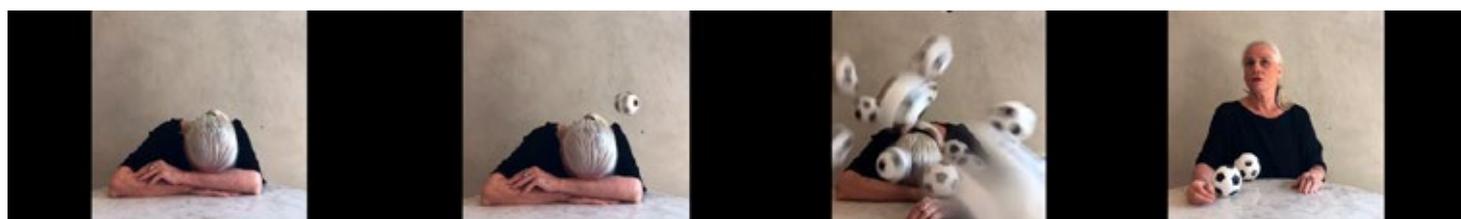


Figura 10: Frames de *Em Tempo ....*, publicado em 17 de junho de 2018 no Facebook

No vídeo *Em Tempo ....* Vera Holtz aparece no mesmo cenário do vídeo anterior

.....  
34 “Vereadora do PSOL e motorista são mortos a tiros na zona norte do Rio”. Por Sérgio Rangel, Lucas Vettorazzo e Luiza Franco, Folha de São Paulo, 15/03/18. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=48213&keyword=Marielle%2CFranco&anchor=6081339&origem=busca&originURL=&pd=dfbe9a7b991210da47636dceda00dbd8>  
Acesso em 20/01/20

35 Disponível em: <https://www.facebook.com/veraholtzoficial/videos/1737808966288531/>  
Acesso em: 15/10/18

(*Réquiem do Absurdo*), e com a mesma roupa: está sentada na sala de parede cinza, apoiando-se em uma mesa redonda de mármore, vestindo uma blusa preta de gola redonda. Ela está com a cabeça apoiada nos braços dobrados, em cima da mesa, em pose de quem adormeceu. Estando com a mesma roupa e ambientação de março, com os cabelos ainda presos, teria ela ficado ali desde então, caindo no sono, cansada? Há sugestões de uma continuidade entre este vídeo e o anterior.

Imóvel em seu aparente sono sobre a mesa, Holtz é atingida por uma, duas, três, e mais várias bolas de futebol de plástico. As esferas vem de todos os lados, e, leves, quicam ruidosamente no corpo da atriz e saem do quadro. Ela tenta continuar dormindo, apesar dos golpes na cabeça. Até que uma enxurrada cai sobre a artista, e assim, ela parece acordar de um sono profundo. Está com a maquiagem borrada e com cara confusa. Teria ela chorado antes de dormir? Com um olhar vago, observa duas bolas que ficaram sobre a mesa, olha para frente (mas não para a câmera), com expressão aérea de quem está despertando.

A Copa do Mundo FIFA de 2018 acontece entre 14 de junho e 18 de julho. Esse campeonato é tradicionalmente festejado no Brasil por todas as camadas da população. A Copa levanta um tipo específico de patriotismo, e em décadas anteriores, as comunidades pintavam ruas de verde e amarelo, bares e restaurantes criavam decoração temática, e um sentimento de unidade do povo brasileiro aflorava. Mas, desta vez, quatro anos depois do 7x1 da seleção alemã sobre a brasileira, a população acostumada a vibrar durante os jogos, está desanimada. A repercussão da Copa de 2018 é pequena, e o interesse dos cansados de serem brasileiros já não ocasiona festividades como antes.

### 1.3.2.6 SEM TÍTULO<sup>36</sup>

VERA HOLTZ

05/10/2018, 00:23 MIN



Figura 11: Frames de vídeo *sem título*, publicado em 05 de outubro de 2018 no Facebook

.....  
36 Disponível em: <https://www.facebook.com/veraholtzoficial/videos/927505640780261/>  
Acesso em: 20/01/20

Utilizando aparentemente a mesma mesa da publicação anterior, com tampo redondo de mármore claro, agora o enquadramento está um pouco mais aberto, em plano médio. A atriz apoia seus braços abertos na mesa. Seus cabelos estão lisos e soltos, e ela veste ainda uma blusa preta. Inúmeros camundongos brancos se amontoam na mesa, e o corpo da performer se coloca como um apoio, uma barreira para que eles não caiam. Ela os olha de cima, com a cabeça levemente inclinada para sua esquerda. Agitados, alguns ratos sobem em seu braço, tentam escalar sua roupa, mas sem sucesso. Permanecem todos sobre a mesa, com sua cor branca contrastando com o preto da camiseta da atriz. As mãos de Holtz estão abertas, com as palmas voltadas angularmente para cima. Generosa, ela protege a pequena multidão de uma queda. Não há sonorização no vídeo.

A ação foi publicada dias antes do primeiro turno da eleição presidencial de 2018, que aconteceu em 7 de outubro. Associações com tal acontecimento são inevitáveis. Os ratos são animais encontrados junto à civilização desde sempre, carregando com eles uma simbologia quase universal. Roedores que se reproduzem com certa facilidade e rapidez, são pragas urbanas e do campo, causam destruição e proliferam doenças. Mas os bichos que se amontoam na mesa redonda de Holtz são de outra espécie: camundongos brancos, usualmente utilizados para pesquisa de laboratório. Seja com a função de cobaias para experimentos comportamentais ou físico-químicos, tais animais fazem parte do imaginário da sociedade, com papel em fábulas e desenhos animados infantis.

Ao lado de criaturas tão pequenas, a atriz parece ser uma gigante. E assim ela se porta, protegendo-as da beirada da mesa (há o risco de uma queda considerável proporcionalmente para os ratinhos). A escolha pelo camundongo albino poderia remeter a um perfil de pessoas? A gigante que os ampara não se abala com sua agitação, e séria, os protege de braços abertos. Seria ela a república democrática?

### **1.3.2.7 AUSÊNCIA<sup>37</sup>**

VERA HOLTZ

03/02/2019, 00:41 MIN

.....

<sup>37</sup> Disponível em: <https://www.facebook.com/veraholtzoficial/videos/1914665458659485/>  
Acesso em: 20/01/20



Figura 12: Frames de *ausência*, publicado em 03 de fevereiro de 2019 no Facebook

Durante 41 segundos acompanhamos um movimento de câmera inédito na série de publicações de Vera Holtz: todos os vídeos anteriores foram gravados com uma câmera fixa. Em *ausência*, o enquadramento muda conforme o movimento no eixo vertical da lente (*tilt*), de baixo para cima, ocorre lentamente junto com um *zoom out*. Vemos com certa proximidade a superfície branca de uma mesa, que está em parte suja com uma substância cor de terra. Conforme a câmera se movimenta, vão sendo reveladas as mãos de Holtz, com as palmas voltadas para baixo, abertas sobre a mesa, sujas da poeira marrom. Então suas mãos começam a se descolar da superfície branca, enquanto o quadro vai se abrindo e mostrando a figura cabisbaixa da atriz. Ela está vestida com uma camisa branca, os cabelos estão bem presos em um coque. Ela recolhe os braços para si e os apoia novamente na mesa, mas mais próximos de seu corpo.

Com a cabeça baixa ela permanece, imóvel, suja da poeira. Enquanto isso, observamos na mesa o desenho de uma sombra branca esculpida na sujeira marrom. O silêncio predomina durante a ação. A figura remete à pose de alguém que tentou se proteger, colocando os braços e mãos para cima, sobre a cabeça, prevenindo-se de algo vindo em sua direção. O ato trabalha o negativo na imagem, o espaço intocado pelo material marrom na superfície branca.

Já sob o governo de Jair Bolsonaro, na data deste vídeo, a busca por sobreviventes e corpos em Brumadinho está em pauta nas mídias. Em 25 de janeiro de 2019 acontece o rompimento de uma barragem de minério na cidade mineira. O desastre deixa 121 mortos e 226 desaparecidos<sup>38</sup>, virando a tragédia com mais perda de vidas do mundo em rompimento de barragens<sup>39</sup>. O acontecimento relembra o desastre de Mariana (MG) em dezembro de 2015, que deixou 19 mortos. Brumadinho tem o rompimento de barragem que mais destrói o meio ambiente, atingindo oceanos e impactando

38 “Tragédia em Brumadinho”, Folha de São Paulo, 03/02/19. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=48622&anchor=6111346&origem=busca&originURL=> Acesso em: 20/01/20

39 “Tragédia com barragem da Vale em Brumadinho pode ser a pior no mundo em 3 décadas”. Por Nathalia Passarinho, BBC, 19/01/19. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-47034499> Acesso em: 20/01/20

economias locais. A referência de Vera Holtz ao ocorrido cita as perdas da região, os desaparecidos e mortos pela lama. Presta homenagem às vítimas, lamentando, de cabeça baixa.

### 1.3.2.8 FEMININO PLURAL<sup>40</sup>

VERA HOLTZ

08/03/2019, 00:39 MIN



Figura 13: Frames de *Feminino Plural*, publicado em 08 de março de 2019 no Facebook

Em *Feminino Plural*, no tradicional ambiente cinza, sobre a mesa branca de superfície brilhante e reflexiva, Vera Holtz se apresenta sentada com um livro fechado em suas mãos. Ela está com os cabelos presos, e veste uma regata preta, de amplo decote quadrado (incomum em relação aos outros figurinos dos outros vídeos). Olhando para o objeto em mãos, ela vai abrindo o livro vagarosamente, liberando uma luz potente e amarela que sai de dentro dele, iluminando seu rosto e peitoral. Enquadrada na metade superior da tela, seu reflexo na parte inferior da mesa fica mais potente quando o livro está aberto. A atriz fecha então o livro, apagando a iluminação quente, mantendo seu olhar sempre para baixo. Mais uma vez, não há sonorização no vídeo.

O dia da publicação é 08 de março de 2019, o Dia Internacional da Mulher, ou 8M. Se por um lado o ideário patriarcal saiu do armário novamente recentemente, por outro, o movimento feminista também ganhou maior corpo pelo mundo, com novas pesquisadoras e ativistas abrindo o caminho para a discussão da igualdade. Na ação, o signo do feminino está presente não só na atriz, mulher cisgênero, ou em sua vestimenta decotada, mas no movimento de abrir e fechar o livro, que dá à luz – aludindo ao ato de parir. E o clarão liberado pelo objeto aberto torna mais nítido o reflexo na mesa, deixando o duplo da artista a vista. *Feminino plural* remete aos femininos e à diversidade. A luz provinda do livro aponta também para o

.....  
40 Disponível em: <https://www.facebook.com/veraholtzoficial/videos/1128551443983595/>  
Acesso em: 20/01/20

conhecimento: nunca se publicou tanto sobre a igualdade de gênero e se debateu sobre sua desconstrução.

### 1.3.2.9 ZEITGEIST: A AÇÃO EM 5 PARTES

*ZEITGEIST* traz uma sequência de vídeos que comenta o espírito de seu tempo: as inversões de valores, os dualismos, as cisões que visam apenas o benefício de uma parte da elite. Acontece no primeiro ano de governo de Jair Bolsonaro, refletindo o clima de derrota e tristeza de parte da sociedade. Em 5 atos, Vera Holtz incorpora o espírito dos detentores do poder. Com seus gestos, ainda sem falar, continua apontando para acontecimentos que minam expectativas de um futuro promissor para a nação. Sinais dos tempos que vivemos.

#### 1.3.2.9.1 ZEITGEIST 1/5<sup>41</sup>

VERA HOLTZ

17/06/2019, 00:16 MIN



Figura 14: Frames de *ZEITGEIST 1/5*, publicado em 17 de junho de 2019 no Facebook

*ZEITGEIST 1/5* nos promete uma sequência anunciada no próprio título: trata-se do primeiro vídeo de cinco por virem. Se repetem aqui a iluminação difusa de tom mais frio, a mesa branca e a parede cinza do fundo.

Neste primeiro vídeo, Vera Holtz aparece no já familiar enquadramento em plano médio. A artista veste uma camisa preta, um par de óculos de proteção de acrílico, e está com os cabelos presos. Holtz segura com as duas mãos uma furadeira elétrica que está com a ponta direcionada para baixo. A mão esquerda segura a base do aparelho, para dar estabilidade, enquanto a direita, aciona o botão de ligar. A atriz

.....  
41 Disponível em: <https://www.facebook.com/veraholtzoficial/videos/474077216698105/>  
Acesso em: 15/11/20

está com o tronco do corpo inclinado para frente, fazendo peso sobre a pistola em mãos e conseqüentemente pressionando os objetos embaixo dela.

A ação começa antes do *rec* do vídeo. Quando vemos a atriz, ela está concentrada numa tentativa de perfurar uma pilha de livros, pressionando repetidamente a furadeira ligada contra os volumes sobre a mesa. As vítimas do ato violento são os títulos, em ordem de cima para baixo: *Se liga na Filosofia, Sociologia, Psicologia das cores e Tudo sobre Arte*. O importante aqui não são os livros em detalhe, com seus autores, editoras e edições, mas o que eles representam: seus campos temáticos. A artista expressa raiva e esforço, pressionando os lábios com força ou mordendo-os, diversas vezes.

Mas a furadeira, ferramenta barulhenta e potente, não é capaz de destruir o material. Vemos uma poeira branca do papel da capa do livro de cima sujar a mesa. A atriz se esforça tentando diferentes posições com o aparelho, tenta um pouco no lado direito da pilha, depois no lado esquerdo, até que se detém por mais tempo forçando o centro da pilha. Pressionando a máquina, Holtz visivelmente coloca então mais força ainda contra os objetos, mostrando seus dentes - que rangem com o esforço (ela morde, pressionando os dentes uns contra os outros). O vídeo é cortado no meio da ação, antes que Holtz consiga destruir algum livro, ou simplesmente desista - não sabemos que fim leva seu esforço. O som que escutamos é o do motor da furadeira somado ao atrito causado pela broca na capa do livro, castigando nossos ouvidos.

A furadeira deixa seu papel de ferramenta e se transforma em arma, sua funcionalidade se dá no avesso. Tal máquina é utilizada na instalação de estantes de parede para suporte de livros. Não foi criada para perfurar papel. Ela deixa de ser uma ferramenta para construção e montagem de coisas, tornando-se um recurso para destruição - ainda que sem a eficácia desejada. Mas apesar da força e do furor desajeitado implementados por Holtz, os livros não cedem. Pelo menos, por hora.

Em abril de 2019, dois meses antes da série ser publicada, o ministro da Educação da época, Abraham Weintraub, congelou a verba de Universidades Federais. Houve ainda um corte de 30% do orçamento para elas, piorando a situação de precariedade já vivida por tais instituições<sup>42</sup>. A perseguição do ministro e do MEC a professores também foi pauta da época. O ataque às humanidades sempre foi pauta desse governo, que tem como mentor um astrólogo que defendia abertamente a teoria

.....  
42 “MEC estende a todas as universidades federais corte de 30% em orçamento”, por Paulo Saldaña, Folha de São Paulo, 01/05/19. disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=48725&keyword=bloqueio%2Cverbas&anchor=6118141&origem=busca&originURL=&pd=9b350a9820622affb45cd41241185d1a> Acesso em: 15/11/20

da Terra Plana<sup>43</sup>, o patriarcado, o racismo e repudiava filósofos de instituições como a USP, dentre outros pensamentos que pareciam ter sido superados pelo mundo moderno<sup>44</sup>.

Vera Holtz incorpora a alma desse movimento que empurra o país para a desinformação, mostrando que independente do quanto ataquem o pensamento e as artes, eles resistem.

### 1.3.2.9.2 ZEITGEIST 2/5<sup>45</sup>

VERA HOLTZ

18/06/2019, 00:25 MIN



Figura 15: Frames de *ZEITGEIST 2/5*, publicado em 18 de junho de 2019 no Facebook

No segundo vídeo da série *ZEITGEIST*, a ação também começa antes do vídeo iniciar a gravação. No cenário cinza, com os cotovelos apoiados sobre a mesa branca, de frente para nós, Holtz segura um guarda-chuva também acinzentado, em tom próximo ao da cor da parede ao fundo. A artista se veste de preto e está com o cabelo preso. Enquanto vira o guarda-chuva de lado, tirando-o de cima da cabeça, ela olha desconfiada para cima: realiza o gesto que fazemos usualmente para checar se ainda chove, para que possamos finalmente guardar o incômodo objeto. Ouvimos um som de chuva alto e claro. Mas os jatos de água que vemos estão indo na direção contrária da natural: vão para cima. Além disso, se restringem espacialmente: formam linhas diagonais, resultando em um triângulo de água, de baixo para cima. O lado menor

.....  
43 “A Terra é plana? Acredite ou não, essa é ‘A’ teoria de conspiração do ano”, UOL, 03/02/16. Disponível em: <https://www.uol.com.br/tilt/ultimas-noticias/redacao/2016/02/03/a-terra-e-plana-acredite-ou-nao-essa-e-a-teoria-de-conspiracao-do-ano.htm> Acesso em: 15/11/20

44 “Relembre as vezes em que Olavo de Carvalho minimizou a pandemia e a Covid”, por Sandy Mendes, UOL, 25/01/22. Disponível em: <https://congressoemfoco.uol.com.br/area/pais/relembre-as-vezes-que-olavo-de-carvalho-minimizou-a-pandemia-e-a-covid/> Acesso em: 05/05/22

45 Disponível em: <https://www.facebook.com/veraholtzoficial/videos/485167218981866/> Acesso em: 15/11/20

em baixo, o maior em cima, na mesma largura do guarda-chuva.

A artista move o guarda-chuva que estava de lado para cima de sua cabeça, tentando se proteger da água. Mas parece se molhar ainda mais. O preto de sua roupa destaca o trajeto dos jatos, que contrasta com sua cor: a água atinge justamente toda a área interna da umbrela, rebatendo nela e espirrando em seguida diretamente na cabeça da atriz. Aqui, a chuva vem debaixo e atinge Holtz, que apoiada sobre a mesa molhada, lança olhares para o guarda-chuva que não está protegendo-a como deveria. Ela examina o objeto colocando-o de lado, olha para cima, e retorna para a posição inicial, frustrada. E continua se molhando.

Chover para cima vai contra a lei da gravidade, é uma metáfora sobre um mundo de ponta cabeça, comentário sobre a situação política. Lembremos do espírito do tempo. E se a gravidade não existisse? Para algumas pessoas, as Leis de Newton são falsas<sup>46</sup>. Representantes do governo no período flertam com ideias anti-ciência, divulgam teorias de conspiração e voltam no tempo se associando a terraplanistas<sup>47</sup>. Em pleno século XXI, depois de inúmeras descobertas e sondas espaciais enviadas até mesmo para Marte, pessoas acreditam e defendem a ideia de que o planeta Terra é plano e que todas as teorias que conhecemos sobre o universo são mentiras conspiratórias.

Usar um guarda-chuva não resolve o problema da água que vem de baixo para cima. Seria preciso pensar uma nova ferramenta para resolver esse novo problema. Para Vera Holtz, mesmo de guarda-chuva, está “chovendo no molhado” – é preciso sair do óbvio.

### **1.3.2.9.3 ZEITGEIST 3/5<sup>48</sup>**

VERA HOLTZ

19/06/2019, 00:25 MIN

.....  
46 “Convenção de terraplanistas define que gravidade ‘não existe’”, O Estado de São Paulo, 02/05/18. Disponível em: <https://emails.estadao.com.br/noticias/comportamento-convencao-de-terraplanistas-define-que-gravidade-nao-existe.70002291629>  
Acesso em: 12/05/21

47 “Qual é o perfil das pessoas que acreditam que a terra é plana?”, por AFP, Carta Capital, 27/02/20. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/qual-e-o-perfil-das-pessoas-que-acreditam-que-a-terra-e-plana/> Acesso em: 15/01/22

48 Disponível em: <https://www.facebook.com/veraholtzoficial/videos/260599148146025/>  
Acesso em: 21/01/20

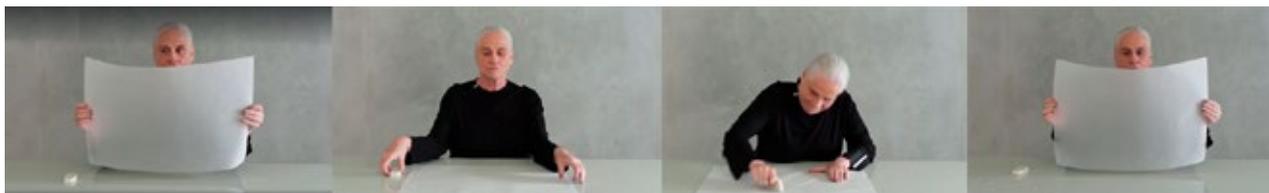


Figura 16: Frames de *ZEITGEIST 3/5*, publicado em 19 de junho de 2019 no Facebook

A terceira ação tem o mesmo cenário, enquadramento e figurino dos vídeos anteriores da série. Sentada, Holtz analisa, séria, um papel em suas mãos. Seu olhar corre de uma ponta à outra do objeto. De tamanho A3, a espessura fina sugere que o papel seja do tipo manteiga, um pouco transparente, frágil. Vemos sobre a mesa, no nosso lado esquerdo, uma borracha branca. Então Holtz apoia a folha sobre a mesa e começa a passar a borracha nela. Não há o que corrigir ou limpar, já que nada foi escrito, desenhado, colado. Mas a atriz continua esfregando a borracha sobre o papel com força, expressando em seu rosto o esforço. Após apagar toda a superfície, ela deixa a borracha de lado e passa a mão direita sobre o papel, limpando os restos de látex que ficaram na folha. Então levanta o A3 e volta a analisá-lo, passando os olhos em toda a sua extensão, como no começo do vídeo.

A folha em branco é uma metáfora da ideia de futuro a ser escrito. O papel, virgem, tem a potência de abrigar qualquer tipo de projeto. Em branco, abrange uma esperança do início da construção de algo. Mas para escrever, é preciso um lápis: a borracha apenas apaga, subtrai, nada acrescenta. O papel, já frágil, vai ficando cada vez mais fino. O atrito da borracha agride a superfície, fragilizando-a ainda mais. Holtz certifica-se em sua ação de que não haverá futuro, não há a menor possibilidade de algo se desenvolver ali naquela folha. O país, já com poucas chances de melhorar, tem seu insucesso garantido pelos atuais detentores do poder.

#### **1.3.2.9.4 ZEITGEIST 4/5<sup>49</sup>**

VERA HOLTZ

20/06/2019, 00:21 MIN

.....  
49 Disponível em: <https://www.facebook.com/veraholtzoficial/videos/466975907180455/>  
Acesso em: 21/01/20



Figura 17: Frames de *ZEITGEIST 4/5*, publicado em 20 de junho de 2019 no Facebook

Na quarta parte da série, Holtz se apresenta sentada à mesa vestida com uma blusa preta volumosa, com mangas longas, que cobre até seu pescoço – com aparência austera. Está com os cabelos presos. Seu cotovelo esquerdo está apoiado na mesa, com a palma da mão esquerda sobre a superfície, na altura das costelas da atriz. O cotovelo direito também está apoiado, e sua mão direita segura uma faca campineira pelo cabo, enquanto a ponta da lâmina encosta na mesa, verticalmente, em ângulo de 90°. A empunhadura da faca é artesanal, em cor de marfim, com detalhe de anéis dourados. A atriz, séria, observa a lâmina enquanto a equilibra em pé na mesa. Ao lado da faca, no centro do quadro, há um ovo cru sobre a mesa. O amarelo da gema, mole, porém intacta, se destaca da paleta cinza da composição do vídeo.

Inexpressiva e sutilmente, a performer então passa a ponta da faca sobre o ovo, cortando a gema ao meio, estourando a película que mantém concentrado o amarelo. Com a lâmina agora suja, a faca é novamente apoiada com a ponta sobre a mesa, enquanto parte do fluido escorre para baixo. Holtz volta a observar a lâmina na vertical, enquanto parte da gema escorre por ela. Não há ruídos ou trilha no vídeo.

Considerado pela sabedoria popular um símbolo de vida e fertilidade, o ovo é fonte de nutrientes e proteína – há quem engula um ovo cru inteiro para fins de melhora do desempenho físico em treinos de força para aumentar massa muscular. Isso pois a gema está ali para alimentar o embrião que irá se desenvolver e um dia quebrar a casca que os envolve, quando o filhote estiver pronto para nascer. O que significa então cortar o vitelo amarelo ao meio, deixar que ele se espalhe e escorra pela lâmina de uma faca? Desperdício? Aborto? Maldade, apenas?

Aqui, Holtz deixa que o alimento escorra, evocando a fome. A potência da gema é violentada, transformada em sujeira, para nada e ninguém mais servirá. Não por acaso o período no Brasil é o da volta da fome, da crise que tira a perspectiva de um futuro promissor devido à má administração de um país com abundantes

recursos. A inflação na época aumenta desenfreadamente<sup>50</sup>. Calma e sadicamente, a artista realiza seu ato de violência.

### 1.3.2.9.5 ZEITGEIST 5/5<sup>51</sup>

VERA HOLTZ

21/06/2019, 00:11 MIN



Figura 18: Frames de *ZEITGEIST 5/5*, publicado em 21 de junho de 2019 no Facebook

Fechando a série, Vera Holtz está novamente sentada, com os cabelos presos, vestindo preto. Está concentrada olhando para as duas mãos que estão em forma de concha, direcionadas para nós: ela nos mostra seu conteúdo. Na mão esquerda dela, há um amontoado de pó da cor vermelha, e na direita, outro amontoado, mas na cor azul. Então a atriz respira fundo forçadamente uma, duas vezes. Na terceira vez, toma fôlego com força, aproxima as mãos do rosto e assopra as substâncias coloridas em nossa direção. No ar, as poeiras azul e vermelha misturam-se, tornam-se de uma só cor aos nossos olhos. A lente da câmera é então envolvida pelo pó que paira no ar, em tom lilás.

Vermelho é uma coloração usualmente associada a partidos de esquerda, ou mesmo ao comunismo, no imaginário atual. Bolsonaro e aliados, por exemplo, já se referiram à sua oposição como “os vermelhos”, enquanto a cor azul se associa a partidos de direita<sup>52</sup>. Holtz comenta as dicotomias atuais.

Remete também a uma declaração dada por Damares, ministra da Mulher,

50 “Prévia da inflação dispara e supera a meta”, por Folha de São Paulo, 26/04/19. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=48718&keyword=Educao%2CEDUCACAO&anchor=6117599&origem=busca&originURL=&pd=2bb1b2637e-289453b925932b9b05f795> Acesso em: 20/01/20

51 Disponível em: <https://www.facebook.com/veraholtzoficial/videos/334830340803273/> Acesso em: 20/01/20

52 “Bolsonaro: “Bandeira só será vermelha se for preciso nosso sangue, por UOL, 01/01/19. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2019/01/01/bolsonaro-bandeira-so-sera-vermelha-se-for-preciso-nosso-sangue.htm?cmpid=copiaacola> Acesso em: 01/09/22.

Família e Direitos Humanos, conservadora e religiosa, em que afirma que meninos devem se vestir com a cor azul e meninas com a cor rosa<sup>53</sup>. O gabinete da ministra, assim como outros representantes do poder em vigência, prega dualismos, simplificando questões complexas como o conceito de família no século XXI, ou sobre sexualidade e gênero.

Lembrando-nos de que do pó viemos e ao pó voltaremos, em tentativas de resgatar um pensamento humanista abandonado na atualidade, a atriz quebra com a dicotomia do azul e do vermelho ao soprar os grãos coloridos, que, misturados no ar, ganham uma única cor. A tentativa de impor os dualismos e moralismos é desfeita com o soprar de Holtz. A artista fecha a série *ZEITGEIST* com um recado sobre a igualdade, saindo da posição de aludir ao sádico governo, e colocando-se de maneira mais leve ao demonstrar com cores a unidade da sociedade.

### 1.3.2.10 DATA VENIA<sup>54</sup>

VERA HOLTZ

23/08/2019, 00:21 MIN



Figura 19: Frames de *DATA VENIA*, publicado em 23 de agosto de 2019 no Facebook

*DATA VENIA*<sup>55</sup> tem uma iluminação levemente dramática: Holtz está sentada e seu lado direito mais assombreado que o esquerdo. A parede cinza ao fundo, idem. O corpo da atriz, no centro do quadro, marca a divisão da luz, com seu rosto metade

53 “Menino veste azul e menina veste rosa, diz ministra Damares Alves”, por Folha de São Paulo, 04/01/19. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=48586&keyword=Damares&anchor=6109181&origem=busca&originURL=&p-d=30365ab489e8141460c7f9f13c63937c> Acesso em: 01/09/22.

54 Disponível em: <https://www.facebook.com/veraholtzoficial/videos/702857540176367/> Acesso em: 20/01/20

55 “Trata-se de expressão em latim, que denota uma forma respeitosa com a qual se inicia uma opinião contrária à de outra pessoa. Significa ‘com o devido respeito’. É utilizada para introduzir uma objeção ao que foi argumentado em uma petição, por exemplo.” Fonte: <https://www.direitonet.com.br/dicionario/exibir/864/Data-venia> Acesso em: 20/01/20

bem iluminado, metade mais escuro. Ela veste uma camisa preta e prende os cabelos. A cor do vídeo está levemente puxada para o sépia. Sentada com os braços um pouco afastados do corpo, Holtz está séria e olha para o centro da mesa à sua frente (a mesma bancada branca vista nos outros vídeos).

Há ali um coração bovino, um grande pedaço do corpo de um boi que, próximo ao corpo da atriz, nos impacta com seu tamanho e forma. A presença do órgão sobre a mesa é complementada por uma chama que o queima. Vemos pequenas labaredas saindo dele. Escutamos o barulho da chama: estalos enfatizam o queimar.

Então a artista, depois de observar por um tempo, levanta os braços, revelando em suas mãos um tecido branco, aberto. Com ele, Holtz cobre o coração. Podemos ouvir o impacto do pano ao tocar a superfície da bancada e o órgão bovino, assim como o ar que se desloca durante o movimento. Então Holtz apoia as mãos sobre a mesa, enquanto observa uma fumaça branca subir do tecido, vestígio do fogo que foi apagado.

A semana da publicação é marcada por notícias sobre queimadas na Amazônia<sup>56</sup>, cuja fumaça chega à cidade de São Paulo, escurecendo o céu a ponto de parecer noite durante a tarde<sup>57</sup>. É registrado um aumento de 83% nas queimadas da região amazônica em relação a 2018<sup>58</sup>. O problema vira pauta internacional, chegando a reunir líderes do G7 (EUA, Alemanha, França, Reino Unido, Itália, Japão e Canadá). Como consequência do boicote dos governantes brasileiros à proteção das florestas, a Alemanha e a Noruega suspendem suas doações para o Fundo Amazônia, que dedicava verba para<sup>59</sup> preservação do ecossistema - eram os maiores financiadores do fundo. O dia 23 agosto de 2019, data da publicação de Holtz, marca 16 dias consecutivos das queimadas que não cessam.

O coração em chamas, aqui, não diz respeito a paixões. A escolha pelo órgão bovino levanta o desmatamento que visa o aumento de área de pasto para gado

.....  
56 “Queimadas desafiam governo e opõem Macron a Bolsonaro”, por Folha de São Paulo, 23/08/19. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=48858&anchor=6126973&origem=busca&originURL=> Acesso em: 13/05/21

57 “Queimada e frente fria fazem SP ter noite de dia”, por Folha de São Paulo, 20/08/19. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=48855&anchor=6126842&origem=busca&originURL=&pd=800273479be929ce36bcbf14921e4be0> Acesso em: 13/05/21

58 “Onda de queimadas já atinge 68 áreas protegidas só nesta semana”, por Folha de São Paulo, 21/08/19. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=48856&anchor=6126892&origem=busca&originURL=&pd=95baf7a51020ea0b83ad9d1b-c9b7451d> Acesso em: 13/05/21

59 “Queimadas na Amazônia acuciam governo Bolsonaro e criam embate com Macron”, Por Folha de São Paulo, 23/08/19. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=48858&anchor=6126996&origem=busca&originURL=&pd=37495cdce5f15e62475521919b-c9d846> Acesso em: 13/05/21

da indústria pecuária – ou para plantação de soja, alimento de tais animais. O fogo causa “dor no coração”, nos remete à agonia. O órgão sobre a mesa, que arde com o queimar, é abafado com um pano. O tecido branco não apenas apaga a chama, mas cobre o corpo morto que estava exposto. O coração da Amazônia, morto e sob os “panos quentes” do governo que, com o devido respeito (*data venia*), discorda que os incêndios existam<sup>60</sup>.

### 1.3.2.11 SEM TÍTULO<sup>61</sup>

VERA HOLTZ

21/02/2020, 00:18 MIN



Figura 20: Frames de *sem título*, publicado 21 de fevereiro de 2020 no Facebook

Logo de início, encaramos as páginas de um jornal que Vera Holtz mantém aberto frente à câmera, facilitando nossa leitura. A atriz está sentada no mesmo cenário dos últimos vídeos, com a parede cinza ao fundo e a mesa branca à sua frente. Há no meio do jornal um buraco redondo, pelo qual enxergamos uma parte do rosto da atriz. Inicialmente, de Holtz, só podemos ver as mãos que seguram o papel, um pedaço da roupa preta, e, atrás do furo no jornal, seu nariz e boca.

No nosso lado esquerdo, na contracapa do periódico, podemos ler em letras garrafais a data “15 de novembro de 1889” e embaixo “PROCLAMAÇÃO DA REPÚBLICA BRAZILEIRA”. Na direita, vemos o nome do jornal, “A Província de São Paulo” e a grande manchete de capa: “VIVA A REPÚBLICA”. Assim que terminamos a leitura, a artista fecha o jornal e o dobra sobre a mesa. Nesse momento, seu figurino se revela para nós com certa surpresa: sua roupa está cheia de buracos, furada como se tivesse sido alvo de um tiroteio. Nas orelhas, brincos de pérolas.

.....

60 “Bolsonaro diz que ONGs podem estar por trás de queimadas na Amazônia para ‘chamar atenção’ contra o governo”, Guilherme Mazui, G1, 21/08/2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/08/21/bolsonaro-diz-que-ongs-podem-estar-por-tras-de-queimadas-na-amazonia-para-chamar-atencao-contra-o-governo.ghtml> Acesso em: 15/02/21

61 Disponível em: <https://www.facebook.com/veraholtzoficial/videos/607365219823933/> Acesso em: 15/02/21

Holtz então coloca o jornal debaixo de seu braço esquerdo, como quem fosse sair carregando-o por aí. Ela apoia seu braço direito sobre a mesa, e começa a bater os dedos sobre a superfície - dedinho, anelar, dedo médio e indicador -, fazendo barulho. Nos encara, rabugenta, enquanto dedilha na mesa branca.

Diversos fatos apontam para uma crise da democracia sob o governo de Jair Bolsonaro. Um primeiro fator de tal ameaça são os ataques à imprensa<sup>62</sup> - citada pelo jornal nas mãos de Vera Holtz - característicos dos discursos do presidente. O mês de fevereiro também é marcado pelo atrito entre governo e Congresso: General Heleno, ministro do GSI (Gabinete de Segurança Institucional) ofende parlamentares, ao criticar ações do Congresso<sup>63</sup>. Outro ocorrido é a união dos governadores dos estados por conta do distanciamento do Governo Federal<sup>64</sup>. O Fórum Nacional de Governadores atua como espaço de discussão sobre ICMS e repasses da União que não aconteceram devidamente. O não cumprimento da constituição se torna rotina no governo do período.

Na ação, a república democrática se apresenta com um “furo jornalístico”. República encarnada em Holtz, que se apresenta esburacada, fuzilada, contrariada. As jóias de pérola em suas orelhas são símbolos de sofisticação. Ao associá-las aos gestos da artista, podemos pensar na expressão “pérolas aos porcos”, como referência a uma democracia dada ao governo de incapazes.

### 1.3.2.12 FÊNICE<sup>65</sup>

VERA HOLTZ

26/02/2020, 00:10 MIN

.....  
62 “Insulto de Bolsonaro é ameaça à democracia, afirmam entidades”, por Folha de São Paulo, 19/02/20. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=49067&anchor=6407045&origem=busca&originURL=&pd=72078f3aeb246364ae4bdc446c218120> Acesso em: 15/02/21

63 “Alcolumbre ameaça convocar general Heleno a explicar fala contra Congresso”, por Folha de São Paulo, 21/02/20. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=49069&anchor=6407193&origem=busca&originURL=&pd=27433419b14fcb35bbc-f7b69969c096c> Acesso em: 15/02/21

64 “Isolamento de presidente estimula atuação conjunta de governadores”, por Folha de São Paulo, 21/02/20. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=49069&anchor=6407187&origem=busca&originURL=&pd=a5cd1cbcdf1912f74d47dcbcd1e3a1ca> Acesso em: 15/02/21

65 Disponível em: <https://www.facebook.com/veraholtzoficial/videos/2768437376610833> Acesso em: 15/02/21



Figura 21: Frames de *Fênice*, publicado em 26 de fevereiro de 2020 no Facebook

Aqui vemos a ação de cima, com a câmera em *plongée*. Vera Holtz está sentada com a cabeça baixa e braços encolhidos. Seu cabelo está preso em um rabo de cavalo, e ela veste uma blusa preta de mangas transparentes. À sua frente, a superfície da mesa está coberta de confetes de papel, coloridos, mas com predominância de um tom mais azulado. A artista encolhe os braços trazendo as mãos para si, e depois as estica sobre a mesa, em gesto de quem vai mergulhar. Enquanto mergulha, empurra os confetes abrindo caminho na mesa, que se revela na verdade como um espelho. Holtz abre então os braços sobre a bancada espelhada, limpando-a. Seu reflexo aparece nitidamente para nós, e por ele, de ponta cabeça, a atriz nos encara com um discreto sorriso.

O nome *Fênice* é uma variação de fênix, a ave mitológica que renasce das próprias cinzas. É tempo de Carnaval. O espelho que reflete Vera Holtz mostra o seu outro eu, um eu carnavalesco: alegre, festivo, escondido por baixo do confete. Está de ponta-cabeça, é o inverso daquela personagem que aparece sempre séria ou tensa. O país em crise ganha um respiro festivo. A cultura brasileira costuma considerar o início de um ano (na prática) o primeiro dia útil após o Carnaval. O feriado é um símbolo nacional do festejar a vida e é esperado ansiosamente pela população como um momento de alívio das tensões acumuladas no ano que passou, marcando um novo ciclo.

### 1.3.2.13 †<sup>66</sup>

VERA HOLTZ

30/09/2020, 00:20 MIN

.....  
66 Disponível em: <https://www.facebook.com/veraholtzoficial/videos/386293342378365>  
Acesso em: 15/02/21



Figura 22: Frames de †, publicado em 30 de setembro de 2020 no Facebook

Vera Holtz está sentada com os cotovelos apoiados sobre uma mesa de mármore. Ela se veste novamente de preto, com os cabelos presos. A artista segura uma dobradura de papel preto com as duas mãos, na frente de seu rosto. Escutamos Holtz inspirar pelo nariz com força, e, ao mesmo tempo, ela começa a afastar os braços, abrindo a dobradura. O movimento se conecta diretamente com o ritmo da respiração. Depois ela expira o ar pela boca, enquanto encosta o papel já esticado no rosto: ele se torna uma divertida máscara. Então ela inspira pelo nariz, fechando a dobradura ao reaproximar as mãos, e expira pela boca, virando o papel de ponta cabeça, vagarosamente. Por fim, ela inspira novamente e expira pela boca, apresentando o lado desenhado do papel. Ao esticar a dobradura vemos três desenhos da famosa personagem Mafalda, de quadrinhos. No primeiro, a menina cobre a boca com as mãos, no segundo, ela tampa os ouvidos com os dedos, e, no terceiro, ela cobre os olhos com as mãos. Ao realizar esta última expiração e revelar Mafalda, Holtz sorri por atrás da máscara.

A data da publicação, 30 de setembro, é a em que o argentino Quino, autor de Mafalda, tem sua morte divulgada<sup>67</sup>. Estamos em 2020, e a pandemia de COVID-19 está levando diversas vidas por problemas respiratórios causados pelo vírus. O cartunista é uma de suas vítimas. A máscara utilizada pelas pessoas na prevenção da proliferação do vírus é citada pela atriz. O gesto de Vera Holtz pode fazer referência à respiração em duas direções: na da dificuldade imposta pela doença, ou no inspirar e expirar que a arte de Quino possibilita para seus leitores. Tempos difíceis como os pandêmicos tornam o trabalho de escritores e artistas lugares para respiro em meio ao caos.

.....  
67 “Morre Quino, criador da Mafalda e o mais internacional cartunista da língua espanhola”. 30/09/20, El País. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/cultura/2020-09-30/morre-quino-criador-da-mafalda-e-o-mais-internacional-cartunista-da-lingua-espanhola.html>  
Acesso em: 15/02/21

### 1.3.2.14 KATHARSIS<sup>68</sup>

VERA HOLTZ

04/10/2020, 00:19 MIN



Figura 23: Frames de *KATHARSIS*, publicado em 04 de outubro de 2020 no Facebook

O vídeo começa com a artista em pé, com a parede cinza ao fundo. Holtz está vendada com um tecido preto e sua cabeça está voltada para baixo, de forma que não vemos seu rosto. Seus cabelos estão presos e ela veste uma regata preta. À sua frente, entre ela e a câmera, há um vaso cinza retangular, com terra dentro. A mão direita da artista empunha uma pá de jardinagem. A mão esquerda segura uma peça de costelas de boi, mas só com os ossos – não há carne.

Holtz remexe a terra do vaso com a pá, cavando um buraco. Depois, ela coloca a ossada no centro do vaso, onde cavou, e começa a tampar o buraco em volta do pedaço de cadáver com terra. Ela empurra os ossos para baixo, garantindo que estejam bem presos. Depois pressiona a terra com as mãos, para compactar o solo, finalizando o ato de plantar.

A sabedoria popular nos diz: colhemos aquilo que plantamos. Ideia que está na Bíblia: “porque tudo o que o homem semear, isso também ceifará” (Gálatas 6:7<sup>69</sup>). O mês de outubro de 2020 se inicia com um total de mais de 22 mil mortes por COVID-19 no Brasil<sup>70</sup>. A respeito da crise sanitária, o Governo Federal não toma providências e, pelo contrário, dissemina falsas informações a respeito do vírus,

68 Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=1240668942959968> Acesso em: 15/02/21

69 A Bíblia, Novo Testamento. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/busca?q=galatas+6>

70 “Brasil termina setembro com 22.371 mortes pela Covid-19, apontam secretarias de Saúde”. G1, 02/10/2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/bemestar/coronavirus/noticia/2020/10/02/brasil-termina-setembro-com-22371-mortes-pela-covid-19-apontam-secretarias-de-saude.ghtml> Acesso em: 23/06/22

encorajando a população a não se prevenir<sup>71</sup>. As falas do presidente se resumem em negar a importância do uso de máscaras, distanciamento social e o confinamento na prevenção da contaminação pelo vírus, estimulando as pessoas a se exporem aos riscos e a espalharem ainda mais o COVID-19.

O título do vídeo, *KATHÁRSIS*, é um termo grego que significa “purgação, purificação”<sup>72</sup>. Como conceito filosófico, é trabalhado desde a antiguidade grega até a atualidade. Um dos sentidos existentes é o de Sócrates, ao falar de sua arte catártica, em que há “a remoção do mal da alma”<sup>73</sup>. Na obra dele, o acúmulo de mal-estar causado por uma narrativa é em algum momento purgado. Esse uso do termo é comum no universo das artes. Em Platão, *kathársis* tem diversas conotações. Algumas delas nos indicam uma relação com os gestos de Vera Holtz e o cenário de pandemia de COVID-19 no Brasil. Um caminho seria o da arte médica, com intuito de tornar puro o corpo do homem, expurgar a doença, e o outro a da morte (e suas várias espécies). Sobre as ocorrências do termo em Platão:

A maior parte das mesmas se dá no nono livro dessa obra onde Platão trata das diversas espécies de morte. O contexto dessas ocorrências é quase sempre o da reflexão sobre a impureza resultante de um assassinato e da consequente purificação ritual necessária para que esse indivíduo se purifique do sangue que o conspurcou. Este é o caso, por exemplo, de inúmeras passagens (cf. Leis, IX, 864 B4, 868 C7, 869 A7, D2, 872 E10 e 874 B7, C1,2 e 6 e D1). Outras vezes, a referência é à purificação médica (cf. Leis, I, 628 D2) ou, por analogia a esta, à purificação da pólis (cf. Leis, V, 736 A6). (PUENTE, 2002, p. 5)

Assim, com gestos ritualísticos, a artista traz a morte de milhares de pessoas em decorrência da doença respiratória que não pode ser tratada ou prevenida por conta do descaso do governo. À época, os detentores do poder se posicionam publicamente negando a gravidade da situação, desestimulando as pessoas a se prevenirem e desinformando-as sobre o processo de contaminação pelo vírus e dos tratamentos da enfermidade. A purificação dessas vítimas do COVID-19 não aconteceu pela medicina, mas poderia ocorrer com suas mortes. A catarse da pólis aqui só poderia acontecer no sentido da morte das muitas pessoas sem enterro apropriado, que contraíram o vírus por conta da falta de políticas sanitárias: as mortes carregam as impurezas da

.....  
71 “‘Efeito Bolsonaro’ sobre alta nos casos de coronavírus surpreende pesquisadores”. G1, 12/10/20. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2020/10/efeito-bolsonaro-sobre-alta-nos-casos-de-coronavirus-surpreende-pesquisadores.shtml> Acesso em: 23/06/22

72 PETERS, F. E. Termos Filosóficos Gregos: Um léxico histórico. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1974, p. 121.

