

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**



**O BALEIRO: PROCESSO DE PRODUÇÃO DA VIDEOARTE SOBRE  
HIPERMEDICALIZAÇÃO**

Nádia Thais Oliveira Silva

Rio de Janeiro/RJ

2020

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**  
**CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

**O BALEIRO: PROCESSO DE PRODUÇÃO DA VIDEOARTE SOBRE**  
**HIPERMEDICALIZAÇÃO**

Nádia Thais Oliveira Silva

Relatório Técnico apresentado à  
Escola de Comunicação da  
Universidade Federal do Rio de  
Janeiro, como requisito parcial  
para a obtenção do título de  
Bacharel em Comunicação  
Social, Habilitação em  
Radialismo.

Orientador: Prof. Drº Fernando  
Fragozo

Rio de Janeiro/RJ

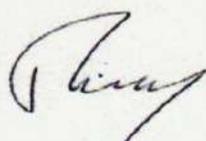
2020

**O BALEIRO:**  
**PROCESSO DE PRODUÇÃO DA VIDEOARTE SOBRE HIPERMEDICALIZAÇÃO**

Nádia Thais Oliveira Silva

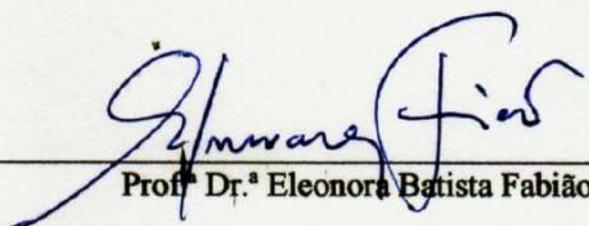
Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Radialismo.

Aprovada por:



---

Prof.º Dr.º Fernando Antonio Soares Fragozo – Orientador.



---

Prof.ª Dr.ª Eleonora Batista Fabião.

Fernando  
Alvares Salis

Assinado de forma digital por  
Fernando Alvares Salis  
DN: cn=Fernando Alvares Salis, o,  
ou,  
email=fernandosalis@eco.ufrj.br,  
c=BR  
Dados: 2021.05.10 19:46:15 -03'00'

---

Prof.º Dr.º Fernando Alvares Salis.

Aprovada em: 30/04/2021  
Grau: 10,0 (dez)

Rio de Janeiro/RJ  
2020

SILVA, Nádía T. O.

O Baleiro: Processo de Produção da Videoarte sobre Hipermedicalização. Nádía Thais Oliveira Silva - Rio de Janeiro; UFRJ/ECO, 2020.

Número de Folhas (x f.).

Relatório Técnico (graduação em Comunicação Social) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2020.

Orientação: Prof. Dr. Fernando Fragozo.

1. Videoarte 2. Performance 3. Medicalização I. FRAGOZO, Fernando. II. ECO/UFRJ. III. Radialismo. IV. “O Baleiro”: Videoarte Manifesto sobre Medicalização Excessiva.

## AGRADECIMENTOS

Os meus sinceros e profundos agradecimentos à minha mãe e irmã, e a todas as mulheres inspiradoras que conheço. Ao meu pai, que estaria orgulhoso da filha. Aos grandes amigos que fiz na universidade e que se tornaram amigos pessoais, parte fundamental da minha vida. Aos mestres que foram dedicados e atenciosos comigo. Ao meu orientador por toda gentileza e tranquilidade. Aos amores que me apoiaram quando chorei, quando quis desistir. Devo à minha própria teimosia em estar no espaço que também é meu.

Agradeço o incentivo de todas as pessoas que me impulsionaram a seguir até aqui.

Nada se faz sozinha.

Procuro sempre a síntese: é um trabalho que me apaixona, pois devo ser sincero para com aquilo que sou, e não passo de um experimentador. A meus olhos, o único valor consiste em não ditar leis, ser um experimentador, experimentar é a única coisa que me entusiasma.

Orson Welles.

## RESUMO

SILVA, Nádía T. O. **O Baleiro: Processo da Produção da Videoarte sobre Hipermedicalização.** Orientador: Prof. Dr. Fernando Fragozo. Rio de Janeiro, 2020. Relatório Técnico (Comunicação - Habilitação em Radialismo) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ.

Este relatório compreende a descrição detalhada das etapas de concepção teórica, pesquisa, investigação prática, produção, execução e montagem da videoarte O Baleiro. Trata-se de uma videoarte performática (5') acerca da hipermedicalização, derivado de estudo sobre a Performance e a Ocupação das ruas. A videoarte foi o produto final de uma imersão ocorrida no Museu de Arte do Rio, em 2018, cuja a conclusão foi a ativação de performances nas ruas e seus respectivos registros. A proposta envolve temas como saúde, corpo e cidade. O Kabuto foi o protótipo da ideia, um capacete confeccionado com cartelas de remédio usado para performar nas ruas do entorno do Museu. Após isso, foi criado o objeto definitivo, criado com material doado e que terá descarte correto: gancho, corrente, sacos e cartelas de remédios vazias. Este, em alusão ao objeto que carrega produtos dos vendedores ambulantes, batizado como Baleiro, também foi experimentado nas ruas. A videoarte acompanha desde o processo de confecção até a experimentação do baleiro em público.

## VIDEOARTE, PERFORMANCE, MEDICALIZAÇÃO

## ABSTRACT

SILVA, Nádía T. O. **O Baleiro: Processo da Produção da Videoarte**. Orientador: Prof. Dr. Fernando Fragozo. Rio de Janeiro, 2020. Relatório Técnico (Comunicação - Habilitação em Radialismo) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ.

This report includes a detailed description of the stages of theoretical conception, research, practical investigation, production, execution and assembly of the video art O Baleiro. It is a performance video art (5') about hypermedicalization, derived from a study on the Performance and Occupation of the streets. This Videoart was the end product of an intense immersion in classes at Performance as a counter-coreography and situated inscription through the Dance course at UFRJ in partnership with the HEMI - Hemispheric Institute of Performance and Politics, held at the Museu de Arte do Rio, in 2018. The conclusion of this course was the activation of street performances and their respective records. My proposal involves topics such as health, body and city. The prototype of the idea was a helmet - which I named Kabuto - made with medicine cards, an object I used to perform in the streets surrounding the Museum. After that, I created another object with an hook, chain, bags and medicine cards, all the material coming from donations and that will have correct discards. This, in reference to the object that carries products from street vendors, I baptized as Baleiro. I also tried it on the streets. The videoart accompanies from the making process to the experimentation of the baleiro in public.

**VIDEOART, PERFORMANCE, MEDICALIZATION**

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
1.1. Contexto do Projeto.....	11
1.2. Motivação.....	14
1.3. Objetivos.....	15
<b>2. PESQUISA E PRÉ-PRODUÇÃO.....</b>	<b>16</b>
2.1. Ideia e Concepção do Projeto.....	16
2.2. Performance.....	21
2.3. Videoarte.....	23
<b>3. PRODUÇÃO.....</b>	<b>24</b>
3.1. Infraestrutura do Projeto.....	25
3.2. Cronograma Geral.....	26
3.3. Direção.....	27
3.4. Fotografia e Cor.....	28
<b>4. MONTAGEM E PÓS-PRODUÇÃO.....</b>	<b>29</b>
4.1. Montagem, Edição e Finalização.....	29
4.2. Distribuição.....	31
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>36</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>38</b>
<b>APÊNDICE.....</b>	<b>44</b>
<b>ANEXO.....</b>	<b>44</b>

## 1. INTRODUÇÃO

**Dor. Torpor. Dopar.** A analgesia como *modus operandi* do sistema e o corpo que segue automaticamente mesmo não aguentando mais o cinza da cidade. Os remédios fabricados parecem ser a solução ideal: são fáceis e baratos como doces de ambulantes. **Alívio.** Eu não sinto mais nada. É preciso ter controle do corpo se quiser sobreviver diariamente. Viver parece utopia. Assim, executamos o que temos que fazer e alimentamos as indústrias, o cinza. **Corpo dócil**, corpo frágil. Saudável significa o que? Saúde é questionável.

Este Relatório Técnico visa narrar e analisar o processo de concepção, produção, pós-produção e distribuição da videoarte *O Baleiro* (2019), apresentada como projeto prático do trabalho de conclusão do curso *Comunicação Social*, habilitação *Radialismo*. A obra, no decorrer dos seus 5 minutos, parte de um trabalho performático para suscitar reflexões sobre a hipermedicalização, tendo como invólucro desse assunto o ambiente inóspito dos grandes centros urbanos.

A realização começou em agosto de 2018, em uma verdadeira tarefa de construção colocando pedra sobre pedra, isto é, ideia sobre ideia. Na ocasião, participava do curso *Performance as a counter-coreography and situated inscription* no Museu de Arte do Rio através do curso de *Dança da UFRJ* em parceria com o *HEMI - Hemispheric Institute of Performance and Politics*. O curso durou todo o mês, com aulas exceto aos sábados e domingos. Para a conclusão, deveríamos entregar um projeto de arte performática a ser experimentado nas ruas e o qual deveríamos registrar em foto ou vídeo para publicação em revista eletrônica no prazo de um mês após o término do curso, isto é, até o final de setembro deveríamos entregar os registros.

No último dia de aula, apresentei um protótipo da ideia: um capacete feito de cartelas de comprimidos, o qual chamei Kabuto. Experimentei-o na rua, percebendo as ocorrências diante da minha figura ou interagindo com quem me abordasse. No entanto, minha ideia original, o objeto que construí só depois, seria apresentar aos professores *O Baleiro*, um objeto performático feito de cartelas de remédio. Posteriormente, também o experimentei nas ruas, causando novas formas de interação pela cidade.

Como estudante de Audiovisual e futura profissional do campo, simplesmente não consegui deixar de fazer desse registro, uma produção filmica, e não só uma mera captação processual. Foi a partir de todo esse trabalho de experimentações nas ruas, que concebi, produzi e performei o trabalho audiovisual em questão.