73 Idem.

ineficiência e descaso do Estado.

Com seu figurino, Vera Holtz, se apresenta ainda como uma espécie de justiça cega: vendada, planta ossos. Símbolo da lei e do direito, a justiça é representada por Têmis, parte da mitologia grega. “Têmis é a deusa das leis eternas, da justiça emanada dos deuses” (BRANDÃO, 1986, p. 201). Sua representação imagética a coloca com uma balança em uma mão, a espada em outra, e com seus olhos vendados. A espada simboliza a força, a coerção para a aplicação da lei. Na ação de Holtz, esse objeto é substituído pela pá que cava a terra, abrindo espaço para que os ossos sejam enterrados.

A balança da justiça indica a medida dos pesos, a igualdade dos homens perante a lei. Em algumas versões, ela segura ainda um pergaminho, as tábuas das leis, apontando para a legislação aplicada para todo homem, ou ainda um cetro, indicando sua soberania. Mas Holtz segura costelas como uma representação da morte no lugar do que seria a balança ou as escrituras. Assim como a justiça, está vendada, logo, não consegue distinguir a diferença entre as partes envolvidas em sua ação. Um lembrete sobre a igualdade dos homens e como todos um dia morrerão. Durante a pandemia de COVID-19, a morte leva vidas de pessoas de todas as classes socioeconômicas e étnicas. Porém, o sofrimento e a proporção de óbitos pesa mais para o lado da população periférica. Não há balança que possibilite igualar os pesos na representação de Vera Holtz.

Os telejornais, no período, mostram imagens de cemitérios abarrotados de corpos, que aguardam para serem enterrados, por vezes, sem os devidos cuidados sanitários. Corpos sendo plantados. As declarações do presidente e sua falta de políticas para a pandemia são criminosas, mas passam despercebidas pela justiça, sem julgamento. A colheita não poderia ser outra se não a de mais mortos, mais famílias enlutadas. Assim, trazendo referências gregas, Vera Holtz critica a situação desgovernada da pandemia de COVID-19 no país.

### **1.3.3 A CATÁSTROFE BRASILEIRA REPRESENTADA**

Os vídeos de Arnaldo Antunes fazem parte de um curto período de sua produção artística. Ele não mais publica ações como as aqui analisadas, que ocorrem com o pano de fundo do início da crise política que, anos mais tarde, acaba por colocar o Brasil novamente no mapa da fome. Em seus três trabalhos de 2016, a catástrofe está anunciada. A tensão na esfera nacional é representada com sua expressividade

corporal frente à câmera. Em 2018, há um esforço de esperança de mudança nos rumos do país, ainda que fraca. A palavra aparece com força em seu vídeo, em um longo poema.

Com Vera Holtz, acompanhamos o desenrolar das tragédias que parecem piorar a cada vídeo publicado pela artista. Apesar do pessimismo, há o espaço para a reflexão, para o desenvolvimento da imaginação com as sugestões da performer. A nação brasileira vai passando por diversas provações e não é inocente: a autossabotagem nacional se desenrola na *timeline* de Holtz sutilmente, na alternância entre a personagem que sofre e lamenta por desastres, e a que os provoca conscientemente.

Com Nuno Ramos, veremos uma outra maneira de abordar o paradigma nacional. O artista abusa da palavra e do tempo em seus vídeos, cansando os ouvidos dos usuários-espectadores. E só aparece em uma ação – em *111 Uma Vigília* – junto a outros performers. A série *Aos Vivos* é realizada com a participação de atores e atrizes. Não se expõe como Antunes e Holtz. Ainda assim, há algo parecido na proposta dos três artistas: pensam os acontecimentos enquanto eles ainda ocorrem e, na internet, projetam uma ideia de futuro sem esperança.

## **CAPÍTULO 2 – NUNO RAMOS E A ESCALADA DA DESESPERANÇA**

Separamos a aproximação do trabalho de Nuno Ramos da apresentação dos vídeos de Arnaldo Antunes e Vera Holtz. Alguns recursos expressivos marcam diferenças entre as obras desses artistas, apesar de terem a abordagem política e a presença em vídeo nas plataformas sociais em comum. Diferente de Antunes e Holtz, Nuno Ramos faz uso da palavra em suas ações: ela é parte importante das obras. Outra diferença é a longa duração de seus vídeos, além da transmissão ao vivo que adiciona mais uma camada de mediação a eles. Citamos ainda, anteriormente, a ação de múltiplos corpos nos trabalhos de Ramos, em contraponto ao corpo performático solo de Antunes ou Holtz.

Neste capítulo, entramos em contato com as obras realizadas em 2016 e 2018 por Ramos. Assim como fizemos com os outros dois artistas, trazemos ainda um olhar sobre as alegorias das obras, assim como a pontuação de acontecimentos no Brasil que as atravessam. A internet aqui também possibilita a reação artística aos acontecimentos em tempo real. As urgências poéticas de Nuno Ramos são acolhidas pelas plataformas sociais. Frente aos fatos do Brasil, a inevitável desesperação aparece nos trabalhos do artista com cada vez mais destaque conforme o tempo passa.

### **2.1 NUNO RAMOS**

Nuno Ramos é artista visual e audiovisual, compositor e ensaísta. Seus trabalhos materializam debates caros à filosofia e atuam como propostas de diálogo com a história e cânones do fazer artístico. Ramos inicia sua trajetória com a pintura não figurativa, via colagens e gráficos em materiais porosos. A utilização da técnica de *assemblage* anuncia um procedimento comum ao conjunto de sua obra. A recorrente operação das mesclas materiais, da junção de objetos com formas, texturas, mídias e campos de realização artísticos diferentes, se atualiza nas plataformas sociais. Com o advento da internet e da cultura do remix, a obra de Nuno Ramos lida agora com o alcance global e o acesso facilitado à informação e novas tecnologias.

Ao se deslocar para a *web*, carrega junto com ele os ofícios do teatro, da música, das artes e do vídeo. Entre 2016 e 2018, o artista realiza trabalhos aproveitando as facilidades proporcionadas pela popularização da tecnologia de transmissão de vídeo ao vivo na internet. Nesse ambiente, publica vídeos com características formais da mescla da ação e da televisão. Ramos cria seu próprio canal televisivo, escancarando

discursos da grande mídia.

Diferente de Arnaldo Antunes e Vera Holtz, as ações de Nuno Ramos aqui analisadas são de longa duração – a menor possui 1 hora e 30 minutos. Por conta disso, transcrevemos pequenos trechos de seus vídeos – inviável tratarmos de sua extensão completa. As partes dos trabalhos de Ramos carregam recursos expressivos que se repetem e formam o todo, possibilitando a compreensão e leitura das obras mesmo sem a aproximação com sua extensão em detalhe.

## 2.2 EXPRESSÕES DO CAOS

Os elementos alegóricos nos três vídeos de Antunes de 2016 e nos de Vera Holtz trazem sentidos figurados na relação do corpo dos artistas com o ambiente e objetos de cena. Conforme veremos, Nuno Ramos opta por uma poética que aposta em exageros, ou, trazendo referências múltiplas para cada obra. O absurdo da situação política tematizada se espelha no absurdo criado pela poética do artista, que, a cada trabalho, acrescenta mais elementos discursivos, instaurando e intensificando neles vibrações de caos. Característica da obra de Ramos, seja de sua literatura ou pinturas, a “promoção de contatos, muitas vezes insuspeitado, entre diversos universos de referências” (GOLDFEDER, 2020, p. 14), se materializa em seus vídeos também.

Aqui, a representação simbólica do todo nacional se faz pela vocalidade dos diversos performers que por si já trazem com suas identidades e corpos uma amálgama de vozes. À essa vocalização da palavra, aliam-se ainda as referências a ritos e religiosidades, a programas televisivos, ao teatro clássico, ao cinema, e as plataformas sociais. O imbricamento dos textos dificulta uma compreensão rápida e direta de um sentido simbólico. A ambiguidade se exponencializa no cruzamento dos vários discursos.

Nesse sentido, continuamos próximos da ideia de alegoria trabalhada por Xavier (2013) em sua análise da obra de Glauber Rocha. Não à toa, Nuno Ramos traz o longa do cineasta para seu trabalho, citando não só o filme e suas críticas, mas o cinema de Glauber, especialmente no último vídeo de nosso recorte, *Aos Vivos: Debate nº 3 (Terra em Transe)*. A cada ação analisada a acumulação de citações feita por Ramos aumenta.

A explícita aproximação com o Cinema Novo sugere a repetição de processos políticos e ideários das décadas de 1960 e 1970. Xavier analisa a mensagem cifrada de Glauber Rocha em seu acúmulo de dados que tornam nebulosos os sentidos das narrativas: “aqui, a tensão entre o sentido claro e o dado absurdo se mantém, incitando

o intérprete, tal como acontece em *Terra em Transe*” (XAVIER, 2013, p. 23). Nuno Ramos se apropria desse procedimento, utilizando materialidades e mídias diversas na formação de seu caótico retrato de um caótico cenário nacional.

Falemos a seguir de cada trabalho de Nuno Ramos que está no nosso recorte.

### **2.3 111 UMA VIGÍLIA<sup>74</sup>**

NUNO RAMOS

02/11/2016, 24 HORAS

Em 2016, a obra *111 Uma Vigília* é transmitida ao vivo no *Facebook* durante 24 horas, 24 anos após o extermínio de detentos ocorrido na Casa de Detenção Carandiru, em São Paulo, em 1992<sup>75</sup>. A data escolhida é o Dia dos Mortos - 2 de novembro, feriado de Finados. Os nomes das 111 vítimas do massacre são lidos durante um dia inteiro, sem pausa, com blocos de 1 hora de leitura por performer. A transmissão acontece da sacada de um prédio, tornando a vista alta da cidade de São Paulo cenário das leituras. Os edifícios residenciais que predominam ao fundo da cena indicam a vista que poderia ser de um bairro qualquer, um lugar comum (trata-se do centro da cidade). Com a forma de um telejornal, a ação reproduz a câmera fixa e a posição frontal típicas do jornalismo televisivo. Cada leitor que entra em quadro se senta e começa a citar os nomes das vítimas. Nada mais dizem ou fazem em suas participações de uma hora.

A vigília é uma cerimônia ligada à religiosidade, está associada à madrugada de orações feitas para quem acabou de falecer, antes de seu enterro, ou ainda à madrugada anterior a algum evento religioso importante. Mas também é um termo que remete ao estado de alerta, à privação de sono durante uma noite, por qualquer motivo que seja: o soldado que fica em vigília para proteção ao ataque inimigo, o médico de plantão em hospital, a pessoa ansiosa que não consegue dormir. A duração da ação, 24 horas, remete a um rito de passagem, uma homenagem à minoria massacrada pela violência do Estado, conectando o campo político ao espiritual.

O elenco, assim como os 111 nomes estão disponíveis para consulta no *Anexo*, p. 198.

.....

74 Por 24 horas, entre o dia 1 e 2 de novembro (feriado de Finados) de 2016, 24 pessoas (artistas, ativistas, advogados) leram durante uma hora cada um, os nomes dos 111 mortos durante a invasão do Carandiru, ocorrida em 2 outubro de 1992. Registro disponível em: <https://www.facebook.com/111UmaVigilia/> Acesso em: 15/02/21

75 O massacre do Carandiru, em 2 de outubro de 1992, foi uma ação da Polícia Militar de São Paulo que invadiu o complexo presidiário para repressão de brigas entre presos, resultando na morte violenta e mal explicada de 111 presos.

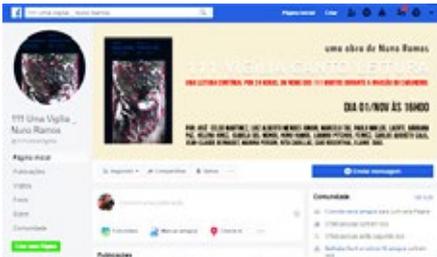


Figura 24: Frames da transmissão de *111 Uma Vigília*, 2016.

### 2.3.1 TEMPO MORTO, AO VIVO

Ramos cria um acontecimento midiático. Se as transmissões da grande mídia reportam a história sendo construída ao vivo, colocando os espectadores como participantes dela, aqui nada acontece. O que se transmite em tempo real é um tempo morto de leituras repetitivas. O espectador é convidado a protagonizar o vazio. Dos sobrenomes pronunciados, um retrato da população brasileira: Silva, Souza, Santos, de maioria negra, atrás das grades, exterminados. E com o passar dos anos, nada acontece a respeito – nada muda sobre a injustiça, a desigualdade, a violência, a impunidade.

À época do caso, as informações divulgadas sobre a quantidade de vítimas e de como se deu a invasão da polícia militar no presídio não foram claras desde o início. O abafamento de estatísticas e rostos das vítimas do massacre foi constatado não apenas como sintoma do descaso da sociedade com a população carcerária, mas também como tentativa de manipulação de opiniões, considerando que a chacina ocorreu na véspera das eleições municipais de 1992, correndo o risco de modificar as intenções de voto dos eleitores. A questão eleitoral cruza aqui uma primeira vez com o trabalho de Nuno Ramos na internet, ainda que não tão diretamente quanto será visto na série *Aos Vivos*, de 2018. O número oficial de mortos pelo massacre só foi divulgado após o último horário das votações no domingo, apesar de a ação policial ter acontecido no dia anterior, sábado, evidenciando a tentativa de ocultar os fatos sobre o crime<sup>76</sup>.

Não é a primeira vez que Nuno Ramos revive a tragédia artisticamente. Um mês depois do acontecimento, em 1992, ele realiza a exposição instalativa *111* na Casa de Cultura Mário Quintana, em Porto Alegre, à qual se seguiram outras duas montagens em 1993 e 1994. E vinte anos após o massacre, em 2012, o artista realiza na 30ª Bienal Internacional de São Paulo o trabalho em áudio intitulado *24 Horas 111*. Trata-se de uma ação que deu origem à ideia da transmissão ao vivo de 2016. A leitura por vinte e quatro horas dos 111 nomes, realizada por vinte e quatro pessoas diferentes, com uma hora cada uma. A obra é transmitida por uma estação temporária

76 “Nunca vi algo tão desumano’, conta perito ao lembrar massacre”, por IG, 10/01/12. <http://ultimosegundo.ig.com.br/brasil/sp/2012-10-01/nunca-vi-algo-tao-desumano-conta-perito-ao-lembrar-massacre.htm> Acesso em: 15/02/21

de rádio da exposição.

Vinte e quatro anos após o crime, em setembro de 2016, a 4ª Câmara Criminal do Tribunal de Justiça (TJ) de São Paulo anula os julgamentos dos 74 policiais militares condenados em primeira instância pelo massacre do Carandiru<sup>77</sup>. Apesar de pouco abordada pelos veículos midiáticos, a notícia reaviva discussões a respeito da ação policial e violência do Estado sobre a população carcerária. Nuno Ramos traz também à tona, então, seu réquiem. A referência a tais fatos se desdobra em uma crítica à violência policial no Brasil que extermina a população periférica e negra, além de ignorar princípios básicos dos direitos humanos. O assassinato em massa de 1992 escancara a problemática, obrigando a grande mídia a tratar da questão. Mas não é suficiente. A espetacularização da violência não muda a atitude dos governantes e da instituição da polícia militar, movendo Nuno Ramos a repetir os nomes dos 111 mortos de diversas maneiras.

Agora, com o recurso do vídeo, martela na *web* o alto número de vítimas, não permitindo o apagamento da estatística. Até mesmo para aqueles contrários à ação, que comentam agressivamente na página do evento do artista no *Facebook* – usuários celebrando a morte de “bandidos” e criticando a ação artística –, as vítimas se fazem presentes, a sonoridade de seus nomes invadem as casas de todos os que tem contato com a transmissão de Nuno Ramos.

Ano de *impeachment* de Dilma Rousseff, 2016 é caracterizado por transmissões e reportagens da Rede Globo sobre protestos pelo país que apoiam o golpe. A agenda antipetista ganha cada vez mais força, e a força policial e militar é exaltada pela classe média brasileira. Nos movimentos anticomunistas e anticorrupção, nas ruas, pessoas tiram fotos com policiais militares, exaltando uma classe de trabalhadores que historicamente dizima a população negra periférica.

Expressões nascidas em décadas passadas, como “bandido bom é bandido morto” voltam a ser pronunciadas publicamente. A sentença nunca deixou de ser repetida por conservadores, mas agora é citada com mais frequência, sem pudor. Tal frase se popularizou em 1986, na campanha de José Guilherme Godinho<sup>78</sup> (o Sivuca)

.....  
77 “TJ anula julgamentos que condenaram 74 PMs no massacre do Carandiru”, por Folha de S. Paulo, Cotidiano, 27/09/2016. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2016/09/1817306-tj-anula-julgamentos-que-condenaram-pms-no-massacre-do-carandiru.shtml> Acesso em: 15/02/21

78 Foi um dos responsáveis pela morte do bandido Cara de Cavalo e membro da Scuderie Detetive Le Cocq. Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9\\_Guilherme\\_Godinho\\_Sivuca\\_Ferreira](https://pt.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Guilherme_Godinho_Sivuca_Ferreira) Acesso em: 15/02/21

para Deputado Estadual e era proferida por membros da Scuderie Detetive Le Cocq<sup>79</sup> - um grupo de extermínio. Esse retorno de animosidades conservadoras e contra os direitos humanos transparecem nos noticiários.

Tal dessensibilização da sociedade com relação a atitudes e pensamentos humanistas – direitos humanos - pode ser observada nos comentários da página de *111 Uma Vigília*. Como lembrete da consequência de discursos de adoração à violenta máquina policial, a ação insistiu. Um protesto contra a violência que nunca deixou de existir, mas reapareceu com força em forma de discurso na fala da sociedade. Também uma crítica ao jornalismo televisivo.

Lembrar de uns é lembrar de todos, e a transmissão ao vivo de 2016 transformou em evento midiático o rito fúnebre. Se os conglomerados televisivos transformam em produtos de entretenimento situações trágicas, criando sensacionalismos que nada mudam o paradigma da violência, Nuno Ramos responde com o seu próprio canal de televisão na internet. E o faz na contramão do que a grande mídia explora: não apresenta imagens dos assassinados, nem procura chocar o usuário-espectador com visualidades da violência. Mas traz de volta a dignidade aos mortos citando seus nomes completos, realizando a vigília através do dia, da noite e da madrugada, conforme a tradição. A transmissão da leitura de cada performer tem como foco a escuta do usuário-espectador, enquanto a imagem dos leitores, sentados, concentrados, com a cidade ao fundo, apontam para o índice de verdade do evento – assim como nos telejornais e suas notícias inquestionáveis.

É a partir desse experimento no *Facebook* que Ramos passa a incorporar a transmissão ao vivo em outros trabalhos seus, mas migra para o *Youtube*. E se em *111 Uma Vigília* ele simboliza a violência do Estado e a necropolítica (MBEMBE, 2018), nas próximas obras passa a questionar a política brasileira em sua totalidade.

## 2.4 A SÉRIE AOS VIVOS, DE NUNO RAMOS

.....  
79 Organização extraoficial criada por policiais no Rio de Janeiro em 1965 e que atuou principalmente nas décadas de 1960, 1970 e 1980, sendo extinta por decisão judicial no início dos anos 2000. Essa organização matou ao menos 1,5 mil pessoas só no Espírito Santo e é considerada o primeiro grupo de extermínio fluminense. Em 2015, policiais utilizando o nome da organização, sob a denominação Associação Filantrópica Scuderie Detetive Le Cocq, realizaram ação de panfletagem para incentivar a utilização do disque-denúncia. Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Scuderie\\_Detetive\\_Le\\_Cocq](https://pt.wikipedia.org/wiki/Scuderie_Detetive_Le_Cocq); website da organização: <https://scuderiedetetivelecocq.org/> Acesso em: 15/02/21

Composta por treze vídeos (um número simbólico), a série *Aos Vivos*<sup>80</sup> está disponível em canal do *Youtube* de mesmo nome. O conjunto de trabalhos audiovisuais aborda de maneira crítica a construção de discursos da mídia, dos eleitores e dos candidatos à presidência durante a campanha pré-eleições no segundo semestre de 2018. Para isso, Nuno Ramos aplica diversas dinâmicas performáticas nos palcos. Assim, gera imbricamentos em termos de poética e discurso, de modo diferente de Arnaldo Antunes e Vera Holtz, que fazem uso econômico de recursos. *Aos Vivos (Dervixe): Debate nº 1*, *Aos Vivos (Antígona): Debate nº 2* e *Aos Vivos: Debate nº 3 (Terra em Transe)* são três trabalhos transdisciplinares que formam uma série. Eles fazem referência aos principais debates televisivos de candidatos à presidência no primeiro e segundo turno das eleições de 2018, a saber: o do dia 4 de outubro, organizado e transmitido pela Rede Globo; o do dia 21 de outubro, pela Rede Record; e o do dia 28 de outubro, pela Rede Globo.

A cada debate de *Aos Vivos* um novo recurso expressivo é adicionado à ação, intensificando o volume de informações em fluxo no trabalho. Com a participação de atores do teatro e em diálogo com obras de diferentes espaços, tempos e autores, a dinâmica da série abarca também o conteúdo ao vivo transmitido nos canais de televisão aberta como a Rede Globo e a Rede Record.

A série está disponível em canal do *Youtube* criado especificamente para a obra. Estão publicadas também no canal algumas pílulas gravadas pelos atores e atrizes. Eles reproduziram o discurso de vítimas de agressões durante o período das eleições em ações em vídeo menores. Intitulados *ruídos*, trata-se de 10 registros de situações de violência resultantes dos discursos de ódio e *fake news* difundidos durante o período de campanha eleitoral nas redes sociais. Tais vídeos de curta duração (com um minuto em média) não foram transmitidos ao vivo, nem se referem a algum debate televisivo, ficando, portanto, de fora do que aqui analisamos da série *Aos Vivos*.

Observamos em cada debate a existência de um eixo comum formado pelo áudio televisivo guiando em tempo real as falas miméticas dos performers, assim como o teatro, com separação entre palco e plateia, somados à transmissão ao vivo na internet. Esse dispositivo em que atores reproduzem o áudio televisivo em um palco surge na obra de Nuno Ramos com *A Gente Se Vê Por Aqui* (2018). No caso, a ação durou 24 horas, e teve também transmissão ao vivo no *Youtube*.

Para os debates, a duração é menor: o tempo da dinâmica entre os candidatos. Conforme veremos, cada debate incorpora diferentes referências do campo da arte.

.....  
80 Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCC3maqH6NugCL-l7tRnh1Iw> Acesso em: 15/02/21

Os três vídeos foram também exibidos na íntegra (já não mais ao vivo) na exposição *Nuno Ramos: Sol a pino* na galeria Fortes D’Aloia & Gabriel em São Paulo, de 4 de abril a 18 de maio de 2019. Ao se tornar registro, a ação, antes, ao vivo, toca o espectador de maneira diferente, perdendo parte de sua urgência. O ambiente de galeria também gera outro tipo de interação com o vídeo, que não consideraremos em nossa análise.

#### **2.4.1 AOS VIVOS (DERVIXE): DEBATE Nº 1<sup>81</sup>**

NUNO RAMOS

04/10/2018, 3H 21MIN 12 SEG

Este é o primeiro trabalho da série e o único que de fato mimetiza um debate de candidatos à presidência – nos outros dois vídeos repete-se a programação corrente das emissoras, já que os debates foram cancelados devido à ausência de um candidato. Acontece em São Paulo, no teatro Galpão do Folias, com transmissão ao vivo e na íntegra no Youtube. Conta com oito atores e atrizes reproduzindo o debate organizado pela Rede Globo entre presidentiáveis antes do primeiro turno das eleições de 2018. Simultaneamente ao debate televisivo, os atores no palco do teatro reproduzem os discursos e falas dos candidatos, repetindo integralmente o áudio que ouvem da televisão por meio de audíofones. Repetem também as trilhas sonoras do programa e dos comerciais, cantarolando despretensiosamente, quebrando a seriedade encenada no debate e evidenciando o dispositivo mimético.

No meio da roda formada pelos atores que representam os concorrentes à vaga da presidência, uma performer rodopia ininterruptamente durante as 3 horas de debate com os braços abertos, apontando para os candidatos analogamente a um ponteiro. Vestida como um dervixe<sup>82</sup>, porém, com óculos escuros, se move ao som de flauta e percussão, realizando a Sama<sup>83</sup>, dança em que se gira por um longo tempo. Os personagens políticos são representados de maneira avessa no palco, com homens

.....  
81 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XgxKs6jWifs> Acesso em: 11/02/22

82 O termo dervixe é de origem persa e significa “alguém que espera na porta”, ou, mendigo. Refere-se a um muçulmano asceta, do segmento sufista, que rejeita luxúria e riquezas em prol de iluminação espiritual. Designa o “buscador” no contexto sufi do Islã. Deve doar o que recebe a outros pobres. O costume surge no século XIII como reação ao desvirtuamento da mensagem original da religião por alguns fiéis que cederam à corrupção e sede de poder e riqueza (CAMARGO, 1997).

83 Dançar em êxtase. “Os dervixes acreditam que não é contemplando, mas sim participando do rodopio dos céus que se pode atingir uma completa união com a divindade” (CAMARGO, p. 14, 1997).



Figura 25: Frames de *Aos Vivos (Dervixe): Debate nº 1*, 2018.

(obrigatoriamente de gênero masculino em sua origem) é também desconstruído ao ser representado por uma mulher.

A obra pode ser assistida ao vivo de duas maneiras: presencialmente ou via internet. Se presencialmente a experiência era a típica do teatro, com a distância reduzida entre o público e o palco, pela tela do computador ou do *smartphone* é possível ver detalhes dos atores, ângulos diversos da performer, tudo pelo registro das câmeras e escolha dos cortes de maneira semelhante aos cortes e enquadramentos do debate televisivo da Globo. A ação e a transmissão são divulgadas via evento no *Facebook*<sup>84</sup>, com venda de ingressos no teatro.

O Galpão do Folias atua aqui como o Projac<sup>85</sup> de uma realidade paralela, em que o mesmo ocorrido nos estúdios da Rede Globo se materializa de maneira irônica no galpão da Avenida Consolação. Estão ali os mediadores do debate, os candidatos, a equipe de filmagem e a plateia enquanto, do outro lado da tela, os telespectadores assistem em tempo real aos acontecimentos representados pelos atores no palco do teatro.

Para melhor compreensão da dinâmica de *Aos Vivos (Dervixe): Debate nº 1* faremos a seguir um relato e transcrição de seus primeiros momentos. Considerando que nosso foco não é o texto dos personagens-candidatos, mas o dispositivo da obra, descrevemos o início da ação, já que ela contém informações que elucidam o todo da dinâmica do debate. Disponibilizamos no *Anexo*, página 199, o elenco da obra, assim como os arranjos revezados dos candidatos representados.

#### **2.4.1.1 O GIRO DA DEMOCRACIA**

Deslocar a fala da televisão para o teatro sugere o questionamento da veracidade dos discursos e posturas dos políticos. O espetáculo televisivo é colocado sob a lupa do artista que facilita uma conclusão do usuário-espectador de que o que se vê e se escuta é pura encenação. Nessa construção simbólica, o espectador da transmissão vê a imagem de uma atriz que encarna o discurso de um político, que por sua vez é também alguém que encena em um palco.

.....

84 Disponível em: <https://www.facebook.com/events/558470488015546/> Acesso em: 15/02/21

85 Projeto Jacarepaguá, como são conhecidos os Estúdios Globo.

A roda criada no palco coloca em pé de igualdade todos os candidatos-personagens. E no centro do círculo, como elemento que está à mesma distância de cada performer-candidato, está a dervixe – uma pessoa que gira sem parar, como um pião. No meio da roda, ela é a representação do eleitor, ou ainda, da democracia, a quem os candidatos-personagens direcionam seus esforços. Mas um dervixe é um muçulmano asceta, sufi, que recusa o dinheiro e o prazer para viver de sua busca espiritual. Vive como um mendigo, doando o que recebe a outras pessoas que precisam. Sua existência simboliza a resistência à corrupção e ao poder, criticando o acúmulo de riquezas.

Podemos então pressupor que a performer ao centro da roda, enquanto democracia ou eleitora, é o símbolo de um virtuosismo que está acima das tentações do capital, da ganância e da vaidade. Em uma eleição pautada por protestos anticorrupção e derivações do tema, o ritual da dervixe é uma ironia. E assim segue o debate. O diálogo entre os performers-candidatos e a apresentação de suas propostas atraem a democracia-eleitor em suas direções ao mesmo tempo, movendo-a, fazendo-a girar. E no giro sem fim da dervixe encontramos uma ambiguidade.

Enquanto ritual, a democracia-dervixe se eleva espiritualmente em conexão com o universo. Sua existência ganha sentido como um Sol no sistema solar que ilumina os planetas que o rodeiam e é maior do que eles. O primeiro debate é apenas o começo da campanha presidencial, um primeiro impulso para sua rotação, o início do giro da engrenagem democrática. O girar evoca também a ciclicidade da vida, do planeta que gira, dos ciclos dos calendários e das trocas de representantes políticos no poder.

Se descolada do signo religioso, a performer que gira se transforma em uma bússola desnordeada. Seu ponteiro gira, mas não encontra o Norte. Seu movimento dentro do círculo lembra também um pião, brinquedo popular cujas origens remontam à Antiguidade Clássica. Objeto lúdico de brincadeiras entre crianças de culturas do mundo todo (inclusive de indígenas brasileiras), o pião carrega também sentidos místicos. Podem ser ainda utilizados para fins premonitórios, ritualísticos e religiosos<sup>86</sup>. Mas a tentativa de girar um pião no meio da roda de candidatos-personagens para possíveis previsões também fracassa, já que ele se recusa a parar de girar. O futuro é imprevisível, para desespero da humanidade – e do brasileiro.

.....  
86 MACIEL, Rosilene Conceição; MOURÃO, Nadja Maria; ENGLER, Rita de Castro; OLIVEIRA, Ana Célia Carneiro. Objetos De Memória: um estudo dos brinquedos como referência da diversidade cultural. *Brazilian Journal of Development*, Curitiba, v.7, n.1, p.3870-3884, Jan., 2021. Disponível em: <https://brazilianjournals.com/ojs/index.php/BRJD/article/view/22962/18439> Acesso em: 15/02/21

O primeiro debate de Nuno Ramos combina os discursos do programa televisivo com o ritual sufi, que se conecta ao movimento do universo, com o divino. A ubiquidade da transmissão televisiva ao vivo e da transmissão pela internet se soma à conexão com Deus. Estão todos unidos por esse evento. Aqui, apesar da ironia estabelecida pelo palco do teatro, ainda há o clima de esperança e de construção de diálogos, caros à democracia.

#### **2.4.2 AOS VIVOS (ANTÍGONA): DEBATE Nº 2<sup>87</sup>**

NUNO RAMOS

21/10/2018, 1H 30MIN 25S

O segundo debate televisivo dos presidencializáveis seria realizado no dia 21 de outubro de 2018 e transmitido pela Rede Record. Recuperando-se da facada recebida em visita à Juiz de Fora (MG)<sup>88</sup>, Jair Bolsonaro cancela sua presença no evento. Com a ausência do candidato, a emissora decide não realizar o debate, mantendo sua programação vigente dos domingos com o programa Domingo Espetacular. Dessa maneira, o áudio a ser repetido pelos performers que encarnam os candidatos passa a ser o dessa atração de ares jornalísticos. Somada ao conteúdo televisivo, há ainda o clássico texto de Antígona, peça de Sófocles. O espaço escolhido para a ação é a Casa do Povo, em São Paulo e o palco e plateia são dispostos como teatro de arena, com o público rodeando os atores.

A distribuição dos três performers que mimetizam as falas dos dois candidatos políticos e do mediador do debate é triangular, deixando livre o centro do palco para que Polínicos, personagem da tragédia grega *Antígona*, o ocupasse. Nuno Ramos acrescenta falas da clássica peça à obra via intervenções de outros atores sobre as mimetizações dos performers do debate. Há então, no palco, duas linhas narrativas se desenrolando concomitantemente, em vias de se somar ou atrapalhar: a de Domingo Espetacular e a de *Antígona*. Auto descrito como revista eletrônica de entretenimento e informação<sup>89</sup>, o programa deste dia tem conteúdo diverso como de costume, com reportagem sobre flores seguida de relatos de violência na vida de um policial, por

.....  
87 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B2HCTUuQzIU&t=171s> Acesso em: 13/03/22

88 “Jair Bolsonaro leva facada durante ato de campanha em Juiz de Fora”, por G1, 06/09/2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/mg/zona-da-mata/noticia/2018/09/06/ato-de-campanha-de-bolsonaro-em-juiz-de-fora-e-interrompido-apos-tumulto.ghtml> Acesso em: 13/03/22

89 Disponível em: <https://recordtv.r7.com/domingo-espetacular> Acesso em: 15/02/21

exemplo.



Figura 26: Frames de *Aos Vivos (Antígona)*: Debate nº 2, 2018.

*Antígona* é uma peça grega escrita por Sófocles em 442 A.C. e faz parte da *Trilogia Tebana*. Trata da rebelião de uma das filhas de Édipo, Antígona, que decide enterrar o corpo do irmão Polinices que, morto em batalha e tido como traidor do reino, é condenado a apodrecer exposto às intempéries do tempo sem um enterro ou ritual de passagem adequado para que possa adentrar em paz ao reino dos mortos.

O início de *Aos Vivos (Antígona): Debate nº 2* é marcado por um Polinices vestido de nadador, que entra em cena explicando a dinâmica da ação que estaria começando e, em seguida, se deita no centro do palco triangular e se cobre de cal. Apesar de morto, tem um microfone sobre sua cabeça para que se manifeste e avise, eventualmente, que “não vai ter debate”.

Envolta de Polinices, os performers que atuam como candidatos do debate presidencial têm cada um ao seu lado a extremidade de um longo ducto de acrílico transparente, cuja outra extremidade está em contato com outros atores. Estes reproduzem trechos da tragédia grega em voz alta diretamente para os ouvidos dos performers-candidatos pelo tubo cenográfico, e esse áudio acaba vazando para os microfones.

*Aos Vivos (Antígona): Debate nº 2* relaciona a tragédia de Antígona e o debate dos presidenciais cancelado, através da ação dos atores no palco e sob a condição do áudio da televisão reproduzido ao vivo. Conta ainda com a transmissão da ação via *streaming* na internet – que ali permanece como registro. O elenco da ação pode ser consultado no *Anexo*, p. 205.

#### **2.4.2.1 A MORTE DA DEMOCRACIA**

*Antígona*, de Sófocles, é um clássico do teatro grego que já foi analisado sob diversos olhares de filósofos, linguistas, historiadores. Sua atualidade incansável através dos séculos aponta para uma humanidade de problemáticas cíclicas que sempre voltam, repaginadas. Parte da *Trilogia Tebana*, se dá depois das obras *Édipo Rei* e *Édipo em Colono*. Carrega, portanto, questões caras também à psicanálise. Mas, independente do ângulo de leitura, *Antígona* é sobre uma mulher que em uma sociedade patriarcal, levanta sua voz evocando a lei dos deuses - ela quer o bem não só de seu irmão morto, mas de sua comunidade - e enfrenta a tirania do rei. Encontramos na política atual do Brasil falas que parecem ter saído do texto de Sófocles. As semelhanças são muitas:

Creonte, de fato, escandalizado com a contestação de Antígona, decide que “mulher não mandará comigo vivo”, sugerindo que ele morreria se Antígona ditasse as regras. A certa altura, ele se volta veementemente para Hêmon, que se aliara a Antígona e se opusera a ele, e lhe diz: “Capacho de mulher, não tens caráter!”. (BUTLER, 2022, p. 35)

Os conservadores que ganham espaço político no mundo são reproduções de um Creonte temerário à ascensão de vozes vindas da parte subjugada da sociedade. Antígona, além de tudo, é fruto de uma relação incestuosa – coloca em conflito o paradigma familiar. Nuno Ramos acrescenta ao seu debate a narrativa de Sófocles, sugerindo relações entre política nacional e as problemáticas que vem dos tempos da antiguidade clássica.

Aqui, o irmão morto de Antígona jaz no chão, atrapalhando o debate ao afirmar que “não vai ter debate”. Ao seu redor, estão a tirana Creonte-debatedora, o apaixonado coro-mediador, e a condenada à morte Antígona-debatedora. O devir-debate não se materializa. A mimetização do áudio televisivo não passa de um amontoado de textos aleatórios. Ela se interpõe ao diálogo (sem diálogo) de Antígona e Creonte, não confluindo em um discurso coeso e compreensível. Isso não é um problema, já que nada do que é dito importa: Polinices permanece no centro do palco, sem enterro, e o futuro de Antígona está determinado – ou Creonte a mata, ou ela se suicida. Não vai ter debate.

Cansados e sem propósito, os performers-candidatos interrompem suas falas em dado momento. Geram ruídos com os microfones – faz diferença o que se diz ou se deixa de dizer? Mas os performers-anjos resolvem ajudá-los. Os carregam no colo para novas posições no palco, iniciando um novo ciclo. Os representantes da tragédia grega clássica reavivam a dinâmica que acaba desembocando em um mesmo fim de desalento, de cansaço. Dispostos triangularmente, lembram os três poderes da república democrática.

A democracia brasileira já sofreu um golpe em 2016. As eleições de 2018 não são a esperança de uma retomada dos valores democráticos, já que não há conversa com o candidato com maior índice de intenção de votos – e ele defende a ditadura, ameaçando aplicar um golpe durante seu mandato, se eleito. Um candidato que concorreria com ele com chances de vencer está preso sem provas de seu suposto crime<sup>90</sup>. Também não há debate possível com o eleitorado do político ultraconservador:

.....  
90 “Comitê da ONU conclui que Moro foi parcial e dá vitória para Lula”. Por Jamil Chade, UOL, 27/04/2022. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/columnas/jamil-chade/2022/04/27/comite-da-onu-conclui-que-moro-foi-parcial-e-da-vitoria-para-lula.htm?cmpid=copiaecola> Acesso em: 15/06/22

são igualmente arbitrários, recusam a escuta. O medo está instalado no imaginário de parte da população que não simpatiza com a ideia de futuro próximo proposta pelo líder das pesquisas. A sensação é a de que a democracia está morta.

### 2.4.3 AOS VIVOS: DEBATE Nº 3 (TERRA EM TRANSE)<sup>91</sup>

NUNO RAMOS

28/10/2018, 2H 02MIN 00S

Realizado no horário em que aconteceria o debate cancelado entre Fernando Haddad e Jair Bolsonaro, concorrentes no segundo turno das eleições, *Aos Vivos - Debate nº 3 (Terra em Transe)* tem duração de duas horas. No auditório do Instituto Moreira Salles, na Avenida Paulista, Nuno Ramos organiza uma ação que conta com atores reproduzindo em tempo real a programação da Rede Globo, junto com intervenções referentes ao longa *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha. A encenação sofre ainda interferência de tópicos em alta na internet, com atores lendo em voz alta as *hashtags* mais utilizadas no momento na rede. Originalmente, a programação da Rede Globo envolveria o debate dos candidatos à presidência, mas este foi cancelado por conta da ausência de Jair Bolsonaro – ele ainda se recupera da polêmica facada<sup>92</sup>.

Assim, ao invés do debate entre os dois candidatos, a emissora transmite a novela *Segundo Sol* (2018), resultando na reprodução ao vivo das falas dos personagens da novela pelos atores no teatro do IMS. As falas da novela são reproduzidas com a mesma dinâmica da de um debate: cada ator tem um tempo para se manifestar e um mediador controla esse tempo, além de designar a ordem em que cada um deve falar.

Os atores no palco, com fones de ouvido, reproduzem os áudios do episódio da novela. Além desse conteúdo, os performers do debate sofrem interferência de outros atores que falam em suas outras orelhas tópicos em alta na internet em tempo real, forçando-os a escolher entre reproduzir as falas da novela ou dos tópicos gritantes da internet. Considerando ser a véspera do segundo turno das eleições, era de se esperar que as *hashtags* mais comentadas fossem relacionadas aos candidatos e campanhas. Movimentos anti-Bolsonaro, como “#elenão”, “#elenunca”, “#viravoto”, vão de encontro aos que já comemoram vitória antes da hora com

.....

91 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KtHhhM80GRY> Acesso em: 15/02/21

92 “Jair Bolsonaro afirma que não vai a debates no segundo turno”, por André Luiz Azevedo, André Trigueiro e Marco Antônio Martins, TV Globo e G1 Rio, 18/10/18. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/eleicoes/2018/noticia/2018/10/18/jair-bolsonaro-afirma-que-nao-vai-a-debates-no-segundo-turno.ghtml> Acesso em: 15/02/21



Figura 27: Frames de *Aos Vivos - Debate nº 3 (Terra em Transe)*, 2018.

“#émelhorjairseacostumando”, “#acabouamamata”, “#forapt”.

Ditando o andamento da ação e somando mais carga de sentidos ao trabalho, outro grupo de atores e músicos, com instrumentos, também vestindo fones de ouvido, reproduzem na íntegra do fundo do palco, o áudio do longa *Terra em Transe* – especialmente a trilha sonora e as falas do personagem Paulo Martins, o poeta, as falas de Porfirio Diaz e a voz do povo. A ação do debate começa em sincronia com o longa e termina também ao mesmo tempo. Se no filme, Paulo não é só personagem, mas também narrador do enredo, aqui, no debate de Nuno Ramos, seu papel é o mesmo. O desenvolvimento da ação conta então com três linhas narrativas mescladas, que se dão concomitantemente – a sobreposição informacional gera um caos sonoro.

Do outro lado da tela, pela transmissão ao vivo no Youtube, não é possível para os que assistem à ação identificar a origem do conteúdo mimetizado pelos atores da frente do palco. Sentenças são cortadas e misturadas, criando falas confusas, esquizofrênicas. Estaria o conteúdo televisivo afirmando “ele não”? Estariam as pessoas da internet chamando Laureta para a briga? Ou ainda, estaria Laureta dizendo “fora comunistas”? Tudo se mistura em ato, ao vivo.

Os enquadramentos das câmeras evidenciam detalhes, aproximam o espectador da ação, expandido a intimidade vivida presencialmente no teatro do IMS a outras localidades. Assim como no longa-metragem, também na ação de Nuno Ramos, Paulo, encarnado por uma atriz negra, parece contaminar os ali presentes, em meio ao burburinho em que a atmosfera do palco foi transformada. O elenco da ação está disponível no *Anexo*, p. 211.

#### **2.4.3.1 A CATÁSTROFE ANUNCIADA**

A ação de Nuno Ramos mescla narrativas de diferentes naturezas e temporalidades através da voz dos atores-performers no palco do IMS. A transmissão ao vivo no *Youtube* torna a ação um evento midiático como sugerido pelo título do trabalho: um debate político televisivo. São três os disparadores de texto: o áudio televisivo (novela), o *Twitter*, e o filme de Glauber Rocha.

O resultado é uma fragmentação dos discursos, já que os textos não criam uma uniformidade de sentido em sua sobreposição, mas uma cacofonia craquelada. Um retrato de tempos de múltiplas mídias e hiper conexão: a quantidade de informação não necessariamente gera qualidade de entendimento. Nem o acesso a mais meios

de comunicação gera mais diálogos. No debate de Ramos, todos os performers falam, mas apenas os candidatos escutam. Uma referência a um populismo? Os personagens políticos da ação escutam pedaços de discursos e repetem-nos como um reflexo corporal, não processam as informações, logo, não há nenhuma preocupação com construção de coerência. Repetem o que a grande mídia (Rede Globo) e o povo (*Twitter*) falam, ainda que isso não gere sentidos claros.

Adicionando o longa *Terra em Transe* ao debate, Nuno Ramos abraça a leitura de Brasil que o longa sugere. A obra de Glauber Rocha continua dizendo sobre a cultura política nacional, para além do específico de sua década de realização. Assim como a problemática de *Antígona* fala de um tempo cíclico, em constante retorno. A conjuntura da década de 1960 se repete – ou, talvez pior, se mantém, nunca tendo deixado de existir. Personagens centrais da narrativa de Glauber são escolhidos por Ramos para terem seus discursos reproduzidos: Paulo, o poeta, representante de uma elite de esquerda, mas com a problemática de sua herança autoritária e preconceituosa; e Diaz, político cristão, conservador, ditador. Como véspera do segundo turno das eleições de 2018, é inevitável a relação com os dois candidatos à presidência: um de uma esquerda conciliadora e o outro de direita, cristão, autoritário e o líder das pesquisas de intenção de voto.

As palavras de ordem dos conservadores brasileiros atuais que ascendem novamente ao poder (a derrota do candidato de esquerda é iminente), repetem os valores de Diaz: “Deus, Pátria e Família”. Tais referências aparecem no debate de 2018 através da citação dos tópicos em alta no *Twitter*, que afirmam de um lado o apoio à repressão violenta aos supostos “comunistas”, e de outro transparecem o horror que a volta de tais valores à agenda brasileira causa. A sugestão de Xavier a respeito de *Terra em Transe* parece se aplicar ao debate de Nuno Ramos sobre o paradigma nacional:

O filme se põe como franca expressão de um estado de espírito e destila um sentimento globalizante da crise, que não hesita em imprimir um sentido mítico fundamental à análise dos eventos políticos, em verdade, assumidos como parte de uma totalidade maior só compreensível a partir de uma peculiar representação da política. No topo dessa figuração que quer totalizar, alcançar ordens que julga mais fundas, há a metáfora do transe para caracterizar a crise nacional. (XAVIER, 2013, p. 89)

O estado de espírito do longa de Glauber e da ação de Ramos é caótico, com fragmentos de textos que em uma primeira aproximação, não parecem conversar: “sugere um fluxo descontrolado de dados e associações que parece impossível unificar” (XAVIER, 2013, p. 64). Questões de ordem econômica, cultural, religiosa,

social, moral, se estendem à discussão política, colocando sob escrutínio o Brasil em sua totalidade. A crise é geral e precede 2018 ou 1967, vem da colonização, da opressão do branco e da elite exploradora, a oligarquia que não renuncia ao poder. Não há esperança de um futuro diferente para o povo marginalizado. Nuno Ramos atualiza o diagnóstico de Glauber Rocha ao incorporar a obra do cineasta à sua poética.

A ação realizada à véspera do segundo turno das eleições transparece os ânimos de um Brasil dividido entre o medo e o ódio. A substituição na programação do canal televisivo do debate pela novela é citada em tom de denúncia, indicando intencionalidades da grande mídia – ela tem participação no transe brasileiro, trabalha para os detentores de poder. Enquanto a narrativa ficcional se desenrola na televisão, a internet está em batalha, transparecendo a crise global que intensifica as animosidades no dia antes da votação. Ao fundo, o texto de *Terra em Transe* comenta a conjuntura, une a ficção televisiva aos gritos da plataforma social, mas sem criar um sentido unificado. Aos desatentos, tudo não passa de um grande ruído, incompreensível, desagradável. Aos abertos à experiência da ação, vê-se um retrato do situação atual. Um último respiro antes de outra derrota, antes de mais uma repetição cíclica de desespero nacional.

## **2.5 DO TEMPO MORTO À SATURAÇÃO TEXTUAL**

Os trabalhos de Nuno Ramos aqui analisados partem da premissa de um Brasil hiper conectado e em crescente crise. *111 Uma Vigília* (2016) desperta o procedimento da transmissão ao vivo na obra de Ramos. Se neste trabalho Ramos se refere à televisão de maneira sutil pelo formato de telejornal, a partir da série *Aos Vivos* resolve questioná-la diretamente, expondo o texto televisivo sem pudor, deixando que a grande mídia entregue ela mesma as intencionalidades escondidas por trás da sua grade de programação. O artista nos lembra que não há veículo ou instituição neutros, por mais que eventos como os debates ou, o jornalismo, tentem assim parecer. E, com o acréscimo de outras linhas narrativas sobre o áudio televisivo, adiciona a cada debate referências textuais e visuais que denunciam e confirmam as suspeitas que temos sobre aquilo que ouvimos sair da televisão: que são pura encenação.

A mistura de referências se intensifica a cada obra. De *111 Uma Vigília* com sua repetição e tempo arrastado, a *Aos Vivos: Debate nº 3 (Terra em Transe)*, com suas 3 linhas narrativas, tem-se um salto na quantidade de dados colocados para o usuário-espectador. Do vazio da morte, do tempo que pesa, transitamos para os cruzamentos

da vida contemporânea, para o excesso aparentemente desordenado, para o tempo que voa. A quantidade de informação em *Aos Vivos* pode ser potencializada ainda pelo usuário-espectador que resolve acompanhar os programas televisivos mimetizados em tempo real em outros dispositivos, comparando as duas transmissões – a de Ramos e a do canal de televisão. Uma pluralidade de vozes se atropelam, e assim acontece no mundo: além das múltiplas telas conectadas à internet o tempo todo, há muita fala e pouca escuta.

*111 Uma Vigília* e a série *Aos Vivos* fazem referência à grande mídia, em especial, a televisão. O primeiro trabalho é uma representação do jornalismo televisivo, que, em relação aos acontecimentos relacionados ao massacre do Carandiru, age em nome daqueles que os encomendaram. *111 Uma Vigília* desconstrói esse jornalismo enquanto imagem da verdade, da informação. E a série *Aos Vivos*, com suas reproduções de programas televisivos, desfaz também as imagens dos candidatos políticos e do próprio debate político-eleitoral. Se este, por sua vez, é uma representação, os trabalhos de Ramos realizam a representação da representação. Em uma poética da iconoclastia, destroem as imagens.

Nuno Ramos monta um retrato de Brasil que para onde quer que olhemos, há incongruências e desencontros. Se Arnaldo Antunes e Vera Holtz respondem a acontecimentos pontuais com ações também pontuais, Ramos abre o leque de problemáticas abraçando o todo do paradigma nacional. E para abordar as múltiplas questões que o atacam escolhe combinar diversas referências.

## **CAPÍTULO 3 - ANTUNES, HOLTZ E RAMOS: ESTUDOS DE MÍDIA, PROCEDIMENTOS POÉTICOS E O ESTATUTO DO VÍDEO**

Apresentados os trabalhos de nosso recorte de pesquisa, assim como sua relação com a política nacional, neste capítulo abordamos o vídeo como procedimento artístico. Para tanto, separamos em tópicos os diferentes ângulos de aproximação com as obras no que diz respeito ao uso poético do vídeo. Neste capítulo, nos aproximamos dos nossos artistas com o foco nos processos midiáticos de seus trabalhos e sua relação com o atual estatuto das mídias. Considerando o acesso que eles têm às mídias devido a seu reconhecimento na cultura nacional, a escolha pela realização de vídeos na internet chama a atenção. Trata-se de uma escolha relacionada a um projeto novo, pelo menos em termos de difusão.

Para fins de análise, optamos por aproximar os trabalhos de Arnaldo Antunes, Vera Holtz e Nuno Ramos com obras da videoperformance e da videoarte. Os colocamos em relação a obras de outros artistas de diferentes períodos históricos e que possuem em comum com eles alguns procedimentos poéticos. Esses outros realizadores também respondem aos seus respectivos momentos políticos em crise. A videoarte brasileira do período da ditadura militar nos ajuda a pensar os vídeos de nossos artistas e suas representações das adversidades nacionais.

Para tanto, Antunes, Holtz e Ramos estabelecem diferentes processos de realização em seus trabalhos. Gravam e transmitem imagens via ação de corpos frente as câmeras, sem cortes, em tempo real, e sem manipulação da imagem digital. Não há montagem, edição ou pós-produção. Somente corpos que interagem com as câmeras, criando uma relação contratual com o usuário-espectador que vivencia o mesmo tempo que os corpos performáticos dos vídeos. Essas imagens-movimento ocupam as plataformas sociais com o intuito de pensar os anos entre 2016 e 2020, e ativam o ambiente das mídias sociais com recursos expressivos cruzados e desmontados dos campos da arte outrora considerados canônicos. Conforme veremos, *remidiam* não só outros meios e outros textos, mas ainda seus corpos e vozes.

### **3.1 TUDO SE REMIDIA – DO TEATRO GREGO ÀS PLATAFORMAS SOCIAIS**

Conforme Bolter e Grusin (2000) argumentam, as chamadas novas mídias (agora, já não tão novas) possuem três características em comum: o imediatismo,

a *hipermídiação* e a *remídiação*<sup>93</sup>. De maneira simplificada, esses meios procuram ocultar a mediação que fazem ao colocar o espectador ou usuário junto aos objetos representados. O processo de imediatismo procura borrar a fronteira entre representação do mundo via dispositivo tecnológico e o mundo em si. É o caso da realidade virtual, para citarmos um exemplo. Já a hipermídiação agrega diversas mídias num mesmo dispositivo ao mesmo tempo, como os sistemas operacionais de computadores e seus *softwares* para escrita, edição de vídeos, reprodução de áudio, dentre outros, podendo rodar ao mesmo tempo. Ou ainda as múltiplas janelas de um navegador de internet que redefiniram nossa dinâmica comunicacional e de trabalho.

Observando esses fenômenos chegamos à *remídiação*, a lógica em que um meio se apropria de características e processos de outros anteriores a ele. Em que as novas mídias remodelam formas de mídias anteriores, tomando emprestado velhas estratégias representativas (BOLTER e GRUSIN, 2000). Assim, para os autores, qualquer nova tecnologia de representação vai se definir de acordo com as já existentes anteriormente. A novidade das mídias atuais se manifesta então por processos de retrabalho. A mídia digital *remidia* seus predecessores (manuscritos, peças, filmes, fotografia, pintura etc.) e, nessa direção, a *web remidia* a televisão, assim como o inverso (BOLTER e GRUSIN, 2000).

Não é por acaso que os vídeos de Arnaldo Antunes e Vera Holtz agregam características da videoarte brasileira, apesar de estarem nas plataformas sociais, de forma diferente da convencional – exposições em galerias e museus. Arnaldo Antunes *remidia* na internet sua poesia concreta. Vera Holtz *remidia* a galeria de arte, ou uma exposição individual, ao dedicar sua página do *Facebook* para os posts com padronização de cenário e linguagem dos vídeos, além do texto das publicações que sempre apresentam os créditos das obras. Já Nuno Ramos explora a incorporação de características da televisão pelas mídias sociais, especialmente com a transmissão ao vivo. Ele *remidia* ainda o teatro ao inseri-lo no *Youtube* com múltiplas câmeras. *Remidia* a televisão ao propor o texto televisivo aos atores, tornando a encenação dos políticos ainda mais evidente, invertendo a lógica de que é a televisão que incorpora procedimentos do teatro.

A *remídiação* também acontece entre obras e discursos, que podem ou não citar umas às outras. Nuno Ramos o faz intensamente com a série *Aos Vivos*. *Remidia* a televisão ao vivo, o debate entre presidenciáveis, a novela, o programa de variedades, a tragédia grega com *Antígona*, o longa *Terra em Transe*, e até mesmo posts do *Twitter*.

.....  
93 Tradução livre de *immediacy, hypermediacy e remediation*, em BOLTER e GRUSIN, 2000.

Ele desloca cada mídia e as realoca de ponta cabeça, nos permitindo ver as semelhanças entre todas. Há teatro na televisão, teatro no debate político, teatro na novela, novela no debate político, tragédia na televisão, tragédia na política, política no cinema, teatro no *Twitter*, tragédia grega na novela. Isso tudo transmitido no *Youtube*, que *remidia* a televisão ao vivo e a lógica de banco de dados em nuvem (servidor), além de ser ainda *software* de edição de vídeo, plataforma social gratuita, espaço para publicidade. Nossos três artistas aparecem ainda *remidiados* em vídeo para nós: transportam-se para a internet, levando com eles suas poéticas.

### **3.2 ARNALDO ANTUNES, VERA HOLTZ E NUNO RAMOS EM VÍDEO NAS PLATAFORMAS SOCIAIS**

A maioria dos eventos nos dias de hoje, são eventos de mídias sociais, gravados e transmitidos por smartphones. Kultur é agora tecno-cultura.<sup>94</sup> (LOVINK, Posição 3410, 2016)

Uma das questões desta pesquisa diz respeito ao uso das plataformas sociais pelos artistas. O período em que começam a realizar seus vídeos, 2016, se dá na fase da internet 2.0, cuja dinâmica consiste na interação entre usuários, enquanto há o rápido crescimento das mídias sociais. Uma das características do *Facebook*, por exemplo, são os campos de comentários, espaços livres para usuários se expressarem em cada publicação, dentre outros tipos de interação como as curtidas e compartilhamentos. Mas nossos artistas não fazem uso das ferramentas da chamada *web* 2.0. Não respondem aos comentários. Não interagem com seus seguidores, a não ser através das publicações que fazem. Estão nas plataformas apenas para transmitir, distribuir seus vídeos. Utilizam as mídias sociais com uma lógica de *broadcast*<sup>95</sup>, sem ativar a via de mão dupla na comunicação entre usuários. Seus seguidores, por sua vez, comentam, interagem entre si. Formam uma comunidade ao partilharem seu apreço (ou não) pelas obras publicadas pelos artistas.

No *Facebook*, Vera Holtz e Arnaldo Antunes não possuem um perfil comum de usuário mas uma página oficial, ferramenta geralmente usada por empresas e marcas. Não é possível adicioná-los como amigos, apenas curtir e seguir suas páginas. Estão

.....

94 “Most events these days are social media events, recorded and transmitted by smart phones. Kultur is now techno-culture.” (LOVINK, Posição 3410, 2016)

95 Ou transmissão direta. Trata-se da transmissão em tempo real de áudio e vídeo de forma unidirecional: o sinal que vai de um para muitos. (MACHADO, 2011a)

na plataforma não para uso pessoal, mas como os artistas que são. E se distanciam do público, não compartilham suas vidas privadas. Para *111 Uma Vigília*, Nuno Ramos cria também uma página e um evento específicos, não um perfil de usuário.

Ao estar em uma plataforma social, Vera Holtz por um momento se rende ao vídeo em 9:16, na vertical, em suas publicações de 2016, ... *vamos conceituar ...*<sup>96</sup> (p. 48) e *Pletora do Descarrego*<sup>97</sup> (p. 50). Usuários das redes criaram o costume de gravar vídeos ou fazer transmissões ao vivo com o enquadramento na vertical. Essa posição é anatomicamente facilitadora para navegar na *web* com o smartphone nas mãos. A proporção 9:16 também parece melhor enquadrar o corpo humano nas janelas das plataformas sociais, priorizando o sujeito da ação em relação ao ambiente ou cenário do vídeo. A cultura das selfies naturalizou o quadro 9:16, diferentemente do que estávamos acostumados a ver no cinema ou televisão, em que a horizontalidade era priorizada.

... *vamos conceituar ...* de Holtz nos apresenta a atriz sentada, com o corpo inteiro enquadrado. Já *Pletora do Descarrego* apresenta a personagem apenas dos cotovelos para cima. Porém, o quadro estreito em 9:16 dá espaço e destaque para os cabelos cheios de incenso, cuja fumaça forma curvas abstratas em contraste com a parede cinza ao fundo. Tais manchas em movimento destacam-se, de baixo para cima, direcionando nosso olhar. Tendo em vista a resolução e nitidez dos vídeos, temos a impressão de que foram gravados com uma câmera de celular. A verticalidade convém, já que as pessoas costumam acessar as plataformas sociais também de seus smartphones, visualizando a imagem na proporção em que os vídeos foram gravados. Mas os vídeos posteriores da artista serão feitos no tradicional 16:9.

O enquadramento horizontal aparece em Holtz a partir de *Sem título*<sup>98</sup> (2017), com um aparente aumento de preocupação com iluminação e qualidade do vídeo. Mas um padrão na duração e dinâmica do material e da performance da atriz se mantém, formando uma coerente série. Durante segundos a personagem interage com objetos, em silêncio, e com gestos se comunica com o espectador, olhando para a câmera ou não. A câmera fixa e a curta duração, somados à plataforma do *Facebook* que repetia a reprodução dos vídeos assim que eles terminavam (atualmente, não mais), criavam um *loop* do vídeo. O movimento da atriz se repetia indefinidamente,

96 Disponível em: <https://www.facebook.com/veraholtzoficial/videos/970238799712222/>  
Acesso em: 15/10/18

97 Disponível em: <https://www.facebook.com/veraholtzoficial/videos/1165813800154720/>  
Acesso em: 15/10/18

98 Disponível em: <https://www.facebook.com/veraholtzoficial/videos/1470004413068989/>  
Acesso em: 15/10/18

como acontece nos *gifs* animados<sup>99</sup> - a repetição é um procedimento comum na *web*. Já Arnaldo Antunes, apesar da encenada naturalidade em seus vídeos, não opta pela informal verticalidade como os primeiros experimentos de Holtz. Ainda que presentes no *Facebook*, seus vídeos ??? (1)<sup>100</sup> (p. 40), ??? (2)<sup>101</sup> (p. 42) e *sem título*<sup>102</sup> (p. 43) estão na horizontal, privilegiando também a vista do ambiente ao redor do artista. O enquadramento escolhido possibilita a visibilidade de seus movimentos para os lados, além de dar pistas sobre os lugares em que ele nos coloca.

Em *#IstoNãoÉUmPoema*<sup>103</sup> (p. 44), compartilhado pela página de *Facebook* de Antunes, mas também pelo *Whatsapp*, em proporção 16:9. O compartilhamento pelo *Whatsapp* foi novidade, especialmente considerando a duração do material de quase 12 minutos. Se em outubro de 2018 estávamos acostumados a receber pelo *Whatsapp* vídeos geralmente com notícias duvidosas e conteúdos compilados com fins eleitorais - frequentemente de propaganda do candidato Bolsonaro -, a circulação de *#IstoNãoÉUmPoema* soou como uma quebra de padrão. A ausência de imagens somada à longa duração do vídeo destoaram do tipo de material viralizado no *Whatsapp* até então.

Enquanto Antunes e Holtz experimentam com os curtos vídeos em formato popularizado na internet, Nuno Ramos traz para o *Facebook* a linguagem televisiva. *111 Uma Vigília* (2016) se dá à forma de um telejornal, reproduzindo a câmera fixa, o 16:9, e a posição frontal do sujeito em quadro, típicos do jornalismo televisivo. A transmissão ao vivo da vigília se passa da sacada de um prédio, tornando a vista alta da cidade de São Paulo cenário das leituras dos nomes das vítimas, situação semelhante ao cenário da Rede Globo em seu jornal local em São Paulo.

O ao vivo nos possibilita ver a passagem do tempo na tela com a mudança de luz no céu, as sombras que mudam nos prédios, tornando incontestável o fator do tempo real e o presente na transmissão. O “‘ao vivo’, no senso comum, evoca o frescor dos fatos, a simultaneidade entre a emergência de um fato social e sua presença

.....  
99 *Graphics Interchange Format* são arquivos que podem ser salvos e reproduzidos como fotografias com movimento. É possível criar GIFs a partir de vídeos e de imagens. Por serem mais leves que vídeos, são comumente utilizados em interações nas plataformas sociais para ilustrar conversas ou para descontração.

100 Disponível em: <https://www.facebook.com/arnaldo.antunes/videos/1005637946183295/?v=1005637946183295> - Acesso em 20/01/20

101 Disponível em: <https://www.facebook.com/arnaldo.antunes/videos/1008627002551056/?v=1008627002551056> - Acesso em 20/01/20

102 Disponível em: <https://www.facebook.com/arnaldo.antunes/videos/106072227341533/> - Acesso em 20/01/20

103 Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=565095333910192> Acesso em: 10/12/18.

imagética em outro lugar” (MORAN, 2012, p. 114). Ali está o índice de verdade. Também de Ramos, a série *Aos Vivos* (2018) se desenrola com o quadro na horizontal, também apresentada ao vivo na *web*. Mas, diferente de *111 Uma Vigília*, esses vídeos são compostos por mais câmeras e, o corte entre elas acontece ao vivo, agregando movimento à transmissão.

Veremos mais adiante como Ramos trabalha a intermedialidade em *Aos Vivos* no Youtube. Enquanto o *Facebook* é uma plataforma que prioriza a interatividade dos usuários via exposição de suas vidas e opiniões com vários meios (texto, fotografia, vídeo, *links* para outros *websites*), o *Youtube* é voltado para o compartilhamento exclusivo de vídeos. Assim, a escolha pela transmissão ao vivo nessa plataforma emula a televisão.

Chris Meigh-Andrews (2014) levanta a problemática da impermanência do meio videográfico, em especial, das transmissões ao vivo. Alguns trabalhos da videoarte estão fadados a se perderem, serem apagados com o tempo, ou mesmo marginalizados ou ignorados - especialmente os que não se encaixam em definições ou rótulos. É o caso das ações como as de Arnaldo Antunes e de Vera Holtz, publicadas no *Facebook*, sem posição de destaque no campo da arte no Brasil. São ambíguas por estarem em uma plataforma social, tão informalmente. Isso aponta para a importância de registrar esses vídeos seja em pesquisas como esta, através da escrita, ou preservando os arquivos, catalogando-os.

### **3.3 PENSANDO EM VÍDEO, OU, O VÍDEO-PENSAMENTO**

Nossos artistas intervêm na disputa entre narrativas nas plataformas sociais com as ações aqui estudadas. Reagem aos fatos pela gestualidade do fazer artístico, já que talvez as linguagens existentes no mundo não sejam suficientes para representar suas ideias. A arte é um recurso para o processo da crítica. Oferece meios para pensarem o momento.

A semiótica de Peirce postula que o pensamento se processa em signos. Santaella (2005) leva adiante a teoria peirciana, e afirma que a linguagem é pensamento, e se dá via verbal, visual e sonora. E as classes de signos, para além da palavra, se manifestam em linguagens como a música, o audiovisual, a dança, e assim por diante.

Nessa medida, no contexto da teoria peirciana, a palavra “pensamento”, como extensiva a signo, deve ser entendida de

maneira muito generosa. Qualquer coisa que esteja presente à mente, seja ela de uma natureza similar a frases verbais, a imagens, a diagramas de relações de quaisquer espécies, a reações ou a sentimentos, isso deve ser considerado como pensamento. (SANTAELLA, 2005, p. 55)

Com isso, queremos dizer que os vídeos de Antunes, Holtz e Ramos são pensamento, pois realizam semioses, conexões sígnicas através da imagem em movimento e dos sons. São pensamentos extrojutados, pois se dão no exterior de suas mentes, no mundo material. Segundo Santaella: “os signos podem ser internos ou externos, ou seja, podem se manifestar sob a forma de pensamentos interiores ou se alojar em suportes ou meios externos, materiais” (SANTAELLA, 2005, p. 56). Os signos advindos das ações dos nossos artistas se corporificam no vídeo, materializam-se.

Mello (2008) apresenta ideia similar ao tratar do que ela define como o vídeo em suas extremidades:

É, portanto, o vídeo não somente traduzido em seu contexto particular de tempo e espaço, mas também aquele que partilha diferentes estratégias criativas na direção de uma iconografia mais complexa e menos pura, circunscrito como um terceiro, como um pensamento. (MELLO, 2008, p. 37)

Assim como palavras e textos traduzem ou formam pensamento, o vídeo como modo expressivo contemporâneo também o faz, mas de maneira diferente. Dubois defende a ideia do vídeo como “uma forma que pensa” (2004, p. 97), em uma direção metalinguística:

O que eu me digo um pouco hoje em dia é que para pensarmos o vídeo, talvez devamos parar de vê-lo como uma imagem e de remetê-lo à classe das (outras) imagens. Talvez não devamos vê-lo, mas concebê-lo, recebê-lo ou percebê-lo. Ou seja, considerá-lo como um pensamento, um modo de pensar. Um estado, não um objeto. O vídeo como estado-imagem, como forma que pensa (e que pensa não tanto o mundo quanto as imagens do mundo e os dispositivos que as acompanham). (DUBOIS, 2004, p. 100)

A imagem-vídeo para o autor seria um estado, uma “forma que presentifica”, um “ser-vídeo” (DUBOIS, 2004, p. 102). Ao falar de *Pryings* (1971) de Vito Acconci, uma das videoperformances que inaugura o “gênero” em que corpo confronta a câmera, o autor cita a “intensidade feita imagem” como sua força e sentido. Não leva em conta tanto os sentidos dos gestos do artista e da performer que atua com ele, mas a imagem em si: “Sua força vem do enquadramento fechado, dos closes, da luz e dos grãos, dos cinzas e dos desfocamentos dos movimentos, da velocidade, da duração etc. É o plano, como bloco, espaço e tempo, que age” (DUBOIS, 2004, p. 105).

Uma vez no mundo, em vídeo, a performance dos artistas vira “imagem como presença” (DUBOIS, 2004, p. 110). E passamos a “observar o vídeo como travessia, campo metacrítico, maneira de ser e pensar ‘em imagens’. Como forma de pensar as imagens em geral, quaisquer que sejam elas” (DUBOIS, 2004, p. 110).

Mas uma vez que o pensamento-vídeo aqui é constituído de imagens e sons de corpos que realizam gestos, há a origem dessas vídeo-imagens que é justamente advinda dos movimentos corporais captados pela câmera. Um outro pensamento acontece no movimentar do corpo artista (GREINER, 2005). A ação de rasgar o papel na cabeça realizada por Antunes é também uma maneira de pensamento, uma construção sógnica exterior à mente do artista. O mesmo se passa com os gestos de Vera Holtz: signos que se relacionam criando sentidos simbólicos. Greiner (2005) aborda o corpo como realizador de construções sógnicas, com capacidade de “promover o aparecimento de novas metáforas complexas” na comunicação (GREINER, 2005, p. 109). “Pensamento seria, portanto, movimento, fluxo de imagens, ação movida por um propósito. Esta seria a fonte primária de comunicação. Não o corpo como coisa ou instrumento, mas o corpomídia, criador de cadeias sógnicas” (GREINER, 2005, p. 116).

Sugerimos então a realização das ações em vídeo como um modo de pensamento. Assim, nossos artistas são atraídos a tornarem-se também imagem em movimento não para serem só olhados, mas para pensar. E ao expor seu vídeo-pensamento, nos convidam a refletir junto com eles. Entramos em contato com “os pensamentos organizados pelo corpo artista que nascem com aptidão para desestabilizar outros arranjos, já organizados anteriormente” (GREINER, 2005, p. 109) – como os modos expressivos típicos da internet que eles desconstroem, por exemplo (as selfies, as opiniões, os compartilhamentos de memes).

Antunes é poeta e escritor, com diversas publicações. Nos vídeos postados em 2016, ???(1), ???(2) e *Sem Título*, sua poesia concreta é virada do avesso. Se materializa ganhando um corpo e imagem. Antunes, ele próprio, vira poesia ambulante. Gesto-pensamento traduzido em vídeo. Posteriormente, no Facebook, o audiovisual vai novamente servir de matéria para suas ideias.

No que poderia ter sido publicado apenas em texto, ou apenas no formato de áudio, *#IstoNãoÉUmPoema* (2018) manifesta o luto do artista em vídeo. A audição da voz de Antunes, somada à leitura em tempo real do que ele diz, em conjunto com suas pausas e respiros, encarando uma tela preta por 12 minutos, formam a experiência com a obra. A temporalidade da imagem em movimento aqui é marcada pela falta dela: o ritmo da fala unido ao da legenda de texto ditam o tempo das nossas imagens mentais. Antunes já trabalhara o vídeo-texto anteriormente com geradores

de caracteres e outros recursos, criando visualidades para suas poesias. Mas aqui a intencionalidade poética muda com a utilização do texto como legenda da grave fala, somada à difusão do vídeo pela internet via *Whatsapp* e *Facebook*. Não é experimentado formalmente em um ambiente de galeria ou museu. Mas manifesta uma dor comum à uma parcela da população, como que estendendo suas mãos através dos celulares para tocar os que o escutam e sofrem junto com ele. Um réquiem viralizado.

Nuno Ramos, por sua vez, transporta sua técnica abstrata de *assemblage*, dos quadros pesados, cheios de matéria tridimensional, para o plano da imagem em movimento. A usual diversidade de objetos fixados em seus quadros é convertida em corpos de atores e atrizes. E os ensaios do escritor dão lugar aos textos de outros autores, completando sua colagem em performances densas e vídeos intensos como seus quadros e livros. O pensamento intermediário de Ramos traduzido em seus objetos de arte, ensaios e composições musicais, se faz presente em suas transmissões ao vivo. O vídeo possibilita a junção de muitas mídias em uma só. A multiplicidade dos meios de comunicação vivida pelos indivíduos é reproduzida na série *Aos Vivos* (2018). As angústias e reflexões de Ramos se materializam nos múltiplos textos, mídias e corpos em cena.

Para nosso imaginário, desde que a conhecemos pela televisão, Vera Holtz sempre foi videoimagem (BELLOUR, 1993, p. 223). Sua transição para uma autoconstrução de seu personagem nos coloca na janela de um cubo cinza, provável cômodo de sua casa, espiando-a sem pudor. De atriz de TV, dirigida, para diretor. Dos papéis diversos, de figurinos, perucas, maquiagem, de cenários de mansões, grandes estúdios e paisagens, das vidas fictícias das mais variadas, agora parece estar presa na nossa tela, no espaço cinza. Minimalista em suas vestimentas, penteados e gestos. Tudo o que ela faz cabe no enquadramento. Dá a ver seu pensamento, para nós, com ineditismo, escolhendo para tanto o vídeo. Assim como Antunes, pensa com a materialidade do seu próprio corpo no contato com outros corpos-objetos e com a câmera. E ao assisti-la, nos colocamos automaticamente a pensar seu pensamento.

Ao falarmos sobre os trabalhos de Antunes, Holtz e Ramos, não é possível traduzir fidedignamente a abstração construída por eles. Apesar de não haver texto que dê conta do pensamento videoimagético, podemos recorrer aos sentidos trazidos por ele (conforme os capítulos 1 e 2), além de investigar a presença na internet (capítulo 4) e o próprio meio videográfico como fatores significantes. Sobre a arte e o meio do vídeo, identificamos proximidades dos nossos artistas com obras da videoarte brasileira do período da ditadura militar. A política sob questionamento por corpos-vídeos-artistas liga nossas ações a décadas passadas e suas problemáticas no Brasil.

### 3.4 VIDEOARTE NO BRASIL: RETOMADAS E CONTINUIDADES

Mencionamos no *capítulo 1* um atual retorno de memórias da ditadura militar brasileira por conta de discursos que voltam a aparecer nas ruas e nas mídias. A ascensão do conservadorismo extremado marca a segunda metade da década de 2010, com representantes políticos referindo-se diretamente ao período ditatorial em tom de adoração. Valores que acreditávamos terem sido superados renascem na fala de uma parte da população. Junto à semelhança no campo dos afetos – com slogans como “Brasil acima de tudo, Deus acima de todos” ou ainda “Deus, pátria e família” -, a crise econômica também assola o Brasil. Para os não adeptos de tal conservadorismo, a sensação de retrocesso gera um desencontro com as expectativas de um futuro melhor para o país. E se muitos políticos repetem discursos dessa época passada, algo da arte desse período acaba voltando também. Nesse sentido, Antunes, Holtz e Ramos se aproximam de trabalhos das décadas de 1960 e 1970.

A videoarte brasileira, conforme aponta Machado (2007a), possui fases relacionadas a diferentes gerações de artistas. Cada geração viveu um processo histórico e com tecnologias diferentes. A primeira geração de artistas no Brasil se deu no contexto de um movimento de expansão das artes plásticas e visuais na década de 1970. A diminuição do tamanho e peso das câmeras, que se tornaram portáteis, assim como o barateamento dos equipamentos de filmagem (em comparação aos de cinema) e a não mais necessária revelação de filme em laboratórios contribuíram para os primeiros artistas começarem a manipular o vídeo.

Na verdade, o vídeo foi uma tecnologia particularmente privilegiada nesse movimento, em decorrência do seu baixo custo de produção, de sua absoluta independência em relação a laboratórios de revelação ou de sonorização (que funcionavam como centros de vigilância da produção na época da ditadura militar) e sobretudo pelas características lábeis e anamórficas da imagem eletrônica, mais adequadas a um tratamento plástico. (MACHADO, 2007a, p. 17)

De modo geral, a videoarte aparece no final da década de 1960 como registro

de performance de artistas pelo mundo – junto ao *Fluxus*<sup>104</sup> e *happenings*<sup>105</sup>. Filmar era registrar o ato para a posteridade, e essa filmagem também servia para os artistas como material para submissão a editais e processos seletivos. Além dessa funcionalidade de portfólio, os vídeos serviam para disseminar a performance para além dela. Tais fitas raramente eram exibidas ao público, serviam mais como documentos, resíduos dos atos presenciais, mas eram colecionáveis por galerias junto a objetos também de rastro performático. O valor estético dos vídeos não era prioridade.

Meigh-Andrews (2014) aponta que os videoartistas pioneiros exploravam as propriedades do vídeo não apenas para distinguir ele de outras mídias como o filme, a pintura e a escultura, mas porque tais propriedades tinham muito em comum com outras preocupações do período – especialmente as da arte conceitual, escultura minimalista e a performance. O vídeo era atrativo também por seu frescor:

não havia um discurso identitário prévio atrelado a ele, não tinha tradição como meio artístico. Nesse sentido, era o oposto da pintura. Não tinha compromisso formal nenhum, atraindo artistas como as feministas, por exemplo. (MEIGH-ANDREWS, 2014, pos. 337)

Shigeko Kubota (1937, Japão) – videoartista e esposa de Nam June Paik declara na década de 1970: “O vídeo é a vingança da vagina. O vídeo é a vitória da vagina”<sup>106</sup> (MEIGH-ANDREWS, 2014, pos. 337). A artista reivindica e defende o vídeo como mídia para as mulheres.

Essas declarações identificaram a reivindicação de Kubota pelo vídeo como um meio que empodera as mulheres e lhes permite alcançar o reconhecimento que muitos achavam que não seria possível através das disciplinas mais tradicionais e dominadas pelos homens da pintura e escultura. (MEIGH-ANDREWS, 2014, pos. 343)<sup>107</sup>

No Brasil, artistas como Letícia Parente (1930-1991), Sônia Andrade (1935), Regina Silveira (1939), dentre outras, adotam o vídeo para manifestarem-se no período

.....

104 *Fluxus* foi um importante movimento artístico definido pelos artistas que o formaram como um modo de viver e de fazer as coisas. Nomes como Dick Higgins, John Cage, Joe Jones, Nam June Paik, Yoko Ono, Joseph Beuys, dentre outros, visavam desconstruir a noção de objeto artístico acabado através de experimentos com diversas linguagens e na realização de eventos de performance. (FRIEDMAN, 1998)

105 *Happenings* eram eventos realizados pelo *Fluxus* com performances e manifestações artísticas que visavam diminuir as barreiras entre a arte e a vida. (FRIEDMAN, 1998)

106 “Video is vengeance of vagina. Video is victory of vagina.” (MEIGH-ANDREWS, 2014, pos. 337)

107 “These statements identified Kubota’s claim for video as a medium empowering women and enabling them to attain recognition that many felt would not be possible via the more traditional and male-dominated disciplines of painting and sculpture.” (MEIGH-ANDREWS, 2014, pos. 343)

da ditadura militar e marcam a vanguarda brasileira. Há essa diferença nos contextos estrangeiro (de países desenvolvidos) e brasileiro: aqui a ditadura impossibilitava grandes eventos de performance e *happenings* por conta da censura, aumentando a potência do vídeo nesse cenário.

O vídeo analógico carrega em sua materialidade um rastro do real inquestionável. Se está na fita ou no negativo, foi filmado. Esse índice de real tornava atrativo o meio para experimentação. Atualmente, com o digital, esse rastro se perde. São possíveis manipulações diversas com a imagem numérica. E o processo inverso de chegar ao material bruto filmado, sem as camadas de tratamento ou efeitos é difícil. Por vezes inexistente a possibilidade de chegarmos ao material original do vídeo em questão. Mas os vídeos de Arnaldo Antunes, Vera Holtz e Nuno Ramos não se enquadram no fazer manipulativo das imagens. Apresentam gestualidades da maneira como elas se dão frente às câmeras – o índice de verdade é uma de suas características.

O crescimento da imagem analógica e eletrônica como procedimento artístico se deu de forma despreziosa no final do século XX. Os artistas em geral não tinham essa mídia como prioridade, mas como uma possibilidade criativa a mais. Dessa maneira, para críticos e estudiosos realizarem a análise de vídeos artísticos era necessário considerar antes o conjunto da obra dos autores, incluir seus vídeos no contexto geral de suas produções. Situação similar é a do nosso objeto de pesquisa: nossos artistas não são realizadores audiovisuais ou cineastas, mas encontraram na videoimagem um caminho para trabalhos específicos.

Característica da geração que abre os caminhos da videoarte, a interação do próprio artista com a câmera em um ato performático fazia do vídeo um registro de performance, iniciando o movimento que veio a seguir.

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 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)

Com poucos recursos de tecnologia, mas não só por isso, os artistas brasileiros voltavam seus esforços para a performance de seus corpos frente às câmeras. Já no contexto de Antunes, Holtz e Ramos, há smartphones e câmeras digitais acessíveis com capacidade para gravar horas de material em *full HD* e a manipulação de tais equipamentos tornou-se conhecimento comum.

A década de 2010 foi marcada pela ascensão das mídias sociais, assim como o desenvolvimento não só das tecnologias do vídeo, mas das possibilidades

poéticas criadas por elas. É possível observar animações que simulam o mundo real, criadas totalmente por computadores, a vídeos imersivos gravados em 360º e em 4K, colocando espectadores no centro de ambientes remotos. Apesar de tantas possibilidades, nossos artistas escolheram uma poética de imagens semelhantes às produzidas 40 anos antes, analogicamente. A câmera fixa e o enfoque no corpo que performa aparece nos trabalhos de Arnaldo Antunes, Vera Holtz e Nuno Ramos, cada um à sua maneira.

Fazem uso do que Arlindo Machado considera como “o dispositivo mais básico do vídeo” (MACHADO, 2007a, p. 21). Isso aponta para a *remediação* da videoarte via internet e os novos computadores e *smartphones*. Se antes contávamos com obras pensadas para a televisão, gravadas em VHS, videoteipe ou outras mídias, agora entramos em contato com produções que reativam essas expressões artísticas em outras tecnologias. Na rede e suas diversas telas a videoarte se ressignifica como campo artístico.



Figura 28: *Sem Título*, de Sônia Andrade, conjunto de 8 vídeos PB, duração 52'30".<sup>108</sup>

A semelhança formal com obras da década de 1970 pode ser observada em relação ao enquadramento, ao corpo protagonista das ações e a temática política dos trabalhos. Cita-se a obra de Sônia Andrade, por exemplo, com vídeos produzidos nas décadas de 1970 e 1980 que colocam o corpo da artista como elemento central da performance.

Neles, ora o rosto da artista é totalmente deformado por fios de nylon, até transformar-se num monstro, ora a artista se impõe pequenas mutilações, tosando os cabelos do corpo com uma tesoura, ora ainda ela prende a própria mão numa mesa com pregos e fios.

.....

108 Fonte: <https://galeriasuperficie.com.br/artistas/sonia-andrade/>

São trabalhos de uma autoviolência latente, meio real e meio fictícia, através dos quais Andrade discorre sobre os tênues limites entre lucidez e loucura que caracterizam o ato criador. (MACHADO, 2007a, p. 22)

Não há nos vídeos de Antunes, Holtz e Ramos a carga de violência que produções como essa continham. Apesar de ter-se em comum atualmente e na década de 1970 um governo federal autoritário, não se deve comparar o presente à repressão da ditadura. Nessas videoperformances que ocorrem “em ambientes íntimos, são realizadas situações extremas (muitas vezes destrutíveis com o corpo) e impossíveis de acontecer no cotidiano” (MELLO, 2008, p. 145).

O fato do país encontrar-se, naquele momento, vivendo a fase mais violenta da ditadura militar, com a sociedade amedrontada ou emudecida e as perspectivas de futuro absolutamente sombrias, essa performance nunca era agradável ou edificante, mas tendia resolutamente na direção de uma auto-imolação transgressiva (como o slogan ‘Made in Brasil’ transformado em sessão de tortura no citado *Marca Registrada*), ou de um repertório de ofensas e obscenidades para a agressão do público (como em *A Arte de Desenhar/ 1980*, de Regina Silveira). (MACHADO, 2007a, p. 22)

As imagens dos precursores da videoarte nunca deixaram de ser atuais. Algo do espírito dessa época voltou de alguma maneira. Essa auto destrutividade não ocorre na obra de nossos artistas, apesar de realizarem para a câmera ações fora do usual. Mas discursos opressores e contra a liberdade artística são parte da pauta dessa nova classe de conservadores.

Arnaldo Antunes rasga um papel com a cabeça em ??? (2016), um ato inusitado e que tem alguma carga de violência. O artista mostra o desenho da interrogação para nós, e depois o destrói, vestindo a folha branca. Ele ritualiza, com gestos que se seguem, o gesto seguinte dependendo deste primeiro. Essa forma de ritual confere gravidade à ação. A câmera fixa o enquadra com algum descuido: ele não está centralizado devidamente, e a altura da câmera remete a um improviso, parece estar apoiada em algum lugar que não um tripé próprio para isso. O sugerido descaso no posicionamento da câmera adiciona ao vídeo uma sensação de urgência. Sua ação parece inevitável, necessária.

Em *Marca Registrada* (1975) e *Preparação I* (1975), Leticia Parente também adota a câmera fixa como testemunha da performance, sem interagir com ela. Mas brinca com os enquadramentos, nos apresentando diferentes ângulos do ambiente e de seu corpo a cada vídeo. Vera Holtz difere de Parente ao utilizar a câmera fixa sempre frontalmente: não nos deixa ver diferentes lados do seu corpo. Sua ambientação é sempre controlada: repetem-se seus padrões, impecavelmente. Não

embarca na espontaneidade aparente de Antunes e seu leve descuido com a câmera, de tom improvisado que remete aos vídeos de 1970 e 1980. Outra característica dessas décadas que se repete, desta vez em todos os artistas (Antunes, Holtz e Ramos), é a mensagem cifrada, conforme vimos no *capítulo 1*.

A presença feminina na produção de videoperformances é proporcionalmente grande no período pelo mundo todo. Conforme falamos, o feminismo ascendente nas artes se encontra com o aparato técnico do vídeo. Do corpo representado ao corpo ativo e crítico, as mulheres problematizam sua existência nas artes e no mundo patriarcal.



Figura 29: Parente, Letícia. Preparação I, 1975.<sup>109</sup>

Mas nem todo vídeo da vanguarda brasileira seguia a mesma linha criativa. Em um quarto de hotel em Tóquio, no Japão, Lucila Meirelles mergulha num rio de luz. O trabalho de 1978, *Rio de Luz*, é composto pela performance da artista que segura uma luminária próxima ao seu rosto. A manipulação da imagem pelo procedimento do *zoom in* e *zoom out* regidos por Roberto Aguilar são o tema do vídeo.



Figura 30: Meirelles, Lucila. Aguilar, Roberto. Rio de Luz, 1978.<sup>110</sup>

109 Disponível em: <https://www.dailymotion.com/video/x3im932>. Acesso em 15/06/2021.

110 Disponível em: <https://vimeo.com/lucilameirelles>. Acesso em 15/06/2021.

Apesar do confronto do corpo com a câmera e das sombras e luzes no rosto de Meirelles, que olha para cima, a temática do trabalho não faz referência direta à política. O que está em questão é a experimentação com o meio videográfico. O dispositivo nas mãos dos artistas era uma novidade, e a vontade de experimentar com a materialidade da imagem ditou a realização desse vídeo.