### 1.1. Contexto do Projeto

O trabalho começa como resposta a um mês de imersão no curso *Performance as Counter-Choreography and Situated Inscription* realizado entre 06 e 25 de Agosto de 2018 no Museu de Arte do Rio, ministrado pelos professores da UFRJ, Sérgio Pereira Andrade e Lídia Costa Larangeira. O mote do curso foi *Dança, Performance, Política, Filosofia, Cidade e Corpo*, buscando questionar os modos de ser e estar pela cidade bem como alguns dos aspectos que circundam esses temas. Foi aplicado extenso conteúdo bibliográfico para dar aporte aos artistas-participantes, textos como o de Susanne Foellmer, *Choreography as a medium of protest*; o de Milton Santos, *Por uma outra globalização*; o de Vladimir Safatle, *Só mais um esforço*; o de Judith Butler, *Notes Towards a Performative Theory of Assembly*; entre outros autores. Atravessamos também por discussões e pela prática de exercícios corporais em área interna e externa do M.A.R.. Ao final da incursão, tínhamos que propor uma performance a partir dos diálogos fomentados. A minha performance tem foco em saúde, corpo, sistema econômico e cidade.

A investigação desse foco surge depois da identificação pessoal. Como residente da cidade de São Gonçalo e estudante no município do Rio de Janeiro, reparei nesse trajeto uma estrutura tanto arquitetônica urbana quanto de trânsito entre as cidades que representa a monotonia, a travessia, o cansaço, a repetição, conseqüentemente potencializando o modus operandi do sistema, que, por sua vez, apresenta como solução tanto a medicalização, quanto o lazer barato para apaziguar as pessoas. O corpo – físico e mental – se torna operacional quando medicalizado, pronto para seguir adiante.

A cidade é muito pouco aproveitada pelas pessoas que a conhecem apenas pelas mesmas ruas que atravessam de transporte no modo casa-trabalho-casa. Nesse sentido, a rua propicia condicionamentos; podemos intuir que é um espaço que é a extensão dos ambientes de confinamento da *sociedade disciplinar*<sup>1</sup>. Quando é mesmo que andam pelas ruas? Quando são estimuladas a fazerem isso? Quem conhece os detalhes das ruas? Os espaços urbanos são convidativos?

Reunir-se e ocupar os espaços públicos, ao invés de somente atravessá-los, é atribuir-lhes qualidade e tentar propor quebras dos condicionamentos. “Permitir que as pessoas se reúnam nas ruas é sempre flertar com a possibilidade de improvisação – o inesperado pode acontecer” (SCHECHNER, 2012, p. 157). Assim, ocupar rua é sinônimo de carnaval ou

---

<sup>1</sup> Conceito postulado pelo filósofo Michel Foucault.

protesto, que é quando as avenidas acordam do sono cotidiano. Praças que abrigam feiras artísticas, artesanais, alimentícias, ou grupos em atividades, como skate, dança e rap, pulsam vida. Paredes grafitadas são vistas como grandes telas. “Quando as pessoas vão em massa às ruas, elas estão celebrando as possibilidades de fertilidade da vida” (SCHECHNER, 2012, p. 157). No mais, sem mencionar tantos outros fatores, crescem espaços marginalizados e com pouca segurança porque a cidade é cinza e fria justamente para atravessar sem reparar em nada e se acostumar com essa uniformidade desestimulante. Presenciamos inúmeros exemplos como o de São Paulo em 2013, quando na época o prefeito pintou de cinza um grande mural realizado por múltiplos artistas grafiteiros – mural este encomendado, isto é, não era ilegal como queriam fazer crer (MESQUITA; VALIENGO, 2013. Cidade Cinza.).

Além do supracitado, podemos pensar em diversos outros aspectos: as ciclovias ainda são inexpressivas e os poucos ciclistas são desrespeitados; a inexistência de uma massiva recuperação de imóveis históricos para reaproveitamento desses edifícios revelam descaso acerca da cultura histórica urbana; a ausência de políticas públicas que crie condições de resgatar famílias que vivem nas ruas, conduzindo-as, por exemplo, a prédios em estado de abandono, etc.

A Cidade é, sobretudo, exibição da marca do homem num universo mutável, e as sociabilidades antigas seguem lugar às novas. Os prédios tornam-se espaços de novos usos ou, no mais das vezes, as edificações preservadas como patrimônio a zelar, seguem o destino de transformar-se em centros culturais, adaptando-se a novas funções e uso.” (PESAVENTO, 2004. p. 27)

Ao invés dessas melhorias, temos a atualização de uma sociedade disciplinar para uma sob vigilância do *farmacopoder* (PRECIADO, 2018 apud NONVIERI, 2019), na qual as estruturas arquitetônicas e relações de poder preexistentes se somam aos efeitos físico-químicos de hormônios (cada vez mais presente em nossa alimentação), de psicotrópicos e de estimulantes (energéticos, açúcar, cocaína, anfetaminas, o *culto ao café*, etc.).

Este novo poder não funciona através de ambientes de confinamento; pelo contrário, transforma este ambiente de confinamento em pílula que o sujeito ingere. Este dispositivo de controle diminuto produz mudanças a níveis fisiológico, químico e anímico, e quem o consome constantemente está vigiando a si mesmo. (NONVIERI, 2019).

No ano de conclusão deste relatório, um evento histórico de aspecto biológico ocorre: a covid-19. Diante desse panorama, a vida não poderia seguir de maneira costumeira. Atravessamos dificuldades de todas as ordens, desde níveis de estresse elevadíssimos,

sofrimentos psicológicos e afetivos, ausência e encarecimento de alguns itens nos supermercados, esgotamento de máscaras e aumento no preço do álcool em gel que nos ajudariam na nossa proteção, à falta de um elemento tão básico em algumas regiões como a água, famílias dizimadas também pela omissão do Estado no contexto de pandemia global e o rápido aumento de casos de pessoas infectadas ou vítimas fatais.

Depois de alguns meses tentando entender como poderíamos continuar os dias, alguma improvisação rotineira surgiu, possibilitando a volta ao trabalho e aos estudos de maneira remota. Acompanhando as notícias, duas me chamaram atenção para citar no presente trabalho: a polêmica da cloroquina sendo vendida no trem<sup>2</sup> e a vacina falsificada coronavac oferecida a R\$50 reais por camelôs<sup>3</sup>. A venda de medicamentos por ambulantes que já era uma prática conhecida pelos cariocas<sup>4</sup>, ainda assim surpreendeu, era fato desconhecido por mim, e atravessa diretamente o tema da minha videoarte. Medicamentos vistos como solução, um bem no início da pandemia e o outro depois de meses de isolamento social, tanto a cloroquina quanto a Coronavac foram amplamente questionadas quanto à eficácia por parte da população e exigida por outra parte. Nessa discussão, surgiam estudos e, supostamente, ofertas baratas dos remédios.

Meu trabalho foi feito no final de 2018 e, em 2021, no auge da pandemia de covid-19 que começou em 2020, encontro a imagem de um homem, no trem, vendendo supostamente a cloroquina. Os remédios dentro de saquinhos plásticos pendurados: a materialização do objeto performático que criei anos antes, o simbolismo presentificado. Um vendedor ambulante carregando *O Baleiro*.



À esquerda, suposta venda da cloroquina nos trens. À direita, suposta comercialização da coronavac por camelôs. Google imagens.

<sup>2</sup> <https://www.osaogoncalo.com.br/geral/85971/ambulante-e-flagrado-supostamente-vendendo-cloroquina-em-trem-no-rio>

<sup>3</sup> <https://diariodorio.com/camelos-de-madureira-vendem-vacina-contra-a-covid-19/>

<sup>4</sup> <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/10/08/imagens-mostram-homem-vendendo-remedio-dentro-de-vagao-de-trem-no-rj.ghtml>

## 1.2. Motivação

Como toda performance, a arte expressa pelo artista está intimamente ligada a suas inquietações, sejam pessoais ou sociais. No meu caso, surgiu no âmbito pessoal, mas ao longo do processo de criação fui notando a universalidade da proposta artística. Resido com minha mãe e irmã no município de São Gonçalo e construí uma parcela da minha vida, como estudos e carreira, na cidade do Rio de Janeiro. Desse modo, parte do meu dia está condicionado a gastar algum tempo em transporte público, observando o cinza da cidade. Contudo, é o momento ideal para reflexões e para se reconectar consigo mesmo. No curso, fiquei ao longo de um mês inteiro, nos dias da semana, seguindo até o Museu de Arte do Rio. Em um dos dias de aula me encaminhando até o Museu, esse momento junto à janela do ônibus, que poderia ser de muito prazer, e geralmente é, me trouxe a preocupação com a saúde da minha mãe, uma senhora de 64 anos super ativa, mas que faz a ingestão de uma quantidade elevada de medicamentos variados durante o dia. Nesse mesmo instante, a voz de um vendedor ambulante de doces adentrou meus pensamentos, interrompendo o fluxo. Foi a partir de um costume que eu já exercia – a prática filosófica cotidiana nesse não-lugar da cidade – somado à minha preocupação e ao estado melancólico que os elementos visuais que a cidade em si produz<sup>5</sup>, que então surgiu o objeto performático que criei e da qual derivaram todos os outros componentes da videoarte *O Baleiro*.

Imediatamente absorvi o insight que aquele fluxo de pensamento me proporcionou: o tom cinza foi o princípio e o fio condutor. Essa cor coincide tanto na cidade quanto nas cartelas de remédios; portanto, decidi usar como material cartelas cinzas para compor meu objeto performático e decidi que iria tratar da hipermedicalização dos corpos na minha performance a ser proposta ao Museu. Atrelado a esse jogo de tons cinzas entra a figura do baleiro, que deveria carregar então essas cartelas cintilantes, remédios que são facilmente adquiridos em analogia às “balas” acessíveis e muito baratas que chegam até nós sem nenhum esforço. A exemplo disso temos o Rivotril, um psicotrópico altamente viciante, prescrito sem muita distinção e de baixo valor nas farmácias, preços entre R\$4,32 e R\$14,99 segundo consta na tabela oficial da ANVISA da *Lista de Preços de Medicamentos ao Consumidor*<sup>6</sup>.