Esses trabalhos de auto-imagem em vídeo mostram diferenças de atuação entre um corpo objetificado – como no caso da tradição da pintura e da fotografia dos retratos e auto-retratos – e um corpo autoral, performático, que toma posições, decide, interage com o meio e é o responsável pelos desígnios no interior da obra. (MELLO, 2008, p. 151)

Assim como os pioneiros da videoarte brasileira, Holtz e Antunes realizam seus vídeos em plano-sequência, em tempo real, remontando às obras criadas entre 1974 e 1982 dos artistas Anna Bella Geiger (1933), Fernando Cocchiarella (1951), Ivens Machado (1942-2015), Paulo Herkenhoff (1949) e Ana Vitória Mussi (1943) – além das já citadas Leticia Parente, Sônia Andrade e Regina Silveira. Em tais vídeos, André Parente (2009) destaca o corpo como elemento do pensar, com a atitude corporal dos artistas construindo crítica sobre situações de seu tempo. Vera Holtz e Antunes embarcam na linha poética desses pioneiros.

Nos vídeos do grupo, a imagem é uma inflexão, uma dobra, mas a dobra passa pelas atitudes do corpo, pelo “mergulho no corpo” – termo de Oiticica que expressa uma reversão da obsessão formal modernista. A questão do corpo está ligada a um conceito ou atitude crítica, que visava forçar o pensamento a pensar o intolerável da sociedade em que vivemos. Em *Passagens* (1974), Anna Bella Geiger sobe e desce lentamente escadas em um ritmo constante, como em um rito de passagem; em *Dissolução* (1974), Ivens Machado assina o seu nome uma centena de vezes até ele se dissolver; em *A procura do recorte* (1975), Miriam Danowski recorta bonequinhos em folhas de jornal como forma de transmutar os pequenos gestos em rituais transgressivos; em *Estômago embrulhado*, Paulo Herkenhoff transforma o ato visceral de comer jornal em uma irônica pedagogia de como “digerir a informação”; em um de seus vídeos (sem título), Sonia Andrade entra em transe como forma de revelar o intolerável da têve que atrapalha a sua refeição; em *Marca registrada* (1975), Leticia, seguindo uma brincadeira nordestina, costura, com agulha e linha, na planta do pé, as palavras *Made in Brazil*, ao mesmo tempo em que revela o processo de coisificação do indivíduo na sociedade de consumo. (PARENTE, 2009, p. 21)

Com similaridade temática e formal a *sem título* (2017) de Holtz, em *Estômago Embrulhado – Jejum* (1975), Paulo Herkenhoff mastiga e engole notícias de jornal que relatam a censura no Brasil durante a ditadura. O ato de engolir remete a falta de

escolha, à aceitação forçada de algo, à imposição de censura sobre os discursos e corpos. Holtz engole as cores do arco-íris e encara a câmera, utilizando seu corpo para comentar a imposição de políticas sobre outros corpos.

Com enfoque na manifestação dos artistas frente às câmeras, os vídeos de Arnaldo Antunes, Vera Holtz, Nuno Ramos e a primeira geração de videoartistas têm em comum mais do que a forma. Comentam criticamente situações de repressão, sejam sobre a liberdade de expressão e sexual, a cidade que repele o corpo, a comunicação midiática falaciosa, a violência do Estado, e a política nacional problemática. “Em todos esses vídeos, o corpo não é mais tomado em uma dicotomia cartesiana que separa o pensamento de si mesmo, mas como algo no qual se deve mergulhar para ligar o pensamento ao que está fora dele, como o impensável” (PARENTE, 2009, p. 21).

O dispositivo em *Aos Vivos* (2018) de Nuno Ramos ativa os corpos para reproduzirem os áudios televisivos em tempo real. O som que chega aos ouvidos dos performers é assimilado por eles e repetido em voz alta. Dessa maneira, podemos relacionar a ação à brincadeira chamada telefone sem fio, cuja dinâmica é também tematizada pelo grupo de videoartistas citados anteriormente:

em um vídeo coletivo, *Wireless telephone* (1976), o grupo de artistas dispostos em círculo brinca de telefone-sem-fio enquanto a câmera roda em torno deles e o espectador assiste ao processo de transformação da informação em ruído, revelando, por meio de uma brincadeira popular, uma das principais questões teóricas da comunicação (o ruído é parte do processo de comunicação e não apenas interferência). (PARENTE, 2009, p. 21)

O conservadorismo latente na década de 1970 e em 2010 e 2020 ativam reações semelhantes na realização de videoarte. Impotentes frente ao sistema midiático e de poder que perpetua discursos dos quais eles discordam, os artistas passam sua mensagem política através do corpo que encena para a câmera. Mas se antigamente a circulação dos trabalhos dependia de cópias físicas e burocracias de galerias e museus, agora o vídeo se espalha por todos os cantos do mundo através das mídias sociais.

A respeito da utilização de meios diferentes para a materialização das ações, tratamos a releitura e o retrabalho entre as próprias mídias também como características dos nossos objetos. A apropriação de mídias e trabalhos diversos é um aspecto político da arte, que se autorreferencia, por vezes, para repensar questões do mundo e da humanidade que se repetem no decorrer da história. A popular expressão “nada se cria, tudo se copia” ganha sentido também no campo midiático – a comunicação humana se relaciona diretamente com ele, assim como as artes.

### 3.5 UBIQUIDADE: PROXIMIDADES ENTRE TELEVISÃO E PLATAFORMA SOCIAL

Vera Holtz é atriz da Rede Globo, emissora televisiva com grande participação cultural no Brasil. Sua vídeo-imagem está inevitavelmente associada à televisão, lugar em que seu rosto se tornou nacionalmente conhecido. Tal vínculo nos estimula a pensar os vídeos de Holtz em relação a tal aparato. O que é ver a atriz na televisão ou no *Facebook*? Para além da incorporação dos personagens das novelas, a artista, na TV, se aproxima da problemática das críticas à grande mídia, já que ela ali está. Nuno Ramos é um desses críticos, referindo-se diretamente a programas televisivos em *111 Uma Vigília* e na série *Aos Vivos*.

A televisão era a maneira de se chegar em vídeo à uma larga escala de pessoas. O alemão Gerry Schum (1938-1973) transmitiu em 1967 um evento de arte pela SFB – Sender Freies Berlin (Broadcaster of Free Berlin). Junto com o artista Bernhard Hoke (1939) realizaram um *Happening (Fluxus)* na Academia de Belas Artes de Berlim. A transmissão se deu não como mera documentação das performances, mas com a criação de um equivalente televisivo paralelo ao evento de arte (MEIGH-ANDREWS, 2014). Muito similar às transmissões ao vivo de Nuno Ramos, o *broadcast* em si vira objeto de experimentação, estendendo sua existência para além da mediação, tornando-se o propósito da ação.

Gerry Schum realizou diversas transmissões na televisão utilizando-a como meio para a experiência da arte. Criando trabalhos exclusivos para essa mídia, ele descreve a obra *Konsumkunst-Kunstkonsum (Consumo Arte-Arte Consumo)*:

Pretendo fazer uma exposição que não seja mais em museu, que não seja mais em galeria, mas apareça apenas uma vez exclusivamente na televisão. Todos os objetos que mostrarei nesta exposição só poderão ser divulgados ao público através da televisão e depois serão destruídos por mim.<sup>111</sup> (Broadcast, 24 August 1967 and 17 October 1968. Fersehgalerie Gerry Schum: Ready to Shoot, Snoeck, Dusseldorf, 2005, p. 19. *apud* posição 514, MEIGH-ANDREWS, 2014).

A ideia de TV galeria gera um espaço de exibição de trabalhos nos lares das pessoas sintonizadas. Com a efemeridade de uma única transmissão dos vídeos, torna a urgência do agora foco da experiência. Ao invés das pessoas se reunirem em

.....  
111 “I intend to do an exhibition that is no longer held in a museum, that is no longer held in a gallery, but appears only once exclusively on television. All objects that I will be showing in this exhibition can only be made known to the public via the television and then will be destroyed by me.”

suas salas para assistirem a programas de auditório, novelas, ou equivalentes, elas devem sintonizar no canal de Schum pontualmente. No lugar do conteúdo para a massa, provavelmente recheado de clichês e reprises, o contato efêmero com vídeos experimentais que nunca mais serão vistos por ninguém.

*Land Art* (transmitida originalmente em 1969) foi uma série proposta por Schum composta por curtas encomendados a oito artistas internacionais que deveriam trabalhar com a ideia de paisagem. Assim, transmitiu os vídeos sem nenhuma introdução, *voice over*, ou cartela de texto explicando ou apresentando o evento aos telespectadores. O contato se dava diretamente com as obras, pensadas especialmente para a televisão.

Aproximando Schum à página de Facebook de Vera Holtz destacamos a função de galeria de arte que ela impõe à plataforma social. A navegação pelos vídeos da artista é de livre escolha para os usuários, oposto ao que ocorre em uma grade de programação televisiva – mesmo que experimental. A ordem dos vídeos, assim como o momento de contato com eles, são impostos por Schum aos telespectadores: é pegar ou largar.

O *feed* do Facebook organiza as publicações de Holtz por ordem cronológica, sugerindo assim uma sequência para suas ações ao rolar da página de cima para baixo. Para Williams, o fluxo televisivo configura “a experiência central da televisão” (WILLIAMS, 2016, p. 105): uma sequência planejada de programas com a finalidade de reter a atenção do telespectador por um longo período. Schum trabalha nesse lugar com *Land Art* e suas outras transmissões. Já Vera Holtz está inserida no fenômeno de *database watching* (LOVINK, 2008), em que usuários assistem a playlists soltas, a vídeos conforme sugestão dos algoritmos das plataformas. Enquanto no fluxo televisivo temos uma programação única para toda a população assistir, no *database watching* a sequência de conteúdo é personalizada conforme a navegação do usuário.

Ao clicarmos em um dos vídeos de Vera Holtz e após sua exibição, o Facebook automaticamente coloca na fila de reprodução vídeos aleatórios, com nenhuma ligação com a página da artista. A sequência é sem pausa, e o usuário desavisado pode acabar assistindo sem querer - após um vídeo de Holtz - a memes de *pets*, seguidos de tutoriais sobre como desentupir pias, ou ainda receitas de creme para beleza. Para voltar a assistir vídeos da artista é necessário que o próprio usuário se engaje clicando de volta na página da atriz. O caos da plataforma inevitavelmente obriga o sujeito interessado nos conteúdos da artista a buscar por eles ativamente.

Tanto os vídeos de *Land Art* quanto de Holtz (e também de Antunes) estão cercados por conteúdos diversos não relacionados ao mundo da arte. Ligar a televisão implica ter contato com a programação vigente, vendo parte do material

que passa antes e logo após a ação de Schum. Usualmente os programas televisivos são antecidos e sucedidos por publicidade. Não sabemos dizer no caso de *Land Art* como isso se deu. Na página de Vera Holtz é possível prever que a navegação do usuário até chegar à atriz necessariamente passa por imagens e vídeos, tornando o contato com a obra da artista contaminado por esse conteúdo prévio. Há não ser que esse usuário tenha o link direto da página dela, o que raramente acontece.

O projeto de Schum não se repetiu por muitos anos, sendo retirado da programação televisiva. Parte do motivo parece ter sido a discordância do canal com relação a maneira da exibição: solicitaram ao artista que houvesse algum tipo de texto, voz, ou explicação e comentários sobre as obras apresentadas (MEIGH-ANDREWS, 2014), como um programa televisivo. Schum apresentava os curtas um após o outro, sem explanações ou introduções, deixando o material falar por si mesmo.

Nessa direção, Vera Holtz passou a publicar suas ações sem instruções para seus seguidores. A cada publicação, apenas a legenda da obra, nada mais. Seu silêncio está presente não apenas nos vídeos, mas também na ausência de trocas com seus seguidores, ainda que para uma possível apresentação dos trabalhos ou respostas às inúmeras perguntas relacionadas a eles. Dona de sua própria página, Holtz não precisa se submeter a exigências de um administrador. Porém, submete-se às regras e algoritmos da plataforma social, sujeita a sair do ar a qualquer instante.



Figura 31: montagem com registro de *frames* de *Land Art*, «*Television Gallery*», Gerry Schum, 1969. Fonte: <http://www.medienkunstnetz.de/works/die-fernsehgalerie/images/2/>

A conexão entre os espectadores e usuários via a transmissão direta televisiva, ou ao vivo da internet, ou seu tempo real, trazem a ubiquidade como experiência vivida. Ao vivo ou não, as obras de Schum, Holtz, Antunes e Ramos podem gerar nos

espectadores uma sensação de estar em comunidade.

### **3.6 RELAÇÕES MUDIÁTICAS EM NUNO RAMOS**

Nos aproximamos da arte política de nossos artistas observando a maneira com a qual suas poéticas são criadas. Arnaldo Antunes e Vera Holtz escolhem performar para a câmera em vídeos de curta duração, especificamente pensados para serem publicados no *Facebook*. Roteirizam suas ações e produzem pequenas narrativas. Sua força está no minimalismo de gestos capazes de gerar sentidos abundantes. Nisso, diferem de Nuno Ramos que cria dispositivos a partir dos quais suas obras acontecem: em *111 Uma Vigília* os performers repetem os 111 nomes para a câmera, sem pausa, por uma hora, e na série *Aos Vivos* temos a repetição do áudio televisivo, além de outros fatores. A seguir, nos aproximamos dos dispositivos de Ramos que nos apresentam pistas sobre como o artista desconstrói as imagens da mídia e dos políticos (candidatos dos debates).

#### **3.6.1 O DISPOSITIVO NAS AÇÕES DE NUNO RAMOS**

Pensar de que forma as novas tecnologias do audiovisual são organizadas em dispositivos de criação é pensar também o estatuto da imagem contemporânea, a possibilidade e o sentido da produção de novas imagens. (MIGLIORIN, 2005, p. 1)

O termo dispositivo abrange mais de um significado na língua portuguesa. É entendido de diversas maneiras nos campos da filosofia, do cinema e suas expansões, e das artes. Nuno Ramos cria dispositivos para seus trabalhos aqui analisados, gerando acontecimentos que fogem de seu controle – propositalmente. Investigamos essas dinâmicas a fim de nos aproximarmos de sua poética.

A noção de dispositivo que norteia nossa análise parte do conceito foucaultiano no sentido disciplinar (FOUCAULT, 1999). Se o filósofo pensa o dispositivo no Estado, nós o aproximamos do fazer artístico: pensamos na criação de regras a serem obedecidas pelos artistas na confecção de suas obras – porém, regras essas criadas por ele mesmos. Giorgio Agamben (2005) trabalha a noção de dispositivo na mesma direção de Foucault, sugerindo, por exemplo, que a linguagem seria um dispositivo para a humanidade: nosso pensamento, comunicação e existência se restringem às

limitações dela. Mas tal conceito se mostra muito amplo para nossos estudos, nos levando à uma aproximação com áreas correlatas.

Pesquisadores do documentário, com finalidades próximas à nossa, desenvolvem essa noção ao analisar filmes cujos autores fazem uso de dispositivo em suas realizações. Não estamos no campo da narrativa fílmica do documentário, mas, uma vez que o campo audiovisual está cada vez mais híbrido, citamos Migliorin:

a noção de dispositivo tem se tornado cada vez mais freqüente na reflexão teórica em torno de dois campos específicos do audiovisual contemporâneo: o documentário e as produções ligadas à videocriação. Seu uso mais freqüente é para se referir à disposição dos elementos constituintes de uma obra. (MIGLIORIN, 2005, p. 1)

O termo videocriação nos enquadra no espectro de Migliorin ao abordar o dispositivo, nos ajudando a refletir sobre as táticas pensadas por Nuno Ramos em suas ações. *111 Uma Vigília* de Nuno Ramos funciona conforme a operação do dispositivo de leitura dos 111 nomes por pessoas pré-determinadas durante um tempo definido e em horário específico. O acaso aqui aparece, já que, além do tempo estendido de ação que abre o trabalho para mais chances de interações inesperadas – 24 horas –, estamos em um ambiente aberto (a sacada do prédio) com vista para outros prédios em uma transmissão ao vivo.

Para os três debates da série *Aos Vivos*, Ramos determina um dispositivo que potencializa a força do acaso nas ações e gera acontecimentos. Ao mimetizarem o áudio dos canais televisivos ao vivo, os performers e o artista não possuem controle algum sobre tal conteúdo. Não há como prever o resultado do ato, já que ele se define enquanto acontece. Sob o controle do artista estão a escolha do elenco, do figurino, do espaço e seu cenário, e das outras linhas narrativas que conversam com o dispositivo de reprodução do áudio da televisão: a adaptação da peça de *Antígona* no *Debate n° 2*, e o longa *Terra em Transe* no *Debate n° 3*.

A materialização e efeitos de sentido em *Aos Vivos* não são passíveis de visualização prévia. O acaso está em jogo. No *Debate n° 1*, temos a interação da dervixe e seus músicos com o conteúdo do debate da Globo; no *Debate n° 2*, a interação entre o áudio do programa da Record com a tragédia grega; e por fim, no *Debate n° 3*, interações do áudio da novela da Globo com os posts do *Twitter* e o áudio de *Terra em Transe*. Isso tudo sob a mediação dos conteúdos pelos performers – com suas particularidades - nos palcos.

Apesar da tentativa de organização dos atos e instruções dadas aos elencos, o que se tem na junção de todos os processos em andamento nos debates é da esfera do acaso. E a transmissão de tudo isso ao vivo, ainda que com o controle do corte

das câmeras à maneira de um programa televisivo, adiciona certa tensão às obras. “O entendimento que se faz aqui é o da concepção de dispositivo como um campo de tensão que se abre para o acaso, capaz de criar e incorporar fissuras e rupturas” (NEVES, 2016, p. 22). Assim, os dispositivos criados por Nuno Ramos geram as ações performáticas no terreno do acontecimento e da imprevisibilidade (apesar do planejamento).

O dispositivo de *111 Uma Vigília* engloba ações pontuais: os performers convidados devem se ater à leitura dos nomes das vítimas do Massacre do Carandiru, repetidamente, para a câmera fixa, em transmissão ao vivo no *Facebook*. O tempo é um dado importante da obra, sentido a duras penas pelos participantes e pelo usuário-espectador. Tal sensação é intensificada pela repetição, pela falta de acontecimento e novas informações. O dispositivo atua justamente para isso, metaforizando a morte em vários sentidos: o tempo morto, os nomes dos mortos, a vigília, o canto da repetição (como um mantra). Prende os performers e os usuários-espectadores com suas regras: ficam presos à repetição, aos minutos que não passam e pesam.

Na série *Aos Vivos*, o artista complexifica as linhas de força de seu dispositivo. Adiciona ainda um outro dispositivo dentro das já hiperativas dinâmicas: as regras e dinâmicas do debate político televisivo, referindo-se ao mesmo tempo às emissoras televisivas e sua relação com a política nacional.

Nuno Ramos vem realizando trabalhos que tematizam a grande mídia e canais televisivos como a Rede Globo durante sua trajetória. A abordagem crítica de tal instituição não é novidade. *Lígia* (2017)<sup>112</sup>, por exemplo, remixa falas dos apresentadores do Jornal Nacional (Rede Globo) para que cantem a música de mesmo nome, de Tom Jobim. E *A gente se vê por aqui* (2018)<sup>113</sup>, uma ação transmitida ao vivo no *Youtube* durante a Mostra Internacional de Teatro de 2018, reproduz através de atores o áudio da Rede Globo durante 24 horas. O dispositivo utilizado na série *Aos Vivos* nasce desse trabalho.

Assim, o artista segue criando seus dispositivos e com as eleições presidenciais de 2018 gerando conteúdo na grande mídia, Ramos incorpora à sua obra o evento político-midiático que até então, parece ser essencial à democracia.

.....  
112 O trabalho faz referência ao aniversário de um ano de *impeachment* de Dilma Rousseff. Mais em: <https://www.nunoramos.com.br/trabalhos/ligia/> Acesso em: 16/07/21

113 Dois atores passam 24 horas, sem pausa, no palco do teatro, repetindo o áudio de programas da Rede Globo que escutam por fones de ouvido. Mais em: <https://mitsp.org/2018/a-gente-se-ve-por-aqui/> Acesso em: 16/07/21

### **3.6.1.1 O DISPOSITIVO DO DEBATE POLÍTICO-ELEITORAL TELEVISIVO EM AOS VIVOS (2018)**

As eleições ampliam o debate sobre as relações de poder entre a mídia e a política, tanto do ponto de vista metodológico como instrumental ao contribuir com alcunhas – especialmente em relação à televisão – como vídeopolítica, telecandidato, telecracia, telefascismo. (WEBER e ABREU, 2010, p. 163).

Nuno Ramos pensa as relações entre mídia e política na série *Aos Vivos* incluindo o dispositivo do debate político-eleitoral da televisão nas ações. Para compreendermos os entrelaçamentos discursivos criados pela dinâmica dos 3 debates do artista, nos aproximamos do programa televisivo que além do dispositivo do debate em si, possui contextos histórico e político próprios.

O período de eleições obriga as redes midiáticas (televisivas e de rádio) a oferecer espaço para a divulgação de informações da disputa política ao público eleitor. O debate político-eleitoral televisivo dos candidatos à presidência no Brasil, ganha fôlego a partir de 2002. O programa vira tradição no período eleitoral por beneficiar as campanhas dos candidatos além de promover divulgação de suas propostas aos eleitores – tem o poder de gerar votos. Dinâmica cara às democracias, o debate de projetos de governo explicita à população as intenções dos candidatos, assim como aspectos de suas personalidades que não aparecem durante a propaganda eleitoral ou comícios. Transmitidos ao vivo, passam ao espectador a ideia de diálogo direto com ele, com os candidatos colocados sob o escrutínio dele, dos adversários, e dos mediadores do debate.

Weber e Abreu (2010) organizam estudos sobre a história do debate televisivo no Brasil e levantam questões impostas pelo dispositivo do debate das emissoras televisivas. “A televisão presta este ‘serviço’ à democracia desde que o programa seja lucrativo e não atrapalhe a programação” (WEBER e ABREU, 2010, p. 171). Interesses de diversas ordens determinam a organização do evento midiático. Sob as regras televisivas e sua ambiência, tempo e mediação, os candidatos se adequam ao dispositivo do debate.

Cada emissora costuma escolher suas próprias regras, mas seguem no geral um padrão de divisão em blocos temáticos, sorteio de perguntas, sorteio da ordem de resposta dos candidatos, estabelecimento de tempo para perguntas e para respostas. “Amparado pela legislação brasileira, o debate é organizado a partir de conveniências e regras estipuladas entre partidos e emissoras e, assim, firmam protocolos específicos” (WEBER e ABREU, 2010, p. 168). O tempo de participação e visibilidade é igualitária

para todos os candidatos participantes, de maneira que não haja favoritismos pelo dispositivo do debate.

Assim, o dispositivo do debate-eleitoral televisivo com sua ambiência, regras, linguagem, são impostos sobre os candidatos, e “a realidade da televisão se impõe sobre a realidade da política” (WEBER e ABREU, 2010, p. 175). Os personagens políticos se apresentam com uma aparente faceta mais humana, com atitudes que deveriam soar menos ensaiadas para o público. Porém, estão num palco, com cenário feito exclusivamente para o evento, e adotam o linguajar televisivo para se comunicar.

O jogo de cena é determinado pela lógica e arquitetura televisivas que impõem o espaço, o tempo e os quadros do show e, dentro deles, os candidatos buscam seu melhor desempenho. Eles se apresentam ao eleitor, mídia e adversários, despidos do aparato da propaganda e, assim, se comunicam, aparentemente mais reais. (WEBER e ABREU, 2010, p. 168)

Os mediadores dos debates possuem um papel importante na relação de poder da televisão com os políticos. Representam uma autoridade, “investidos de um duplo poder de representação: falar pela emissora anfitriã e organizar, como se tivesse atribuições do espectador-eleitor, perguntas e respostas” (WEBER e ABREU, 2010, p. 176). Por isso, os jornalistas selecionados para tal papel costumam ser de perfil popular, personagens considerados sérios pelo público. “Nesse formato, o debate político-eleitoral-televisivo torna-se um dispositivo capaz de simular relações sociais e conformar responsabilidades do campo político e do campo da comunicação midiática” (WEBER e ABREU, 2010, p. 164).

A transmissão ao vivo reforça a intenção dos políticos de parecerem espontâneos, verdadeiros, já que não há espaço para edições e cortes de falas e de atitudes, abrindo espaço para situações não planejadas – e indesejadas - ocorrerem. Weber e Abreu (2010) sugerem um parentesco do programa com os *reality shows*, considerando a suposta exposição de um lado menos fabricado dos candidatos. Por vezes, com os nervos à flor da pele, alguns saem de seus personagens, ou desviam do roteiro planejado por sua assessoria.

Em 2018, já estamos numa fase de transição das campanhas políticas para a adaptação às plataformas sociais. Se antes a televisão era o maior veículo para mostrar o lado “humano” dos candidatos, além da tradicional propaganda, com a premissa da liberdade de mediações, a internet proporciona uma conexão mais intensa com os usuários-espectadores-eleitores. Enquanto alguns debates político-eleitorais rendem *memes* para as plataformas sociais, outros acabam sendo cancelados por conta de ausência de candidatos – a televisão já não é tão necessária para a conquista do voto de eleitores e, em alguns casos, pode até atrapalhar a campanha. É o que o ocorre com

o *Debate nº 2* e o *Debate nº 3* de Nuno Ramos.

Em *Aos Vivos: Debate nº1 (dervixe)*, os performers reproduzem o debate que ocorreu por inteiro, do anúncio do dispositivo e regras do programa, à reação da plateia que reverbera no palco dos candidatos. O dispositivo da repetição do áudio televisivo reproduz o dispositivo do debate político-eleitoral. E com o cancelamento dos debates seguintes, Nuno Ramos incorpora a linguagem do programa, assim como a disposição dos atores no palco e ainda reproduz um debate televisivo, que agora é puro devir.

Se no *Debate nº 1* o discurso dos performers foi a reprodução da fala dos candidatos e mediadores da Rede Globo, no *Debate nº 2* e o *Debate nº 3* a programação normal televisiva tomou conta das ações, somadas a outros textos. A forma do debate, reproduzida com esses outros discursos, materializou o jogo de tensões das mídias com a política, que deixa no escuro o espectador-eleitor. O dispositivo do debate político-eleitoral permanece então presente na obra de Nuno Ramos, por mais que deixe de ser uma reprodução em tempo real conforme no *Debate nº 1*. Isso implica relações de sentido que aproximam o conteúdo dos programas reproduzidos ao discurso dos candidatos políticos, e se confundem com os outros textos (*Antígona*, *Terra em Transe*, tópicos do Twitter), colocando todos num mesmo nível hierárquico no plano discursivo.

### **3.6.2 O TEMPO REAL E O AO VIVO EM NUNO RAMOS**

Nos vídeos de nossos três artistas o tempo real é um dado: o tempo em que as ações ocorrem é simultâneo ao tempo de exibição das imagens. O espectador tem impressão de vivenciar o mesmo tempo dos corpos imagéticos que assiste. Já no tempo presente, o tempo de produção e transmissão da imagem é o mesmo da recepção dela – como no ao vivo (MACHADO, 1988). Por isso, dizemos que os vídeos de Arnaldo Antunes e Vera Holtz tem o tempo real como força, enquanto o tempo presente está simulado na temporalidade das plataformas sociais: as publicações tendem a ser assistidas instantes após sua disponibilização, no calor do momento. Já Nuno Ramos soma o tempo real e o tempo presente em suas transmissões no *Facebook* e no *Youtube*.

A longa duração de *111 Uma Vigília* (2016) desafia o espectador, que dificilmente acompanharia todas as 24 horas de vigília junto a todos os performers. Porém, durante o tempo em que o usuário-espectador passar em contato com o trabalho, estará vivenciando o mesmo tempo da leitura. É possível assistir ao ato no momento

que ele preferir.

O tempo que se arrasta por um longo período, assim como o lento movimento das nuvens no céu do centro da cidade nos remete a *Empire* (1964) de Andy Warhol (mesmo que falseada a duração nele). Durante 6 horas o artista (com suporte de Jonas Mekas) filmou o *Empire State Building*, apresentando o filme na íntegra e em câmera lenta, resultando em 8 horas e 05 minutos de exibição. Machado (2011a) diferencia o tempo da transmissão ao vivo referindo-se a ele como tempo presente, em que as coisas acontecem no tempo do seu enunciado. É o caso de Nuno Ramos ao vivo.

Já o tempo real passa a sensação de naturalidade do tempo assistido, a duração e ritmo do vídeo se igualam aos do tempo do mundo. Assim, o registro da obra de Ramos, assim como em Warhol, espelham um tempo vivido organicamente, sem cortes ou acelerações, mas na íntegra. O amanhecer nos vídeos leva o mesmo tempo do nascer do sol no mundo.

A criação entre corpo e vídeo em tempo real permite que o espectador compartilhe a experiência do trabalho, posteriormente ao ato performático, no decorrer da mesma duração de tempo em que tal ato ocorreu. Há, dessa maneira, a transformação da lógica de prática artística calcada em ideias estruturalizantes, fechadas e formalistas, na lógica orgânica da prática vivencial, processual, em que uma mesma duração, um mesmo tempo, é simbolicamente vivenciada entre quem faz e entre quem recebe a obra. (MELLO, 2008, p. 145)

A duração do nada, do vazio, intensificada pela exibição em 16 quadros por segundo em Warhol, se materializa pela repetição dos nomes em Ramos. Como se cada alcunha pronunciada servisse de lembrete do tempo que passa vagarosamente, como o pesado ponteiro de um relógio que martela os segundos.

Procedimento necessário à televisão da época anterior ao videotape, “‘ao vivo’, no senso comum, evoca o frescor dos fatos, a simultaneidade entre a emergência de um fato social e sua presença imagética em outro lugar” (MORAN, 2012, p. 114). Em *111 Uma Vigília*, um evento por si só, inexistiu o frescor dos fatos. Pelo contrário, encenou-se uma situação de esquecimento de um acontecimento considerado quente pelo jornalismo quando se deu, mostrado ao vivo insistentemente com superexposição de violência, e agora legado à indiferença. Warhol e Ramos nos mostram que a arte se interessa pelo tempo dilatado, que na televisão é chamado de tempo morto. O canto leitura evocou o evento esquecido, não teve ação, nada mostrou a não ser os leitores, produziu ensurdecido tempo morto.

Vídeo é uma questão de tempo: tempo inscrito na imagem, tempo de transmissão da imagem e duração de tempo necessária

à sua apreensão sensória. A dimensão temporal do vídeo é uma característica fenomenológica que o transforma num acontecimento eletrônico. (MELLO, 2008, p. 52)

O sentido do ao vivo carrega aqui duplicidade: não diz respeito apenas à tecnologia de transmissão em tempo presente, mas se refere aos receptores do réquiem, àqueles que ainda ouvem. O vídeo se torna o acontecimento, e, apesar do tempo morto, é a ativação da memória na materialização da vigília.

A utilização de dispositivos na construção narrativa implica uma operação temporal. Se o que está sendo narrado é um encontro, um efeito de encontros entre corpos colocados em contato por um dispositivo, podemos falar de um presente absoluto que se dá quando o dispositivo está em ação. O que está sendo narrado, documentado, não existe fora do momento da ação do dispositivo. Não tem futuro nem passado. Dissolve-se quando o dispositivo é desarmado. Neste sentido, a narração via dispositivo coloca em prática um ao vivo do fato; o que vemos é passado, já aconteceu, mas o que vemos é também um presente não reproduzível, que não se entrega a uma ordem previamente estabelecida, nem se desdobra para depois do que vemos. O acontecimento produzido via dispositivo não explica o passado - nem das pessoas, nem dos personagens, nem dos lugares - nem dá pistas para o futuro. (MIGLIORIN, 2005, p. 1)

Em sua emissora alternativa, Ramos cria uma cerimônia televisual de exceção. Para realizar críticas à grande mídia, *remidia* recursos expressivos delas. Nas grandes emissoras, tais cerimônias interrompem “as convenções do fluxo convencional da televisão, quebram toda a grade de programação e unificam todos os canais em torno de uma celebração (ou consternação) coletiva ao vivo” (MACHADO e VÉLEZ, 2018, p. 253). Não estando presente na grande mídia televisiva, Ramos interrompe o fluxo do Facebook com ajuda dos compartilhamentos da transmissão por usuários da plataforma. Para a série *Aos Vivos*, ainda brincando com a ambiguidade do termo, o artista se desloca para o Youtube.

A câmera única e fixa de *111 Vigília Canto Leitura* na série de debates é substituída por várias câmeras e enquadramentos. Em *Aos Vivos (Dervixe): Debate nº 1*, *Aos Vivos (Antígona): Debate nº 2*, e *Aos Vivos: Debate nº 3 (Terra em Transe)* de 2018, Ramos aplica a multiplicidade de câmeras e cortes ao vivo característicos da televisão nas transmissões realizadas nos teatros. Procura reproduzir o dinamismo da edição ao vivo em suas transmissões como ferramenta crítica. Apesar de não possuir todos os recursos expressivos de um canal televisivo – não estamos em um estúdio, não há cenário construído especialmente para ação, inserção de *lettering* e cartelas ao vivo -: temos a transmissão, os apresentadores e participantes dos debates, a plateia, os espectadores, os cortes de câmera. E lembrando-nos da encenação que ocorre, quebrando o índice de verdade do ao vivo, a crueza dos palcos de teatro.

As linhas de tempo e discursos são incrementados a cada debate. No primeiro, contamos com a mimetização do debate da Rede Globo. No segundo, somam-se a reprodução do programa televisivo da Rede Record com o texto de *Antígona* de Sófocles. E no terceiro, o programa da Rede Globo se soma ao cinema de Glauber Rocha, à rede social e à dinâmica de debate televisivo. A multiplicidade midiática que cresce a cada debate de Ramos parece colocar em destaque a dinâmica caótica dos meios de comunicação e seus respectivos discursos. Mas sem deixar de apontar que é tudo teatro.

Na televisão, a transmissão de entretenimento em tempo real embute certa tensão ao conteúdo ao vivo. A urgência dos acontecimentos forma uma aura de imprevisibilidade sobre o que está por vir em tais programas, desde atitudes que os personagens podem encarnar, até surpresas com questões técnicas e de produção do *backstage*. Durante o período de ditadura e censura no Brasil, a televisão ao vivo foi proibida: não havia espaço para improviso ou descontrole na grande mídia. Nos debates de Nuno Ramos vivenciamos uma duplicidade do ao vivo: há a transmissão primária televisiva, fonte da mimetização dos atores nos fones de ouvido, e há a própria ação transmitida no *Youtube*. Uma sobreposição de tempos que coloca o espectador por último, o do *Youtube*, em um passado em relação ao debate tanto da televisão quanto do palco do teatro. No conteúdo televisivo está seu futuro. E para os que acessaram ambas as transmissões ao mesmo tempo, da televisão e do *Youtube*, foi possível experienciar não só tempos diferentes, mas a expectativa gerada pelo ao vivo duplicada.

### **3.6.3 A INTERMIDIALIDADE EM AOS VIVOS (2018) DE NUNO RAMOS**

Os trabalhos da série *Aos Vivos* foram pensados por Nuno Ramos como mimetização de debates. Somando-se a esse dispositivo central (o da reprodução do áudio da televisão pelos atores) outras mídias foram invocadas. As camadas que se sobrepõem e formam cada obra são compostas por meios diversos. Ramos faz uma *assemblage* midiática, resultando em obras compostas de relações intermidiáticas (HEINRICHS; SPIELMANN, 2002). Ao *remidiar* e entrecruzar diferentes mídias em suas ações, menciona as estruturas de poder relacionadas aos conglomerados da comunicação. De acordo com Zielinski, as “relações de poder podem ser lidas como relações midiáticas” (ZIELINSKI, 2013, p. 94). Assim, ao trabalhar diferentes mídias, Nuno Ramos faz referências às esferas do poder e da política, que, por sua vez, estão conectadas às *media*.

Em *Aos Vivos (Dervixe): Debate nº 1*, aspectos midiáticos do teatro são somados com os da televisão, da dança e da internet. O local escolhido (Galpão do Folias), o palco, a presença de atores e da plateia, a ação dos atores e a iluminação cênica, trazem elementos do teatro para a obra. O giro da atriz dervixe traz a dança sufi (Sema) e a religião para o palco, assim como sua sonoridade tocada por músicos, presencialmente. Da televisão, temos a incorporação performática do áudio em tempo real, a dinâmica reproduzida não só das atuações, mas técnica: as câmeras com corte ao vivo, a captação de som, e a transmissão direta. Da internet, a transmissão (que se tornou registro) via *Youtube* com possibilidade de comentários, e que ofereceu a experiência ao espectador de assistir tanto ao palco de Nuno Ramos quanto ao da Rede Globo ao mesmo tempo, de qualquer lugar do mundo.

A ideia de intermídia que cobre esse trabalho vem da mistura de elementos do teatro, televisão e internet que resulta na transformação de tais mídias, formando algo diferente, mas que possui ainda algo delas. A contaminação de uma mídia por outra resulta nessas relações intermediárias, diferente do multimídia, em que não há mistura alguma e cada mídia é independente da outra.

Conceitualmente, intermídia denota uma fusão ao invés de um acúmulo de mídia. Portanto, a convergência de elementos de diferentes mídias implica na transformação em uma nova e mista forma, que é mais do que a soma de suas partes. (HEINRICHS; SPIELMANN, 2002, p. 6)<sup>114</sup>

O misticismo trazido pela Sema em *Aos Vivos (Dervixe): Debate nº 1* nos ajuda a pensar o aspecto mediúnico da ação dos atores e atrizes que mimetizaram os áudios televisivos em seus fones de ouvido. Transformados em receptores e transmissores de áudio, seus corpos performam como mídia, mediam os discursos provenientes da televisão. No teatro, e para a transmissão no *Youtube*, só eles escutam essa fonte primária de áudio, logo, são o seu canal transmissivo. Falando sobre o vídeo como *medium*, Rosalind Krauss (2008) faz uma comparação que nos ajuda a compreender sua ideia. No caso dela, o *medium* em questão é o dispositivo do vídeo, manipulado pelos artistas. Para nós, podemos tomar esse exemplo também para nossos performers que encarnam as personalidades políticas nos debates de Nuno Ramos.

O discurso cotidiano contém o exemplo da palavra '*medium*' usada em sentido psicológico; o terreno incomum para esse uso bastante freqüente é o mundo da parapsicologia: telepatia, percepção extrasensorial e comunicação com a vida após a

.....  
114 “Conceptually, intermedia denotes a fusion rather than an accumulation of media. Thus, the convergence of elements of different media implies the transformation into a new, mixed form that is more than the sum of its parts.” (HEINRICHS; SPIELMANN, 2002, p. 6)

morte, pelas quais indivíduos com determinados poderes psíquicos são reconhecidos como médiuns. Acreditando ou não em experiências mediúnicas, compreendemos as referências da linguagem que as descrevem. Sabemos, por exemplo, que se configurou dentro do sentido parapsicológico da palavra *medium* a imagem do receptor (e emissor) humano de comunicações que surgem de fonte invisível. (KRAUSS, 2008, p. 146)

Os corpos dos atores e atrizes performam como mais uma mídia na série *Aos Vivos* (2018). A escolha pelo tema e formato de debate televisivo remete a um passado recente e à relevância desses eventos ao vivo para a política nacional. No Brasil, esse tipo de encontro transmitido por grandes emissoras televisivas tem história diretamente relacionada à implantação do voto direto. Ao término do período da ditadura militar, junto à primeira eleição com voto direto, em 1989, iniciam-se também os debates televisivos entre candidatos a cargos políticos. A transmissão ao vivo de tais encontros por vezes ajudou a definir resultados de eleições.

Sob a premissa de igualdade nas condições dos participantes, coloca frente a frente, e sob o olhar do espectador-eleitor, os projetos de governo e promessas de campanha. Ocorrendo via transmissão direta, a carga de autenticidade do debate se relaciona diretamente à ideia de democracia, ainda recente no Brasil. “O balanço das seis campanhas presidenciais, realizadas entre 1989 e 2010, credita à televisão o poder de dar mais e melhor visibilidade a sujeitos postulantes a cargos eletivos” (MACHADO, M., 2011, p. 2). Apesar de sua relevância, nem sempre os candidatos participam de tais eventos, optando por resguardar-se de exposição que poderia vir a ser negativa para suas campanhas.

O que define tais debates é o dispositivo que eles criam: candidatos devem fazer perguntas entre si e respondê-las, além de responder perguntas sorteadas, conforme as regras que cada emissora determina em conjunto com as respectivas assessorias dos partidos. A proposta é apresentar aos telespectadores as promessas de campanha de cada um, assim como suas posturas e atitudes frente a questionamentos, tudo em condições de igualdade entre todos eles. Apesar de não ser um jogo, muitos tratam o evento como passível de se ter um vencedor ao término do debate – geralmente candidatos que souberam participar da dinâmica de maneira mais fluida e sem engasgos.

Nuno Ramos cita esse dispositivo em sua obra, mesmo nas ocasiões em que não houve debate televisivo a ser mimetizado – no caso, reproduz o programa de variedades da Record TV ou a novela da Rede Globo. Traz a figura do mediador que controla o tempo de fala de cada candidato, além dos figurinos e postura que remetem aos políticos. Tal dispositivo é vinculado ao signo televisivo. O formato de

discussão entre candidatos foi pensado para a televisão e, até agora, no Brasil, nunca aconteceu sem ela. Nesse sentido, na obra de Ramos, transmitir a ação ao vivo parece essencial para seu sentido de debate. Relaciona-se também a transmissão direta à ideia de democracia – também lembrando que geralmente em regimes totalitários a censura proíbe transmissões televisivas ao vivo.

O segundo trabalho da série, *Aos Vivos (Antígona): Debate nº 2*, vai substituir o elemento espiritual da Sema pela tragédia grega. Mas mantém o dispositivo de reprodução do áudio televisivo em tempo real – dessa vez, áudio de um programa da Rede Record. A intermedialidade se dá nessa obra, via conversa entre teatro contemporâneo (palco, iluminação, plateia, atores), teatro grego (texto de Sófocles), televisão (áudio reproduzido, câmeras com corte ao vivo, captação do som e transmissão), internet (*Youtube*).

*Antígona* (442 AEC) de Sófocles é uma tragédia grega que como muitas, traz problemáticas ainda atuais. Nuno Ramos adiciona o texto de tal peça ao seu segundo debate, mas não diretamente. Os trechos de *Antígona* são cantados por 3 atores que sussurram nos ouvidos dos dois “candidatos” e do “mediador”. São chamados de anjos, e falam através de tubos de acrílico os textos dos 3 personagens de Sófocles: Antígona (candidata), Creonte (candidata) e o coro (mediador). Assim, os atores encarnam o debate da tragédia ao mesmo tempo em que encarnam o programa televisivo.

O teatro de Sófocles é composto por 3 atores homens (além do coro e do júri). Mas aqui Nuno Ramos decide por acrescentar uma quarta pessoa, um ator performando o papel de Polínicês no centro do palco. O gênero, em Ramos, também não importa: homens e mulheres se misturam em papéis trocados (abordaremos essa questão novamente no capítulo 4). As tragédias gregas ocorriam geralmente em cinco atos, o que também não foi adotado por Ramos. A ação é contínua, sem quebras ou respiros. Assim, do teatro grego, somente o texto e personagens são reproduzidas em *Aos Vivos (Antígona): Debate nº 2*.

Por fim, o último dos três, *Aos Vivos: Debate nº 3 (Terra em Transe)*, adiciona ainda mais elementos à dinâmica. Reproduz o teatro com o uso do palco do IMS, a presença de atores e plateia e a iluminação. A televisão aparece pela reprodução do áudio da novela da Rede Globo, as câmeras com corte ao vivo novamente e captação e transmissão do som. Apesar da mimetização dos atores ser dos sons da novela que passa naquele momento, os atores performam a dinâmica de um debate político. Enquanto duas atrizes incorporam o papel de candidatas, um ator controla o tempo de fala delas, da forma como um mediador de debate televisivo costuma fazer. A reprodução do áudio do longa *Terra em Transe* (1967) de Glauber Rocha, traz o cinema

para o palco, mas, assim como a televisão, sem a imagem em movimento. Temos ainda performers que entram em cena com smartphones nas mãos, lendo publicações no *Twitter* em tempo real. O tempo da internet entra não só com a transmissão ao vivo no *Youtube*, mas também com a menção de falas de usuários da plataforma do *Twitter*.