Nos anos atravessando a ponte Rio-Niterói, além dos meus estudos em Comunicação Social - Radialismo pela UFRJ, também aprimorei conhecimentos relacionados ao Corpo,

---

<sup>5</sup> Questões acerca de experimentar as cidades foram abordadas no tópico 1.1

<sup>6</sup> Disponível em <https://dados.gov.br/dataset/anvisa-precos-de-medicamentos-consumidor> - Data de acesso: em 29-10-2020.

estudando Teatro na centenária Escola Técnica Estadual Martins Penna. Nesta instituição, através de treinos e exercícios, aprendi muito sobre o condicionamento corporal. Tenho também noções de corporeidade devido à atividade em Dança que exerci na minha infância e adolescência. Portanto, o meu entendimento sobre o corpo e sua ocupação no espaço influenciou na criação do trabalho. Até mesmo a constante migração entre cidades constituiu parte fundamental da minha reflexão. O espaço incide sobre os corpos e contribui para seu adoecimento ou para o seu bem estar. O corpo como centro da performance e o corpo como eixo do tema da videoarte, pois é o corpo que adocece, que ocupa a cidade – o espaço<sup>7</sup> que proporciona experiência sensorial capaz de amplificar ou esmirrar um corpo.

### 1.3. Objetivos

Todo o conjunto da obra trata da banalização dos alopáticos administrados na população sem muitos critérios, a ideia de uma *saúde passiva* na qual o *paciente* aguarda instruções médicas sem conversar sobre seu estado de saúde ou questionar seu diagnóstico, a lucrativa ideia de remédio como produto a ser comercializado e do pouco diálogo a respeito da utilização crescente desses medicamentos, principalmente quando é de origem psicoterápica, formando uma espécie de tabu e, ao mesmo tempo, naturalizando a medicalização desenfreada e o não-reconhecimento do caráter social dessa *patologização* em massa.

O objetivo geral deste projeto foi a realização da obra audiovisual *O Baleiro*, aplicando os conhecimentos em elaboração de ideias, adquiridos ao longo do curso na Escola de Comunicação: roteiro, direção e produção.

Lembro-me de um dos primeiros teóricos que li no curso, o emblemático Walter Benjamin em *A Obra de Arte na era de sua Reprodutibilidade Técnica*. O autor desenvolve o processo histórico da relação do homem com a arte, indicando que a arte se põe a serviço de um aprendizado da humanidade sobre o meio em que vivemos que, a princípio, era o meio natural e, depois, o meio secundário que é a própria técnica e os aparatos, os quais inventamos para organizar a sociedade. Portanto, tanto para o meio natural quanto para o meio secundário, haveremos de ter um aprendizado. Postula Benjamin, então, o seguinte: “O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana” (BENJAMIN, 1936, p. 174). Assim, vejo minha

---

<sup>7</sup> Questões acerca de experimentar as cidades foram abordadas no tópico 1.1.

videoarte como um instrumento de aprendizado de novas percepções e reações diante do meio social que se desenha diante de nós, em constante transformação.

A videoarte pode conduzir à reflexão por se tratar de imagens próximas da realidade cotidiana de muitos trabalhadores, estudantes e idosos; portanto, os objetivos específicos são fomentar através da arte, mais especificamente através da linguagem cinematográfica, o debate acerca da medicalização excessiva dos corpos, a atitude passiva das pessoas diante de sua medicalização, questionar a patologização de pessoas cujas enfermidades têm origem em demandas sociais, sensibilizar os usuários, dependentes e médicos, e incentivar a procura por alternativas de cuidado e prevenção menos agressivas.

## **2. PESQUISA E PRÉ-PRODUÇÃO**

### **2.1. Ideia e Concepção de Projeto**

A formação de um roteiro se deu assim que tive ideia para construir o baleiro. Pensei em dividir a videoarte em dois grandes momentos: a primeira parte deveria se concentrar no acompanhamento da construção do objeto performático; a segunda, na performance nas ruas. Optando por essa estrutura simples, quis privilegiar o tempo da contemplação do espectador, não conduzi-lo em conclusões, mas deixá-lo ter suas impressões a partir de imagens sugestivamente simbólicas. Os aspectos como ritmo, colorização, efeitos visuais e sonoros deveriam ficar na etapa da edição.

Muito em razão das premissas discutidas nas aulas no M.A.R. e das urgentes pautas contemporâneas de impacto ambiental, quis conceber meu objeto performático a partir de doações e do reaproveitamento de materiais. Assim, recebi em doação uma corrente que estava sem uso na garagem de uma amiga, um gancho sem utilidade na área de serviço de outra amiga, saquinhos plásticos que outro amigo não iria mais usar para vender sacolé, arames, desses de amarrar sacola de pão, que juntei da minha própria casa, e cartelas vazias de remédios usadas por pessoas próximas a mim.

Esse processo é demorado, estava me custando todo o mês oferecido pelo Museu como prazo de entrega sendo que os participantes ainda teriam que registrar em foto ou vídeo a arte realizada. Decorrente disso, postei em rede social que precisava de cartelas de remédio para elaborar um trabalho artístico. Um amigo enfermeiro-chefe me ofereceu uma doação de remédios vencidos que iriam para o descarte. Assinei um termo de compromisso que,

recebendo esse material, informava que não seriam administrados em ninguém, que seria de uso exclusivo da proposta artística e que no encerramento dessa proposta seria feito o descarte correto em farmácias coletoras. Curiosamente, trata-se de pílulas para náusea – o que de certa forma sinto com a situação social da saúde vendida. Foram retiradas das cartelas, a parte que me interessava, e suas cápsulas colocadas em um pote de vidro que acabou sendo inserido no projeto. Enquanto perdia o tempo de execução na fase de coleta de materiais doados, aproveitei para ir idealizando o vídeo: uma performance manipulando o objeto performático pela cidade. A proposta audiovisual estava tão bem alinhada na minha cabeça que consegui reunir a equipe para filmar e editar em apenas dois dias justamente na semana do prazo de entrega.

Portanto, o resultado é composto por um vídeo que nos apresenta uma performance feita nas ruas da cidade do Rio de Janeiro e dentro de um ônibus, um kabuto confeccionado com cartelas de medicamentos, um pote de vidro preenchido de cápsulas de remédios vencidos e o objeto performático que deu origem a todo o projeto, a peça principal deste trabalho: *O Baleiro*, em alusão ao objeto que o vendedor ambulante carregava consigo no ônibus, só que repleto de cartelas de comprimidos farmacêuticos.



Referências imagéticas. Esquerda: Google Imagens, autor desconhecido. Direita: Foto tirada por mim.

Questionei se um objeto visualizado cotidianamente, o baleiro de doces, poderia causar alguma reação nas ruas se houvesse uma pequena intervenção simbólica, assim como me questiono se as pílulas ainda causam reflexão sobre o seu uso. A minha aposta era de que não, o objeto performático não seria notado, como também não debatemos acerca do uso de medicamentos, tornando esse uso um tabu invisível da sociedade. “O Brasil é um dos países

que mais consomem medicamentos atualmente. Este uso, na maioria das vezes, é feito de forma indiscriminada e sem prescrição médica.” (CRUZ et al., 2016 apud FERNANDES, LUSTOSA, PINTO, 2017. p. 565). No meu entendimento, uma das possíveis soluções para desvelar esse tabu é o diálogo frequente e aberto, responsabilizar estruturas da indústria farmacêutica que propagandeiam a utilização de medicamentos, amparar médicos no exercício da saúde de base e conscientizar quem busca atendimentos. O paciente deve ser ativo em suas consultas médicas, sabendo falar sobre sua saúde e as impressões sobre seu corpo, para que a medicalização seja administrada somente em caso de real necessidade.

Portanto, seguindo esses pensamentos, não queria criar objetos que gerassem um posicionamento passivo do público, já que busco levantar o debate sobre a passividade com que aceitam a hipermedicalização. Apesar do meu objeto não ter sido manipulado pelo público em potencial, mas somente por mim, o objetivo principal era ativar os transeuntes. Meu primeiro passo depois da construção dos objetos performáticos (o kabuto e o baleiro) foi levá-los às ruas para tentar aproximações e interações com os passantes. Deixei também o baleiro pendurado em alguns pontos da cidade para observar e analisar se seria notado e quais seriam as reações. Neste último, o cinza do objeto se camuflava perfeitamente com a cidade e todos que transitavam com pressa não o repararam. O kabuto foi mais efetivo: era impossível ignorar alguém usando um capacete feito de cartelas de remédios. Mas foram poucos os que vieram perguntar e conversar sobre saúde. Meu objeto deveria ter infligido curiosidade e pausa aos passantes, mas o frenesi da cidade não lhes permite olhar aos detalhes. A minha aposta se validou, os objetos não foram tão notados quanto eu gostaria, assim como a hipermedicalização é uma prática não debatida em sociedade. Mas isso me deu ainda mais força para trabalhar esse tema na videoarte.

Um dos pensadores que debatemos nas aulas no Museu foi o filósofo Michel Foucault. Em Foucault, entendemos que a repressão e coação dos corpos para o funcionamento em sociedade não se coloca mais como forças que infligem punições aos corpos, mas os estimula ao condicionamento e adequação. É preciso gerar corpos com aptidões e qualificações capazes de alimentar o sistema. O filósofo reflete acerca das sociedades disciplinares, nas quais são fabricados *corpos dóceis*<sup>8</sup>. Os corpos docilizados são aqueles considerados úteis dentro da lógica socioeconômica atual, que atenderam às demandas das estruturas sociais: trabalhe mais, seja saudável, recomponha-se com lazer, siga com prazer, recomece tudo outra vez. Assim,

---

<sup>8</sup> Conceito cunhado pelo filósofo Michel Foucault, em *Vigiar e Punir: história da violência nas prisões* (1986).

com a exigência cada vez mais intensa sobre o ritmo de produtividade, as pessoas buscam se recuperar ou se anestesiarem para continuar aguentando e enfrentando as jornadas que levam à exaustão humana. Recorrem a aparatos bioquímicos das mais diversas ordens, lícitos ou ilícitos: medicamentos, bebidas alcoólicas, alimentação modificada, açúcar, energéticos, drogas, etc. Trata-se de uma sociedade em que seus indivíduos se controlam a si mesmos, regulando-se e adequando-se, em uma ação normalizadora.

Outra fonte de inspiração foram os pensamentos e trabalhos da Eleonora Fabião, contidos no seu livro *Ações*. Além de me instruir a respeito das performances e seus procedimentos, em dado momento o livro evoca Foucault, a respeito de como estamos atravessando a época de uma sociedade disciplinar para outra na qual a vigilância é mais efetiva e instantânea.

É certo que entramos em sociedades de ‘controle’, que já não são exatamente disciplinares. Foucault é com frequência considerado como o pensador das sociedades de disciplina, e de sua técnica principal, o confinamento (não só o hospital e a prisão, mas a escola, a fábrica, a caserna). Porém, de fato, ele é um dos primeiros a dizer que as sociedades disciplinares são aquilo que estamos deixando para trás, o que já não somos. Estamos entrando nas sociedades de controle, que funcionam não mais por confinamento, mas por controle contínuo e comunicação instantânea (DELEUZE, 1992 apud FABIÃO, 2015, p. 118)

Além da vigilância contínua por comunidades em redes e pelas empresas responsáveis em viabilizar essa comunicação instantânea, outra forma de exercer o controle contínuo é através da autorregulação dos indivíduos consigo mesmos. O entendimento do *corpo como máquina de alta performance*<sup>9</sup> nos leva diretamente a pensar tanto a medicalização quanto a própria alimentação como ferramentas de autorregulação.

As redes também estão dentro de nós. Nossos corpos, nutridos pelos produtos da grande indústria de produção de alimentos, mantidos de forma sadia – ou doentia – pelas drogas farmacêuticas e alterados pelos procedimentos médicos, não são tão naturais quanto a empresa Body Shop quer nos fazer crer. A verdade é que estamos construindo a nós próprios, exatamente da mesma forma como construímos sistemas integrados ou sistemas políticos – e isso traz algumas responsabilidades. (KUNZRU, 2009. p. 24).

Em *Antropologia do Ciborgue: as vertigens do pós-humano*, os autores Hari Kunzru e Donna Haraway tocam na questão dos avanços na medicina, na robótica e na inteligência artificial. Sobre como já existe um emaranhado tecnohumano que supera as expectativas de nossas mais prolíficas literaturas de ficção científica de tempos atrás. Caminhamos para uma indistinção entre corpos humanos e corpos elétricos, em que há tanto a subjetivação de máquinas quanto se procura alcançar a mecanização dos humanos.

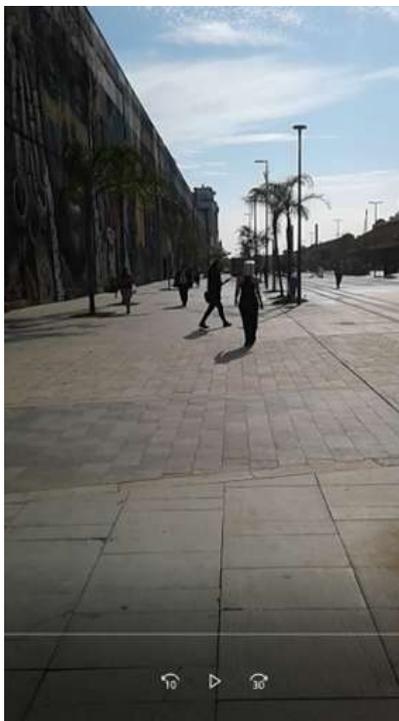
---

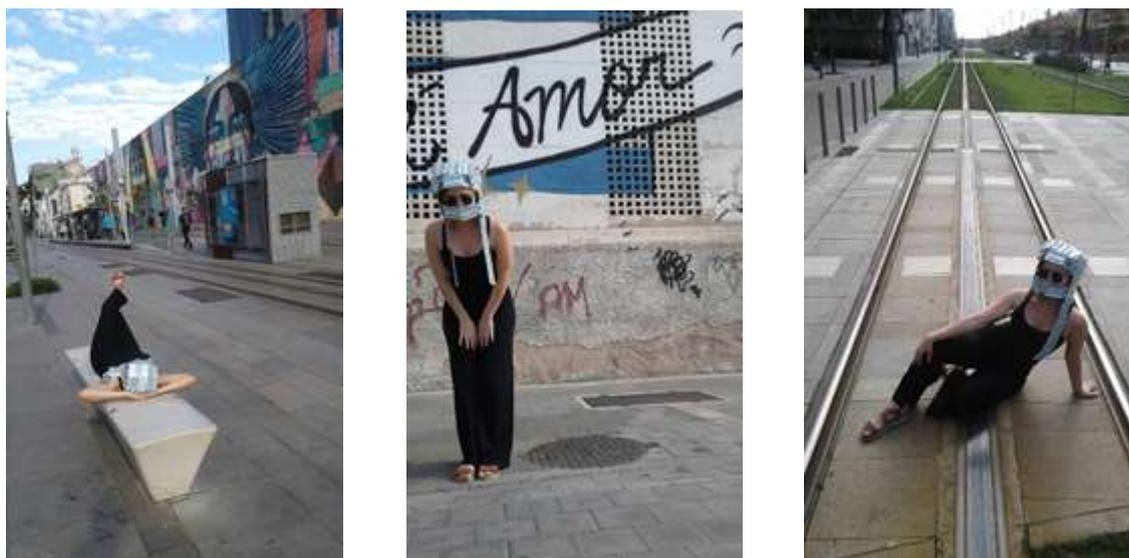
<sup>9</sup> Kunzru em *Antropologia do Ciborgue: as vertigens do pós-humano*, p. 23.

Implantes, transplantes, enxertos, próteses. Seres portadores de órgãos “artificiais”. Seres geneticamente modificados. Anabolizantes, vacinas, psicofármacos. Estados “artificialmente” induzidos. Sentidos farmacologicamente intensificados: a percepção, a imaginação, o tesão. Superatletas. Supermodelos. Superguerreiros. Clones. Seres “artificiais” que superam, localizada e parcialmente (por enquanto), as limitadas qualidades e as evidentes fragilidades dos humanos. (TADEU, Tomaz. 2009, pg. 12)

A partir dos efeitos desses mecanismos de autorregulação, os efeitos que se esperam deles, construímos um corpo capaz de superar a exaustão e aguentar firme as altas demandas do sistema produtivo. Existem aspectos positivos dos avanços biotecnológicos em curso, sem dúvida. No entanto, é preciso que esses avanços considerem as disposições humanas, sem impor a alta performance em nome de alta produtividade e maior adequação às demandas econômicas.

Tendo em vista tudo isso, me inspiro na frase de Walter Benjamin, por proporcionar reflexões sobre alguns condicionamentos. “[...] o cinema faz-nos vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro assegura-nos um grande e insuspeitado espaço de liberdade” (BENJAMIN, 1936, p. 189). Nesse sentido, a videoarte *O Baleiro* é um alerta aos comportamentos passivos diante da medicalização e também uma projeção sobre o rumo ao qual esse comportamento nos levará.





Registro, feito pela colega de turma, de caminhada pelas ruas do entorno do Museu de Arte do Rio, Ago/2018.

## 2.2 Performance

Há um esforço em definir performance, no entanto, é uma tarefa complexa posto que a arte da performance é plural em execução, matéria, suporte, duração e espaço. Em *Ações*, Eleonora Fabião (2015) elenca alguns procedimentos frequentes que podem caracterizar a performance de modo geral. Segundo Fabião, a arte da performance não recorre à ficcionalização, à espetacularização ou às representações, revela um limiar tênue entre arte e não-arte, utilizando as capacidades psicofísicas e a trajetória pessoal do performer para mover seus espectadores e/ou suscitar pensamentos a respeito de questões políticas e da própria qualidade de presença do espectador diante da proposta.

A hibridação de gêneros é uma das principais características da performance. Aliás, esta possibilidade de fusão ampla, geral e irrestrita de materiais e procedimentos é uma das principais características não apenas da performance mas da produção artística contemporânea. (FABIÃO, 2015. p. 2).

Quando falamos de Performance, estamos falando também de repertório pessoal. Além da caracterização da performance levantada por Eleonora, os pensamentos da performer Marina Abramovic reafirmam esse aspecto: “Penso que, para um artista, sua bagagem é muito importante, o lugar de onde veio.” (ABRAMOVIĆ, 2013). Então, tudo o que experienciamos até o momento fará parte da performance implicitamente, estará em essência na proposta. Desde a adolescência me interessavam mais as literaturas que abordam sci-fi e distopias e,

como estudante de teatro, nos últimos anos vinha me aproximando do assunto da performance. Acredito que essas influências emergem na concepção do trabalho.

Uma das minhas referências no âmbito da performance é a artista croata Marina Abramovic. Ao ler sobre seus trabalhos, me deparei com a coincidência do tema entre nós: “[...] em ritmo 2, ela tomou medicamentos psicotrópicos usados no tratamento de esquizofrenia e catatonia agudas” (BERNSTEIN, 2003, p. 378); com isso, propõe-se uma discussão sobre os limites do corpo no campo da arte e, de modo geral, indagações sobre intervenções químicas irrestritas na saúde, a insistente fuga de sentir qualquer dor e na adequação do nosso corpo à produtividade e à sociedade.

Na entrevista *Definir Performance é um falso problema* (2009), tomei ciência da noção de *programa performativo*, definido por Eleonora Fabião como sendo o plano pelo qual a ideia do artista/performer deve transcorrer.

Muito objetivamente, o programa é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio. Ou seja, a temporalidade do programa é muito diferente daquela do espetáculo, do ensaio, da improvisação, da coreografia. [...] É este programa/enunciado que possibilita, norteia e move a experimentação. (FABIÃO, 2015. p. 334)

Portanto, meu programa performativo consistia em transitar pela cidade carregando os sacos de bala cheios de cartelas vazias de remédios. Oferecer se possível. Deixar pendurado em alguns lugares. Suscitar debates. Atestar quais seriam as reações. A minha aposta é que o objeto performático seria imperceptível aos passantes assim como é ignorado o uso exagerado de remédios.