A escolha de sincronia com *Terra em Transe* liga o trabalho de Ramos ao Cinema Novo e ao pensamento de Glauber Rocha. O longa metragem é comentado por um dos personagens principais: Paulo Martins, o poeta. Encontramos nele o papel de mediador dos acontecimentos para o espectador, com sua subjetividade ativando sua narração. “A mediação em *Terra em Transe* transcende a subjetividade de Paulo, mas assume os padrões da sua experiência, com seu sentido de urgência e agonia, sua retórica” (XAVIER, 2012, p. 83). Em *Aos Vivos: Debate nº 3* escutamos a voz de Paulo através do corpo de uma atriz, que encarna suas falas. Da mesma maneira, os outros performers encarnam os áudios televisivos – no caso, a novela da Rede Globo *Segundo Sol*. O transe de Glauber Rocha se estende para o palco do IMS, e os performers, no ritual de Nuno Ramos, incorporam as vozes da Globo e de *Terra em Transe*.

Fazer entrar em Transe ou em crise é uma das características do pensamento e do cinema de Glauber. O transe é transição, passagem, devir e possessão. Para entrar em crise ou em transe é preciso se deixar atravessar, possuir, por um outro. Glauber faz do transe uma forma de experimentação e conhecimento. (BENTES, 2002, p. 7)

As atrizes e atores ali presentes se tornam médiuns na reprodução direta do áudio. Assim como a televisão e o dispositivo do cinema, são pura mediação. No palco de Nuno Ramos, todos os corpos são midiáticos. A mensagem cifrada em *Aos Vivos: Debate nº 3* se dá em excessos, é caótica. É preciso esforço para escutar as falas poluídas por outras falas e ruídos, e, principalmente, é obrigatório conhecer a referência, título da obra. Até nos habituarmos à dinâmica da ação, temos a impressão de estar em contato com fragmentos de informação que não se conversam. Sobre essa sensação, Xavier faz um comentário similar sobre *Terra em Transe*:

A cada passo, o filme exhibe a típica interação: esquematizações, simetrias e um senso estrito de ordem convivem com uma textura de imagem e som dada a excessos que, numa primeira aproximação, sugere um fluxo descontrolado de dados e associações que parece impossível unificar. (XAVIER, 2012, p. 83).

A intermedialidade na série *Aos Vivos (2018)* comenta os atravessamentos que as mídias fazem nas artes e conseqüentemente, em nossas vidas. Atualmente nossa existência multitarefas automatizou o consumo de diversas mídias ao mesmo tempo, transformando em nossa percepção, por exemplo, a televisão ao vivo em um meio lento de comunicação, por ser uma via única de transmissão (LOVINK, 2011, p. 11).

Conectados o tempo todo à internet, é comum espectadores comentarem sobre o que estão assistindo em tempo real no *Twitter* e *Facebook*, frequentemente transformando programas televisivos em *trending topics*. O Big Brother Brasil é um caso de viralização e debates nas plataformas sociais, sempre presente nas pautas online, apesar de ser um programa de televisão.

Nuno Ramos adiciona o Twitter em *Aos Vivos: Debate nº 3 (Terra em Transe)*, apesar de ter uma diversidade de mídias sociais com as quais ele poderia trabalhar (além do *Youtube* para a transmissão). Considerando que a obra é um debate político intermediático, os elementos escolhidos pelo artista para sua composição contribuem para o funcionamento do dispositivo. O Twitter é uma plataforma frequentemente utilizada por representantes políticos de alto escalão que por vezes se comunicam com a sociedade primeiramente através dela. É o caso do ex-presidente dos Estados Unidos Donald Trump, por exemplo, conhecido por tuitar grandes decisões de seu governo e por brigar com pessoas públicas através da plataforma<sup>115</sup>.

Nessa direção, representantes de cargos políticos no Brasil também utilizam a mídia social para se comunicar com a sociedade. Característica central das plataformas sociais, a interatividade entre usuários constrói no *Twitter* debates diversos. A política é um dos temas muito abordados com conversas que se estendem de usuários com muitos seguidores até os com menor alcance de pessoas.

Como uma das formas mais comuns (porque simples) de comunicação, a prática de comentar não é apenas central para o uso de blogs e fóruns, mas também define as experiências de uso nas redes sociais e no Twitter (também conhecido como *microblogging*), que são totalmente focados em respostas. (LOVINK, 2011, p. 51)<sup>116</sup>

A escolha pela reprodução de publicações do *Twitter* no *Debate nº 3* traz para o trabalho não só a plataforma social enquanto mídia, mas seu contexto de uso político. Ocorrendo às vésperas do segundo turno das eleições, os tópicos mais comentados no Twitter e que foram lidos no palco de *Aos Vivos* apresentavam referências diretas aos dois candidatos à presidência concorrentes no segundo turno de 2018.

As escolhas de Ramos por obras de épocas diversas, da Grécia antiga aos dias atuais, apontam para a universalidade dos dilemas vividos pelo ser humano e sua política. Enquanto a série *Aos Vivos* remedia múltiplas mídias e obras de outros

115 *Twitter suspende permanentemente a conta de Trump*, em El País, por Juan Diego Godoy, 2021. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/tecnologia/2021-01-09/twitter-suspende-permanentemente-a-conta-de-trump.html> Acesso em: 10/02/22

116 “As one of the most common (because simple) forms of communication, the practice of commenting is not only central to blogging and forums but defines the experiences of social networking and twittering too (also known as micro-blogging), which are entirely focused on responses.” (LOVINK, 2011, p. 51)

tempos, os vídeos de Antunes e Holtz no Facebook, e *111 Vigília Canto Leitura* de Ramos remetem à história da videoarte no Brasil. Parecem dar continuidade à produção de obras de um período em que ainda não existiam smartphones e internet.

### **3.7 VÍDEO SOCIAL – A CONTEMPORANEIDADE NAS POÉTICAS DE ANTUNES, HOLTZ E RAMOS**

Defendemos aqui a relevância das ações de Antunes, Holtz e Ramos em vídeo considerando o estatuto do meio. A ação de corpos, característica comum em seus trabalhos, não depende do registro da câmera para existir. Mas sem a interface do vídeo, a ordem de tais manifestações é outra. Além do baixo alcance - poucas pessoas teriam acesso a elas -, seriam efêmeras e sem registro. A ordem de sua poética seria também diferente. O que lhes confere seu cerne é o meio videográfico. E este, atualmente, é “social”, conforme veremos.

As plataformas sociais facilitam a realização e distribuição de conteúdo dos indivíduos-vídeo. Há inúmeras personas nas redes que só existem nesse universo da imagem instantânea. Assim como registros de eventos que antes tinham o papel de construção de memória, ganham o estatuto de eventos em si. O vídeo de casamento não é menos importante que a cerimônia e a festa que lhe deram origem. A ida do homem à lua não é mais importante que a transmissão ao vivo do mesmo acontecimento. A videoimagem se torna uma extensão do evento.

Em 1956, Günther Anders observou em seu ensaio *The World as Phantom and Matrix* que quando o mundo vem a nós, ele é uma imagem fantasma, e quando um evento ocorre neste mundo e é televisionado, torna-se uma espécie de objeto onipresente em uma linha de produção, uma mercadoria pela qual pagamos. E assim, segundo Anders: “Quando o evento real é socialmente importante apenas em sua forma reproduzida, ou seja, como um espetáculo, a diferença entre ser e aparência, entre realidade e imagem da realidade, é abolida”. (LOVINK, Geert; TRESKE, 2020, p. 12)<sup>117</sup>

A vigília e leitura ocorridas em *111 Uma Vigília* talvez não acontecessem caso não houvesse a ideia de transmiti-las ao vivo no *Facebook*, transformá-las em vídeo.

.....

117 “In 1956, Günther Anders noted in his essay *The World as Phantom and Matrix* that when the world comes to us, it is a phantom image, and when an event occurs in this world and is televised it becomes a kind of ubiquitous object in an assembly line, a commodity we pay for. And so, per Anders: ‘When the actual event is socially important only in its reproduced form, i.e., as a spectacle, the difference between being and appearance, between reality and image of reality, is abolished.’” (LOVINK, Geert; TRESKE, 2020, p. 12)

A série *Aos Vivos* ganharia também uma carga diferente de signos e vivência no teatro sem a transmissão no *Youtube*, seria outra coisa. Sem sua página no *Facebook* e uma câmera de vídeo, Vera Holtz provavelmente não faria as ações de sua série mundo afora. E Antunes talvez não gravasse também seus vídeos se não soubesse que a cultura da conexão disponibilizaria suas ações a tanta gente ao mesmo tempo. Estaria a experiência do presente, o eu, aqui e agora em conexão com o mundo, citado por Elsaesser potencializado pela internet via tais vídeos? Assisti-los por um *pendrive* seria diferente de assisti-los on-line nas plataformas?

Usuários do *Facebook* e *Youtube* assistem a vídeos solitariamente em seus dispositivos de reprodução. Compartilham com seus pares os conteúdos que acharem relevantes por qualquer motivo: humor, informação, puxar conversa. A ideia da plataforma social está no próprio termo, a troca com outras pessoas. Logo, assistir a um vídeo por um *pendrive* traz um aspecto de sociabilização diferente do de acessá-lo em alguma plataforma. On-line, temos informações como número de acessos, curtidas e comentários que fazem parte da experiência com o vídeo em si. Logo, a sensação de conexão com o mundo e consigo mesmo é diferente quando o indivíduo está na internet.

Essa sensação é relevante não só no consumo dos vídeos, como também em sua produção. Nossos artistas não estão livres do canto da sereia das plataformas sociais que chamam também por eles. Estamos todos suscetíveis a cair na rede.

Vídeos populares do YouTube com seu caráter de entretenimento bobo não são simplesmente lixo aleatório ou uma distração de algo importante ou mais real; eles tocam a essência da internet, ativando o que John Hartley chama de “função bárdica”: basta pegar a harpa e cantar! O cerne do projeto do YouTube está nesse gesto de convite. (LOVINK, 2011, p. 138)<sup>118</sup>

O antigo slogan do *YouTube*: “*Broadcast Yourself*” revela sua missão de possibilitar que qualquer pessoa publique conteúdos em vídeo e se apresente ao mundo. Para Lovink (2011), a camada de interatividade é o que diferencia a produção e consumo de vídeos de agora de um passado recente. O ato solitário de assistir vídeos no dia a dia, durante o transporte para o trabalho ou escola, na cama ou na mesa, ilustra o que é a experiência de consumo de vídeos on-line. Mas tal solidão, nas plataformas sociais, é relativa, já que estamos em contato direto com outros usuários.

Estudar o vídeo online é estudar esse aspecto íntimo do afeto, e

.....

118 “Popular YouTube videos with their lame entertainment character are not simply random junk or a distraction from something important or more real; they touch the essence of the internet, playing what John Hartley calls a “bardic function”: just grab the harp and sing! The core of the YouTube project lies in this invitational gesture.” (LOVINK, 2011, p. 138)

não as teorias de reembalagem comercial que baseiam a retórica comum sobre remediação. O social é o elemento constitutivo central da prática contemporânea do vídeo e não uma sobra de ruído redundante em torno do conteúdo audiovisual. (LOVINK, 2011, p. 138)<sup>119</sup>

Assistir aos vídeos de Antunes e Holtz é estar na companhia deles e dos outros usuários que interagem em suas páginas. Diferente de uma transmissão televisiva, escolhemos o momento de acessar a plataforma social e por onde navegamos. O tempo difere também no que diz respeito a sensação do presente: no *Facebook*, temos a impressão de maior proximidade com os artistas, de que estão conosco aqui e agora, mesmo sabendo que seus vídeos foram gravados previamente. A plataforma social proporciona tal sensação.

Nossos artistas não estão livres das tendências comportamentais do mundo que os cerca. O crescimento da crise política no Brasil os coloca em posição de batalha no fluxo narrativo da internet. Conscientemente, ou não, manifestam-se na linguagem mais próxima da circulante na *web*: a linguagem do vídeo com foco nos corpos performativos. Aderem à onda do vídeo social, mas, impactados com o cenário de crise nacional, poetizam a respeito.

.....  
119 “To study online video is to study this intimate aspect of affect, not the theories of commercial repackaging that underlie common rhetoric about remediation. The social is the core constitutive element of contemporary video practice and not some leftover redundant noise surrounding audiovisual content.” (LOVINK, 2011, p. 138)

## **CAPÍTULO 4 - O VÍDEO COMO REGISTRO DO CORPO POLÍTICO EM ARNALDO ANTUNES, VERA HOLTZ E NUNO RAMOS**

No *capítulo 3* apresentamos os procedimentos dos meios de captação audiovisual e transmissão que nossos artistas utilizam em seus trabalhos. Aproximamos nossos objetos de outras obras na história da videoarte, enfatizando suas relações midiáticas. Agora, no presente capítulo, discutimos como se dão as ações através dos corpos dos artistas e performers convidados. Pensamos a materialidade para além do vídeo, a partir do corpo e dos objetos de cena.

As poéticas de nossos artistas são carregadas de performatividade, operando com a materialidade do mundo e de si próprios (e de outros performers no caso de Ramos) em seus vídeos. À maneira de algumas performances, Arnaldo Antunes ritualiza. Já Vera Holtz realiza ações mescladas, com uma teatralidade mais encenada, porém, marcadamente ritualística. E adentrando no terreno da performance, os trabalhos de Nuno Ramos se constroem no desenrolar dos dispositivos criados por ele que direcionam as ações dos elencos. Pelo viés da performatividade na obra dos três artistas, o vídeo atua como um registro do corpo político.

Ligada às noções de performance, a presença aparece aqui como questão tanto em relação aos artistas e performers quanto aos espectadores. Luiz Fernando Ramos (2015) indica que o aspecto performativo de uma obra se dá na busca pela “autenticidade de presença” (RAMOS, 2015, p. 81). As mídias vão incorporar tal aspecto também, possibilitando o fenômeno performático via mediação tecnológica, conforme veremos. E ainda, em relação aos vídeos dos artistas, a conectividade das plataformas sociais contamina o sentido do corpo presente.

### **4.1 UM MODO VIVO DE COMUNICAÇÃO POÉTICA**

Os atores das obras de Nuno Ramos performam no terraço de um prédio ou nos palcos. Isso implica afirmar que eles realizam uma ação, fazem algo, para alguém – no caso para a câmera ou para a plateia. Paul Zumthor (2018) nos apresenta algumas noções a respeito da performance a partir de observações sobre o ato de ler um texto em voz alta, ou ouvir e ver alguém recitá-lo. A definição de performance encontra caminhos em diversos autores. É uma área de estudo das artes constituída por pensamentos nem sempre consonantes. Para nós, o desenvolvimento de Zumthor colabora com o entendimento de nossos objetos.

Performance, para o autor, seria uma capacidade de gerar um modo de existir que parte de um desejo de realização. Tem a premissa de corpos presentes durante acontecimentos gestuais (ou vocais). É um “modo vivo de comunicação poética” (ZUMTHOR, 2018, p. 33). A performance acontece durante a relação entre as condições de um ato de comunicação de um corpo e sua percepção em outro corpo, em um “momento tomado como presente” (ZUMTHOR, 2018, p. 47).

Muitas culturas no mundo codificaram os aspectos não verbais da performance e a promoveram abertamente como fonte de eficácia textual. Em outros termos, performance implica competência. Mas o que é aqui a competência? À primeira vista, aparece como *savoir-faire*. Na performance, eu diria que ela é o *saber-ser*. É um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, um *Dasein* comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo. (ZUMTHOR, 2018, p. 30).

Para tal, a presença de um corpo é o dado mínimo para que uma performance aconteça. Ao falar sobre comunicação, o autor implica um enunciador e um receptor nesse processo. Mas dá ênfase na recepção: “A performance é então um momento da recepção: momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido” (ZUMTHOR, 2018, p. 47). O comprometimento nessa situação seria então não só do enunciador, mas também do receptor, no agora, em estar presente integralmente. Por essa definição, entendemos que a mediação do vídeo em tal processo performático não invalida o sentido da performance.

Esse procedimento é adotado nas décadas de 1960 e 1970 junto aos *happenings* e eventos do *Fluxus*. Retomando um pouco do que abordamos no capítulo 3, o momento político da época clamava pelas quebras de padrões e tradições no mundo da arte, colocando os artistas numa posição de negar o objeto artístico em sua materialidade acabada e fixa. A performance surge como contestação do *status quo*. O fluxo do tempo passa a ser motivo de experimentação, com eventos de arte performática acontecendo para celebrar a efemeridade e a presença no aqui e agora. Pesquisadores como Peggy Phelan (2005) vão defender a impossibilidade de registro, reprodução ou repetição de performances: são obras que geram acontecimentos únicos, que somem do mundo depois de realizadas.

Como também falamos no capítulo 3, a mediação do tempo e da presença via vídeo acontece em lugar da mediação via *happenings*. Mas, para muitos – e para nós –, não se trata de uma alternativa ao encontro presencial, mas um procedimento poético ideal e com força própria. Nossos artistas, como vimos, entram nessa vertente que responde aos acontecimentos políticos através do vídeo, décadas depois. Antunes e Holtz realizam ações mediadas pelo vídeo, com seus corpos *remidiados*. Nuno Ramos

*remidia* corpos outros: suas performances são transmitidas e registradas em vídeo.

## 4.2 CORPOS-VIDEO: ENTRE O AGORA E UM PASSADO RECENTE

Arnaldo Antunes e Vera Holtz realizam suas video-ações trabalhando o tempo real e a exposição de seus corpos. Apesar de estarem no *Facebook*, não dialogam com os vídeos geralmente publicados na plataforma. Com algumas exceções, a maior parte das publicações que apresentam corpos humanos em vídeo, que protagonizam algum tipo de ação, tem conteúdo textual ou falado. Tendo em vista tal recorrência, os vídeos de Antunes e Holtz destoam do padrão do *Facebook*, o que pode ser visto como uma forma de crítica. Essa diferença em relação à forma popularizada do vídeo em sua época também remete aos precursores da videoarte.

Em *Réquiem do Absurdo* (2018)<sup>120</sup>, Vera Holtz realiza movimentos singelos em frente à câmera. Sentada, de cabeça baixa, esfrega as mãos durante 26 segundos. Durante a ação, uma cor vermelho sangue aparece nas mãos da atriz, que por fim, mostra as palmas tingidas para nós. O movimento dura menos de 1 minuto. Porém, nos parâmetros da internet, cujos usuários estão acostumados a consumir vídeos de 15 segundos, essa temporalidade pode ser percebida de outra maneira. A lentidão do gesto de Holtz não condiz com a aceleração das plataformas sociais.

Em 15 segundos na rede é possível aprender receitas inteiras de pratos gourmet. Em 26 segundos Holtz se apresenta vestida de preto, com uma faixa também preta nos cabelos, enlutada. Durante a ação, tudo o que vemos é uma essa mulher parada, sentada, movimentando vagarosamente as mãos, sem contextualização – sem ao menos sabermos por que ou para quê. É como se ela puxasse um freio no tempo, fazendo o espectador imerso na navegação entre conteúdos de ritmo mais rápido colidir com ela. Para sua percepção, os segundos tornam-se minutos.

Elwes (2005) ressalta o fator de entretenimento da televisão que ausente nas videoperformances, as fazem ser sentidas de outra maneira. Ela sugere ainda uma conexão entre artista e espectador, um fenômeno suscitado pela performance em vídeo, destacando a alteridade possível de ser vivida sem a presença física de ambos no mesmo espaço. Acreditamos que a mediação do vídeo não anula a relação de crença construída entre performer e espectador, que compra aquilo que mostra o artista video-imagem.

.....  
120 Disponível em: <https://www.facebook.com/veraholtzoficial/videos/1642466885822740/>  
Acesso em: 15/10/18

Quando Antunes rasga o papel com sua cabeça em ??? (1) não temos dúvidas de que isso realmente acontece. E sentimos a performance ao mesmo tempo em que o vídeo se desenrola frente aos nossos olhos. Assim como em ??? (2), em que o artista sai do quarto, diz “opa!”, e depois retorna para dentro, fechando a porta e nos mantendo para fora. São apenas 7 segundos de ação sem grandes produções na realização do vídeo – estamos no meio de um corredor com iluminação aparentemente apenas do próprio ambiente e em contato com uma imagem que não parece ser de uma câmera profissional. Tal descuido, mesmo que programado, nos passa a aparência despojada típica das plataformas sociais, cujos usuários que compartilham conteúdo são em maior parte de não profissionais do audiovisual.

Essa característica remete também aos trabalhos de 1960 e 1970. Em 1968, Bruce Nauman realiza *Stamping the Studio*, uma videoperformance de aproximadamente 61 minutos, realizada em filme (convertida depois para vídeo). Sem recorrer a nenhum tipo de adorno ou tratamento de imagem, Nauman posiciona uma câmera no teto de seu ateliê, mostrando o chão visto de cima. O artista percorre o espaço pisando forte causando sonoridade ritmada com seus passos. Está enquadrado de forma invertida: nós o vemos de ponta cabeça. As imagens remetem às câmeras de vigilância por sua plasticidade (imagem de cima para baixo, de baixa resolução, sem cor, mal enquadrada) e pelo conteúdo que assistimos: o artista perambula por seu espaço inadvertidamente.

Sua ação neuroticamente repetitiva desvia-se substancialmente do comportamento socialmente aceito e questiona ideias de loucura e normalidade. A aparente ingenuidade da performance é enganosa. A câmera é cuidadosamente posicionada, e as ações de Nauman são orquestradas com precisão para que o caminho que ele trilha delineie tanto o espaço que ele ocupou no passado quanto o limite quadrado do monitor de vídeo que estamos vendo em nosso presente.<sup>121</sup> (ELWES, 2005, p. 11)

A ação de Nauman é da ordem do inesperado e não abstém o espectador do tempo real. Assim como nos vídeos de Antunes e de Holtz, nos questionamos sobre o comportamento que observamos: a princípio, não fazem sentido. Não nos contam exatamente alguma história, não nos pedem ou dizem nada diretamente. Os artistas apenas estão ali, fazendo o que fazem. E presenciamos a ação em nossa frente, no mesmo agora.

.....

121 “His neurotically repetitive action deviates substantially from socially accepted behaviour and questions ideas of madness and normality. The seeming artlessness of the performance is deceptive. The camera is carefully positioned, and Nauman’s actions precisely orchestrated so that the path he treads delineates both the space he occupied in the past and the square boundary of the video monitor we are looking at in our present”. (ELWES, 2005, p. 11)

A ideia de transmissão ao vivo, da reprodução da performance pelo vídeo em tempo real adotado por Nuno Ramos, surge também na década de 1970. Porém, Ramos apenas transmite as performances ao vivo, seu uso é diferente. O imediatismo está na transmissão direta para os aparelhos dos seguidores que acompanham a *live*, e na experiência do público na plateia em contato direto com as ações. Nos experimentos de 1970, em geral, o vídeo captado pela câmera é frequentemente exibido ao mesmo tempo no próprio local da performance para o público, fazendo parte da composição da ação, retroalimentando-a. Essa técnica é chamada de sistema de circuito fechado ou *autoplay* instantâneo, com as imagens da câmera apresentadas em tempo real em televisões ou projeções.

No início dos anos 1970, alguns artistas – como Carolee Schneemann, Valie Export e Joan Jonas – incorporaram câmeras de vídeo e gravações em suas performances. Aqui, o imediatismo da performance artística ao vivo diante de um público era combinado com o imediatismo da gravação da câmera de vídeo.<sup>122</sup> (WESTGEEST, 2016, p. 46)

Nesse outro modo da videoperformance os artistas realizam ações presencialmente para um público em determinado espaço, adicionando a imagem eletrônica como procedimento performático. O discurso dos corpos é somado ao discurso da mídia, como dois acontecimentos paralelos que dividem um mesmo espaço e tempo. Assim, os espectadores presentes conseguem comparar as duas informações: a dos corpos presentes carnalmente e dos corpos presentes videograficamente. Mas nossos artistas não adotam o circuito fechado em suas performances. Antunes e Holtz sequer apresentam-se com um público presente.

A série *Aos Vivos* (2018) de Nuno Ramos adota a transmissão direta, porém, via internet. Caso o público presente no teatro queira ver as imagens da transmissão ao vivo, tem que acessar o link do *Youtube* por seus smartphones. O artista não projeta as imagens captadas pelas câmeras no espaço do teatro. Mesmo assim, o evento transmitido na plataforma social cria uma performance paralela das imagens, em tempo real, criando outra presença nesse outro lugar *on-line*. Nesse contexto de transmissão ao vivo, o vídeo se torna tão efêmero quanto a performance do teatro. Mas seu registro disponível no *Youtube*, apresentado posteriormente pelo artista em galerias, aspira a condição de permanência.

Os trabalhos de Arnaldo Antunes e Vera Holtz já nascem sob a condição de

.....  
122 “In the early 1970s quite a few artists – such as Carolee Schneemann, Valie Export, and Joan Jonas – integrated video cameras and recordings in their performances. Here, the immediacy of the live artistic performance before an audience was combined with the immediacy of video camera recording.” (WESTGEEST, 2016, p. 46)

permanência no meio digital: são vídeos gravados. Apesar disso, a videoimagem representa um momento que foi registrado, um olhar sobre a história passível de ser reanimado a qualquer momento do seu futuro. Tais ações, materializadas em arquivo digital, assim como as da década de 1960 e 1970 citadas (por sua vez gravadas em fitas), trazem de volta à vida atos de um passado, possibilitando que essas imagens ocupem o tempo presente novamente. Os corpos performáticos voltam a ocupar o aqui e agora a cada *play* que damos a esses vídeos. São acontecimentos efêmeros que paradoxalmente ganham permanência material.

#### **4.3 O LUGAR DO ESPECTADOR-USUÁRIO EM RELAÇÃO A ANTUNES, HOLTZ E RAMOS**

Atualmente, é um lugar comum postar imagens e vídeos na internet, ou conectar uma *webcam*, compartilhar e baixar vídeos a qualquer instante, em diversos aparelhos. Recebemos e mandamos vídeos pelas plataformas sociais o tempo todo. Essa mudança nos modos de produção, acesso e consumo da imagem-movimento pode impactar a percepção da população em geral sobre os vídeos de artista, ou da videoarte, assim como na maneira como os próprios artistas usam e se comunicam com o meio (MEIGH-ANDREWS, 2014).

No decorrer do nosso texto, temos chamado de espectador-usuário o indivíduo em contato com os vídeos aqui estudados. Sua presença na internet, especificamente nas plataformas sociais, é indissociável de seu papel de espectador. No *Facebook* e no *Youtube*, essa pessoa tem a possibilidade de se comunicar com os autores das videoperformances de forma distanciada, e caso deseje, anônima. E apesar do silêncio de Arnaldo Antunes, Vera Holtz e Nuno Ramos que não respondem aos comentários em suas páginas, nem interagem com outros usuários por seus perfis oficiais, muitos se prestam a escrever mensagens nas publicações das videoperformances. A via de mão dupla na comunicação *on-line*, aqui, aparentemente não se concretiza. Ainda assim, não podemos negar o acesso às ferramentas sociais das plataformas, que confere ao nosso espectador a participação na ubiquidade da internet e a sensação de conexão direta com os artistas.

A comunicação dos artistas com os espectadores acontece por meio das vídeo-ações: às vezes diretamente, sem deixar dúvidas, às vezes sugestivamente. A seguir, relacionamos essa aparente abertura à conversa que os artistas realizam e como a quebra da quarta parede acontece (ou não). A temática política coloca os artistas em diálogo com o mundo, aproximando-os de forma geral da comunidade.

Em relação às videoperformances de Antunes e Holtz, o espectador-usuário é um *voyer*. Espia os artistas em seus espaços sugestivamente privados, assim como observa as movimentações nas atualizações de outros usuários da plataforma. Em seus três vídeos de 2016, Antunes nos ignora. Não olha para a câmera. Em ??? (1) está concentrado em sua revolta, e aparentemente nos coloca dentro da sala de sua casa. Mas por pouco tempo e nos mostrando pouca coisa – o ângulo da câmera não deixa ver muito dos objetos, vemos mais o teto. Há um quê de intimidade aberta que nos aproxima de Antunes e o humaniza.

Já em ??? (2) e em *Sem Título*, ele nos deixa do lado de fora do quarto, no corredor, no meio do caminho. Somos intrusos em seu ambiente, e testemunhamos sua rápida aparição por um aparente acaso. Como um *paparazzi* que passa horas na porta de alguém aguardando por um furo, o vemos apenas de passagem. Já não nos sentimos tão próximos dele. Até que Antunes parece nos convidar para conversa quando realiza *#IstoNãoÉUmPoema*, mas o faz sem se mostrar. Ou melhor, sem dar a ver seu corpo, pois nos apresenta o sofrimento que o corrói através do texto falado em primeira pessoa e legendado no vídeo. De *voyeur* nos tornamos confidentes: dividimos todos a mesma dor.

Enquanto isso, Vera Holtz se apresenta para o espectador-usuário sentada sempre na mesma posição com o apoio de uma mesa, e na maior parte das vezes não o encara. A atriz nos olha nos olhos nos primeiros vídeos: em ..... *vamos conceituar* ..... (2016), *Plethora do Descarrego* (2016), e *Sem Título* (2017). Nos sentimos próximos a ela que por sua vez, se mostra aparentemente acessível. A partir de *Réquiem do Absurdo* de 2018, não nos encara mais, desviando seu olhar da câmera. Neste último vídeo, se dirige a nós ao término de sua ação, quando mostra suas mãos sujas de vermelho sangue. Mas olha para baixo, com a cabeça pesada. Não consegue nos encarar.

Holtz volta a se dirigir para a câmera, mas sem direcionar seu olhar a ela, em *ZEITGEIST 5/5* (2019) ao soprar para a lente pigmentos em pó das cores azul e vermelho, sugere que o espectador-usuário seja atingido pela nuvem de poeira. Nos vídeos da série *ZEITGEIST*, ao alegorizar um Brasil autoritário, nos ignora, imersa em seus próprios interesses.

Olha-nos novamente em *Sem título* (2020), após fechar o esburacado jornal sobre a Proclamação da República. Nos encara, brava, depois de quase três anos sem olhar para a câmera. Vera Holtz utiliza o recurso de quebrar a quarta parede nas videoperformances citadas, tirando o espectador-usuário do conforto da posição de *voyeur*. Agora somos cúmplices dela, convocados a nos envolver criticamente. A república está furiosa e nos encara, chamando-nos a atenção. Dos três artistas, Vera Holtz é a que mais convida para perto o usuário-espectador. Com sua carga

anedótica, se coloca acessível ao nos olhar e aparecer na nossa *timeline* do *Facebook* quando estamos angustiados.

Já em Nuno Ramos o espectador-usuário é quase como um espectador de televisão. O artista força a forma televisiva em seus vídeos, evocando o espectador televisivo que há em todos nós – de forma crítica. Mas há diferenças entre *111 Uma Vigília* (2016) e a série *Aos Vivos* (2018), conforme já falamos. No primeiro trabalho, a ideia de noticiário se formaliza com a posição dos leitores dos 111 nomes dos mortos da chacina do Carandiru, que olham para a câmera o tempo todo como se lessem um *teleprompter*. Falam cara a cara com o espectador, desafiando-o a permanecer com eles durante a vigília. Ao assistir a transmissão em tempo real nos sentimos parte do ato, ligados aos performers por esse olhar dirigido a nós.

Nos três vídeos da série *Aos Vivos* o espectador-usuário encarna o *voyeurismo* televisivo na especificidade da performance: apesar de desejar ser televisão, nenhuma referência é feita a quem assiste, nenhum performer se dirige para a câmera. Atuam olhando-se entre si, excluindo a plateia do teatro e o espectador que testemunha a ação pela transmissão ao vivo. Ninguém nos olha nos olhos. É como se não existíssemos, ou não importássemos para os personagens que ali representam os debates políticos de cargo a presidência. Está sugerido com força que o enunciador real por trás dos discursos mimetizados talvez nem saiba da nossa existência. O título *Aos Vivos* se dirige a nós, mas não nos sentimos incluídos na ação. Para os candidatos políticos debatedores somos invisíveis.

#### 4.4 CORPOS EM AÇÃO

Meu corpo é o contrário de uma utopia, é o que jamais se encontra sob outro céu, lugar absoluto, pequeno fragmento de espaço com o qual, no sentido estrito, faço corpo. Meu corpo, *topia* implacável. (FOUCAULT, 2013, p. 7)

Fator constituinte das videoperformances aqui estudadas, o corpo tem papel central nos vídeos de Arnaldo Antunes, Vera Holtz e Nuno Ramos. Atuam como enunciadores e como falamos no *capítulo 3*, em *Aos Vivos* de Ramos se tornam *medium*. Mas, veremos adiante, que a gestualidade dos artistas também implica uma forma de mediação, tornando seus corpos mídias (GREINER, 2005). A arte, em seus múltiplos ramos, pressupõe a existência de corpos, sejam eles os motivos representados de maneiras infundáveis, sejam eles espectadores ou realizadores. Zumthor (2018) nos ajuda a definir o que entendemos por corpo:

ele que vibra em mim, uma presença que chega à opressão. O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. (ZUMTHOR, 2018, p. 25).

Assim como Foucault (2013), Zumthor cita o corpo como algo opressor, a prisão na qual estamos condenados perpetuamente – um dispositivo. Não suficiente, nossos corpos estão sujeitos aos dispositivos de poder que moldam nossa existência, oprimem os corpos. Mas, por outro lado, eles nos dão acesso ao mundo através dos nossos sentidos. São o recurso que temos para viver, para aprender e para nos expressar. E interagimos com esse mundo fora de nós através dos gestos. O corpo é o que há de comum entre o artista e o espectador, cada um com o seu, mas ambos sujeitos à sua fixidez e finitude. O corpo é também a porta de entrada do processo de percepção. Para nossa pesquisa, nos atemos a problematizar o corpo que performa para a câmera.

#### **4.4.1 CORPOS DE ARNALDO ANTUNES E VERA HOLTZ**

Em ??? (1) vemos o corpo de um homem branco, magro e de cabelos curtos grisalhos. Logo de início, esse homem está parado no meio de uma sala, olhando para frente, mas não para nós. Por um instante não há ação, somente um corpo no meio do enquadramento. Então identificamos que o corpo que vemos é o de um poeta e cantor chamado Arnaldo Antunes que já conhecemos, pois o seguimos no *Facebook*. Ele não está no palco de um show, não está em um videoclipe e nem em entrevista. Parece estar na sala de uma casa. Antes que comece a se mover para pegar o papel que irá arrebentar com sua cabeça, já está se comunicando. “O corpo vivo é mais do que uma coisa estendida num espaço visual, e sim todas as relações que suscita e que em certa medida são absolutamente singulares” (GREINER, 2005, p. 101).

Antunes dá um corpo ao ponto de interrogação desenhado no papel: ele tem olhos, boca, braços e pernas. E enfrenta a dúvida representada dessa maneira em um confronto corpo a corpo. Materializa o processo que se passa mentalmente. Exterioriza o que só existe dentro dele de um jeito que a fala não conseguiria. Realiza um gesto ao interagir com o papel-dúvida, que é, por sua vez, um fragmento do mundo, um outro pedaço de matéria. Nessa ação, gera uma cadeia de conexões entre signos, ou, uma poesia sem palavras. E o espectador apreende algo dessa comunicação, pois ele, assim como Antunes, também tem um repertório de gestos em seu imaginário

corporal. “É o gesto que parece fazer as mediações do sujeito com o mundo. Muito antes da palavra” (GREINER, 2005, p. 92).

Segundo Greiner, a relação constituída entre o performer que gesticula e o espectador que observa é de ordem simbólica. Isso pois o gesto é um conhecimento adquirido pela experiência corporal com o mundo material, por sua vez reivindicado na comunicação gestual.

Alguns gestos perderam, aos poucos, a sua conexão imediata com a experiência material da qual derivaram e acabam circulando na vida social como formas “puramente” simbólicas. Estes se organizam assim porque a sua existência se estende além das pessoas que as utilizam. O gesto, portanto, não pode ser considerado um sintoma de eventos mentais que não derivam seu potencial comunicativo de uma relação hipotética com as imagens da mente de quem fala. Gestos são uma prática simbólica, incorporada cinestésicamente, conhecida por quem faz, visualmente conhecida pelos observadores e derivada de um mundo, onde está também embebida naquilo que as mãos operam. (GREINER, 2005, p. 99)

Em *ausência* (2019), Vera Holtz realiza uma dupla gestualidade. Utilizando a poeira marrom como elemento gráfico, desenha com o seu corpo sobre a mesa branca a silhueta de outrem. Conforme se move, retirando os braços de cima da superfície, vai revelando o desenho que se forma como rastro do seu gesto: identificamos braços e mãos para cima, em pose dramática que remete ao gesto de se proteger de algo que vem de cima. Seu segundo movimento é o de encolher os braços e abaixar a cabeça, como alguém que lamenta, ou está com uma pesada tristeza. A câmera enquadra, por fim, o rastro e a atriz cabisbaixa ao mesmo tempo, o gesto de autopreservação e o de tristeza, lado a lado.

“O gesto pressupõe o mundo material e também o evoca. É como se acontecesse sempre um trâmite entre o existente e o imaginado” (GREINER, 2005, p. 97). E a identificação de sentido nos gestos varia conforme o contexto. No caso de *ausência*, naquela época se falava em um crime ambiental: a barreira de dejetos de Brumadinho (MG) havia arrebentado, causando inúmeras mortes por conta da avalanche de lama que invadiu a região<sup>123</sup>. O desenho dos braços para cima nos faz evocar os corpos em Brumadinho que a terra misturada com metais pesados tragicamente encobriu de surpresa. E o baixar a cabeça da atriz marca o luto.

A performance de Vera Holtz e de Arnaldo Antunes se traduz por gestos. Os artistas utilizam ou não objetos para interagirem com o mundo e assim, pensarem

.....  
123 Fonte: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=48613&anchor=6110747&origem=busca&originURL=&pd=30ab325f9b12a25db49f75e-a1e2367af>

através da matéria. A ausência da fala coloca em destaque o movimento dos corpos, já que a atenção do espectador-usuário está especialmente voltada para o sentido da visão. Nos vídeos de Holtz, o áudio só vai confirmar aquilo que vemos: o puro silêncio, ou o barulho da furadeira, o som do atrito da borracha com o papel, e assim por diante. Em ??? (2) de Antunes, uma interjeição complementa a ação do corpo que se desloca. Assim como em *sem título*, a fala aparece para complementar também o gesto que ele faz de espirrar repelente de mosquitos ao seu redor, também em deslocamento de um espaço para outro.

Nos trabalhos de Holtz e Antunes, seus corpos-dispositivos atuam na relação com a matéria, em contato com os objetos do mundo. Evocam nossa memória corporal e gestual na associação de seus movimentos com algum sentido, ativando também nosso estar no mundo. A temática política ativa o ser-estar coletivo que há em nós.

#### **4.4.2 CORPOS EVOCADOS POR NUNO RAMOS**

Se o movimento do corpo e o gesto, são princípios da comunicação e o modo de enunciação escolhido por Holtz e Antunes, não encontramos a mesma participação deles nos trabalhos de Nuno Ramos. Apesar dos múltiplos corpos convocados pelo artista para atuarem em seus trabalhos, a gesticulação é suprimida pela verbalização exacerbada. Em *111 Uma Vigília*, a referência ao formato de jornal televisivo deixa os performers sentados durante sua hora de leitura. A dinâmica também consiste na fala ininterrupta e repetitiva dos 111 nomes, restringindo os leitores a focarem na repetição vocal e direcionarem seus olhares para a câmera.

Cada performer é apresentado aos espectadores através de um texto aplicado no canto inferior esquerdo do vídeo (recurso conhecido como *lower third* ou GC em linguagem televisiva). Assim, reconhecemos em cada leitor um corpo presente na vigília com sua própria história e singularidade. A diversidade do mundo que reclama as vítimas da brutalidade policial se materializa pelos homens e mulheres cis, mulheres trans, brancos e negros, cantores, professores, estudantes, cineastas, advogados, médicos, ativistas, escritores, todos de variadas faixas etárias. 24 corpos vivos, com rosto e identidade, evocando 111 corpos esquecidos, sem rosto e sem história.

A tarefa de repetir os mesmos dizeres durante uma hora é árdua, exige esforço corporal - especialmente nos horários da madrugada. O esforço se dá inclusive na mimetização da postura jornalística do ato em que é necessário ficar sentado na mesma posição e fazer uso dos mesmos gestos desse perfil de apresentadores. A ação

dos performers se faz no gesto da resistência, da luta contra as adversidades de seus próprios corpos durante os 60 minutos. A maior parte deles não é treinada para esse tipo de ação – talvez alguns atores e artistas não tenham sentido tanta dificuldade quanto um advogado, por exemplo.

Os leitores se tornam *medium* da vigília, a lista de 111 nomes precisa passar por eles para se presentificarem no mundo. Mas nesse sentido, Greiner (2005) indica que o corpo não é somente um meio pelo qual as informações atravessam. Isso pois o conteúdo que chega de fora entra automaticamente em negociação com o que já existe ali – seja esse conteúdo um texto, um som, um gesto. Tudo é processado, mesmo que com o fim de repetição de uma informação ou de cópia de um movimento. Existe uma apreensão antes da retransmissão. A autora designa como corpomídia a ideia desse corpo que media o resultado dessa interação entre informações de dentro e de fora.

É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação. (GREINER, 2005, p. 131)

Pensando dessa maneira, o esforço da repetição dos 111 nomes está vinculado também ao policiamento do próprio corpo, sobre sua postura, sobre a atenção à ordem dos nomes pronunciados, além da correta pronúncia deles. O performer se desvencilha de seu próprio eu para reproduzir esse outro. Essa dinâmica fica mais evidente na série *Aos Vivos*. A exigência sobre o corpo dos performers é tamanha que reparamos sua limitação em se movimentarem. Uma enxurrada de informações cai sobre eles que precisam driblar seus próprios eus para repeti-las o mais fidedignamente possível. Quase como num transe, sua existência se reduz a receber as informações, processá-las e retransmiti-las ininterruptamente. Para tal, a concentração dedicada ao ato deve ser plena.

Ao dispositivo mimético dos performers-candidatos do debate, Nuno Ramos soma ainda outros corpos. Em *Aos Vivos (Dervixe): Debate* <sup>o</sup> 1, adicionam-se dois músicos e uma performer que mimetiza o ritual de um dervixe. Ao centro do palco e da roda formada pelos atores, ela rodopia sem pausa. Para o espectador, seu corpo é similar a um ponteiro. Aponta para os performer-candidatos, corpos dos quais o espectador deve selecionar um (ou nenhum) para votar nas eleições. Mas, para quem entende os índices da musicalidade espiritual que ali se faz presente, junto das roupas brancas e soltas da performer, além de seu chapéu, identifica-se nela um dervixe dançando – o título da obra também dá a dica.

O termo dervixe é de origem persa e significa “alguém que espera na porta”,

ou, mendigo. Refere-se a um muçulmano asceta, do segmento sufista, que rejeita luxúria e riquezas em prol de iluminação espiritual. Designa o “buscador” no contexto sufi do Islã. Deve doar o que recebe a outros pobres. O costume surge no século XIII como reação ao desvirtuamento da mensagem original da religião por alguns fiéis que cederam à corrupção e sede de poder e riqueza (CAMARGO, 1997). A Sama, ritual em que se rodopia por um longo tempo, busca o êxtase através desse movimento que materializa no corpo o cosmos, as voltas do mundo, da vida. “Os dervixes acreditam que não é contemplando, mas sim participando do rodopio dos céus que se pode atingir uma completa união com a divindade” (CAMARGO, p. 14, 1997). O gesto de girar realiza a conexão entre o corpo e o divino.

Mas, para quem vê de fora, sem o conhecimento acerca da cerimônia, mais parece uma dança que como resultado, gera tontura, seja de quem a realiza, seja de quem a observa. Se o corpo da performer-dervixe for visto como a representação de um eleitor, está materializando a vertigem e a perda de direcionamento que o rodopiar causa. É um deslocar-se no próprio lugar, como a rotação terrestre, mas em uma aceleração que desestabiliza, atrapalha. E intensificando a sensação de tontura da performer, sua extensão temporal que vai até o final do debate e continua ali, girando e girando, até que a plateia saia do teatro, por mais de duas horas. A expectativa de que ela vai parar o rodopio em algum momento é contínua, e é frustrada. O espectador e a plateia convivem com o incômodo causado pelo rodopio incessante – nos sentimos mal por ela e com ela. Mas o dervixe não sente mal-estar nessa prática. Pelo contrário, está em conexão com o cosmos, seu corpo e o universo em sintonia, movimentando-se juntos.