De fato, foi mais ignorado do que chamou atenção, mas quando eu pude conversar com os curiosos, diálogos consistentes e questionadores surgiram, o que inspira um futuro mais consciente quanto à temática. Esse tipo de interação entre mim e essas pessoas só foi possível porque existiu a ativação da proposta, o cumprimento do programa performativo. Como podemos ler no livro *Ações* (2015), também de Eleonora:

[...] a prática do programa cria corpo e relação entre os corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa. Programa é motor psicofísica e política. Ou, para citar palavra cara ao projeto político e teórico de Hanna Arendt, programas são *iniciativas*. (FABIÃO, 2015. p. 333)

Apesar da raiz da obra ser inteiramente pessoal, pois está intimamente ligada à saúde da minha mãe – e também de amigos doentes ou reféns de medicamentos na época –, os diálogos estabelecidos na rua multiplicaram o valor da minha proposta. O projeto encontrou um público que entreviu os mais variados significados, dando indícios da abrangência do assunto que propus. A esse respeito, Marina Abramovic nos convida a pensar sobre a importância de imprimir um material que rume de encontro ao outro, que seja por ele apreciado e apropriado, como um espelho, refletindo suas questões. Para que esse elo ocorra, o performer precisa se esforçar em extravasar seu material pessoal para questões mais universais. “O material particular que você absorve é muito importante, mas quem vai se incomodar com o seu material particular se você não o transformar, não o desvirtuar e não o transformar em algo verdadeiramente universal?” (ABRAMOVIĆ, 2013, s/p).

### 2.3 Videoarte

Após uma das exposições de *O Baleiro*, me indagaram sobre a classificação: por que razão chamo de videoarte e não de filme. No processo de feitura do curta, a primeira parte a ser conceituada foi a construção do objeto performático (o baleiro) para só então serem realizadas as gravações. Portanto, entendo que meu curta não pode ser relatado apenas como um produto filmico, deve também ser visto como um objeto performático, que é o seu ponto de origem, resultando em uma videoarte.

Baseio-me nos ensinamentos de Philippe Dubois (2004) a respeito da diferenciação entre cinema e vídeo. Para o teórico, existem interpenetrações entre os dois suportes: um agindo sobre o outro, incorporando técnicas, reinventando meios, mas que é justamente por esse entrelaço que o cinema e o vídeo reafirmam o seu *ser de imagem*<sup>10</sup>. Segundo o autor, a videoarte é cinefágica. Quanto à linguagem televisiva, Dubois (2004) realiza uma comparação na qual sugere que a videoarte, sem necessariamente se contrapor ao formato televisivo, recompõe o valor das imagens e fomenta a reflexão.

Segundo os teóricos André Parente e Victa de Carvalho (2009), a *Forma Cinema*<sup>11</sup>, como temos interiorizada, é constituída pela tríade: narrativa, projeção/captação e espaço arquitetônico. Trata-se da sedimentação de um tipo de cinema que se tornou basilar do Cinema

---

<sup>10</sup> Referindo-se às características que identificam e classificam as linguagens postas em comparação. Dubois, 2004, p. 177.

<sup>11</sup> Termo cunhado por André Parente e Victa de Carvalho. *Entre Cinema e Arte Contemporânea*, 2009, p. 28.

Clássico, assumido posteriormente por Hollywood, na qual a sensação de realidade, o efeito que esse cinema produz, é gerada pelo ocultamento do aparato cinematográfico.

O momento anterior à consolidação do cinema clássico foi o período do Cinema de Atração, em que o eixo central era a experimentação das técnicas e da tecnologia, uma novidade da época que se assemelhava a dispositivos antecessores usados para criação de fantasmagorias e projeções. Tal como no cinema de atração, o cinema contemporâneo comporta experimentos. A disponibilidade de diferentes dispositivos digitais e virtuais, bem como as interpenetrações de distintas intervenções artísticas reafirmam a *forma cinema* por oposição, ao mesmo tempo em que produzem outros modelos cinematográficos experimentais.

Como propõem Parente e Carvalho (2009), a videoarte surge na contramão do *Efeito Cinema*<sup>12</sup> e do modelo econômico onde toda tecnicidade é empregada em nome da Indústria Cinematográfica, usando uma linguagem já conhecida, a “linguagem narrativa clássica” cinematográfica, e explorando também suas especificidades de nova linguagem, para ser desviante e propositiva.

No capítulo *Arte e Mídia: aproximações e distinções*, Arlindo Machado (2010) nos dispõe valiosas contribuições para pensar o caráter desviante da videoarte. No seio do modelo econômico, as obras propostas através do vídeo enfrentam o contrafluxo da lógica vigente e, por isso, são um instrumento poderoso de crítica para pensar os modelos atuais de normatização e controle da sociedade contemporânea. Machado esclarece que, por isso, a artemídia é uma espécie de metalinguagem na sociedade midiática. O autor afirma sobre a videoarte o seguinte: “A videoarte talvez tenha sido um dos primeiros lugares onde essa consciência se constituiu de forma clara desde o início” (MACHADO, 2010. p. 17).

### 3. PRODUÇÃO

Sabemos que o cinema é uma arte que se realiza em equipe. Além disso, constatamos também que uma boa infraestrutura e bons equipamentos são caros. Seguindo uma tendência que vinha sendo esboçada no ambiente da arte em geral, de reunir ferramentas e material humano, meus amigos e eu formamos o grupo Cinestesia Coletiva, em 2014.

Trata-se de um grupo de artistas multilinguagem, formado parte por companheiros de sala do curso de Rádio e Tv da UFRJ e parte por alguns outros amigos artistas, produzindo inicialmente curtas metragens e trabalhando na difusão de Eventos Culturais. O principal

---

<sup>12</sup> André Parente e Victa de Carvalho em *Entre Cinema e Arte Contemporânea*, 2009, p. 32.

motivo era vislumbrar na colaboração mútua um caminho para contornar dificuldades materiais e financeiras, as quais grande parte dos discentes pode vir a enfrentar.

Nos anos posteriores, percebemos o acerto: conseguimos realizar filmes, cobertura de eventos, aprimorar conhecimento, dar workshops em escolas, oportunizar trabalhos para os integrantes e demais colaboradores, ampliar a linguagem cinematográfica, dialogar com outras artes, se profissionalizar mediante a prática profissional e realizar empréstimos de equipamentos. Ao mesmo tempo, notamos o crescimento da presença e interação de coletivos entre si e em mostras e festivais, que tinham o mesmo tipo de funcionamento que o nosso. Podemos inclusive atestar que a maior participação em festivais de cinema por jovens periféricos e/ou por pessoas com outros marcadores sociais de produção de diferença é reflexo das políticas de relação dos grupos audiovisuais criados no intuito de reduzir custos e potencializar pessoas no campo do cinema.

O Cinestesia Coletiva tem o orgulho de ter sido o primeiro grupo de alunos do curso de Rádio e Tv da UFRJ a levar um filme para uma mostra paralela do Festival de Cannes, na França, no ano de 2015 na sessão *Short Film Corner*. Além disso, em 2018, realizamos na Cinemateca do MAM-Rio a primeira Mostra Cinestesia, na qual apresentamos diversas produções nossas e de nossos outros colaboradores.

### 3.1 Infraestrutura do Projeto

Os equipamentos, como supracitado, foram fruto de empréstimo dentro da lógica do coletivo e foram essenciais na execução das gravações e posterior edição. Segue abaixo lista com equipamentos utilizados a cada fase do projeto:

<b>LISTA DE EQUIPAMENTOS</b>			
<b>ETAPAS:</b>	<b>INTERNAS</b>	<b>EXTERNAS</b>	<b>PÓS</b>
<b>Câmera</b>	CANON 70D	CANON 70D	-
<b>Lente</b>	50mm	50mm	-
<b>Iluminação</b>	Spot de luz	Luz natural	-

<b>Gravador/Mic</b>	ZOOM H4n	Shotgun RODE direto na DSLR	ZOOM H4n
<b>Notebook Dell</b>	i7 / 16GB	i7 / 16GB	i7 / 16GB
<b>HD Samsung</b>	1T	1T	1T

### 3.2 Cronograma Geral

O tempo proposto pelo Museu de Arte do Rio para realizar a conclusão do material gravado foi de um mês. Nesse prazo, deveríamos realizar as experiências que queríamos e as captações em vídeo desse processo. No entanto, trabalhando sobre o viés ecológico, no qual minha premissa era reutilizar e ressignificar materiais, grande parte do meu tempo foi consumido pela coleta, me fazendo organizar nas três primeiras semanas o que seria filmado e executar a filmagem bem como a edição na última semana do prazo. Estipulei um limite de prazo em razão da quantidade de material que gostaria de reunir. Segue abaixo o cronograma:

<b>CRONOGRAMA GERAL</b>		
<b>SETEMBRO / 2018</b>	1ª SEMANA	Coleta de material por doação de pessoas próximas; Idealização; Procura de locação.
	2ª SEMANA	Coleta de material por doação de pessoas próximas; Rascunho de roteiro-guia; Negociação de locação (gravação dentro de ônibus).
	3ª SEMANA	Solicitei doação publicamente a pessoas desconhecidas; Confirmações de set: locação e equipe.
	4ª SEMANA	Gravação das internas: 26/09/2018 Gravação das externas: 27/09/2018 (ônibus e Largo do Machado) Montagem e Edição: 28 e 29/09/2018 Entrega: 30/09/2018

### 3.2 Direção

Desde o começo, muito em função do objetivo de entregar o registro de nossas criações solicitado a cada aluno pelo Museu para o encerramento do curso, a concepção do vídeo visava privilegiar o processo de construção do objeto artístico. A princípio, pensei na contemplação e na redução da condução do espectador ao assistir o vídeo. Como já apontei anteriormente, sou uma grande admiradora do trabalho da Marina Abramovic. Para Abramovic (2017), antes mesmo da performance em si ou do objeto que cria, são mais importantes os processos e, ao final, as transformações geradas pelos processos.

O meu incômodo inicial e também meu motor de partida recaiu sobre a passividade das pessoas diante do seu adoecimento e medicalização, isto é, a falta de maior autonomia. Em paralelo, pensando no fazer fílmico, não poderia submeter o espectador também à passividade. Portanto, meu intuito como diretora encontrou estímulo no período prolífico de experiências entre as décadas de 50 e 70, na ocasião da comunicação em massa com a recente chegada das TVs e câmeras portáteis, mesma época na qual uma enormidade de reflexões sobre a arte era difundida: arte conceitual, performance, artemídia, videoarte e, mais especificamente no Brasil, neoconcretismo, como relaciona Melim (2008) a respeito dessa época. Baseio-me nas questões suscitadas por essas vertentes artísticas e na oportuna atualidade em que me encontro para englobar os meios virtuais e digitais de que dispomos hoje para intervir na *Forma Cinema*.

As aproximações que o cinema pode realizar com outras formas artísticas de criação imagética afastam o cinema de sua forma dominante, de sua *Forma Cinema*. Dentro dessa discussão, se propõe sempre a experiência mais ativa do observador, que, reitero, foi uma das minhas vontades como diretora.

Talvez meu objetivo em extrapolar as bordas do cinema não tenha sido tão radical, mas os simbolismos contidos nas imagens que criei fizeram as pessoas entrever significações das mais variadas, reforçando a postura ativa que almejava para o público. Devo também mencionar a montagem, que criou dinâmicas capazes de mover o espectador. Além disso, me propus a distribuir minha videoarte onde quer que pudesse ser abrigada para angariar públicos de diversas comunidades artísticas e conjunturas sociais.

### 3.3 Fotografia e Cor

A gravação foi viabilizada através de empréstimos de equipamentos do Cinestesia Coletiva – eu já conhecia o tipo de lente disponível e o que poderia ser feito com ela. Para as filmagens internas, na qual era construído o objeto performático da videoarte, optei por enquadramentos mais fechados. O público deveria se concentrar e não imaginar tanto o que haveria no extracampo. A captação das imagens foi feita por Felipe Ribeiro, Fernando Fernandes e Rubens Takamine – todos do coletivo – que se revezavam na operação de câmera em razão de proposições e experimentação, a partir da orientação prévia para manter o quadro fechado.

Na diária feita no transporte público, a gravação precisou ser rápida pelo tempo que dispuseram: até o ônibus ter que sair do ponto final. A captação foi feita por Felipe Ribeiro e optamos por enquadramentos médios, que revelassem apenas: a performer, o objeto performático e o ônibus. Nesse mesmo dia, gravamos também no Largo do Machado, onde pendurei o objeto performático em alguns pontos da praça para filmar possíveis reações e também os passantes e a cidade, usando planos gerais nessa parte.

As cores foram pensadas a partir de suas provocações e associações, para as quais posteriormente encontrei aporte no livro *Psicologia das Cores*, de Eva Heller. A cor cinza é a que melhor representa as impressões que queria suscitar: insensibilidade, conformismo, tédio, indiferença, solidão, vazio. Essa cor tomou grande parte do trabalho porque foi a primeira que pensei para compor a fotografia e porque está associada à cidade e à apatia que queria retratar. É uma cor que modera sentimentos, não expressa a ação ou sentimentos intensos que instiguem a agir.

O cinza é uma cor sem força. No cinza, o nobre branco está sujo e o poderoso preto está enfraquecido. [...] O cinza é conformista, ele vai com tudo – se em tons claros ou escuros, isso dependerá mais da cor da qual estará cercado do que do tom de cinza propriamente falando. (HELLER, 2013. p. 269).

Por isso, precisava pensar em cores que pudessem estar junto do cinza para simbolizar as ideias que tinha. Assim, a segunda cor que pensei para compor foi o prata, por entender e diferenciar o cinza da cidade do cinza que haveria nas cartelas de remédios, que possuem na verdade o prata como cor principal. É uma cor que ajuda a manter a fotografia do curta em tom frio. “A prata sugere frieza. Ela é constituída pelas cores branco, azul e cinza, todas cores frias.” (HELLER, 2013. p. 249).

O prata remete à assepsia do medicamento, dos consultórios, dos laboratórios e das farmácias, de toda a rede pela qual os remédios passam. Alude também à tecnologia, está presente em muitos maquinários que aprimoram a experiência humana na Terra. Também imprime um valor de velocidade e de potência. Portanto, o prata reluz no meio do cinza, chama a atenção, se faz sedutor.

A terceira cor eleita foi o azul. A começar pelo figurino, pensado para inserir essa cor de forma pontual no quadro. Alguns elementos do cenário também pincelaram essa cor pelo quadro, de modo que o azul acaba sendo ressaltado. O azul evoca a imensidão, a plenitude, a compreensão. Revela também uma intelectualidade racional, a reflexão, a concentração, a introversão, o pensamento. Denota tranquilidade e brandura, o lado positivo que poderia se extrair do cinza. É a cor da calma, da lentidão, das reflexões que condensam e decantam, sedimentando o etéreo. Diante da proposta do meu projeto, azul é uma ótima cor para agregar ao prata bem como é ideal o “[...] cinza acompanhado de azul – acorde da reflexão.” (HELLER, 2013. p. 271).

#### 4. MONTAGEM E PÓS-PRODUÇÃO

##### 4.1 Montagem, Edição e Finalização

Como mencionado anteriormente, a ideia de roteiro estava alinhavada partindo da ideia da decupagem em duas unidades de ação. A primeira como linha de montagem do objeto performático e a segunda como experimentação do objeto em espaço público. Essa noção de unidades me permitiu pensar em planos que eu gostaria de realizar, facilitando a posterior montagem.

No planejamento inicial, todas as funções das etapas da confecção do filme seriam ocupadas por mim. No entanto, o último dia para concluir o trabalho exerceu tanta pressão que contei com a participação do João Paulo Veiga, com o qual já tinha compartilhado a direção do filme *Sublime Luz da Tua Memória* (2019). João editou todo o material em uma noite, trazendo o ritmo e perspectiva de que precisava para a realização de um bom filme. Imersa na concepção original, de contemplação, jamais traria um ritmo que fosse tão satisfatório.

Aproveitando os simbolismos que planejei para os quadros e a minha vontade como diretora em provocar o público, o editor recorreu ao *Efeito Kuleshov*<sup>13</sup>, contrapondo idéias e forçando o espectador a pensar nas sensações suscitadas. Em *A montagem cinematográfica como ato criativo*, a autora Maria Dora Genis Mourão reitera que a montagem não é uma simples organização de planos, mas um procedimento de produção de sentido. Essa produção de sentido se entrecruza com as acepções dos espectadores. “Ao imaginário do espectador será proposta uma ação abstrata a partir da qual ele terá que encontrar seu ponto de vista.” (MOURÃO, 2006. p. 238).

Levando em consideração a análise proposta por Aumont (2005) acerca da história e da prática da montagem em relação a suas categorias e suas funções, entendo que minha direção partia para uma montagem no sentido mais clássico e narrativo, principalmente por acompanhar o processo da confecção do objeto artístico, enquanto que João me propôs uma montagem que se aproxima de um sentido mais expressivo, com justaposições, elipses e outros efeitos, o que amplificou o impacto das imagens e da proposta que criei. Portanto, e para minha surpresa, esse atravessamento foi parte essencial para *O Baleiro* se tornar o que é e causar impressões e reações das mais variadas. Os quadros foram nomeados para implicar correlações, que foram absorvidas na montagem. Abaixo, frames sequenciais retirados da videoarte *O Baleiro* exemplificam o proposto:



Frame 1 nomeado como “anzol”



Frame 2 nomeado “isca”

<sup>13</sup> André Parente (2008) nos elucida sobre o chamado Efeito Kuleshov. O teórico Lev Kuleshov realiza, em 1922, a experiência de relacionar campo e contra-campo para causar distintos efeitos de sentido. Um plano de rosto masculino seguido de três versões: um prato de comida, uma mulher e uma criança chorando. Fome, desejo e ternura.



Frame 1 nomeado como “dependência”



Frame 2 nomeado como “acorrentado”

Em uma das exposições, lembro de ter recebido alguns comentários sobre o curta e me recordo em especial de um, a mãe de uma amiga disse: “aquela parte em que você está com o gancho na boca me fez pensar no ditado popular *o peixe morre pela boca*; aquilo que a gente ingere pode nos matar.” Apesar do provérbio não ter a ver com ingestão, mas, sim, com o cuidado ao que vai falar, essas correlações ajudaram a mulher a assimilar a questão e isso já me satisfaz.

É na maneira como o cinema articula as imagens e os sons e os aproxima que o transforma em discurso. Criam-se novos sentidos, uma nova lógica onde os significados não são transparentes, nascida da associação de fragmentos. Justapõem-se duas realidades: a da vida propriamente dita e a do filme, a do discurso e, ainda dentro do filme, a justaposição de planos determinando novas leituras das imagens. (MOURÃO, 2006. p. 246)

A trilha sonora incorporou elementos captados nas diárias como sons da corrente e das pílulas caindo sobre o vidro e músicas que intensificam o ritmo, demonstrando a urgência do tema. Utilizamos trilha branca, músicas sem copyright oferecidas livremente na internet para trabalhos sem fins lucrativos. A saturação das cores foi diminuída para contemplar as intenções das cores propostas pela direção, reforçando o tom acinzentado.

#### 4.2 Distribuição

A conclusão da videoarte aconteceu no final de 2018, mesma época em que estávamos, o Cinestesia Coletiva, organizando e prestes a promover a primeira MOSTRA CINESTESIA, com todas as nossas produções realizadas a serem apresentadas na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, então comandada pelo Conservador-Chefe Hernani Heffner -

atualmente na gerência da instituição. Portanto, a estreia da minha videoarte não poderia ser em outro momento e lugar. A noite da mostra foi um grande sucesso, com a sala cheia e um encerramento com conversa entre nós e o público.