Na tradição, o Giro Dervixe dura entre 1h30 e 2 horas. É sempre anti-horário, na mesma direção da rotação da Terra. O termo Sama vem de escutar: ato considerado uma das virtudes de Deus. Enquanto o dervixe rodopia, ele recita um chamamento para que Deus o preencha. Durante a prática, a ideia é que ele se sinta parado, enquanto, para ele, o resto das coisas ao seu entorno é que giram. O êxtase espiritual é um estado de consciência refinado. O círculo em que os dervixes se dispõem para a prática representa o sistema solar. Assim, seus corpos representam os planetas e seus corações representam o Sol (CAMARGO, 1997).

No *debate nº1* de Nuno Ramos a figura da mulher dervixe traz também essa conexão com os ciclos da vida, do ano. Seu gênero desconstrói a tradição sufi: nela, somente homens podem fazer parte da ordem religiosa e se tornarem seres iluminados. A performer utiliza ainda óculos escuros em seu rosto, enquanto gira. O objeto, aliado à postura da performer que não fixa o olhar em lugar algum, remete de alguma maneira à cegueira. Pessoas cegas geralmente costumam utilizar óculos escuros para

esconder a direção de seus olhares, que, para os videntes, parecem sempre perdidos. Além de esconder eventualmente cicatrizes na região dos olhos. Dessa maneira, a dervixe nos remete também a uma pessoa cega. Não vê os candidatos ao seu redor, apenas os escuta.

Os performers-candidatos, por sua vez, são pessoas de gêneros e idades diversas, brancas e racializadas. Contrastam corporalmente com os enunciadores reais – os políticos ao vivo na televisão. A repetição do áudio da Rede Globo torna o discurso dos candidatos reais mais evidente, especialmente por conta do choque causado entre a fala e a característica física do performer que o pronuncia. O corpo aparece como elemento de quebra do discurso, causa estranhamento e evidencia padrões discursivos. Para a performer-dervixe, que não os vê, apenas os ouve, a quebra pode se dar no contraste da voz enunciativa. Mulheres que reproduzem discursos masculinos, e vice-versa. Jovens que discursam como pessoas conservadoras e mais velhas. E assim por diante.

Para o debate televisivo que foi cancelado, Ramos monta *Aos Vivos (Antígona): Debate nº 2* com a reprodução do áudio da Rede Record de um programa de variedades, exatamente na data e horário que ocorreria o evento cancelado. Junto do conteúdo reproduzido da televisão em uma das orelhas, os performers-candidatos tem intervenção de outros atores que, em seus outros ouvidos, vocalizam o texto de *Antígona* (442 AEC), de Sófocles. Assim, os performers-candidatos recebem informações diferentes em cada orelha, tendo que selecionar uma delas para reproduzir na íntegra como se fosse o discurso do debate.

A peça, um clássico do teatro grego, trata do conflito entre Antígona e Creonte, tio dela. Polinices, o irmão morto proibido de receber o rito fúnebre da tradição, é o motivo da discórdia. Seu corpo jaz sem vida sob o tempo e sua alma impedida de viajar pelo rio Aqueronte rumo ao mundo dos mortos. Antígona quer enterrar o irmão, sepultar o corpo que apodrece. A matéria do corpo, sem o ritual correto, impede a ascensão da alma. A cultura grega pede o sepultamento do corpo para que os deuses não lancem a pólis ou a família do morto em desgraça. Antígona enterra o irmão escondida. Sua desobediência é física, seu corpo atua contra as ordens do rei, jogando terra sobre o corpo exposto. E quando questionada, desobedece novamente, mas verbalmente. O corpo feminino se levanta contra a ordem masculina. E o resultado é também sua morte, a opressão, a tortura, o enterro ainda em vida.

O povo (o coro), discretamente, concorda com Antígona. Nenhum rei nunca desobedeceu aos deuses antes, todos os mortos são enterrados, sempre. Na performance de Nuno Ramos, Polinices está deitado no centro do palco. Tem voz ativa e veste-se de nadador. Ele repete: “não vai ter debate”. O corpo morto evoca o

debate cancelado, também morto. A Grécia antiga acredita que o morto sem o rito adequado tem sua alma presa no entre mundos, às margens do rio Aqueronte. Não está autorizada a atravessar às águas em direção ao mundo dos mortos, pela barca de Caronte. Polinices, vestido de nadador, dá a entender que vai tentar atravessar o rio sozinho. Seu corpo, com a própria força, contra as águas do Aqueronte e em direção à paz do pós morte. Se recusa a ficar às margens, esquecido, castigado. Se o rei tirano não respeita os corpos ou as leis antigas dos deuses, se os próprios deuses o castigam, sua esperança permanece viva, atravessará o rio por conta própria.

Nuno Ramos mais uma vez trabalha a ideia do controle e violência do Estado sobre os corpos considerados marginais. Em *111 Uma Vigília* a referência é direta, o massacre dos presidiários em 1992. Em *Aos Vivos (Antígona): Debate nº 2*, a referência traz a frágil democracia brasileira às portas de uma eleição que vai dar poder a um representante da violência declarada e da identificação com ditadura – que violou tantos corpos -, da branquitude. Um tirano como Creonte, que não pensa na vontade coletiva, no povo, nos princípios universais da ética.

A vestimenta dos performers-candidatos é um paletó colocado do lado contrário. As costas do vestuário estão para frente, tornando confuso o entendimento dos corpos dos que assim se vestem: vemos seus rostos, mas ao mesmo tempo suas costas. Greiner (2005) sugere observarmos os objetos em relação aos corpos como imagens mentais e não coisas. O que seria esse corpo torcido, cujas partes apontam cada uma para um lado? Os performers-candidatos nos dão às costas, ao mesmo tempo em que mantêm as aparências ao nos darem sua voz e rosto. No não-debate de Antígona não há abertura para diálogo. Antígona quer enterrar o irmão. Creonte não quer. Não há consenso. Prevalece a morte.

Em *Aos Vivos - Debate nº 3 (Terra em Transe)*, mais uma vez Nuno Ramos convida uma multiplicidade de corpos para atuar. Temos também mais pessoas envolvidas, já que aumentam as linhas narrativas: o trio formado por candidatos e mediador do debate; os performers que reproduzem o longa *Terra em Transe* e sua trilha musical; o outro trio de performers que lê os posts do *Twitter* para as orelhas dos candidatos e do mediador. E também, mais uma vez, não há debate político-eleitoral televisivo, fazendo os performers-candidatos reproduzirem o áudio de uma novela da Rede Globo que passa no mesmo horário que o evento aconteceria. A colagem típica dos quadros de Ramos de materialidades diversas aqui se dá pelos corpos sobre o palco.

Durante a performance, os corpos todos reproduzem conteúdos de fora deles que chegam em tempo real, repetindo discursos e textos de origens diversas: televisão, filme e internet. Todos são *medium*. Se os concorrentes do segundo turno da disputa presidencial são dois homens brancos, no palco de Ramos são duas mulheres brancas.

O mediador, um homem também cis e branco. O devir-debate é sugerido através de um devir-mulher dos candidatos.

As eleições de 2018 são caracterizadas pelo engajamento da população na política pela internet e de campanhas pelo *Whatsapp*. Um discurso alternativo ao da grande mídia (emissoras televisivas) se insurge, gerando embates entre narrativas destoantes. O candidato favorito não participou de debates na TV. A Rede Globo, emissora que realizaria o último evento antes do segundo turno, manifestava por meio de conteúdos jornalísticos a contrariedade a tal candidato: ele e a emissora entraram publicamente em desavença. No palco de Ramos, temos as performers-candidatas e o performer-mediador reproduzindo a fala televisiva pelos fones. Até que em determinado momento, os performers-invasores (*Twitter*) se forçam fisicamente sobre eles, impondo seu conteúdo à agenda política dos concorrentes. O confronto resultante é corporal, sem espaço para sutilezas.

Enquanto isso, na área mais alta do palco, atrás da movimentação que acabamos de descrever, músicos reproduzem a trilha do longa de Glauber Rocha. Em grande parte formado por mulheres negras, o grupo destoa do que seria uma equipe de cinema como a do filme referido – pessoas brancas, de maioria masculina. A atriz que incorpora o personagem Paulo, o poeta, homem cis branco da elite, é uma mulher negra. Ela veste uma capa preta de chuva, com o capuz. Esta em destaque no centro do coro, e sua voz ressoa sobre a voz dos outros performers. Ramos evoca a pluralidade brasileira ao substituir corpos opressores por corpos oprimidos.

O tom da expressividade corporal como um todo no *Debate n.º3* é enérgico. Todos se agitam e impõem suas vozes numa cacofonia aguda atravessada pela trilha sonora ao vivo que adiciona informações que atrapalham nossa compreensão de tudo que acontece. A explosividade do momento no Brasil é ativada através dos corpos dos performers que investem na energia pesada durante o trabalho. A repressão de uma ditadura militar à época de Glauber Rocha é citada fisicamente.

Nos vídeos de Arnaldo Antunes, Vera Holtz e Nuno Ramos, os sentidos são delineados pela performance de corpos frente às câmeras. Para tal, a presença é um requisito, tanto para a videoperformance acontecer, quanto para existir em relação ao mundo – um espectador deve presentificar a obra, assisti-la. O sentido de presença ganha contornos ainda maiores em relação à transmissão ao vivo de Nuno Ramos. Os corpos ocupam diferentes espaços, mas ao mesmo tempo, mediados pelo vídeo. Passamos anteriormente pela questão da ubiquidade, esbarrando na ideia da presença. A seguir, tratamos deste conceito em relação aos nossos artistas.

#### 4.5 A PRESENÇA MEDIADA PELO VÍDEO E PELA INTERNET

O senso comum fala da presença na internet, por exemplo, relacionada a uma frequência de publicações e interações de alguém com outros usuários. Nesse sentido, Arnaldo Antunes, estaria presente na internet pelo fato de sempre divulgar seus trabalhos em tempo real, atualizar suas páginas oficiais com determinada frequência. O mesmo pode ser dito sobre Vera Holtz: está presente na internet a partir do momento que publica algum conteúdo. Nesse senso comum, uma pausa nas publicações é lida como ausência no sentido oposto de presença: “ela anda ausente da internet, o último post foi no mês passado”. Nesse sentido, estamos falando de uma presença não só mediada pela internet, mas das provas de que se esteve *on-line*: ela estava conectada, logo, publicou algo em alguma plataforma social.

Em entrevista<sup>124</sup>, Vera Holtz relata o início do que ela chama de brincadeiras no *Facebook*. A ideia começou com a vontade de não se manifestar nas redes de maneira autorreferente, mas de maneira lúdica, passando mensagens. Se perguntava: o que seria trabalhar nessa plataforma de maneira espontânea, rápida e que seja percebida? Assim, com humor, começou a pendurar objetos no cabelo, no coque, criando o que ela chama de reflexividade sobre o cotidiano. Segundo a atriz, tratava-se de tornar o dia a dia menos automatizado com essas fotos.

Entendemos que ao agregar ao seu corpo objetos inesperados, fora do habitual dos vestuários, Holtz gerou pequenos acontecimentos com suas fotos. Instigou o usuário a parar e olhar de novo, dessa vez com atenção, na procura de entender do que se tratava a foto. A presença da atriz, com isso, se forma também na sua intencionalidade de se comunicar com os seguidores, publicando materiais inéditos pensados para eles, com o intuito de tocá-los de alguma maneira.

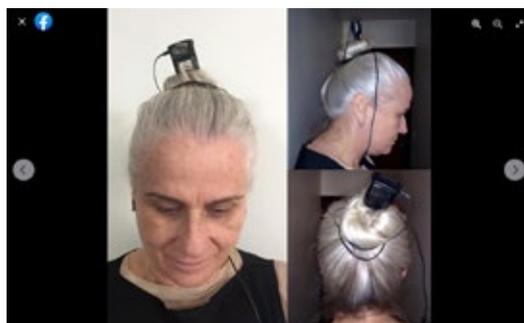


Figura 32: publicação de Vera Holtz no Facebook no dia 31 de julho de 2015<sup>125</sup>.

124 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MjfrBmC0RIQ>

125 Disponível em: <https://www.facebook.com/veraholtzoficial/photos/pb.100043870642243.-2207520000../859472444122192/?type=3>

Em julho de 2015, ela publicou fotos com um carregador de celular amarrado aos seus cabelos, presos em coque. A legenda que acompanhava as fotos era: “Afinal, pra que serve o famigerado coque? Nunca mais perdi o carregador!”. À essa e outras publicações da época seus seguidores responderam com intensidade. Resultaram na organização e desfile de um bloco de carnaval em São Paulo em 2016, chamado *Amigos da Vera Holtz*, em que os foliões vestiram objetos em seus cabelos em homenagem à atriz. Em reciprocidade, ela publicou um vídeo no Facebook em que projetava imagens do bloco em seu corpo e agradecia aos organizadores e participantes pelo carinho.

Mas nosso objeto de estudo parte das publicações de 2016 em que a atriz começa a responder aos acontecimentos da esfera política nacional em tempo real. Podemos pensar a presença de Holtz aqui no sentido de acompanhar as pautas em alta na internet e conversar com elas ao mesmo tempo, no tempo presente. A presença se daria então pela comunicabilidade dela com seus seguidores, e ainda no dialogar com os acontecimentos do agora. Uma presença mediada pela internet e pela videoimagem, mas ainda assim, com seu corpo compartilhando algo com os corpos dos espectadores-usuários.

No livro *Performing Presence* (2017), os autores Gabriella Giannachi e Nick Kaye estudam abordagens interdisciplinares sobre a questão da presença na performance, seja ela mediada por tecnologias ou não. Para pensar esse fenômeno, invertem a ordem das coisas: questionam a performance da presença. Esta, se dá como prática e como experiência: “como fenômenos realizados em encontros performativos com imagens, objetos, tecnologias, corpos, lugares, atos e eventos”<sup>126</sup> (GIANNACHI; KAYE, 2017, p. 2). O encontro com o outro, seja ele um corpo, um objeto, uma imagem, gera presença. Assim, ela é possível também através das mídias, com corpos em diferentes espaços geográficos, mas em contato através das redes.

A ‘presença’, nesse sentido, nunca é restringida pela ocupação de um único lugar – em um simples enraizar de alguém que ‘está lá’ – mas em atos performativos e temporários em relação ao lugar, posição e assim por diante. Esse conceito de presença está alinhado às dinâmicas e mobilidades nas experiências de testemunhar e ser testemunhado. Tais fenômenos ocorrem por um desequilíbrio implícito de oposições: nas divisões e diferenças incertas implicadas na experiência de ‘estar para’ o outro ou o eu – e nos imbricamentos

.....  
126 “as phenomena realized in performative encounters with images, objects, technologies, bodies, sites, acts and events” (GIANNACHI; KAYE, 2017, p. 2).

e tensões entre percebedor e percebido.<sup>127</sup> (GIANNACHI; KAYE, 2017, p. 3)

Assim, a presença diz respeito a uma relação de troca. Sobre o ver e/ou ser visto, ouvir e/ou ser ouvido, tocar e/ou ser tocado. Sobre o conhecimento de que há algo ou alguém do outro lado da sala ou da tela. A presença indica então um estar em um espaço e tempo, mas em relação a um outro. De certa maneira, é um fenômeno social. Alguém está presente para um outro alguém (ou algo), ou na presença dele. A espacialidade, a temporalidade, a socialidade e o estar são, portanto, as condições através das quais ela ocorre. Sua construção é social e cultural, significando que nossa percepção e recepção de ‘presença’ variam no tempo e no espaço.<sup>128</sup> (GIANNACHI; KAYE, 2017, p. 5)

A presença então pode ser percebida sob condições diferentes, conforme os autores colocam. Na videoperformance, acontece pela relação do espectador com o corpo-vídeo do performer, o primeiro com a crença de que o segundo ali está naquele momento. Vera Holtz é sentida como presente no *Facebook* pela percepção que temos de que seu corpo-vídeo ali está naquele momento, apresentando-se para nós. A sensação do tempo presente se confirma também via a temática abordada pela atriz em seus vídeos, que materializam a pauta em voga nas mídias em tempo real. O mesmo se passa com Arnaldo Antunes em relação aos vídeos dele que aqui estudados.

Já com as obras de Nuno Ramos temos o fator da transmissão ao vivo tornando a questão da presença um dado irrefutável para o espectador. Nesse caso, a presença se dá para ambos os lados da transmissão: os que performam sabem que estão sendo vistos em tempo real, enquanto os que veem sabem que os performers ali estão exatamente naquele momento e que sabem que estão sendo assistidos.

Podemos chamar a presença que se dá mediada pelo dispositivo audiovisual de tele presença: se o termo televisão se refere a visão de algo que está à distância, a

.....  
127 “Presence’, in this sense, is never resolved into the settled occupation of a unique location – in a simple entrenchment of one’s ‘being there’ – but in performative and temporary acts with regard to place, position and so relation. This concept of presence is aligned to the dynamics and motilities of experiences of witnessing and being witnessed. Such phenomena occur in an implicit unsettling of oppositions: in the uncertain divisions and differences implied in the experience of ‘being before’ the other or the self – and in the imbrications and tensions between perceiver and perceived.” (GIANNACHI; KAYE, 2017, p. 3)

128 “Spatiality, temporality, sociality and being are, therefore, the conditions through which it occurs. Its construction is social and cultural, which means that our perception and reception of ‘presence’ vary in time and space.” (GIANNACHI; KAYE, 2017, p. 5)

tele presença pode se referir uma presença distanciada<sup>129</sup>. Lev Manovich fala sobre a tele presença criada pelas tecnologias de vídeo e robótica, mas o sentido que ele dá ao termo é diferente do nosso. Para o autor, a tele presença “verdadeira” aconteceria quando houvesse uma participação ativa: o espectador performa ações remotamente no local transmitido. É o que acontece na tele robótica, por exemplo, com operações que acontecem à distância, com a manipulação de dispositivos tecnológicos por monitoração de vídeo. Esse distanciamento físico daquele que opera algo remotamente, para Manovich, representa uma antipresença.

A telepresença oferece a capacidade de manipular remotamente a realidade física em tempo real através de sua imagem. O corpo de um teleoperador está conectado, em tempo real, a outro local onde pode atuar no lugar do operador: reparar uma estação espacial, fazer escavações subaquáticas ou bombardear uma base militar em Bagdá ou na Iugoslávia. Assim, a essência da telepresença é que ela é antipresença. Eu não preciso estar fisicamente presente em um local para afetar a realidade nesse local. Um termo melhor seria teleação. Agir à distância. Em tempo real.<sup>130</sup> (MANOVICH, 2001, p. 175)

Para nós, o termo antipresença não se daria no sentido defendido pelo autor, se pensarmos nela como o oposto da presença. Seria possível não estar presente? Giannachi e Kaye, estudando autores da fenomenologia e linguística apontam para a questão da consciência do espectador na performance da presença. Enquanto houver consciência, haverá presença. Entrando na área da linguística e semiótica, a presença ganha contornos nas investigações de processos de semiose e da percepção. Uma noção citada por Giannachi e Kaye nos parece ajudar a pensar a presença em nossas videoperformances:

Sugerindo, novamente, um desdobramento do ‘eu sou’ em relação ao qual um objeto de atenção está localizado espacialmente e temporalmente, a noção de ‘presença’ como “medium” através do qual os objetos ‘se apresentam à consciência’, sugere que a

.....  
129 Televisão: combina o grego tele para contemplar uma longa distância em relação a algo, com raiz no indo-europeu \*kwel(2)-, por distantes ou longe, construtor de termos como telepatia, telegrafia ou telefone; mais a palavra visio, que se refere à visão, associada ao verbo videre, que indica a própria ação de ver, remontando ao indo-europeu \*weid-, por ver, apresentando-se também em visionário, previsão ou cosmovisão. Fonte: <https://etimologia.com.br/televisao/>

130 “Telepresence provides the ability to remotely manipulate physical reality in real time through its image. The body of a teleoperator is linked, in real time, to another location where it can act on the operator’s behalf: repairing a space station, doing underwater excavation, or bombing a military base in Baghdad or Yugoslavia. Thus, the essence of telepresence is that it is antipresence. I don’t have to be physically present in a location to affect reality at this location. A better term would be teleaction. Acting over distance. In real time.” (MANOVICH, 2001, p. 175)

‘presença’ das coisas é um fenômeno condicionado pelos atrasos e diferimentos implicados em atos de presentificação e descoberta. A presença, aqui, é uma experiência ligada também à performance da subjetividade; à realização de uma consciência do eu na e, assim, diante da ‘presença’ de objetos e atos emergentes no tempo.<sup>131</sup> (GIANNACHI; KAYE, 2017, p. 10)

A presença como um *medium* entre o performer e a câmera, ou entre a vídeo-imagem e o espectador, ou ainda, entre performer e espectador, nos casos de transmissão ao vivo. A performance em si poderia ser um *medium*. Na direção sugerida por Derrida, no que diz respeito a qualquer fenômeno produzido por uma mídia, em relação à presença, não existe uma oposição *a priori* entre meios – teatro, vídeo, cinema, e assim por diante.

Dentro desta perspectiva, a presença pode ser melhor considerada como performada, como produzida em ato, e não como uma função de um determinado “medium” ou em relação ao valor ‘intrínseco’ de certos modos de presentificação - ou simplesmente como um termo privilegiado e, assim, em oposição à ausência.<sup>132</sup> (GIANNACHI; KAYE, 2017, p. 20)

Pensado dessa maneira, não haveria distinção ou escalas de intensidade de presença nos trabalhos de Arnaldo Antunes, Vera Holtz e Nuno Ramos. A presença performada nas videoperformances gravadas e reproduzidas com foco na relação entre o artista e a câmera não é comparável a presença performada nas transmissões ao vivo de Nuno Ramos. O fenômeno da presença não é facilmente definido, o que nos mostra a quantidade de fatores que envolvem sua performatividade. Se adicionarmos ainda a questão da ubiquidade da internet, veremos que ambos apontam para a existência de um corpo (ou objeto) em relação a um espaço e um tempo.

.....  
131 “Suggesting, again, an unfolding of the ‘I am’ in relation to which an object of attention is located spatially and temporally, the notion of ‘presence’ as the ‘medium’ through which the objects ‘present themselves to consciousness’, suggests the ‘presence’ of things is a phenomena conditioned by the delays and deferrals implied in acts of presentation and discovery. Presence, here, is an experience linked also to the performance of subjectivity; to the realization of a consciousness of the self in and so before the ‘presence’ of objects and acts emergent in time.” (GIANNACHI; KAYE, 2017, p. 10)

132 “Within this perspective, presence may be best considered as performed, as produced in the act, rather than as a function of a particular medium or in relation to the ‘intrinsic’ value of certain modes of presentation – or simply as a term privileged and so in opposition to absence.” (GIANNACHI; KAYE, 2017, p. 20)

#### **4.6 CORPOS QUE COMUNICAM A RESISTÊNCIA**

Neste capítulo, refletimos sobre os corpos em relação às poéticas criadas por nossos artistas. A materialidade do mundo é manipulada pelos performers para refletir sobre o momento, conforme vimos ao passar por cada obra *nos capítulos 1 e 2*. A violência política é um fato que cresce durante a ascensão da direita de Bolsonaro, eleito em 2018. O medo assola a classe artística que responde corporalmente.

O gesto de arma realizado por seguidores do político citado, indica a violência, o autoritarismo e a imposição de vontades com base na força física. Uma arma de fogo não tem outra utilidade que não a de matar corpos. E é com esses corpos que carregam o sentimento de ameaça, que nossos artistas constroem suas ideias. E estas, por sua vez, para nosso alívio, não podem ser eliminadas com armas.

## **5. A VOZ COMO RECURSO EXPRESSIVO EM ARNALDO ANTUNES, VERA HOLTZ E NUNO RAMOS**

Falamos sobre a presença e o corpo de Arnaldo Antunes e de Vera Holtz em seus vídeos, e de como Nuno Ramos convida outros corpos para comporem suas ações performáticas. A presença ou ausência da voz nesses trabalhos é um recurso expressivo em suas poéticas. Se, por um lado, a gestualidade silenciosa de Antunes e Holtz determinam a comunicabilidade de seus vídeos, nos trabalhos de Nuno Ramos as vozes dos performers são essenciais. Múltiplos corpos e suas múltiplas vozes formam a composição dos também múltiplos textos evocados pelo artista.

A voz é uma extensão do corpo daquele que a emite, outra forma do corpo. É também a fala, a ativação da palavra, o se fazer ouvir pelo outro. Como mais uma maneira de nos aproximar de nosso objeto, ainda investigando as maneiras que nossos artistas se manifestam, pensamos a voz como mais um pilar de seus procedimentos poéticos. Especialmente por também estar ligada a dinâmicas concernentes ao terreno da política, campo tocado pelos artistas. Para isso, entramos em contato com alguns conceitos sobre a voz, com a ajuda de pesquisadores da performance, da filosofia e do audiovisual.

### **5.1 VOZES PLURAIS E DIGITALIZADAS**

Paul Zumthor (2018), medievalista e pesquisador da poesia oral, investiga o papel da voz comparando o ato de ler em silêncio, o de ler em voz alta, e o de ouvir alguém recitar uma poesia. Para tanto, pensando o efeito das transmissões orais da poesia, ele considera a voz “não somente nela mesma, mas (ainda mais) em sua qualidade de emanção do corpo e que, sonoramente, o representa de forma plena” (ZUMTHOR, 2018, p. 27). O autor estende o que ele considera os valores da voz para o fenômeno poético (do plano da poesia) como um todo.

A voz é uma subversão ou uma ruptura da clausura do corpo. Mas ela atravessa o limite do corpo sem rompê-lo; ela significa o lugar de um sujeito que não se reduz à localização pessoal. Nesse sentido, a voz desaloja o homem do seu corpo. (ZUMTHOR, 2018, p. 77)

Assim, escutar a voz de alguém é estar em contato esse outro. A voz que emana tem certa qualidade tátil, e é característica de cada corpo que a ativa – ela se faz na fala, no canto. Esses aspectos de reverberação da voz que geram uma extensividade dos corpos pelos espaços para além deles, nos fazem pensar a ideia discutida anteriormente

de presença dos artistas em relação aos usuários-espectadores. Analisamos ações cuja oralidade estaria mediada pelo vídeo, fixada na mídia – ou transmitida ao vivo por ela: *remidiada*.

No sentido proposto por Zumthor, o aspecto efêmero da voz se perde em seus registros eletrônicos e digitais, já que tais arquivos são reproduzíveis. A taticidade vocal também é abolida nesses processos. Há uma descaracterização da voz em seu registro midiático, já que se perde a corporeidade da qual a voz é originada: os corpos retratados nas *media* são videoimagem, não possuem mais seu peso, seu calor, seu volume real (ZUMTHOR, 2018, p. 17). Assim, para o autor, a voz mediada por aparatos tecnológicos já não é mais a mesma. É uma outra, sem a presença do corpo que a originou.

Mas essa voz outra, a eletrônica ou digital, que não é mais a extensão do corpo que a emitiu, a voz *remidiada*, tem presença própria. Assim como a videoimagem dos artistas que se presentificam para quem os assiste. #Istonãoéumpoema (2018), de Arnaldo Antunes, vídeo-poema<sup>133</sup> que circula pelo *Facebook* e *Whatsapp*, é reproduzido em *smartphones* e computadores dos usuários-espectadores que tiveram acesso a ele. A voz do poeta, em primeira pessoa, ressoa em uma diversidade de locais por conta da conectividade da internet, levando junto dela o índice de seu corpo e de sua presença. *Remidiada*, a voz grave de Antunes pronuncia as palavras de seu poema de maneira lenta, pausada. Toma tempo para respirar e dá tempo para o ouvinte absorver aquilo que foi dito, ou ainda, para acompanhar o texto pelas legendas do vídeo, lendo junto com o artista. A presença da voz *remidiada* é reiterada pela sincronicidade com a leitura do texto apresentado ritmicamente na tela – o mesmo ritmo da voz de Antunes. A monotonia com a qual ele fala, no tom sempre grave, evidencia o luto representado no discurso. As frases são deixadas em aberto, sem um ponto final. As reticências estão em todas as orações, e, com a repetição da sonoridade da voz que não oscila, soam como um réquiem. A presença do poeta está em sua *remidiação*, em sua voz digitalizada e transmitida pela internet.

Neste capítulo, consideramos a voz não apenas em seu sentido literal, de sonoridade emitida por um corpo - aqui, mediada pelo vídeo nos trabalhos de Antunes, Holtz e Ramos -, mas também nas relações culturais e simbólicas a que ela remete. A voz pressupõe uma dinâmica relacional: o ato de ouvir alguém é sentir vibrar em nós o som advindo desse outro. E o ato de falar implica igualmente uma interação social, a de ser ouvido. A voz remete então a uma existência em relação ao

.....  
133 Conforme Zumthor (2018), a poesia é performance, por isso, chamar a obra de vídeo-poema seria equivalente ao que chamamos de videoperformance.

outro. Apesar de ser individual - cada pessoa tem um timbre único de voz - remete à sociabilidade.

É também pensada como metáfora de participação no plano da política: as populações marginalizadas, por exemplo, costumam ser referidas como aquelas sem voz, sem espaço para fala. Ella Shohat e Robert Stam (2006), analisando o cinema e a produção de imagens eurocêntricas, levantam o silenciamento e o preconceito com populações não-brancas nas grandes produções audiovisuais. Uma das maneiras que utilizam para pensar a participação dos povos subjugados na construção das narrativas é pela voz. Esta, pode ser tomada em um sentido coletivo a partir do sentido individual.

Uma voz, vale a pena lembrar, não coincide exatamente com um discurso, pois enquanto este último é institucional e transpessoal, a voz é personalizada, tem o acento e a entonação do autor, e constitui uma interação específica de discursos (individuais ou coletivos). (SHOHAT; STAM, 2006, p. 309)

A voz também é uma polifonia, por figura de linguagem, uma sinédoque. Dessa maneira, a voz toca também o campo da política, como potência coletiva. Uma voz que insurge, se impõe sobre o silêncio, se faz ser ouvida. Quando Antunes fala em *#Istonãóéumpoema* sobre o assassinato do Mestre Môa do Katendê, utiliza sua voz como veículo de reivindicação de justiça para as vozes que não escutamos de indivíduos invisibilizados. Sua voz (só) é também a voz de muitos: “isto não é um poema / só / desabafo / que não pude não / fazer e não pude fazer / de outra forma / que não fosse / assim / fatiando as frases / no espaço / aqui”. Uma fala que ele não pode “não fazer”: ele precisava ser - e sabe que será - ouvido. É a voz dos indignados, dos enlutados.

A ideia de vozes plurais é trabalhada por Adriana Cavarero (2005), que pensa uma ontologia da pluralidade de vozes em relação à metafísica. A autora desconstrói o conceito de pensamento de Platão e Aristóteles, para quem a voz não teria função na construção do saber. Para Cavarero, a metafísica abole o uso da voz. O desdobramento disso seria uma política individualista que nega o outro. Porque sacrifica o aspecto relacional da voz, afirmando um pensamento autocentrado, em silêncio, a metafísica de Platão e Aristóteles não precisa lidar com a existência do outro.

Essa voz metafórica da alma ou consciência, tão cara à filosofia, é uma figura retórica crucial por meio da qual a voz – por meio de sua identificação com o trabalho silencioso do pensamento – se transforma em negação da voz. O pensamento não tem voz; ela não invoca nem fala – ela cogita [cogita]. O pensamento é estruturalmente imune à interferência musical e relacional da esfera acústica da fala. Uma ontologia

vocal da singularidade deve, portanto, primeiro derrubar a velha estratégia metafísica que subordina a fala ao pensamento.<sup>134</sup> (CAVARERO, 2005, p. 173)

Assim como Zumthor (2018), Cavarero (2005) reconhece a singularidade da voz proveniente do corpo, diferente em cada indivíduo. A partir dessa corporeidade da voz, única e pessoal, a autora pensa a coletividade e a pluralidade dessas vozes que são singulares. Devolve a voz aos silenciados e excluídos pela metafísica individualista. Àqueles que não têm lugar na república de Platão, como as mulheres e o poeta, por exemplo, cuja vocalidade os impede de acessar a verdade – opostamente ao filósofo. Portanto, para a instauração de uma política plural é necessário dar voz ao logos. Dessa maneira, a autora pensa uma ontologia da voz via subversão da metafísica, a corporeidade e a política. Shohat e Stam (2006) seguem nessa linha:

A noção de voz é aberta à pluralidade, uma voz nunca é somente uma voz, mas também incorpora um discurso, pois mesmo uma voz individual é uma soma de discursos, uma polifonia de vozes. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 309)

A voz é política por natureza. Por mais que o estilo de vida atual midiatize as vozes, descolando-as de seus corpos, sua pluralidade permanece. E tais mídias as impulsiona para alcançarem espaços e ouvintes novos, colaborando para uma política da pluralidade. É nesse sentido que observamos as vozes nos trabalhos de Arnaldo Antunes, Vera Holtz e Nuno Ramos. No que toca suas singularidades formadas de discursos e, conseqüentemente, sua política – que por sua vez, irá referir-se a um aspecto do Brasil em crise.

## 5.2 O POETA SEM VOZ

Em ??? (1) (2016), vídeo em que rasga com a cabeça o papel com o desenho de um ponto de interrogação, Arnaldo Antunes é um poeta sem voz. A palavra é o seu instrumento de trabalho, sua razão e incumbência. A voz é sua identidade, sua singularidade. Nessa ação, ele abre mão da voz e da palavra, deixando de lado sua expressividade singular e plural. Um ato de negação da poesia e do ser poeta?

.....  
134 “This metaphorical voice of the soul or consciousness, so dear to philosophy, is a crucial rhetorical figure through which the voice—through its identification with the silent work of thought—gets transformed into a negation of the voice. Thought has no voice; it neither invokes nor speaks—it cogitates [cogita]. Thinking is structurally immune to the musical and relational interference of the acoustic sphere of speech. A vocal ontology of uniqueness must therefore first overturn the old metaphysical strategy that subordinates speech to thought.” (CAVARERO, 2005, p. 173)

O Antunes que vemos é um outro, também não é músico. Mas ainda que sem a singularidade de seu timbre vocal, possui uma identidade visual: seu rosto, seus cabelos, seu corpo. E mesmo sem sua voz, ainda assim se expressa. Não pela língua portuguesa, não pela sonoridade de seu indivíduo, mas pela materialidade externa a ele. O que faz não é a poesia como conhecemos. O papel que rasga soa, e ganha significado quando o ouvimos despedaçando-se. O seu rasgar nos remete ao processo de extinção da dúvida desenhada nele, em um ato de força. A folha em branco é um dos lugares em que a voz do poeta se manifesta por escrito. Ela está tomada pela interrogação antropomorfizada. A falta de palavras de Antunes é mostrada para nós tanto no plano da escrita quanto no da ausência da fala. Não tem o que dizer. O que será do poeta sem sua voz?

O silenciar de Antunes abdica da singularidade de sua voz. O poeta sempre tem algo a dizer, as palavras nunca lhe faltam. Há algo de urgente nessa situação. A violência da dúvida, da indagação, instaura um conflito com intensidade a ponto de quase calar o artista – não o cala, pois ele se expressa com o corpo e com os materiais do mundo: o papel, a câmera e a plataforma social. Sua voz existe e está *remidiada* nos gestos com o papel.

### **5.3 A ATRIZ SEM FALAS**

Como portadora de uma voz ativa no teatro e muito presente na maior rede televisiva do Brasil, Vera Holtz é uma figura que faz parte da cultura e imaginário popular. Sua voz, em sua singularidade é conhecida por boa parte da população. Difícil desassociá-la das personagens de teledramaturgia de sucesso. Ela carrega consigo todas essas vozes de vilãs, madames, páreas da sociedade ou heroínas. E se a vemos em cenas de bastidores ou entrevistas, ali está ela falante, sorridente.

Mas, nas plataformas sociais, opta por não falar. Não apenas ela está em silêncio, como também performa séria. Constrói uma persona distinta da exibida nas televisões. Esta surpresa plantada pela atriz chama a atenção de seus seguidores. Sua mudez instiga o usuário-espectador a assistir seus vídeos que contrastam com o que se espera ver de uma atriz da Rede Globo na internet. Esse desencontro entre expectativa de um fã consumidor televisivo e a realidade do tom de seus trabalhos no *Facebook* é uma das forças de sua obra.

Paradoxalmente, a falta de voz de Holtz potencializa a sua voz. Desvinculada dessa característica tão particular de seu corpo que carrega essas outras vozes que citamos, além de um possível discurso da rede televisiva na qual trabalha, ganha certa

liberdade para se expressar. O não falar é um indicativo de sua intencionalidade. Diferente da palavra, incisiva e clara, a gestualidade abre espaço para o ambíguo e para a livre interpretação. Para um dito pelo não dito. Pedindo atenção exclusiva do nosso olhar, canaliza nossa concentração sobre seus movimentos.

A pessoa que se comunica conosco através de gestos, é uma outra. Talvez nem seja Vera Holtz. Suas metáforas constroem uma narrativa sobre os acontecimentos políticos, exprimindo seu posicionamento frente aos acontecimentos. O corpo sem a característica marcante e pessoal da voz tem maior facilidade para se desvincular de uma ideia de indivíduo com uma história e vida específicas. Facilita vermos seu corpo como apenas um corpo, pois está desvinculado da palavra, do discurso e de sua pluralidade. O conjunto da cena, junto à ausência da voz, formam essa personagem.

É por esse caminho que Holtz consegue criar uma narrativa através de suas metáforas, desvinculada de sua persona atriz-global. Consegue encarnar o Brasil dos escândalos políticos, da crise institucional, do crescente autoritarismo, mas também o do Carnaval, o da tolerância e o de maioria feminina. Interagindo com objetos de cena, a voz que ativa é a da materialidade do mundo, a voz das coisas. Na relação entre seu corpo, os objetos e a gestualidade que conecta todos, deixa que as coisas falem por ela.

## **5.4 AS VOZES MÚLTIPLAS NOS TRABALHOS DE NUNO RAMOS**

As transmissões ao vivo de Nuno Ramos são compostas pela participação de diversos performers, geralmente com características heterogêneas: são grupos de indivíduos com diferentes corpos. Esses performers levam com eles suas respectivas vozes e singularidades, acrescentando aos trabalhos do artista as pluralidades das quais pertencem.

### **5.4.1 AS VOZES DE 111 UMA VIGÍLIA (2016)**

Em *111 Uma Vigília* há 24 vozes. A polifonia da performance se relaciona à pluralidade de vozes silenciadas pela necropolítica. Quem fala pelos mortos não são os companheiros ou conhecidos deles, ou ainda familiares, como geralmente ocorre em vigílias. Mas uma parte da sociedade cuja voz costuma ser mais ouvida do que a da população criminalizada ou periférica. Realizam a leitura dos nomes das vítimas uma diversidade de: homens e mulheres, cis e trans, de diversas faixas etárias;

pessoas racializadas; pessoas de classes socioeconômicas altas e baixas; profissionais da música, do teatro, do direito, da medicina, escritores e professores. Empréstam suas vozes (muitas delas, de pessoas privilegiadas), aos que ficaram sem voz.

O ritmo de leitura, além de criar um cântico, lembra uma situação conhecida aos que frequentaram a escola: se assimila a uma chamada escolar. Trata-se do momento em que os professores, com a lista dos nomes de alunos, chamam um a um para checar quem está presente ou faltou à aula. Assim, em *111 Uma Vigília*, cada nome chamado invoca a presença/ausência da pessoa referida. Na escola, os alunos devem responder em voz alta ao ouvirem seus nomes: “presente!”. Assim, os docentes identificam quem são aqueles que se ausentam pela falta de resposta. O silêncio indica a falta do aluno cujo nome foi chamado. Na vigília, ninguém responde pelos nomes.

A voz dos performers ditam o tom do ato. Isso pois a visualidade do trabalho se restringe ao enquadramento dos corpos sentados, quase sem se mover, durante 60 minutos cada um. Se, em termos da movimentação imagética, pouco acontece, a sonoridade criada pela voz que fala de cada corpo-leitor marca o ritmo da ação, proporcionando um caráter único a cada uma das 24 horas de leitura. Não só a voz de cada participante é única, e, no sentido de Cavarero (2005), plural, como também sua maneira de falar com suas pausas, entonações, respiração e sotaque. Dessa maneira, convocando a pluralidade de vozes, Nuno Ramos adiciona vida ao evento fúnebre.

#### **5.4.2 AS VOZES DE AOS VIVOS (DERVIXE): DEBATE Nº 1**

Em *Aos Vivos (Dervixe): Debate nº 1*, o único que de fato reproduziu o áudio do debate político-eleitoral televisivo, Nuno Ramos acrescenta à performance a participação dos músicos e da dervixe. Estes não falam e nem exercem influência direta sobre o conteúdo apresentado pelos atores no palco. Assim, os discursos que ouvimos são apenas os da mimetização do evento televisivo. São oito as vozes que compõem a ação, cujos papéis reproduzidos são o do mediador do debate e os dos sete candidatos à presidência.

Da origem vocal do discurso até a escuta do usuário-eleitor que assiste a transmissão, temos o seguinte percurso de *remediação*: a voz do candidato à presidência no estúdio da Rede Globo > voz digitalizada transmitida pela televisão > voz do performer-candidato > voz digitalizada transmitida no *Youtube*. Como em um midiático telefone sem fio, o que escutamos é fruto de várias mediações.

A voz de um indivíduo carrega particularidades de seu corpo, é exclusiva

dele. É possível reconhecer algumas características de uma pessoa através da fala dela: seu gênero, sua idade aproximada, em que região provavelmente vive devido a algum traço, dentre outros. Conforme vimos em Cavarero (2005), uma voz é também plural, o que para nós indica uma relação da pessoa que fala com uma coletividade da qual ela é parte.

Podemos pensar a voz de um candidato como representação de discurso de uma classe específica de pessoas. Assim, ao ouvir determinadas ideias e propostas, podemos relacioná-las a um perfil de pessoa e conseqüentemente, de voz. Por exemplo: um discurso em linguagem formal e sério que defende ideais mais conservadores, pode nos remeter a uma pessoa mais velha, provavelmente homem, de uma classe socioeconômica alta. Esse perfil nos ativa a associação de um timbre específico de voz: o de um homem maduro.

Com o dispositivo criado por Ramos, os nossos ouvidos e olhos parecem nos enganar. Uma crítica ao mundo de aparências e imagens. Isto pois, o teor do discurso que escutamos não condiz com o imaginário que temos do perfil de corpo que emitiria tais falas. Os nomes dos candidatos reais, aplicados sobre os performers no teatro do artista, também nos confundem. Na primeira rodada do debate, uma atriz branca, aparentando estar na faixa dos 40 anos (no máximo), incorpora a fala de um candidato homem, o Fernando Haddad. Assim, as palavras que ela fala, junto da entonação, o timbre de sua voz, e sua aparência, não condizem com a voz que esperamos ouvir do nome mencionado. Falando no masculino, sobre seus anos de experiência como ministro, a fala e a voz da atriz geram uma estranheza. Abolem nossa referência imagética da pessoa que imaginamos emitir o discurso original, nos fazendo prestar atenção às suas palavras com mais afinco.

Escutamos a voz da atriz aderindo à proposta de troca: ela é Fernando Haddad, apesar de não vermos o corpo do personagem que conhecemos. E o conteúdo de seu discurso fica mais evidente, já que não há nossa familiaridade imagética atuando junto dele. Se já simpatizamos com o candidato, tendemos a ouvir sua fala com menor crítica – o inverso também ocorre. Essa dinâmica é desconstruída com o dispositivo. Trocadas as vozes, realocados os discursos em corpos nos quais eles não pertencem, os escutamos com outra postura. E quando finalmente começamos a nos acostumar com essa realocação discursiva em corpos outros, Nuno Ramos embaralha tudo: a cada intervalo do debate, os performers trocam de papéis.

Assim, a estranheza permanece uma constante para o usuário-espectador. Para o público da plateia do teatro, também. Mas, ao estar no mesmo ambiente que os performers, a relação com a ação é diferente, já que não há ali mais uma mediação (a da transmissão ao vivo) – conforme já abordamos em capítulos anteriores.

### 5.4.3 AS VOZES DE AOS VIVOS (ANTÍGONA): DEBATE Nº 2

Em *Aos Vivos (Antígona): Debate nº 2*, temos a participação de sete performers. Duas encarnam os candidatos do debate e um encarna o mediador. Os outros quatro adicionam à dinâmica falas adaptadas de *Antígona*, de Sófocles: três fazem leitura do texto nos ouvidos do trio debatedor (os anjos), enquanto um está posto no centro do palco, sozinho (Polinices). Aqui, não houve debate político-eleitoral televisivo, obrigando os performers com fones de ouvido a reproduzirem o conteúdo de um programa de variedades da Rede Record: discursos aleatórios como a fala de um policial forense, a explicação de uma pesquisadora bióloga sobre pólen, as falas dos apresentadores do programa, as propagandas do intervalo comercial, dentre outros. Ainda assim, o performer-mediador atuou de fato mediando a fala das outras duas performers-candidato, estabelecendo tempo para suas falas, direito de resposta e assim por diante.

O resultado é parecido com o do *Debate nº 1*, porém, com maior densidade informacional. No primeiro, como espectadores cientes do dispositivo do debate político-eleitoral, sabemos mais ou menos o que esperar da dinâmica entre os performers. No segundo, não temos noção nem do tom da ação de Ramos, nem do roteiro do programa televisivo reproduzido pelos atores. Além disso, as vozes da peça de Sófocles se colocam misturadas ao já confuso discurso da televisão. Assim, o estranhamento que se tem aqui é maior: não estabelecendo uma linha clara de discurso, as vozes das performers-candidatos e do performer-mediador nos parecem fragmentadas.

Apesar de terem papéis definidos quanto à peça grega – Antígona, Creonte e o coro -, o trio reveza discursos dos mesmos personagens televisivos, dificultando o estabelecimento para nós das vozes que eles incorporam. E não compreendendo bem os discursos incorporados, não conseguimos criar expectativas sobre o andamento da ação. Porém, se tomarmos como única a voz televisiva (e seu discurso), podemos pensar a dinâmica como uma condução do discurso da Rede Record ao encontro do discurso de Sófocles. Para gerar as vozes das performers-candidato e do performer-mediador, há o encontro de ambos os discursos.

A voz de Antígona é dada a uma atriz, mulher cisgênero madura. Enquanto a voz de Creonte é colocada em uma outra atriz, mulher cisgênero mais jovem. Já o coro é incorporado por um homem de meia idade, o performer-mediador. Com essa disposição, Nuno Ramos coloca Antígona para debater com Creonte em uma dinâmica

entre duas vozes femininas. O rei autoritário, cujo desprezo pela voz da mulher (que o questiona) determina o castigo imposto à Antígona, tem sua masculinidade desconstruída, negada por Ramos. O rei tem voz de mulher. Ou, se preferirmos, a mulher tem voz de rei.

Polinices, o personagem morto, fala. Assombra o debate com sua voz morta que é ignorada. E os anjos, também tem voz, mas sussurram aos ouvidos do trio debatedor. Se fazem escutar através dos tubos de acrílico, que nos lembram trombetas em sua forma – os instrumentos com os quais as figuras angelicais são frequentemente representadas segurando. A voz dos anjos não são amplificadas para o público, se dirigem exclusivamente para o trio debatedor. O plano divino se comunica com os performers que se dividem entre ele e o plano televisivo. A voz dos anjos se equipara assim com a voz da televisão (a Rede Record pertence ao bispo Edir Macedo, fundador e líder da Igreja Universal do Reino de Deus<sup>135</sup>).

Apesar da confusa proliferação de vozes da ação, o performer-mediador ao citar o dispositivo do debate com a aplicação das regras do programa, avisa sobre o tempo, ou passa a palavra de um para o outro performer-candidato e organiza todas as falas. Em um debate político-eleitoral, o papel do mediador é importante para a construção da narrativa do evento.

O fato de não ser desconhecido, faz com que o mediador seja parte do debate; Lima (2006, p. 1) afirma que ‘os candidatos, que se apresentam aos eleitores como aspirantes aos cargos públicos, estão nesses debates como se estivessem diante de uma banca de examinadores e a autoridade do julgamento é exercida pela estrutura televisiva personificada no [...] âncora que preside o debate’. (WEBER e ABREU, 2010, p. 175)

A voz do mediador representa as regras que devem ser seguidas pelos participantes do debate, é a voz da emissora televisiva. É uma autoridade que representa o eleitorado no sentido de garantir a participação igualitária entre todos os candidatos. Nos debates de Nuno Ramos em que o conteúdo televisivo em reprodução é do programa de variedades ou da novela (respectivamente o segundo e terceiro debates), o performer-mediador adiciona essa voz da mediação à ação. Garante o dispositivo de debate televisivo na dinâmica do palco.

No *Debate n° 2* o performer-mediador atua como um maestro, dando voz às performers-

.....

135 Segundo estimativas do censo de 2010 realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), a Universal tem mais de seis mil templos, doze mil pastores e um milhão e oitocentos mil fiéis ao redor do país. É uma das maiores organizações religiosas do Brasil e a 29ª maior igreja em números de seguidores do mundo. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja\\_Universal\\_do\\_Reino\\_de\\_Deus](https://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_Universal_do_Reino_de_Deus). Acesso em 29/05/2022.

candidato quando acha que convém, organizando as falas para que pareçam diálogos. E mesmo com o embaralhamento discursivo nas vozes das performers, nos pegamos identificando nelas similaridades com falas de candidatos políticos, assimilando, por fim, a ação como um debate entre discursos. A voz política é representada como um emaranhado de fios narrativos que não parecem fazer muito sentido, mas que ao se levar à sério, nos vende um discurso político.

#### **5.4.4 AS VOZES DE AOS VIVOS: DEBATE Nº 3 (TERRA EM TRANSE)**

Em *Aos Vivos: Debate nº 3 (Terra em Transe)*, são oito as vozes que interagem pelo dispositivo criado por Ramos. Temos o trio debatedor: duas performer-candidatos e um performer-mediador. E ainda três vozes que reproduzem *posts* do Twitter, e duas vozes do longa metragem *Terra em Transe*: uma mulher negra encarna o personagem Paulo Martins, e um homem branco encarna o político Porfirio Diaz (além da trilha sonora reproduzida pelos musicistas, também ao vivo). Mais uma vez, o debate político-eleitoral que aconteceria no dia é cancelado, levando Nuno Ramos a adotar a programação da Rede Globo que ocorre no mesmo horário planejado. As vozes televisivas mimetizadas pelo trio debatedor são então as da trama de uma novela.

Citamos no *capítulo 2* o papel de narrador que Paulo possui no filme de Glauber Rocha. E na performance, incorporado pela atriz, sua voz torna-se uma outra, mas continua narrando o ambiente caótico do palco – uma alegoria do nosso Brasil. Da singularidade plural do homem branco, poeta, a voz que narra o destino da nação passa para a singularidade plural de uma mulher negra, atriz. Desencarnadas e reencarnadas, as vozes da televisão (para o trio debatedor) e de *Terra em Transe* (para a performer-Paulo e o performer-Diaz) mantêm suas palavras, mas mudam de natureza. Ao mudar de corpo, mudam também as relações discursivas. Enquanto o discurso da Rede Globo, com o trio debatedor, vai se somar ao discurso da internet (do *Twitter*), o discurso de *Terra em Transe* narra o debate.

Na dinâmica do trio debatedor, as vozes da internet se impõem sobre a voz televisiva. Ambas se misturam, formando uma só, singularizadas pelos corpos das performers-candidato e do performer-mediador. O discurso político é então composto pelo discurso da televisão e da internet. Metáfora da dinâmica midiática e política nacional. No trabalho anterior, o *Debate nº 2*, Nuno Ramos coloca a dualidade dos candidatos à presidência nas vozes de Antígona e Creonte. Aqui, a diferenciação entre ambos não está no papel do trio debatedor, mas no dos personagens de *Terra em Transe*. Antígona estaria para Creonte assim como Paulo estaria para Diaz: respectivamente

Haddad e Bolsonaro.

No *Debate n° 3*, estão todos sob a égide alegórica de *Terra em Transe*, da nação fadada ao subdesenvolvimento. Traz metáforas sobre a voz da população pobre silenciada, do poeta elitista que muito fala e nada consegue mudar e da voz da imprensa que fala em nome dos que estão no poder.

## 5.5 VOZ, METÁFORA E POLÍTICA

A voz pode ser utilizada na obra audiovisual como recurso metafórico. Arnaldo Antunes quando emudece, determina a inadequação do verbo como recurso de expressão daquele determinado momento. Vera Holtz também opta pela não-palavra, mas com mais afinco: seu projeto de ações em vídeo é todo formado sem uso da voz. Conforme vimos, a atriz escolhe o silêncio por motivos diferentes de Antunes no vídeo ??? (1). Ela tem em mente uma ideia de roteiro para seus gestos. Ao não performar com sua voz, aumenta a potência da metáfora que cria em cada vídeo, descolando sua identidade de atriz da Rede Globo da persona que se manifesta gestualmente no *Facebook*. Enquanto nesses dois exemplos os artistas retiram a voz do trabalho, e com isso, destacam suas construções metafóricas, Nuno Ramos vai pela direção oposta.

As vozes múltiplas que o artista convida para compor suas obras representam uma parcela da população que está sob os acontecimentos políticos dos quais os trabalhos comentam. Aí está uma das forças de sua poética, pois chama essas vozes outras com suas singularidades plurais para compor os discursos das ações cujos temas centrais desaguam na crítica à nação brasileira. A voz é um recurso utilizado por Ramos em seus trabalhos literários e visuais e não pôde deixar de ser trabalhada em seus experimentos com performance e vídeo. Nas ações aqui abordadas, o uso da voz dos performers constrói o caráter iconoclasta de sua poética, já que realiza a representação da representação do jornalismo, da televisão e da política. As imagens da grande mídia são desconstruídas por suas ações.

Assim, Antunes, Holtz e Ramos utilizam o conhecimento adquirido em seus percursos artísticos com a voz (suas ou de outrem) para experimentar nesse ambiente diferente para eles, até então, que é o das plataformas sociais. A representação que buscam fazer é formada também pelo recurso expressivo da voz, sendo sua ausência ou exagero colaborativos para tocar a temática política.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O recorte da nossa pesquisa analisa ações de artistas inseridos em um contexto de crise política e econômica que os impele a manifestar-se de maneiras diferentes das que estão habituados. Comentam o período entre os anos 2016 e 2020, momento de desdobramento de discursos antidemocráticos na nação e em que há um aumento da quantidade de vozes da chamada extrema direita. O golpe de 2016 sobre o governo de Dilma Rousseff, orquestrado a partir do início de seu segundo mandato em 2015, desdobra animosidades e receio daqueles que discordam dessa movimentação na política. O governo interino inicia um projeto de políticas com o qual nossos artistas se opõem, respondendo poeticamente.

A problemática nacional é complexa e vem de tempos passados. Assim, os referidos artistas recorrem a procedimentos e recursos expressivos de épocas cuja atmosfera política tinha algo similar a de agora. Manifestando-se sobre os absurdos no campo da política brasileira, Antunes, Holtz e Ramos vão para as plataformas sociais realizar vídeos – a linguagem pedida pelo momento e cada vez mais utilizada por todos. O incômodo com a parcela de pessoas que apoiam o processo golpista e pedem pelo fim da democracia se manifesta nos gestos para a câmera. Não se expressar de maneira a representar um Brasil que retrocede na política.

A memória do sofrimento causado pela ditadura militar de 1964 a 1985 é reavivada pelo reaparecimento de discursos da época. Formas expressivas advindas desse contexto são *remidiadas*: a comunicação cifrada dos artistas e a denúncia dos autoritarismos e o desvio dos rumos do país. Nossos artistas tornam-se imagem-vídeo. E nessa maneira de “ser-vídeo” (DUBOIS, 2004, p. 102), formam pensamento sobre o agora. Para tal, midiaticizam corpos que performam para a câmera, em tempo real, sem cortes. A plataforma social lhes serve com sua distribuição em larga escala e gratuita, de maneira independente de grandes conglomerados da mídia ou de instituições de arte.

### 6.1 POR UMA CULTURA EXPERIMENTALIS: DIFERENÇAS NO SENSÍVEL ON-LINE

Arnaldo Antunes publica no *Facebook* seus vídeos misturados aos outros posts de divulgação de seus trabalhos com música, sem lugar de destaque ou separação para elas. Vera Holtz já assume sua página do *Facebook* como uma galeria, publicando

apenas vídeos e fotos de sua série. Nuno Ramos realiza um evento no *Facebook* para *111 Uma Vigília*. No *Youtube*, realiza eventos televisivos (do avesso) com a série *Aos Vivos*.

Esses vídeos possuem o mérito de desconstruir o uso programado das redes sociais em que estão. Destacam-se por suas características experimentais em comparação aos outros vídeos que circulam nas plataformas. Refletem sobre o próprio meio em que estão inseridos, chamando a nossa atenção para o funcionamento dos meios de comunicação. Conversam com as videoperformances do período da ditadura militar.

Mas, a videoarte da geração de 1970 circulava por grupos específicos da arte, entre artistas, especialistas da cultura, pesquisadores, exposições e festivais. Nessa época passada a censura era uma realidade e seu funcionamento era conhecido – seguia uma lógica determinada e de conhecimento público. O controle sobre os meios de comunicação era um fato admitido por todos, possibilitando o planejamento de estratégias de atuação por parte dos artistas. Na internet, apesar da liberdade de expressão como um valor intrínseco, as publicações dos nossos artistas estão sujeitas ao agenciamento de algoritmos e regras de conduta das plataformas sociais. Sujeitam-se também às reações de um público anônimo e incontrolável: é possível viralizar tanto para o bem, quanto para o mal.

A realização de vídeos hoje está atrelada ao consumo na internet. Difícil pensar em vídeo sem trazer junto dele a ideia de distribuição ou acesso *on-line*. Segundo o The Institute of Network Cultures<sup>136</sup>, a internet e a imagem em movimento tornaram-se indissociáveis. “A cultura audiovisual pede novos modos de existência. O vídeo *on-line* está mais próximo de formas de vida”<sup>137</sup> (LOVINK; TRESKE, 2020, p. 14). A internet é um eco sistema midiático em que a imagem em movimento tem vida própria na tela digital. Se falamos em vídeo-pensamento ao tratar da videoarte, aqui, com a internet, pensamos também o vídeo como parte da vida.

A internet e os smartphones estão aqui para ficar e se fundir silenciosamente à era neoliberal em crise, caracterizada pela estagnação econômica, ansiedade populista e espetáculo da mídia. A questão não é mais quais potenciais as ‘novas mídias’ possuem e que impactos na sociedade elas podem permitir, mas como podemos lidar com a realidade dessa surrealidade. (LOVINK, 2016,

.....  
136 Instituto da Universidade de Amsterdam de Ciências Aplicadas. Disponível em: <https://networkcultures.org/> Acesso em: 13/10/21

137 “Audiovisual culture calls to new modes of existence. Online video is closer to forms of life”. (LOVINK; TRESKE, 2020, p. 14)

Lovink pergunta-se como lidar com esse aumento da participação do vídeo e das plataformas sociais no mundo. Nossos artistas apresentam uma maneira de se relacionar com isso. Aderem ao movimento que transforma tudo e todos em vídeo na internet, em um processo de *remediação*. Para lidar com o que Lovink chama de surrealidade da hiper conexão, criam representações com seus corpos – ou de performers - mediados.

Referindo-se a relação dos indivíduos com as tecnologias digitais, Zielinski (2016) ressalta a problemática do desconhecimento civil sobre o funcionamento fechado dos algoritmos e códigos estruturantes das plataformas digitais que operam a economia, a política e a cultura. No sentido da caixa-preta de Flusser (2011), atualizada por Manovich (2013), em que vemos os dados que entram e saem dos dispositivos, mas não sabemos que operações ocorrem dentro deles – conhecimento exclusivo dos programadores e donos dos conglomerados tecnológicos. Nas plataformas sociais lidamos com a mesma questão: os algoritmos são fechados, confidenciais, e os usuários estão à mercê dos códigos e desejos do capital que as gerencia.

Dessa maneira, só é possível atuar criticamente sobre um fora da caixa-preta, que é a superfície em que há acesso e visibilidade dos fenômenos – a interface. Zielinski defende um confronto possível nessa dinâmica pela utilização das próprias impossibilidades de adentrar a caixa-preta para desvirtuá-la, numa espécie de filosofia *hacker*. Ele chama tal projeto de pensamento e ação de *cultura experimentalis* (ZIELINSKI, 2016, p.162).

Ao automatismo da vida no *feed* das mídias sociais, Antunes e Holtz fazem emergir signos que contrariam o conjunto de publicações rapidamente consumíveis. O silêncio de seus vídeos, sem trilha e efeitos sonoros frequentemente usados nas plataformas sociais, realiza uma primeira fissura no deslizar da tela do *Facebook*. Os vídeos publicados na internet, ao redor dos nossos artistas, costumam ser bastante intensos, apesar de também curtos: muitas sonoridades, cores e cortes na edição de 30 segundos das manifestações de usuários e marcas.

Em comparação a tais conteúdos, Antunes e Holtz se destacam com seu minimalismo. O tempo corrido de seus vídeos gera um respiro na aceleração. O movimento de seus corpos pensantes conversa com os outros corpos nas plataformas

.....  
138 Original: “The internet and smart phones are here to stay and smoothly blend into the crisis-stricken neoliberal age, characterized as it is by economic stagnation, populist anxiety and media spectacle. The question is no longer what potentials ‘new media’ have and what impact on society they might enable, but how we can cope with the reality of this surreality” (LOVINK, 2016, Posição 888).

sociais, mas, diferentes deles, nos convidam para pensar. Não querem nos vender, nem nos convencer de nada. Estão ali para nos fazer parar para questionar: seja para nos indagarmos sobre o sentido de suas performances, seja para problematizarmos a situação que comentam.

As plataformas sociais são para nossos artistas um local de exibição. Zielinski (2016) sugere uma relação de interdependência entre tecnologia e expressões culturais. Como campos de discurso, elas interagem de forma significativa. Esse é o cenário da *cultura experimentalis*, cujos componentes são as mídias tecnológicas (ZIELINSKI, 2016, p. 223). Guiada pelo sentido da visão, a humanidade produz e consome imagens com maior rapidez na medida em que as tecnologias avançam para facilitar esse processo. E com a internet, as imagens circulam rapidamente.

No terreno da cultura, onde nossos artistas se inserem, o acesso a obras de arte, antes possível apenas via contato presencial, transforma-se. Objetos antes pouco vistos (como quadros raros em museus) podem ser acessados a qualquer instante via aparatos conectados à *web*. Deslocar-se até um ambiente de exibição para ter contato com uma imagem costumava ser um acontecimento para o público interessado em arte. No sentido benjaminiano (BENJAMIN, 2018), o contato com a aura dos objetos da cultura e de seus espaços só era possível através do nosso deslocamento espacial. Agora, é possível visitar museus através dos dispositivos tecnológicos e acessar obras com até mais proximidade através dos registros fotográficos em alta definição – a reprodutibilidade técnica avançou.

Vera Holtz assume o lugar de quebra com a espacialidade e de transição do estatuto do lugar de exibição – e da obra de arte - ao criar sua galeria de ações em vídeo e de fotografias no *Facebook*. Lança-se diretamente na internet. Difere de Nuno Ramos que, atrelado ao mercado tradicional da arte, apresenta os registros das ações da série *Aos Vivos* (2018) em televisões nas galerias de arte e espaços culturais em que é convidado a expor. Entre as duas posturas se encontra Antunes, que expõe em lugares de exibição obras pensadas para estarem em tais locais, não levando para fora da plataforma social o que foi produzido para ela – no caso, os vídeos que aqui analisamos.

As poéticas de Antunes, Holtz e Ramos se entrelaçam com esse contexto tecno-midiático. Inserem-se na forma de participação social praticada por boa parte da população, misturando-se com a produção comum, saindo de um patamar isolado da arte das galerias e museus. Se o produzir de pinturas, esculturas, instalações ou mesmo performances é permitido a poucos representantes de uma elite cultural, o fazer vídeo para a *web* é universal. Nesse lugar com forte participação social, nossos artistas produzem dissenso: “uma diferença no sensível, um desacordo sobre os

próprios dados da situação” (CANCLINI, 2016, p. 136).

O que Zielinski chama de *cultura experimentalis* é um agir independente que gera uma quebra com a automaticidade do viver. Assim, com relação ao nosso objeto, o acontecimento ocorre aqui em dois lados: o do artista que desconstrói o uso da plataforma social, e do seguidor impactado pela ação artística. Nessa direção, podemos ainda falar sobre a esfera política dos trabalhos de Antunes, Holtz e Ramos em sua escolha pela internet. Disponibilizam suas obras a um público que não necessariamente é consumidor de arte. E, uma vez na plataforma social, não há intenção de venda ou lucro sobre o objeto artístico. Enfocam apenas no compartilhamento de suas poéticas – além da própria experimentação com o meio.

Os artistas trabalham na internet visando a experiência sensível que pode ser comum a todos os usuários, e eles não têm controle sobre quem acessa seus vídeos. Rancière (2019) fala da estética como política, no sentido de que para ele, a experiência estética é sobre o sentir um mundo comum, um sensível possível a todos, não apenas a uma classe de pessoas. A crise da política brasileira representada pelos vídeos de nossos artistas seria então também uma crise no campo da estética.

O problema estético não tem nada a ver com beleza. Trata-se da experiência de um mundo comum e de quem é capaz de compartilhar essa experiência. Para mim, a política é estética em si mesma e, em certo sentido, se constituiu como tal antes da arte. É político o fato de que a questão estética foi levantada pela primeira vez sob a forma: que tipo de mundo comum sensível a política constitui e quem pode participar desse mundo? Precisamente, a pergunta é: ‘quem tem a capacidade de ser um sujeito político e que forma de experiência sensível produz ou proíbe essa capacidade?’<sup>139</sup> (RANCIÈRE, 2019, p. 10)

Por se tratar de uma realidade universal, a internet e os jogos de poder relacionados a ela misturam-se à problemática estética. O sensível partilhado pela sociedade se dá junto ao domínio da imagem em movimento, da velocidade de comunicação. Nossos artistas distribuem o sensível de seus trabalhos, uma possibilidade de experiência estética que pode estimular os sentidos dos indivíduos que entram em contato com tais vídeos. Uma tentativa de ativar a presença deles no momento de fruição com as obras. Não restringem suas ações a espaços consolidados

.....  
139 “The aesthetic problem is not at all about beauty. It is about the experience of a common world and who is able to share this experience. For me, politics is aesthetic in itself, and in a sense, it was constituted as such before art. It is politics that the aesthetic question was raised for the first time under the form: what kind of sensible common world does politics constitute and who can take part in this world? Precisely, the question is: ‘who has the capacity to be a political subject and what form of sensible experience produces or forbids that capacity?’” (RANCIÈRE, 2019, p. 10)

da arte, mas disponibilizam-nas para todos.

O que a idéia da distribuição do sensível implica é que uma arte sempre faz algo além de seu próprio negócio. Nesse ponto, pode encontrar os caminhos da emancipação, já que emancipação significa deixar de fazer apenas o seu “próprio negócio”. A estética não é a mesma coisa que o artístico. O artístico é sobre a implementação de uma ideia. Implica algum tipo de antecipação do resultado, que pode ser levado ao extremo no caso da arte política. Em vez disso, a estética significa que você não sabe exatamente qual será o efeito do que está fazendo.<sup>140</sup> (RANCIÈRE, 2019, p. 17)

A realização dos nossos artistas pressupõe a inteligência sensível de seus seguidores. A igualdade do sensível, ou, a comum capacidade de viver uma experiência estética, para Rancière, é política. A escolha dos artistas por publicar suas ações em vídeo na internet é, assim, uma forma de ato político. Não só representam a crise na esfera política nacional, mas exercem eles próprios uma forma de política.

## 6.2 VERA HOLTZ PERFURANDO BOLHAS

Acreditamos que as ações de Vera Holtz atingem um perfil de público mais abrangente do Arnaldo Antunes e Nuno Ramos. Isto porque seus numerosos seguidores a conhecem em grande parte por conta de suas atuações na Rede Globo. O público de Antunes é mais restrito a fãs de sua música e poesia, uma quantidade menor de pessoas do as que assistem novela no Brasil. Nuno Ramos, por sua vez, não tem um perfil seu nas plataformas sociais. Seus trabalhos são publicados em páginas criadas exclusivamente para tais ações, de maneira que o público que entra em contato com suas obras é de pessoas que se interessam por arte e fazem parte de um círculo específico no qual a informação sobre os eventos chegou.

Nesse sentido, acreditamos que o trabalho de Vera Holtz é capaz de furar bolhas, diferente dos outros dois artistas. Isso pois seus seguidores não fazem parte de um círculo em específico, mas de pessoas que a conhecem da televisão: ela atinge uma maior abrangência de perfis de usuários na plataforma. A lógica de funcionamento dos algoritmos das mídias sociais, em termos de engajamento, tende

.....  
140 “What the idea of the distribution of the sensible implies is that an art always does something else than its proper business. At this point, it may meet the paths of emancipation, since emancipation means that you stop doing just your ‘own business’. The aesthetic is not the same as the artistic. The artistic is about the implementation of an idea. It implies some kind of anticipation of the result, which may be put to the extreme in the case of political art. Instead the aesthetic means that you don’t exactly know what will be the effect of what you are doing.” (RANCIÈRE, 2019, p. 17)

a favorecer mais a página de Holtz do que as dos outros artistas. Acumulando mais seguidores do que Arnaldo Antunes e Nuno Ramos, sua página é tratada com maior destaque – aparece mais na *thread* do que eles. Mais seguidores, mais comentários e mais compartilhamento resultam em mais exposição no *feed* dos usuários. Assim, seus vídeos aparecem proporcionalmente para mais pessoas.

Estando à mercê dos algoritmos do *Facebook*, Holtz (e Antunes e Ramos) não têm poder para determinar o quê de suas publicações chega para quem. A política dos algoritmos define o que é ruído e o que é informação na rede – como uma espécie de censura. Hyto Steyerl (2014) analisa o funcionamento da política em relação aos algoritmos que ditam e controlam interações entre indivíduos e conteúdos, e os *bots* que tomam o lugar das pessoas, simulam atividade humana. Ela chama de política do *proxy* o fenômeno em que informação e ruído, na *web* e no mundo, são definidos por uma política que confunde a sociedade, manipula significados, garantindo a estabilidade do poder das elites e governos imperialistas.

Jacques Rancière mostrou devidamente que essa divisão corresponde a uma fórmula social muito mais antiga: distinguir entre ruído e fala para dividir uma multidão entre cidadãos e ralé. Se alguém não quiser levar outra pessoa a sério, ou limitar seus direitos e status, finge que sua fala é apenas barulho, gemido distorcido ou choro, e que ela deve ser desprovida de razão – e, portanto, não é um sujeito, muito menos detentora de direitos. Em outras palavras, essa política se baseia em um ato de decodificação consciente – separando ‘ruído’ de ‘informação’, ‘fala’ de ‘gemido’, ou ‘rosto’ de ‘nádega’, e a partir daí empilha seus resultados em hierarquias de classes verticalizadas.<sup>141</sup> (STEYERL, 2014, p. 6)

*Proxy* é um termo utilizado para definir os intermediários entre o usuário e seu servidor. Codificado por um ser humano, o *proxy* permite ou não acesso a determinados dados, funciona como um filtro. Nessa ecologia, há também os *bots*: estes funcionam como exércitos opinativos, simulando aderência de pessoas à temas e comportamentos na *web*, colaborando com a manipuladora política do *proxy*. O funcionamento do algoritmo do *Facebook* que privilegia pessoas com mais seguidores e engajamento é uma maneira de política do *proxy*. Essa dinâmica não é exclusiva da

.....  
141 “Jacques Rancière has beautifully shown that this division corresponds to a much older social formula: to distinguish between noise and speech to divide a crowd between citizens and rabble. If someone didn’t want to take someone else seriously, or to limit their rights and status, one pretends that their speech is just noise, garbled groaning, or crying, and that they themselves must be devoid of reason – and therefore exempt from being subjects, let alone holders of rights. In other words, this politics rests on an act of conscious decoding – separating ‘noise’ from ‘information’, ‘speech’ from ‘groan’, or ‘face’ from ‘butt’, and from there neatly stacks its results into vertical class hierarchies.” (STEYERL, 2014, p. 6)

*web* e ambiente digital, mas do mundo.

Steyerl (2014) compara o modelo de guerra do *proxy* com estratégias de guerra no geral, “um dos exemplos mais importantes sendo a Guerra Civil Espanhola. *Proxies* adicionam eco, subterfúgio, distorção e confusão à geopolítica”<sup>142</sup> (STEYERL, 2014, p. 11). A ditadura no Brasil serviria também de exemplo: um discurso anticomunista e pró liberdade que resultou no golpe militar e ascensão fascista.

Sob essa intermediação constante de informações e dados, para a autora, o nível de importância dos fatos se iguala: a eleição de um presidente se torna tão relevante na mídia quanto o comportamento de uma celebridade no Oscar, por exemplo. Os papéis se confundem, se estetizam: viram produtos e imagens a serem consumidos. Como discursos, são esvaziados do sentido primeiro que os originou. É a política como representação (BENJAMIN, 1994).

Exércitos que posam como milícias (ou vice-versa) reconfiguram ou explodem territórios e redistribuem soberanias. As empresas se apresentam como guerrilheiras e legionárias, como clubes de *Tupperware* suburbanos. Um exército de *proxy* é feito de armas de aluguel, com decoração mais ou menos ideológica.<sup>143</sup> (STEYERL, 2014, p. 11)

Os vídeos de Vera Holtz estão sob essa égide e na disputa da narrativa *online*. A política do *proxy* ainda não prejudicou seu alcance de usuários. Há, porém, em sua página, comentários de teor violento, ofensivos de maneira desproporcional. Algumas publicações sofrem invasões de usuários que comentam agressivamente. São sintoma do resultado dessa intermediação existente nas plataformas sociais que forma grupos com fortes opiniões e posicionamentos. Alguns, inclusive, formados por *bots*.

Arnaldo Antunes e Nuno Ramos - ainda mais -, não conseguem atingir organicamente indivíduos de fora de suas bolhas. Enquanto isso, silenciosamente, Vera Holtz consegue adentrar no *feed* do *Facebook* de um público variado, rendendo organicamente irrupções de amor e ódio – pelo menos por enquanto.

.....  
142 “one of the most important one examples being the Spanish Civil War. Proxies add echo, subterfuge, distortion, and confusion to geopolitics” (STEYERL, 2014, p. 11).

143 “Armies posing as militias (or the other way around) reconfigure or explode territories and redistribute sovereignties. Companies pose as guerillas and legionnaires as suburban Tupperware clubs. A proxy army is made of guns for hire, with more or less ideological decoration.” (STEYERL, 2014, p. 11)

### 6.3 O RETRATO DE UM BRASIL ON-LINE

Conforme falamos, não é a primeira vez (e não será a última) que o país passa por um período de políticas conservadoras. O autoritarismo não é novidade. O que é novo é a maneira com a qual ele ascende no imaginário das pessoas, conquistando adeptos com a ajuda dos vídeos nas plataformas sociais. A arte responde aos acontecimentos que desestabilizam o país, ajudando a sociedade a refletir e passar por momentos de desesperança.

O ano de 2016, marcado pelo *impeachment* de Dilma Rousseff é caracterizado por transmissões e reportagens da Rede Globo sobre protestos pelo país contra a presidente destituída. A agenda antipetista ganha cada vez mais força, e a agressividade policial e militar é exaltada pela classe média brasileira. Passa-se a ser aceitável declarar preconceitos publicamente, sob uma falsa bandeira de liberdade de expressão. Nos movimentos anticomunistas e anticorrupção, nas ruas, pessoas vestidas com camisetas da CBF (ironicamente, uma confederação comprovadamente corrupta) tiram fotos com policiais militares e exaltam uma classe de trabalhadores que historicamente dizima a população negra periférica – e representa o militarismo. Sobre tais protestos de 2016:

Seletividade e maniqueísmo marcaram não só a mentalidade da classe média, mas também a cobertura jornalística e a ação do aparelho repressivo de Estado. Reportagens em jornais e redes de televisão, processos judiciais, investigações policiais e boatos gerados na internet retroalimentaram-se, gerando uma nuvem de informações verdadeiras, duvidosas ou indubitavelmente falsas que estigmatizava o PT – e, por consequência, toda a esquerda – como encarnação da desonestidade e do mal. (MIGUEL, 2018, p. 25)

Expressões nascidas em décadas passadas, como “bandido bom é bandido morto” voltam a ser pronunciáveis publicamente. Esse retorno de animosidades conservadoras e contra os direitos humanos transparece nos noticiários que aparentam incentivar os protestos antipetistas. Nossos artistas realizam críticas a respeito.

Este anedotário é revelador do grau de irracionalidade do debate político atual. Ainda mais grave, porém, é o fato de que a paulatina ampliação do politicamente dizível, com a emergência do discurso contrário à solidariedade social propagado pela extrema-direita, permitiu que uma fatia importante das classes médias assumisse de forma clara seu desconforto com a redução da distância que a separava dos pobres. As grandes manifestações pelo impeachment, em 2015 e 2016, tiveram entre seus eixos discursivos a defesa da “meritocracia”, a denúncia dos “vagabundos” e o saudosismo manifestado em frases como “eu quero meu país de volta” – todas formas de expressão de repulsa pelos programas de inclusão social. (MIGUEL, 2018, p. 24)

Há uma dessensibilização da sociedade com relação a atitudes e pensamentos humanistas – e de direitos humanos. E a grande mídia, amarrada aos detentores de poder, fornece combustível para que a crise se intensifique. É a partir daqui que Arnaldo Antunes, Vera Holtz e Nuno Ramos se colocam na internet. Começam a realizar suas manifestações no *Facebook*, estimulando seus seguidores a refletirem sobre os acontecimentos e o país como um todo, chamando a atenção com seus gestos.

Apesar da carga de urgência dos acontecimentos, a faceta cruel que se mostra do Brasil não é novidade. E é também essa falta de surpresa que se manifesta nos vídeos de nossos artistas. O brasileiro está acostumado com a imposição da vontade de elites sobre uma maioria desprivilegiada. Mas a classe artística não deixa de denunciar a sabotagem sobre uma nação com tantos recursos e potencialidades. A denúncia é também uma forma de esperança, desejo de mudança e vontade de melhora. Os anos entre 2016 e 2020 não foram de prosperidade da esfera nacional. De toda maneira, a arte permanece. Nos presenteia com produções que nos ajudam a enfrentar adversidades e lembrar que o Brasil e sua cultura são maiores do que aqueles que tentam sabotá-los.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BASTOS, Marcus; MORAN, Patrícia. **Audiovisual ao vivo: tendências e conceitos**. São Paulo: Intermeios, 2020.

BELLOUR, Raymond. **A dupla hélice**. in PARENTE, André (org). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. p. 214-230

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas: Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. São Paulo: L&PM Editores, 2018.

BENTES, Ivana. **Terra de Fome e Sonho: o paraíso material de Glauber Rocha**. In *Resonâncias do Brasil*. Fundación Santillana. Santillana del Mar. Espanha. 2002. 90-109.

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. **Remediation: Understanding new media**. MIT Press, 2000.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Volume 1. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.

BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. **Videologias: ensaios sobre televisão**. São Paulo: Boitempo, 2004.

CAMARGO, G. G. A. (1997) **Entre o camelo e o leão. A dialética do giro Dervixe: uma etnografia do Sama, a dança girante dos Dervixes da ordem Sufi Mevlevi**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/77122>

CANCLINI, Néstor García. **A Sociedade sem Relato: Antropologia e estética da iminência**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

CASTELLS, Manuel. **O poder da comunicação**. São Paulo/Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2019.

CASTILLO, Graciela. **Desgeolocalización y viralización del artivismo en las redes sociales**. In SEMOVA, Dimitrina; VICO, Eva; Popelka, Roxana; Sánchez, Sosa (coord.) *Entender el artivismo*. Oxford, United Kingdom: Peter Lang Ltd, 2019. p. 269-280

CAVERERO, Adriana. **For more than one voice: toward a philosophy of vocal expression**. Stanford, California: Stanford University Press, 2005.

- DELEUZE, Gilles. **O que é um dispositivo**. In O mistério de Ariana. Ed. Vega – Passagens. Lisboa, 1996.
- DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- DUGUET, Anne-Marie. **Dispositifs**. In Communications, 48, 1988. Vidéo. p. 221-242.
- ELSAESSER, Thomas. **Cinema como arqueologia das mídias**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.
- ELWES, Catherine. **Video Art: A Guided Tour**. London and New York: I.B.Tauris & Co Ltd, 2005.
- FLUSSER, Vilém. **A Filosofia da Caixa Preta**. São Paulo: Annablume, 2011.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- \_\_\_\_\_. **Vigiar e punir: o nascimento da prisão**. Pretrópolis, RJ: Vozes, 1999.
- \_\_\_\_\_. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- \_\_\_\_\_. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: n-1 Edições, 2013.
- FRIEDMAN, Ken (org.). **The Fluxus reader**. Great Britain: Academy Editions, 1998.
- GARZILLO, Juliana. **77 Million Paintings: poéticas entre fronteiras em Brian Eno**. In: MELLO, Christine (org). **Extremidades: experimentos críticos**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017. p. 166-196.
- GERBER, Raquel. **Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo**. In GERBER, Raquel; GARDIES, René; AMENGUAL, Barthélémy; MAGALHÃES, Maria Rosa A. e STAM, Roberto; ROPARS-WUILLEUMIER, Marie Claire. **Glauber Rocha**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1977. 10-41.
- GIANNACHI, Gabriella; KAYE, Nick. **Performing Presence: Between the live and the simulated**. Manchester University Press: Manchester, 2017.
- GOLDFEDER, André Barbugiani. **Coisas-mapa para homens cegos. Nuno Ramos, voz e materialidades em atravessamento**. São Paulo, 2018. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- GONTIJO, Rodrigo. **Do live cinema ao live doc - performatividades e documentariedades**. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes,

2019.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

HEINRICHS, Jürgen and SPIELMANN, Yvonne. **Editorial in Convergence**, volume 8, number 4, p.5 – p.10, 2002. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/toc/con/8/4>

KRAUSS, Rosalind. **Vídeo: a estética do narcisismo**. Revista Arte & Ensaios. Nº 16. 2008. Pg 144-157. Disponível em: [https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae16\\_Rosalind\\_Krauss.pdf](https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae16_Rosalind_Krauss.pdf)

KYNCL, Robert; PEYVAN, Maany. **Streampunks: Youtube and the rebels remaking media**. New York: HarperCollins, 2017.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LOVINK, Geert. **Networks Without a Cause: A Critique of Social Media**. Cambridge, UK, Polity Press, 2011.

\_\_\_\_\_. **The Art of Watching Databases: Introduction to the Video Vortex Reader**. In Video Vortex Reader: Responses to YouTube. LOVINK, Geert; NIEDERER, Sabine (org). Institute of Network Cultures, Amsterdam, 2008, p. 9-12.

MACHADO, Arlindo. **A Televisão Levada a Sério**. São Paulo: Senac, 2011a.

\_\_\_\_\_. **Pré-cinemas & pós cinemas**. Campinas, SP: Papyrus, 2011b.

\_\_\_\_\_. **A arte do vídeo**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

\_\_\_\_\_. **Made in Brasil: Três décadas de vídeo brasileiro**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007a.

\_\_\_\_\_. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007b.

MACHADO, Maria Berenice da Costa. **Debates nas campanhas presidenciais: Brasil 1989-2010**. Em Anais do 8º Encontro Nacional da História da Mídia. Guarapuava (PR), Unicentro e Grupo de Pesquisa em Conversas Latinas em Comunicação, 2011. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/8o-encontro-2011-1/artigos/Debates%20nas%20campanhas%20presidenciais%20Brasil%201989-2010.pdf/view>

MANOVICH, Lev. **The Practice Of Everyday (Media) Life**. In: Lovink, Geert and

Niederer, Sabine (org). Videovortex: Responses to Youtube. Institute of Network Cultures, Amsterdam, 2008.

\_\_\_\_\_. **The language of the new media**. MIT Press, 2001.

\_\_\_\_\_. **Software takes command**. MIT Press, 2013.

\_\_\_\_\_. **The Practice Of Everyday (Media) Life**. In: Lovink, Geert and Niederer, Sabine (org). Videovortex: Responses to Youtube. Institute of Network Cultures, Amsterdam, 2008.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MEIGH-ANDREWS, Chris. **A History of Video Art**. New York: Bloomsbury, 2014.

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

MIGLIORIN, Cezar Avila. **O dispositivo como estratégia narrativa**. Revista acadêmica de cinema Digitagrama. n. 3, 2005. Disponível em: <<http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin.asp>>.

MIGUEL, Luis Felipe. **A reemergência da direita brasileira**. In SOLANO, Esther (org). O ódio como política: A reinvenção das direitas no Brasil. São Paulo: Editora Boitempo, 2018, pgs. 17-26.

MORAN, Patricia (org.). **Cinemas transversais**. São Paulo: Iluminuras, 2016a.

\_\_\_\_\_. **Ao Vivo: entre técnicas, scripts e banco de dados**. P. 110-127. Teccogs n.6, 307 p, jan-jun, 2012. Disponível em: [http://www4.pucsp.br/pos/tidd/teccogs/artigos/2012/edicao\\_6/3-ao\\_vivo-entre\\_tecnicas\\_scripts\\_bancos\\_de\\_dados-patricia\\_moran.pdf](http://www4.pucsp.br/pos/tidd/teccogs/artigos/2012/edicao_6/3-ao_vivo-entre_tecnicas_scripts_bancos_de_dados-patricia_moran.pdf)

\_\_\_\_\_. In: MENOTTI, Gabriel (org.), BASTOS, Marcus (org.), MORAN, Patricia (org.). **Cinema apesar da imagem**. São Paulo: Intermeios, 2016b.

NEVES, Felipe Ferreira. **O dispositivo no documentário brasileiro do início do século XXI**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes. Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2016. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/19139>

ODIN, Roger. **Filme documentário, leitura documentarizante**. Trad. PAIVA, Samuel. Revista Significação, ano 39, nº 37, 2012. p. 10-30

PARENTE, André. **Tudo Gira**. Catálogo Dança em Foco Oi Futuro, 2009, p. 18-27. Disponível em: [http://dancaemfoco.com.br/wp-content/uploads/2020/12/livro\\_2009.pdf](http://dancaemfoco.com.br/wp-content/uploads/2020/12/livro_2009.pdf)

PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

\_\_\_\_\_. **The Collected Papers**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1958.

PERAICA, Ana. **Culture of the Selfie: Self-Representation in Contemporary Visual Culture**. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2017.

PUENTE, Fernando Rey. **A kátharsis em Platão e Aristóteles**, In: *Kátharsis: Reflexões de um Conceito Estético*. DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virginia; FREITAS, Ver-laine; KANGUSSU, Imaculada (orgs). Belo Horizonte: Ed. C/Arte, 2002.

SANTAELLA, Lucia. **Estética de Platão à Peirce**. São Paulo: Experimento, 1994.

\_\_\_\_\_. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora visual verbal: aplicações na hipermídia**. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2005.

SANTAELLA, Lucia; NOTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da Imagem Eurocêntrica**. Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

STEYERL, Hito. **Incertidumbre documental**. *Re-Visiones*, número uno, 2011. Disponível em: <<http://re-visiones.net/antiores/spip.php%3Farticle23.html>>.

\_\_\_\_\_. **Proxy politics: signal and noise**. *e-flux journal #60*, 2014. Disponível em: <[http://worker01.e-flux.com/pdf/article\\_8992780.pdf](http://worker01.e-flux.com/pdf/article_8992780.pdf)>.

\_\_\_\_\_. **Documentarism as Politics of Truth**. EIPCP: European Institute for Progressive Cultural Policies, 2003. Disponível em: <<http://www.eipcp.net/transversal/1003/steyerl2/en>>.

WESTGEEST, Helen. **Video Art Theory: A Comparative Approach**. West Sussex, UK: John Wiley & Sons Ltd, 2016.

WILLIAMS, Raymond. **Televisão: tecnologia e forma cultural**. São Paulo: Boitempo, 2016.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ZIZEK, Slavoj. **Bem-vindo ao deserto do Real!**: cinco ensaios sobre o 11 de Setembro e datas relacionadas. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.