1ª Mostra Cinestesia, Cinemateca do MAM - Rio, 17 de dezembro de 2018.

Como relatei anteriormente, na ocasião fui questionada quanto a designação do meu projeto, por que não chamo de filme e chamo de videoarte. Minha ideia partiu de um objeto artístico (baleiro) para performance e só então chegou a imagem. A origem não é fílmica, mas de material escultórico e performático.

No ano seguinte a obra teve uma repercussão muito boa dentro das minhas investidas de distribuição. Apesar de considerar que foram poucas as aparições, entendo que estava sob uma versatilidade muito grande, que me contenta muito e produz muita reflexão sobre o tipo de distribuição que materiais como esse possam vir a ter.

A primeira exibição pública depois da nossa mostra foi no festival de performances chamado Gira - Circuito Itinerante de Performances no início do ano de 2019, nas cidades de João Pessoa e Rio de Janeiro. Um festival totalmente independente, ativo, propositivo e efervescente, voltado principalmente para a modalidade performance, o que já exerceu um

esboço sobre a orientação do acolhimento que o vídeo viria a ter.

Logo depois, entrei na seleção da exposição DISTOPIAS, da galeria de arte Espaço Apis, localizado na rua do Senado no Rio de Janeiro, com a ativação da obra “Atenção: a percepção requer empenho” (1999)<sup>14</sup> do mundialmente reconhecido artista catalão *Antoni Muntadas*<sup>15</sup>, patrono da exposição. Na ocasião, diversos artistas visuais compuseram a mesma exposição com trabalhos relacionados a disrupção, cidade, comportamento, saúde, relação de poder, combatividade, entre outros assuntos similares.



Caderno ELA, do jornal O Globo.

Os curadores Henrique Gazzola e Manoela Bowles realizavam conosco, a cada sexta do mês, uma *noite distópica* na qual cada artista debatia com o público sobre as propostas e suas reflexões dentro do contexto social atual. Essa participação, no meu entendimento, foi de extrema importância para mim e meu trabalho. O contato com artistas visuais e a exibição em espaço alternativo - fora o circuito de cinemas, festivais ou mostras - alavancaram *O Baleiro* para outras comunidades de produção artística, revelando um valor visual que impacta e comunica de diferentes formas, e retirando também a única categorização possível para a obra

<sup>14</sup> Data da obra consta em <https://www.revistas.usp.br/risco/article/view/44678/48300>

<sup>15</sup> Em *Arte e Mídia*, Arlindo Machado tece comentários sobre a importância do percurso do artista Antoni Muntadas na crítica aos aparatos tecnológicos e midiáticos como meios totalizantes e alienantes, nas páginas 19 e 20.

como filme para se classificar como uma obra audiovisual autônoma, isto é, que pode ganhar vida em diferentes experiências e plataformas.



Noites Distópicas, no Espaço Apis. 09 de Agosto de 2019.

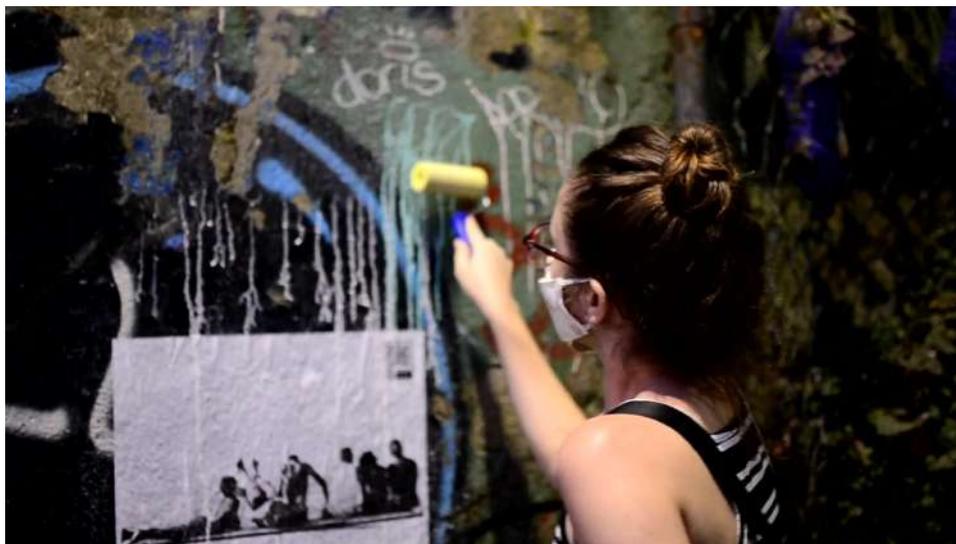
A passagem pela Mostra do Filme Marginal também foi uma excelente recepção. Realizada parte no Rio de Janeiro, no CCJF - Centro Cultural Justiça Federal e no CMAHO - Centro Municipal de Arte Helio Oiticica, e parte na Bahia, a mostra traz filmes experimentais e artísticos para impulsionar conversas sobre questões sociais e políticas. Ao final de cada sessão, os realizadores dialogavam com o público, que fizeram perguntas e ofereciam falas para pensarmos todos juntos sobre as provocações que cada filme levantou.



Debate após exibição no CMAHO, 16 de setembro de 2019.

Meus planos eram continuar a exercer a distribuição da videoarte, mas a pandemia do covid-19 veio antes. Depois de quase sete meses em casa, fui a trabalho para São Paulo, onde coleci um lambe com um fotograma da obra e um QR code que direciona para o curta na

plataforma do youtube. Infelizmente, esse meio não me proporciona a troca, mas tive alguns rastreamentos do código: 15 smartphones, pelo menos 15 pessoas alcançadas.



Colagem de lambe - Frame de *O Baleiro*, Escadaria do Patapio, São Paulo. 26/09/2020.



Após a conclusão da videoarte, me deparei com alguns postulados de Arlindo Machado que me fizeram pensar sobre como foi a distribuição do meu trabalho. O teórico, em *Arte e Mídia* (2010), discorre sobre divergência e convergência das artes e das mídias. A esse respeito, o autor instrui que as diferentes linguagens eram postas como artes que se entrecruzam em alguma medida, mas que tinham seus cernes específicos que as identificavam: uma divergência entre as artes. Com a digitalização de muitos processos técnicos das artes, principalmente se tratando de cinema, essas interseções tornaram-se mais abrangentes, uma espécie de hibridização: uma convergência. Isso proporciona uma articulação da obra híbrida nos mais variados suportes.

De fato, o vídeo hoje pode estar presente em esculturas, instalações multimídias, ambientes, performances, intervenções urbanas, até mesmo peças de teatro, salas de concerto, shows musicais e raves. (MACHADO, 2010. p. 68)

Percebo essa flexibilidade do vídeo ao rever o percurso que minha videoarte obteve, pois estive na grande sala de exibição da Cinemateca do MAM-Rio, em festivais alternativos como a Mostra Cinestesia, a Mostra do Cinema Marginal e o Gira - Circuito Itinerante de Performances, em galeria como na exposição Distopias e na rua através da técnica do lambe e do QR code, além de algumas exposições online em saraus e projetos. Na minha concepção, é um saldo bastante positivo justamente por essa adaptabilidade e alcance de diferentes públicos.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A videoarte não é uma invenção contemporânea, mas é um estilo cinematográfico que deve ser melhor aproveitado no nosso contexto atual pois pode ter agilidade e redução nos custos na realização e um eco na recepção que certamente acompanhariam a velocidade e a rede que temos hoje. Elabora simbolismos e elucubrações que conversam com a realidade, atingindo o público de maneira incisiva. Não raras foram as vezes que pessoas que assistiram meu curta vieram me falar de outros trabalhos visuais que dialogavam com o meu ou de situações de saúde as quais o meu curta fez lembrar e refletir.

Ao iniciar meu projeto, pensava numa saúde ativa, na qual o paciente assumiria uma postura de diálogo com seu médico, uma autonomia, demonstrando estar a par da sua saúde.

Posteriormente, na finalização do presente relatório, me deparei com pensamentos de Vladimir Safatle que me fizeram questionar a autonomia que eu tanto reivindico.

Vladimir Safatle (2020), analisando o contexto da pandemia, alerta para os perigos em contar com a autonomia, isto é, o bom senso das pessoas, em face à doença global que estamos atravessando. Visto o acirramento do contexto ideológico-político, conceitos podem ser distorcidos e serem retomados de outra maneira. Safatle discorre sobre sociedades com modelos mais coletivistas, em que o sujeito ficará isento de responsabilidades sob as decisões do Estado, e contrapõe aos ideais dos modelos mais liberais, de livre iniciativa, na qual a propriedade é um valor irrevogável e, em última instância, essa propriedade é de si mesmo.

A exemplo dos protestos feministas intitulado *meu corpo, minhas regras*, pedindo liberdade para cada uma exercer o seu direito à saúde e à escolha, agora, segundo o autor, tivemos homens levando essa frase para reivindicar o direito de não utilizar máscaras.

Sendo ‘liberdade’ algo que alguns compreendem como a propriedade que tenho sobre mim mesmo, ninguém poderia me obrigar a portar uma máscara médica, a ficar em casa ou a cuidar do meu corpo, a não ser que ele tenha meu consentimento para isto. (SAFATLE, 2020).

No entanto, dentro do contexto pandêmico e após as colocações de Safatle (2020), percebo que minha ideia desemboca numa problemática: talvez não seja possível contar inteiramente com o bom senso e a autonomia de uma consciência corporal de si. Assim, este se torna o grande impasse da minha pesquisa e, conseqüentemente, dos impulsionamentos da minha videoarte. Embora ainda veja êxito no que tange à promoção de reflexões e de ativamento do público que assiste.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMOVIC, Marina. *Pelas paredes: memórias de Marina Abramovic*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017. Trad. Waldéa Barcellos. 1ª ed.

ABRAMOVIĆ, Marina. *Body Art*. **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 1, n. 5, jul. 2013. ISSN: 2316-8102. Disponível em: <https://performatus.com.br/traducoes/body-art/>

ANDRADE, Sérgio Pereira. *Baderna e Autoimunidade nas manifestações de rua no Brasil: transbordando o direito à cidade, o direito à dança*. Seminário Internacional Trans-in-Corporados. Série Trans-in-Corporados, 2017, Vol. 2. LabCrítica. p. 1 - 12.