## **#IstoNãoÉUmPoema**

Arnaldo Antunes

11/10/2018, 11:54 min

“isto não é um poema  
só  
desabafo  
que não pude não  
fazer e não pude fazer  
de outra forma  
que não fosse  
assim  
fatiando as frases  
no espaço  
aqui  
hoje  
eu vi  
aterrorizado  
um artista assassinado  
Moa do Catendê,  
mestre de capoeira,  
autor do Badauê —  
por conta de uma divergência política num bar  
da Bahia  
depois corri o dedo  
sobre a tela e  
vi e ouvi  
arrepiado  
Luiz Melodia  
(também negro e compositor,  
também com o cabelo rastafari,  
como a vítima do post anterior)  
cantando  
‘no coração do Brasil’  
e repetindo muitas vezes  
esse refrão

'no coração  
do Brasil'  
'no coração do Brasil'  
que tento sentir  
pulsar ainda  
entre a luz de Luiz  
e a treva  
desse buraco vazio  
que não pulsa mais no peito  
de Moa do Catendê  
e 'não existe amor em SP'  
ou 'no coração do Brasil'  
fraturado  
nesses dias  
brutos  
de coturnos  
chucros  
a chutar a cara  
de quem  
ama  
arte  
cultura educação  
liberdade de expressão  
diversidade  
cidadania  
solidariedade  
democracia  
mas não se dá  
a mínima  
o que importa é se subiu  
a bolsa  
caiu  
o dólar  
se todos vão prosseguir  
seguindo  
docilmente para o abismo  
nessa insanidade coletiva

em que o Brasil nega  
qualquer Brasil  
possível  
cega  
qualquer futuro possível  
e o ódio  
o horror e o  
ódio  
e nada que se diga faz sentido  
mais  
para quê  
expor na cara desses caras  
a palavra explícita  
(gravada em vídeo e repetida, repetida, repetida)  
do seu 'mito'  
dizendo  
'eu apoio a tortura'  
'eu defendo a ditadura'  
'eu vou fechar o congresso'  
'não servem nem para procriar'  
'não te estupro porque você não merece'  
'a gente vai varrer esses vagabundos daqui'  
'o erro foi torturar e não matar'  
'viadinho tem que apanhar'  
etc etc etc etc etc  
e tudo mais  
que repete incansavelmente  
há anos  
ante câmeras e microfones  
para quê mostrar de novo  
e de novo  
o mesmo nojo  
se é justamente  
por isso  
que o idolatram?  
e sempre haverá  
os que vêm disfarçar

dizendo:

'estamos entre dois extremos'

'sim, mas veja a Venezuela'

'é para acabar com a corrupção'

'nós queremos segurança'

ou

'não é bem assim...'

enquanto constatamos cada vez mais

que sim,

é assim

mesmo, é assim

que é

mas

como li por aí:

'como explicar a lei Rouanet para quem

ainda não assimilou a lei Áurea?'

ou: como explicar a lei da gravidade

para quem ainda crê

que a terra é plana?

e querem defender sua ignorância com dentes

e garras

querem

matar atirar vingar

a quem?

em nome de quem?

(pátria, família, propriedade, segurança?)

se nessa seara não há direitos

nem respeito

ensino ou dignidade

só horror e

ódio, ódio

e horror

as palavras perdem a clareza

os valores perdem o valor

a vida perde o valor

Marielle

remorta remorrida rematada

por sua placa  
rompida rasgada desonrada  
pelas mãos truculentas de  
brutamontes prepotentes  
com suas camisetas estampadas  
com a face do coiso  
que redemonstra sua monstruosidade  
quando vende  
em seus próprios comícios  
camisetas de outro  
ultra-monstro  
ustra

—

aquele que além de torturar  
levava crianças para verem  
suas mãos torturadas

—

e esses mesmos  
abomináveis  
que, diante de uma claque vergonhosa,  
se orgulham  
de terem  
rasgado as placas  
com o nome Marielle Franco  
estão sim  
agora  
eleitos  
satisfeitos  
mas não saciados  
de todo o sangue  
de inocentes  
que há de correr  
só por serem  
diferentes  
excitando em outros  
o desejo de exercer  
seu obscuro

poder  
de milícia polícia esquadrão da morte  
e o anúncio da Rocinha metralhada  
como solução  
a barbaridade finalmente  
institucionalizada  
como diversão  
o Brasil finalmente  
sem coração  
fora da ONU  
e dos acordos internacionais pelo  
meio-ambiente  
sem controle  
de sensatez ou mentalidade  
sem limite humanitário  
'não vai ter ong!'  
'não vai ter ativismo!'  
'não vai ter mimimi!'  
bradam  
cheios de si e de ódio  
criminosos contra o crime  
opressores pela família  
amorais pela moral  
apesar de todos  
os alertas  
da imprensa internacional  
de esquerda, de centro, de direita  
só não vê quem não quer  
a tragédia anunciada  
divulgada  
não como boato  
mas escancarada  
-mente  
enquanto  
empoderados pelo discurso  
de ódio  
de horror e ódio

seus eleitores  
já saem pelas ruas  
dando tiros  
e gritos  
enxurradas de fakes  
suásticas nazistas gravadas com canivete  
na pele da menina  
que usava 'ele não' estampado na blusa  
e a promessa de violência desmedida  
se concretizando  
antes mesmo de começar o segundo turno  
e nem um centímetro de terra para os índios  
e nem um pingo de direitos civis ou humanos  
e a volta da censura e o ódio,  
o ódio, o horror  
e o ódio  
pra encerrar de vez  
o sonho de uma nação  
que tem a chance  
de dar ao mundo  
sua contribuição  
original  
agora fadada a repetir o que de pior já houve  
na história  
sem história agora  
sem Museu Nacional  
nem cultura nem educação  
abolir filosofia e arte  
em seu lugar:  
moral e cívica  
escola militar  
religião  
geografia dos lucros e dividendos  
massacre das minorias  
horror e ódio  
e ódio  
e horror

crescente permanente enquanto dure  
pois ninguém larga o osso assim tão fácil  
depois de um golpe  
que precisa parir outro golpe  
ou autogolpe  
alimentado por todas as fakes e facas  
contra as costas de artistas  
como Moa  
mas na cabeça de quem apóia  
tudo se justifica:  
o fascismo  
a tortura dos presos  
o sumário julgamento sem júri  
autorização dada à polícia  
para matar  
e o ódio aos pobres  
as blitzes ostensivas  
a guerra declarada  
dos que aceitam assassinos para combater bandidos  
se está tudo invertido mesmo  
pobre elegendo milionário,  
pelo avesso e ao contrário  
então se autoriza a sórdida  
barbárie  
dos fortes contra os fracos  
algo está muito doente  
no Brasil  
no descoração do Brasil  
que mente, se omite, agride, regride  
para avançar sem freios  
em direção ao fascismo  
seguindo a música hipnótica do  
ódio,  
horror e ódio  
pregados em igrejas  
em nome de Deus  
e de Cristo

só desamor em nome de Cristo  
violência e brutalidade em nome de Cristo  
armas e tortura  
e preconceito em nome de Cristo  
de Deus e de Cristo  
armar a população  
para metralhar os adversários  
os diferentes  
os miseráveis  
os favelados  
os do outro lado  
os que se manifestam  
ou contestam  
ou pensam de outra forma  
ou se vestem  
de outra cor ou tem  
outra cor ou  
qualquer pretexto  
que se crie  
para espalhar o ódio, o horror  
e o ódio  
do machismo ao estupro  
da mentira ao linchamento  
do homicídio ao genocídio  
(‘tinha que ter matado pelo menos trinta mil!’)  
já sem democracia  
palavra vazia  
em boca  
de quem compactua  
(e não são poucos)  
pensando ser  
possível  
alguma forma de  
neutralidade  
nesse momento  
como Pilatos  
lavando as mãos

a chamada média  
tenta fazer média  
ao dizer que os dois lados são igualmente  
extremistas e perigosos  
mas então  
onde estavam nos últimos três mandatos  
e meio  
antes do pesadelo Temer?  
estavam numa ditadura comunista  
e não sabiam?  
na verdade  
todos sabem muito bem  
que o extremismo  
vem de um só  
lado, que  
quer se eleger para acabar  
com eleições  
e que o grande perigo é mesmo  
esse jogo  
de equivalências que,  
na verdade  
serve ao monstro  
pois a omissão é missão impossível  
neste agora  
impossível  
mascarar o sol  
da ameaça  
hostil e explícita  
do nazismo  
crescente  
com a peneira furada  
de um bom senso  
mediano hipócrita indiferente  
que sempre  
vai dizer:  
sim, mas a Venezuela...  
como se não tivéssemos ouvido exatamente isso

em 64,  
quando diziam:  
— Sim, mas Cuba...  
para justificar a ditadura militar  
que tanto elogiam  
hoje em dia  
e que o atual  
presidente  
do nosso Supremo Tribunal Federal  
decidiu  
que agora vai chamar  
de 'movimento'  
em vez de  
'golpe militar'  
para adoçar um pouco a boca  
amarga  
do sangue  
impregnado  
que não vai sumir assim  
mudando a nomenclatura  
desnomeando a já tão dita  
'ditadura'  
mas esse des-  
-equilíbrio  
ético  
que diz  
preferir uma autocracia  
perfeita  
a uma  
defeituosa  
democracia  
esse  
erro  
que nenhum arrependimento será  
capaz de reparar  
quando for tarde  
demais

ainda dá  
para evitar  
ainda  
é tarde  
de menos  
para  
conter  
o ódio,  
o horror e o ódio  
ainda  
dá  
dd  
a  
d  
#IstoNãoÉUmPoema”

## *111 Vigília Canto Leitura*

Nuno Ramos

02/11/2016, 24 horas

Foram leitores pessoas de perfis diversos: José Celso Martinez (diretor de teatro/ ator); Ferréz (escritor); Nuno Ramos (artista); Luambo Pitchou (ativista/ refugiado congolês); Paulo Miklos (músico); Bárbara Paz (atriz); Helena Ignez (atriz); Laerte (cartunista); Marcelo Tas (jornalista/ apresentador); Salomão Shecaira (advogado criminalista); Ana Flavia Cavalcanti (atriz); Sandra Oksman (produtora de arte); Pedro Marques (cineasta); Reinaldo A286 (rapper); Luiz Alberto Mendes Junior (escritor); Isabela Del Monde (advogada); Carlos Augusto Calil (professor); Benjamim Lima (estudante secundarista); Jean-Claude Bernadet (professor aposentado/crítico/ ator); Marina Person (cineasta/ atriz); Rita Cadillac (cantora); Caio Rosenthal (médico); Yzalú (rapper); Paula Beatriz Souza Cruz (professora/ mulher transexual)<sup>1</sup>.

Os 111 nomes: Adalberto Oliveira dos Santos; Adão Luiz Ferreira de Aquino; Adelson Pereira de Araujo; Alex Rogério de Araujo; Alexandre Nunes Machado da Silva; Almir Jean Soares; Antonio Alves dos Santos; Antonio da Silva Souza; Antonio Luiz Pereira; Antonio Quirino da Silva; Carlos Almirante Borges da Silva; Carlos Antonio Silvano Santos; Carlos Cesar de Souza; Claudemir Marques; Claudio do Nascimento da Silva; Claudio José de Carvalho; Cosmo Alberto dos Santos; Daniel Roque Pires; Dimas Geraldo dos Santos; Douglas Edson de Brito; Edivaldo Joaquim de Almeida; Elias Oliveira Costa; Elias Palmiciano; Emerson Marcelo de Pontes; Erivaldo da Silva Ribeiro; Estefano Mard da Silva Prudente; Fabio Rogério dos Santos; Francisco Antonio dos Santos; Francisco Ferreira dos Santos; Francisco Rodrigues; Genivaldo Araujo dos Santos; Geraldo Martins Pereira; Geraldo Messias da Silva; Grimario Valério de Albuquerque; Jarbas da Silveira Rosa; Jesuino Campos; João Carlos Rodrigues Vasques; João Gonçalves da Silva; Jodilson Ferreira dos Santos; Jorge Sakai; Josanias Ferreira de Lima; José Alberto Gomes Pessoa; José Bento da Silva; José Carlos Clementino da Silva; José Carlos da Silva; José Carlos dos Santos; José Carlos Inojosa; José Cícero Angelo dos Santos; José Cícero da Silva; José Domingues Duarte; José Elias Miranda da Silva; José Jaime Costa e Silva; José Jorge Vicente; José Marcolino Monteiro; José Martins Vieira Rodrigues; José Ocelio Alves Rodrigues; José Pereira da Silva; José Ronaldo Vilela da Silva; Josue Pedroso de Andrade; Jovemar Paulo Alves Ribeiro; Juares dos Santos; Luiz Cesar Leite; Luiz Claudio do Carmo; Luiz Enrique Martin; Luiz Granja da Silva Neto; Mamed da Silva; Marcelo Couto;

.....

1 Fonte: <https://www.facebook.com/111UmaVigilia/>

Marcelo Ramos; Marco Antonio Avelino Ramos; Marco Antonio Soares; Marcos Rodrigues Melo; Marcos Sérgio Lino de Souza; Mario Felipe dos Santos; Mario Gonçalves da Silva; Mauricio Calio; Mauro Batista Silva; Nivaldo Aparecido Marques de Souza; Nivaldo Barreto Pinto; Nivaldo de Jesus Santos; Ocenir Paulo de Lima; Olivio Antonio Luiz Filho; Orlando Alves Rodrigues; Osvaldino Moreira Flores; Paulo Antonio Ramos; Paulo Cesar Moreira; Paulo Martins Silva; Paulo Reis Antunes; Paulo Roberto da Luz; Paulo Roberto Rodrigues de Oliveira; Paulo Rogério Luiz de Oliveira; Reginaldo Ferreira Martins; Reginaldo Judici da Silva; Roberio Azevedo da Silva; Roberto Alves Vieira; Roberto Aparecido Nogueira; Roberto Azevedo Silva; Roberto Rodrigues Teodoro; Rogério Piassa; Rogério Presaniuk; Ronaldo Aparecido Gasparinio; Samuel Teixeira de Queiroz; Sandoval Batista da Silva; Sandro Rogério Bispo; Sérgio Angelo Bonane; Tenilson Souza; Valdemir Bernardo da Silva; Valdemir Pereira da Silva; Valmir Marques dos Santos; Valter Gonçalves Gaetano; Vanildo Luiz; Vivaldo Virculino dos Santos.

### *Aos Vivos (Dervixe): Debate nº 1<sup>2</sup>*

Nuno Ramos

04/10/2018, 3h 21min 12 seg

O elenco foi formado por: Caio, Celso Frateschi, Ícaro do Céu, Julia Ianina, Juliana Perdigão, Lucas Andrade, Noemi Marinho, Roberto Áudio, Rodrigo Bolzan. A performer dervixe: Andreia Ferreira Yonashiro. Os músicos: **Décio** Gioielli e Oscar Dosman.

### *Assistindo Aos Vivos (Dervixe): Debate nº 1 pelo Youtube*

A transmissão no Youtube inicia antes do debate começar, com o palco do teatro ainda vazio. O som está desabilitado, então não podemos escutar o que acontece. Temos uma visão do palco inteiro, de cima, como se estivéssemos sentados na plateia. Dispostos em círculo, identificamos 9 banquetas. Assim como pedestais de microfones e paletós pendurados nos tripés, sugerindo o posicionamento dos atores

.....

2 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XgxKs6jWifs>

no palco. Há também os nomes dos candidatos-personagens escritos em branco no chão à frente de cada um desses objetos. No centro do círculo, no chão, há um fez marrom claro, um chapéu tradicional muçulmano. Durante 20 minutos assistimos aos momentos que precedem o debate, com atores passando pelo palco, preparando-se.

Então o elenco entra em quadro, assim como Nuno Ramos, diretor da performance, e se reúnem no centro dele, em preparação. O áudio é aberto e uma flauta começa a tocar uma melodia de música árabe tradicional, mas para rapidamente – ao que parece, é um aquecimento do músico. Ramos sai do quadro, mas o elenco permanece no meio do palco, aglutinado em uma pequena roda. Vemos pessoas entrando no teatro, no canto inferior do quadro, ocupando a plateia. Passados alguns minutos, há um corte para outra câmera. Vemos agora os atores reunidos no lado direito da tela, e ao fundo, vemos a plateia. Algumas trocas de câmera acontecem novamente, em provável ensaio e bateria de testes do sistema de transmissão. Uma atriz espera no canto direito, sozinha, com fones de ouvido. Os atores permanecem na roda. Um clima de expectativa se estabelece enquanto todos aguardam o início do debate.

Aos 34 minutos de transmissão, a atriz à direita se dirige a um microfone e começa a cantarolar: “tan ta ra ran, tan ran”. Imediatamente os atores que estavam no centro do palco se dirigem cada um para um microfone e vestem os paletós. Uma performer de saia longa e regata, brancas, fica no meio do círculo formado pelos atores. Ela pega o fez que estava no chão, e o coloca sobre a cabeça. Veste também óculos escuros. A atriz que estava cantarolando volta a falar. Ela encarna o papel de mediadora do debate – William Bonner, repetindo as palavras que escuta pelo fone de ouvido.

(Bonner) - “Tan ran! Olá, boa noite. Bem-vindos aos estúdios Globo no Rio de Janeiro para o último debate aos candidatos à presidência nesse primeiro turno da eleição. Mais uma oportunidade para avaliar planos e ideias dos candidatos: Alvaro Dias, do Podemos; Ciro Gomes, do PDT; Henrique Meirelles, do MDB; Guilherme Boulos, do PSOL; Geraldo Alckmin, do PSDB; Marina Silva, da Rede; e Fernando Haddad, do PT. O candidato Jair Bolsonaro, do PSL, também foi convidado, mas não poderá comparecer porque ainda se recupera do ataque que sofreu em 06 de setembro. Um sorteio determinou o posicionamento dos candidatos no estúdio e para não prejudicar quem acompanha pela TV, peço que os candidatos se mantenham em silêncio na plateia. Mas só depois dos aplausos para nossos candidatos.”

Ouvimos a flauta começar a tocar, e a performer no meio do palco começa a girar vagarosamente. A plateia do teatro aplaude.

(Bonner) - “Muito obrigada, muito obrigada, pela presença da plateia que atendeu prontamente ao pedido dos aplausos. Agradeço à plateia, agradeço à presença dos senhores candidatos. Nesse debate, os candidatos vão fazer perguntas entre si, ao longo de 4 blocos. No primeiro e no terceiro o tema é livre. No segundo e no quarto bloco, o tema é sorteado por mim, aqui. A ordem das perguntas foi sorteada com a presença dos representantes de cada candidato. No fim do quarto bloco cada um vai ter direito a uma mensagem final para o eleitor em ordem também já estabelecida pelo sorteio. O candidato que se sentir ofendido ou caluniado pode pedir para exercer o direito de resposta. Eu e a produção vamos analisar e anunciar a decisão assim que possível. Se esse pedido for considerado procedente o candidato ofendido terá um minuto para se defender. Então nós vamos começar. Como eu disse nesse primeiro bloco o tema é livre e todos os candidatos têm que ser questionados uma vez e fazer a pergunta a algum candidato que ainda não tenha respondido. Como eu disse, teve um sorteio, e o sorteio determinou que o primeiro é... a perguntar é... do PDT, Ciro Gomes. Ciro, por favor, se apresente no púlpito, essa é uma dinâmica que vai se repetir durante a dinâmica... e por favor, senhor, para quem quer...”

(Ciro Gomes) – “Boa noite, Bonner. Eu encaminho à Marina Silva.”

(Bonner) – “Candidata Marina, venha ao púlpito. A pergunta... tem 30 segundos. A resposta, tem 1 minuto e meio.”

Ouvimos a flauta ainda tocando a melodia, enquanto a performer gira um pouco mais rápido no centro do palco. Os candidatos permanecem atuando de seus lugares. Não se movem.

(Ciro Gomes) – “Minha cara Marina, em 2014, Aécio e Dilma... (limpa a garganta) Desculpa! Aécio e Dilma desmarcaram uma disputa de ódio. Praticamente empataram a eleição. A diferença foi mínima, e, a partir daí, a política nunca mais teve sossego. Até p desague do impeachment, Temer, e a pior crise do Brasil. Parece que as coisas no Brasil caminham para uma repetição trágica dessa história. Você como presidente eleita, vai conseguir governar, ou vai haver outro impeachment?”

(Marina Silva) – “Ciro, eu não acredito que a permanência da polarização se tenha a condição de governar o Brasil. Nós temos a oportunidade agora de poder fazer a mudança. O voto de uma pessoa pode ser usado para melhorar a saúde, melhorar a educação, melhorar sobretudo o sistema político que está degradado. A permanecer essa guerra em que alguns estão jogando por medo do Bolsonaro e outros estão votando por medo do Haddad. Ou estão votando porque tem raiva um do outro. O Brasil vai ficar quatro anos vivendo uma situação de completa instabilidade econômica, política, e sobretudo social. Nós temos a oportunidade agora de fazer a diferença. Mas essa diferença, é a população que pode fazer. Nós temos alternativa para poder

fazer essa escolha. E é por isso que eu tenho me colocado como uma alternativa. Porque desde 2010 que eu estou dizendo que o Brasil ia para essa população que estamos hoje, de ódio, de separação, e nesse momento agora, com as propostas que tenho a apresentar pra saúde, eu estou preparada pra unir o Brasil. Porque graças a Deus tenho dito desde 2010 que se ganhar vou governar com os melhores porque não tenho preconceito contra ninguém.”

(Bonner) – “Candidato, o senhor tem 1 minuto para a réplica.”

O debate então prossegue.

No intervalo, todos os atores vocalizam os comerciais. Cantarolaram a música tema do debate da Rede Globo, e, em seguida, reproduzem os sons das propagandas televisivas. A mediadora-Bonner tem o papel de apontar para que ator ou atriz deve performar enquanto ela estiver apontando para tal pessoa, gerando um revezamento de vozes e sonorizações confusas. A plateia reage rindo, se divertem. A performer-dervixe que rodopia no centro da roda continua, porém, agora, de braços fechados, cruzados no peito, sem apontar para ninguém. Ao término do intervalo, o debate continua.

Durante todos os intervalos comerciais o mediador fez a dinâmica de apontar para os atores que deveriam vocalizar as propagandas. Durante a performance, o elenco trocou de posições duas vezes, encarnando diferentes personagens-candidatos, de forma a não criar nenhum vínculo visual e sonoro-vocal entre corpo do performer e discurso reproduzido.

Ao término do debate, depois de 3 horas e 15 minutos de transmissão, após o encerramento da fala do mediador, os personagens-candidatos retiram-se do palco em fila indiana, saindo pela mesma porta em que os convidados da plateia entraram. Todos aplaudem. A performer-dervixe continua girando sem pausa. A plateia começa a ir embora. Então, finalmente, quando o teatro esvaziou, a performer interrompe sua dança, com um abraço de Nuno Ramos. A transmissão termina.

#### **Primeiro arranjo dos personagens-candidatos:**



Figura: da esquerda para direita, primeira linha: William Bonner, Alvaro Dias, *Ciro Gomes*, Fernando Haddad. Segunda linha: Henrique Meirelles, Geraldo Alckmin, *Guilherme Boulos*, Marina Silva.

**Segundo arranjo dos personagens-candidatos:**



Figura: da esquerda para direita, primeira linha: William Bonner, Alvaro Dias, Ciro Gomes, Fernando Haddad. Segunda linha: Henrique Meirelles, Geraldo Alckmin, Guilherme Boulos, Marina Silva.

**Terceiro arranjo dos personagens-candidatos:**



Figura: da esquerda para direita, primeira linha: William Bonner, Alvaro Dias, Ciro Gomes, Fernando Haddad. Segunda linha: Henrique Meirelles, Geraldo Alckmin, Guilherme Boulos, Marina Silva.

***Aos Vivos (Antígona): Debate nº 2<sup>3</sup>***

Nuno Ramos

21/10/2018, 1h 30min 25 seg

Adaptação de Antígona: Angélica Freitas e Nuno Ramos

Elenco: Caio, Danilo Grangheia, Julia Ianina, Juliana Perdigão, Noemi Marinho, Marat Descartes, Rodrigo Bolzan.

***Assistindo Aos Vivos (Antígona): Debate nº 2 pelo Youtube***

A transmissão começa com um plano aberto que pega toda a área do espaço, com o palco e a plateia na mesma altura, no chão. É possível ver os espectadores e o elenco já acomodados. Vemos um triângulo no chão, uma espécie de tapete no meio do palco, cujas pontas apontam para o nosso lado direito, esquerdo e para cima. Em cada extremidade há um pedestal com um microfone. E ao lado deles, banquetas altas, possibilitando que uma pessoa, mesmo que sentada, fique com a mesma altura e nível de olhar que uma pessoa em pé. Os atores nas banquetas vestem calça jeans e camiseta branca. Os em pé vestem um paletó cinza, mas colocado ao contrário, com a abertura e botões voltados para as costas. Ao redor do triângulo e do elenco, estão espalhados os espectadores, sentados. Todas as luzes parecem estar acesas; uma luz de serviço que nos permite ver tudo claramente.

Aos 5 minutos de transmissão o elenco entra em quadro e se posiciona: as três pessoas - de paletó ao contrário - colocam fones de ouvido e ficam em pé na frente dos microfones, enquanto as outras três sentam-se nas banquetas próximas às que ficaram em pé. Entre cada dupla, formando-as, há um tubo de acrílico que lembra a forma de uma trombeta.

Entra um ator vestido de nadador: uma touca azul e óculos de natação presos na cabeça, uma sunga azul, e um roupão branco. Em suas mãos, um bolo de papéis.

(nadador-Polinices) – “Essas são as personagens, eu vou explicar para vocês. Na verdade, cada personagem tem o seu anjo. Que sopram o que deve ser dito por aqui (aponta para os tubos de acrílico). Sopram pra eles (aponta para os atores em pé). Eles tem esses fones grudados sempre na orelha. Nessa orelha (aponta para orelha direita da atriz). Estes são os debatedores que recebem

.....

3 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B2HCTUuQzIU&t=171s>

a voz ao vivo, do debate que vai acontecer. Ia acontecer, não vai mais. Daqui a pouco na rede Record, dos candidatos a presidente do Brasil. Eles recebem uma voz ao vivo, do que quer que seja, sei lá. Na outra orelha (aponta para orelha esquerda do ator), pelo longo tubo que vocês estão vendo aqui eles recebem a voz de Antígona (aponta para nossa esquerda), Creonte (nossa frente) e do Coro (nossa direita) e misturam as duas coisas. Os atores. Com a palavra. E que palavra. Uma gente que pode tudo, que diz tudo e serve pra tudo. Aquela ali óh, que abaixa a cabeça nesse instante, aquela é a Antígona (aponta para atriz de branco, anjo, sentada à esquerda). As falas da Antígona virão dela, pelo tubo, para o ouvido dela (aponta para atriz de paletó, a debatedora). Ela pensa que é a Antígona (a atriz de paletó). Se transformará em Antígona. Uma meninazinha que ninguém levava a sério na família, vai se levantar sozinha e enfrentar seu tio, aquele ali, Creonte (aponta para a ponta de cima do triângulo). O rei, o novo rei. Ela pensa que vai morrer (aponta para Antígona). E o pior é que ela topa morrer. Ela acha que nasceu para isso e vai desempenhar o seu papel até o fim. Porque o seu nome em grego quer dizer 'contra o nascimento' ou 'ao invés de ter nascido'".

Ele amassa o papel de cima do bolo em mãos e joga no chão. E continua lendo. Repetirá essa ação sempre que as páginas da fala que ele lê forem terminadas.

(nadador-Polinices) – “Então não faz muita diferença se ela fizer como seu nome disse e morrer... Ela veio de uma família onde coisas horríveis aconteceram. De uma família onde ter um pai é o mesmo que ter um irmão, e ter uma mãe é o mesmo que ter uma avó, e uma avó, e um irmão, e um pai... é a mesma pessoa. Por isso, ela quer certas coisas no lugar. Um morto. Ela quer o morto debaixo da poeira, não de olhos abertos fitando as nuvens como esses heróis de romances. A Antígona quer os mortos debaixo da terra. Mesmo que seja uma camada bem fininha de terra, isso é um princípio pra ela. Ela não tem medo de morrer, mas ela tem medo de uma coisa, de perder os princípios. Antígona, minha linda, agora eu falo com você. Olho no olho. Nós aqui nessa sala, nós viemos todos só para isso. Enfrentamos o trânsito e a fumaça do domingo, nessa sala no centro de São Paulo só para deixar claro uma coisa: nós não vamos permitir que você perca seus gritos. Aquele ali com a ponta de um vidro de tubo na orelha é o Creonte. Seu tio. O rei. Como vocês vêem ele medita gravemente sobre o difícil papel de conduzir os homens. Antes, quando o Édipo governava, ele gostava de música, de perambular pelos lugares de pedras mas, Édipo e os seus filhos estão mortos. É ele quem

governa agora. E ele ordenou que o corpo de Polineces, o traidor, que trouxe o fogo e a espada contra sua própria cidade, fique sem sepultura. Os olhos abertos contra o céu. Que os vira-latas se divirtam com ele, os urubus e os esses pequenos ratos, que seja. Enquanto ele for rei, diz ele, nenhum traidor será enterrado. Pobre Polineces.

Ele vai para o centro do triângulo.

(nadador-Polinices) – “Polineces sou eu. Polineces sou eu. Presta atenção: os verbos de Creonte são legislar, comunicar, capitalizar. Os substantivos de Creonte são: homem, razão, morte, traição. A nave do estado. Cabe nessas palavras”.

Ele tira o roupão e coloca no chão.

(nadador-Polinices) – “(nome incompreensível) passou a vida tentando entender aquele ali, o Coro. Parece que ele concorda com quase tudo, mas não concorda com nada. A voz da cidade. Que é também a voz de uma pessoa só. As palavras são vagas, parecem muito vagas”.

Ele se senta no chão, em cima do roupão.

(nadador-Polinices) – “Mas na verdade elas são bem exatas. Elas cortam como punhais”.

Ainda sentado, ele começa a jogar talco nas próprias pernas, depois no tórax, costas, ombros, até passar por todo o corpo. Coloca os óculos de natação. Deita-se de barriga para cima. Sobre seu rosto, há um microfone pendurado. Sua voz passa a ser mais alta e clara para nós. Ele permanecerá deitado durante todo o tempo.

(nadador-Polinices) – “Brecht encenou Antígona com uma porta nas costas. Ela carregava uma porta atada nas costas, o tempo inteiro, perambulando pelo palco. Parecia uma asa. Pesada demais. Parecia uma pedra. Puxando para o fundo de um lago. Brecht pediu para a atriz carregar uma porta de verdade mesmo, dessas que a gente compra numa madeireira sabe, com tranca chave e tudo. Ele queria que a Antígona carregasse a própria porta. A porta dela, da Antígona. Ele queria que a Antígona carregasse a Antígona nas costas. Nas costas dela. A Antígona. Peço só um pouco mais da paciência de vocês. A gente tá só esperando o sinal. Mais uns três ou quatro minutos. E aí já, já vai começar o debate. Se é que vai ter debate. Não vai ter debate. Pra que debate. Mas, mesmo assim a gente, com muita alegria, a gente preparou algo pra vocês”.

Os anjos começam a sussurrar nos canos de acrílico. A luz apaga, deixando apenas um foco de iluminação sobre Polinices.

(coro-mediador) - “Tempo!”

(coro-mediador) - “O material captado pela bióloga... Aqui um grupo de pesquisadores desenvolve um banco de dados com informação de vários tipos de pólen encontrados na região. (Antígona começa a cantarolar a trilha sonora da reportagem). A Ariadne comanda os estudos. Ela especialista em paleontologia, a ciência que estuda os grãos de pólen. A análise do material passa por grandes processos. O trabalho identifica o tipo e a origem do grão. Analisando a forma do grão as aberturas, a textura...”

(coro-mediador) - “Tempo!”

(Antígona-debatedora) - “O grão triangulado você pode ver que é mais redondo. Você pode determinar se esses grãos de pólen pertencem a uma área aberta ou uma área de mata fechada. Esse grão de pólen por exemplo. Com a análise do grão de pólen dá pra determinar por exemplo, o local...”

Uma luz verde acende sobre o anjo de Antígona e ela começa a sussurrar.

(Antígona-debatedora) - “...em que uma determinada pessoa foi assassinada.”

(coro-mediador) - “Tempo!”

(Creonte-debatedora) - “Então eu consigo falar se o corpo que está numa área de terreno baldio, se ele possui pólen ou se é encontrado pólen de árvore nele... porque...”

Sussurros dos anjos poluem o ambiente sonoramente.

(coro-mediador) - “Tempo!”

Luz verde se acende sobre o corpo do anjo do coro e ele começa a sussurrar.

(coro-mediador) - “Seus guerreiros morreram. Os irmãos inimigos. Pan! Pan! Pan! Morreram também. Zeus não gosta. Zeus não gosta de poeira, barulho, espadas batendo. Esquecer. Oh glória! Aqui vem Creonte, nosso novo rei. Na pele e na roupa, foi aí que a bióloga mudou a sua própria pesquisa. Resolveu se especializar na paleologia forense que é um estudo dos grãos de pólen voltado para investigação de crimes. Nosso é um grupo pioneiro, então é um evento desafiante, isso é uma coisa do zero, zero, no Brasil. No mundo apenas cinco especialistas, tempo!”

As luzes sobre os debatedores se apagam, restando apenas o triângulo iluminado e o anjo de Creonte fica sob luz verde.

(Creonte-debatedora) - “Em círculos perfeitos, não, não os vermes. Os cachorros é que são deles. Engenharia e computação. A tecnologia ajuda a mapear a vegetação da cidade. Os olhos do público aos olhos dos pagantes na

praça pública em plena luz do dia. Dia. Dia. Dia. Dia. Um drone que sobrevoa e tira essas imagens e já mapeia, você consegue reduzir isso. Você consegue fazer às vezes horas, dias de...

(Antígona-debatedora) - "Tin! Tin tin! Tin! Tin"

(Creonte-debatedora) - "O amigo do Estado será enterrado. Será enterrado na terra, a velha terra onde..."

(coro-mediador) - "Tempo! Tempo! Tempo!"

Luz verde sobre o anjo de Antígona.

(Antígona-debatedora) - "O corpo foi encontrado num terreno baldio perto de uma área fechada, a gente consegue dizer que aquele corpo foi removido. O crime não ocorreu onde foi plantado. Se encontra uma digital... isso. Logo, logo, vou morrer de raiva de você. Dessa frase".

(coro-mediador) - "Dum, du rum rum..."

(Antígona-debatedora) - "Eu e os mortos. Vamos morrer de raiva de você e dessa frase. Dessas palavras horríveis. Vou enterrá-lo! Me ajude!"

(coro-mediador) - "Tempo!"

A dinâmica se estende por mais de uma hora. Há uma diminuição de ritmo e vivacidade das performances no decorrer de sua duração. Por volta de 30 minutos depois de iniciada (do total de aproximadamente 1 hora e 30 minutos de duração), os atores pararam de reproduzir tanto os áudios televisivos freneticamente, quanto os trechos de Antígona na íntegra, selecionando apenas palavras relacionadas a temporalidades para repetir, como "moderno", "década", "quando", e assim por diante. Em seguida, calam-se. Os performers-candidatos retiram seus respectivos microfones dos pedestais e os apontam na direção dos ductos de acrílico, gerando microfonia perturbadora. Enquanto isso, cada anjo que até então realizava a leitura da tragédia grega se desloca para interromper o performer-candidato mais próximo, retirando o microfone de sua mão e estancando assim os ruídos de microfonia. Em silêncio, os candidatos são carregados como bonecos sem vida pelos atores que os interromperam, e colocados em outra ponta do triângulo, assim, todos trocando de lugar.

Pouco depois de reiniciada a mimetização do áudio televisivo, ela é interrompida novamente. Os performers-candidatos calam-se, bocejam, tosem, espirram, olhando para longe, expressando cansaço, tampam as fontes de ruído perto de seus ouvidos (no caso, os tubos de acrílico que irradiam as falas de Antígona). O silêncio vai se estendendo até o fim da performance, pontuada por Polinices no centro do palco que decide levantar-se da morte e

posar, transformando-se na famosa estátua Discóbolo . Suas vestes de nadador são colocadas em evidência com a pose que remete diretamente ao atletismo masculino. Assim acaba o debate.

***Aos Vivos: Debate nº 3 (Terra em Transe)***<sup>4</sup>

Nuno Ramos

28/10/2018, 2h 02min 00seg

Elenco: Danilo Grangheia, Grace Passô, Roberta Estrela D'Alva, Claudia Missura, Marat Descartes, Julia Ianina, Lucienne Guedes, Rodrigo Bolzan. Música: Thiago França (regência); Côco de Oyá - Kelli Garcia, Rafa Nepomuceno e Sthe Araújo (coro e percussão); Juliana Perdigão (coro e percussão); Ricardo Chuí, Vítor Moraes e Manon Ribatejo (sonoplastia); Guilherme Marques (bateria).

***Assistindo Aos Vivos: Debate nº 3 (Terra em Transe pelo Youtube***

A transmissão começa com tudo escuro. Ouvimos os avisos do teatro sobre o início da performance. Então a câmera foca em uma atriz que está se arrumando, com um produtor ajudando-a. Chamaremos ela de Candidata 1.

(Mediador) - "Tempo! Quem você pensa que você é pra me chantagear? Se vai mesmo brincar com gente grande? Vai mexer com adulto, vai? Um telefonema meu, você desaparece! E o mais triste de tudo é que ninguém não vai nem sentir sua falta, tenta! Fazer uma coisa mal pra mim! Pra você vê! Rosa lhe chantageou e ele se deu muito bem. Eu vou seguir a mesma linha, vou na mesma pegada de Rosa. Aê? Cê acha mesmo? Ah! Laureta, eu tenho certeza. Gente, cê não contava, né?! Tãããnnn... Agora você sabe! Eu tenho uma prova segura de que você... Tempo!"

A câmera aponta para outra atriz, a Candidata 2.

(Candidata 2) - "Qual é a prova segura que você tem essa gravaçãozinha aí de esquina? Essa montagem aí? Pois é, só me parece isso, você sabe que a minha gravação é verdadeira! Se qualquer um investigar ela você vai ser presa na mesma hora! Não é um juri que vai".

O quadro abre um pouco e vemos um ator de costas, fazendo o papel de mediador do debate. Todos os três vestem uma camisa branca de mangas longas, estão com fones de ouvido e têm à sua frente um microfone com tripé.

(Mediador) - "Tempo!" - ele aponta para outra atriz.

(Candidata 2) - "recusar uma prova!"

A câmera enquadra a Candidata 1 à esquerda e parte das costas do Mediador à direita.

.....

4 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KtHhhM80GRY>

(Candidata 1) - “Hummmm. Não! É bom você não tentar fazer nada comigo! Essa gravação não é original! Se você tentar fazer alguma coisa comigo, o pessoal entra em ação e te leva pra polícia, você vai presa! Fala logo vai, o que é que você quer?”

(Mediador) - “ãããhn... tân...”

(Candidata 1) - “Fala! O que que eu quero? O que é que eu quero? O que é?”

(Mediador) - “Tempo! Tempo, tempo!”

(Candidata 1) - “O que eu quero?”

(Mediador) - “Eu vou... Tempo! Tempo! Em primeiro lugar, Laureta! Eu não quero mais fazer programa. Eu to cansado de trabalhar, eu quero ser tratado do jeitinho que eu mereço! Eu sou um príncipe! Quem diria. Ce me desprezou dizendo que eu não era digno de você, que eu não era inteligente, que eu não servia pra nada! Mostrando que se eu quiser eu posso ser melhor que você”.

A câmera enquadra a Candidata 2 à direita e o mediador de costas à esquerda.

(Mediador) - “Eu to assim meio de boca aberta! Mas eu to adorando escutar esse showzinho e você vai escutar até eu cansar de falar! Ce lembra da nossa, nossa era daqui Laureta? A retomada da nossa parceria? Tempo!”

Ele aponta para a Candidata 2.

(Candidata 2) - “Eu to exigindo! Eu to mandando você fazer uma massagem no meu pé!”.

(Mediador) - “Tempo, candidata! Réplica.”

(Candidata 1) - “uãã... Olha eu, olha eu não tenho o dia todo não! Uuuh nã nã nã... parãnrãn.”

(Mediador) - “Pã rãn, tã rãn...”

Os três cantaloram.

Nesse momento, enquanto os três continuam com essa dinâmica, uma banda é enquadrada no fundo do palco. É um grupo com músicos de percussão e cantores, homens e mulheres. Eles começam a tocar a trilha sonora que abre o longa Terra em Transe, com batuques e vocais. Reproduzirão as trilhas e efeitos sonoros do longa, ao vivo, sem interrupções.

Um minuto depois, enquanto os candidatos e o mediador continuam reproduzindo os sons dos fones, mais três pessoas sobem no palco. Dirigem-se uma pessoa na direção de cada candidata e outra do mediador. Os invasores seguram e olham para smartphones em suas mãos. Começam a abraçar as candidatas e o mediador. Forçosamente, tiram o fone de um dos ouvidos dos performers e começam a sussurrar neles, impondo-se fisicamente. As candidatas e mediador são forçados a reproduzir também esses sussurros, alternando-os com o conteúdo do fone de

ouvido.

Temos então o grupo de músicos tocando, enquanto as candidatas e mediador seguem com a dinâmica de debate, agora com mais um fator discursivo – os sussurros dos conteúdos dos celulares.

(Candidata 2) – “Eu não entendo o que você tá falando! #chegadep!”

(Mediador) – “Tempo! Tempo.”

(Candidata 2) – “#ptnuncamais”

(Mediador) – “Tempo! Tempo, candidata. Sua tréplica.”

(Candidata 1) – “Você acha o que? Você acha o Bolso... Você acha o que? O Bolsonaro agora no Jornal Nacional vocês índios terão os mesmos direitos dos brasileiros. Ladrão, ladrão, ladrão, gente. Tá cheio de altos e baixos. É uma montanha russa esse negócio. Vai que ela precisou de dinheiro. O negócio num é do jeito já do lado de lá de novo. Eu vou conversar com ela de novo! É... por causa de uma outra pessoa ela tem esse ranço e ninguém tira!”

(Mediador) – “Tempo! Tempo!”

(Candidata 1) – “Ninguém tira!”

(Mediador) – “Tempo! Tempo! Tempo! Ce num te apresento muita gente. Olha só. Vamo para de discutir! Vamo pensa. Eu acho que ela tá com alguma intenção sim. Eu acho que ela tá armando algo pra gente. @uolnotícias #uolnasurnas. Mas Andreia, você descobriu alguma coisa? Agora disse, eu tenho certeza que o Elinho acaba Lauritaaa!”

As candidatas e o mediador lutam para se desvencilhar dos invasores que os abraçam à força.

(Mediador) – “Tempo! Tempo.”

Assim continua o debate. Até que começam as falas de Paulo, de Terra em Transe, reproduzido por uma atriz que está no fundo do palco, junto com os músicos. Veste uma blusa branca e uma jaqueta preta com capuz na cabeça. Ela mimetiza as falas do filme, que se imbricam às falas dos outros performers.

(Candidata 2) – “Eu... você sabe se virar, tá. Você sabe que ela vai suspeitar bolsonor... bolsonaro17@jairbolsonaro.”

Câmera foca em Paulo.

(Paulo) – “E os discursos? E os princípios?”

Câmera volta para Candidata 2.

(Candidata 2) – “#jairbolsonaro #direitaunida #bolsonaronão #felipemoura.”

Câmera volta para Paulo.

(Paulo) – “Quem são, quem são os inocentes?”

Candidata 1 cantarola.

(Candidata 2) – “#opt só assusta pela hipótese do jogo sujo bolso... sim, mais ninguém”

Os três da frente do palco cantarolam.

(Candidata 2) – “Olha você. Você aceita morar comigo?”

(Mediador) – “Tempo! Tempo.”

Voltam a cantarolar.

(Mediador) – “Mas eu acho que eu... não!”

(Paulo) – “Está vendo, Sara? Quem era o nosso líder? O nosso grande lídeeeeer?”

(Mediador) – “Eu acho que a gente não pode brincar com isso não, hein.”

(Paulo) – “Se duvidasse aprovaria muita coisa.”

(Mediador) – “Ce não quer namorar comigo?”

(Paulo) – “Não! Não se muda a história com lágrimas!”

(Mediador) – “A exploração estrangeira... #elenão #votoconsciente #brasilcomhaddad.”

(Paulo) – “E como nós, burgueses fracos... mas eu assumo os riscos. Eu assumo os riscos.”

(Mediador) – “Mas você tem certeza?”

E assim continua a performance, até o término da reprodução de Terra em Transe. Nos minutos finais, os 6 performers da frente do palco sentam-se, aguardando o grupo que realiza a sonoplastia e reprodução das falas do longa metragem finalizem a apresentação. A transmissão continua após o encerramento. Acompanhamos o público e o elenco aplaudirem por alguns minutos. Nuno Ramos sobe no palco para fazer agradecimentos. Continuamos vendo o espaço do teatro por alguns instantes, que se esvazia, até que a transmissão é interrompida.