ANDRADE, Sérgio Pereira; ESTRADA, Paulo Cesar Duque. *Quando o pensamento vem dançando, quando a soberania treme – evento por vir, democracia por vir, razão por vir*. Rio de Janeiro, 2016. 259 p. Tese de Doutorado – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Disponível em <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/32387/32387.PDF>

AQUINO, Sérgio Francisco de; LIBÂNIO, Marcelo; LIMA, Diego Roberto Sousa; TONUCCI, Marina Caldeira. *Fármacos e desreguladores endócrinos em águas brasileiras: ocorrência e técnicas de remoção*. Eng Sanit Ambient | v.22 n.6 | nov/dez 2017. p. 1043 - 1054.

AUMONT, Jacques. *A Montagem. A Estética do Filme*. São Paulo: Papirus Editora, 2005. cap. 2. pg. 53 - 88.

BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na era de sua Reprodutibilidade Técnica*. 1936.

BERNSTEIN, Ana. *Marina Abramovic: do Corpo do Artista ao corpo do público*. Vozes Femininas: gênero, mediações e práticas da escrita. Rio de Janeiro: 7letras: Fundação Casa Rui Barbosa, 2001. Org. Flora Sússekind, Tânia Dias, Carlito Azevedo. cap XI. pg. 378 - 402.

BOLTANSKI, Luc; CHIAPELLO, Ève. *The New Spirit of Capitalism*. Verso: London Part III, Cap 7. The Test of The Artist Critique

<https://deterritorialinvestigations.files.wordpress.com/2015/03/boltanski-luc-new-spirit-capitalism.pdf>

BUTLER, Judith. *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Cap. Bodies in Alliance and the politics of the street. HARVARD UNIVERSITY PRESS Cambridge, Massachusetts London, England 2015

[https://collabscoopscoalitions.files.wordpress.com/2018/02/butler\\_bodies-in-alliance.pdf](https://collabscoopscoalitions.files.wordpress.com/2018/02/butler_bodies-in-alliance.pdf)

CARLSON, Marvin A. *A arte da Performance*. Performance: uma introdução crítica. Editora UFMG, 2009. p. 115 - 138.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, Vídeo e Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FABIÃO, Eleonora. *Ações: Eleonora Fabião*. Org. Eleonora Fabião e André Lepecki. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015.

FABIÃO, Eleonora. *Definir performance é um falso problema*. In: Jornal Diário do Nordeste, Fortaleza, 7 de setembro de 2009. Disponível em: <https://www.scribd.com/document/268420793/FABIAO-Definir-Performance-e-Um-Falso-Problema>

FABIÃO, Eleonora. *Programa Performativo: o corpo-em-experiência*. In: ILINX Revista do LUME, Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP #4, 2013. Disponível em: <http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>

FERNANDES, LUSTOSA, PINTO. *O descarte incorreto de Fármacos e seus impactos no meio ambiente e na saúde pública*. Revista Interdisciplinar, Cajazeiras, nº 2, suplementar, p. 536 - 570.

FOELLMER, Susanne. *Choreography as a medium of protest*. Dance Research Journal. United Kingdom: Cambridge University Press, December, 2016. pag. 58-69. Vol. 48-3.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: história da violência nas prisões*. Petrópolis: Vozes, 1986. 4ª ed. p. 125-152.

FRANCO, Marielle. *UPP - a redução da favela a três letras*. Niterói: UFF, 2014.  
<https://app.uff.br/riuff/handle/1/2166>

HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz. *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. 2. ed. Org. e Trad. Tomaz Tadeu. pg. 7 - 16.

HELLER, Eva. *Psicologia das Cores: como as cores afetam a emoção e a razão*. 1ª ed. Trad. Maria Lúcia Lopes da Silva. São Paulo, 2013.

JACQUES, Paola Berenstein. *Errâncias Urbanas: a arte de andar pela cidade*. Arqtexto, 2005. p. 16 - 25. Disponível em  
[https://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs\\_revista\\_7/7\\_Paola%20Berenstein%20Jacques.pdf](https://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_7/7_Paola%20Berenstein%20Jacques.pdf)

LEPECKI, André. *Coreopolítica e Coreopólicia*. Tradução: Revista de Antropologia Ilha. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, v. 13, n. 1, pág. 41-60, jan./jun. (2011) 2012. Título original: Choreopolitics and Choreopolicie.  
<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/24920>

LEPECKI, André. *Inscrever a Dança*. Tradução: Sérgio Andrade e Lidia Lorangeira. Ceará: UFC, v. 1, n.1, 2017. Título original: Inscribing Dance. IN: LEPECKI, André (ed.). *Of The Presence Of The Body – essays on dance and performance theory*. Middletown: Wesleyan University Press, 2004, pp. 124-139.

<http://www.periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/20452>

LIMA, Daniela. *Corpo-Vetor e Corpo-Utópico*. N-1 Edições, 2020. 67.  
<https://www.n-1edicoes.org/textos/101>

MELIM, Regina. *Performance nas Artes Visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008, p.7-65.  
Disponível em: <https://liviafloreslopes.files.wordpress.com/2015/12/melim-regina-performance-nas-artes-visuais-regina-melim.pdf>

MOURÃO, Maria Dora Genis. *A montagem cinematográfica como ato criativo*. Significação: Revista de Cultura Audiovisual: São Paulo, 2006.

NONVIERI, Liège. *O Farmacopoder segundo Paul B. Preciado*. Medium, 2019.  
<https://medium.com/@liege/o-farmacopoder-segundo-paul-b-preciado-512da8e1113c>  
disponível em 25-07-2019

PARENTE, André. *Cinema de Exposição: o dispositivo em contra/campo*. Revista Poiésis, UFF: Rio de Janeiro, n 12, p 51-63. Nov/2008.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Com os olhos no passado: a cidade como palimpsesto*. Revista Esboços. n° 11. UFSC. p. 25 - 30.

SAFATLE, Vladimir. *Para além da necropolítica*. N-1 Edições, 2020. 146. Disponível em <https://www.n-1edicoes.org/textos/191>

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2001. 6ª ed.  
<https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbmxc3R1ZGFudGVkb3JhdXNqdHxneDozMTI4YTM2ZTIjOGI1OTQ5>

SCHECHNER, Richard. *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012. Org. Zeca Ligiéro. Trad. Augusto Rodrigues da Silva. p. 155 - 198.

THOREAU, Henry David. *Civil Disobedience*. Tradução: Sérgio Karam. Porto Alegre: L&PM, 1997. p.5 - 56. Título original: A desobediência civil. <http://www.ufrgs.br/cdrom/thoreau/thoreau.pdf>

## VÍDEOS CONSULTADOS

- *Corpos Dóceis | Foucault | Vigiar e Punir*. 2019. (21m39s). Disponível em: <<https://youtu.be/EebeMLaqr5I>> Acesso em: 10 de dezembro de 2019.
- *Veronique Doisneau 1*. 2009. (9min26s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OIuWY5PInFs>> Acesso em: 13 de agosto de 2018.
- *Xavier Le Roy, Product of Circumstances (Performance)*. 2016. (1h29min55s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ffDoMK12LO4>> Acesso em: 20 de agosto de 2018.

## REFERÊNCIA FILMOGRÁFICA

- *Era o Hotel Cambridge*. Direção: Eliane Caffé. Produção: André Montenegro, Rui Pires. Brasil. 2016. (1h39min).
- *Cidade Cinza*. Direção: Guilherme Valiengo, Marcelo Mesquita. Produção: Guilherme Valiengo, Marcelo Mesquita, Peppe Siffredi, Raphael Bottino. Brasil. 2013. (1h20min).
- *PIXO*. Direção: João Wainer e Roberto T. Oliveira. Produção: Roberto T. Oliveira. Brasil. 2010. (61 min50s).
- *Medianeras: Buenos Aires da Era do Amor Virtual*. Direção: Gustavo Taretto. Produção: Hernán Musaluppi Natacha Cervi. Argentina. 2011. (1h32min).
- *La Jetée*. Direção: Chris Marker. Produção: Anatole Dauman. França. 1962. (28min).
- *Um Estranho no Ninho*. Direção: Milos Forman. Produção: Michael Douglas, Saul Zaentz. E.U.A. 1975. (2h09min).
- *Garota Interrompida*. Direção: James Mangold. Produção: Cathy Konrad, Douglas Wick. E.U.A. 1999. (2h07min).

- Réquiem para um Sonho. Direção: Darren Aronofsky. Produção: Beau Flynn, Jonah Smith, Palmer West. 2001. (1h42min).

## REFERÊNCIAS ARTISTÍSTICAS

- Marina Abramovic
- Eleonora Fabião
- Maya Deren
- Sallisa Rosa
- Frida Kahlo
- Ana Otuoc
- Sara Shakeel

## APÊNDICE

- VIDEOARTE: <https://youtu.be/EV56-BYcW7Y>
- SINOPSE: A vida está cinza como a cidade. Seguimos com o tabu que cerca a naturalização da medicalização excessiva e a patologia em massa.
- TEXTO: (voz over) A apatia da cor cinza preponderante nas grandes cidades é a origem deste trabalho. É a partir do concreto e de suas fachadas envidraçadas, vistas pelas janelas de ônibus, onde reside a melancolia dos tempos contemporâneos, que se firmou a conexão com o cinza-prateado-cintilante das cartelas de comprimidos farmacêuticos. A facilidade e o custo baixo com as quais conseguimos remédios – alguns deles – remetem às balas e guloseimas que chegam até nós dentro dos transportes públicos através dos vendedores ambulantes que interpelam nossa reflexão junto à janela com seus baleiros 3 por 1.

- CARTAZ:



## ANEXO

Referências imagéticas que serviram de inspiração.



1 - @louisecehofski



2 - @artfucker



3 - @anaotuoc



4 - @serfilografia



5 - @obviousplant



6 - @sarashakeel



7 - @cecile\_hoodie