

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA  
CENTRO DE ARTES E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Walesca Timmen Santos

**CORPO-DEVIR: MULTIPLICIDADE DE LINGUAGENS  
NA POÉTICA EM FOTOGRAFIA E VÍDEO**

Santa Maria, RS  
2018

**Walesca Timmen Santos**

**CORPO-DEVIR: MULTIPLICIDADE DE LINGUAGENS NA POÉTICA  
EM FOTOGRAFIA E VÍDEO**

Dissertação apresentada ao PPGART /  
Mestrado em Artes Visuais, da  
Universidade Federal de Santa Maria  
(UFSM, RS), como requisito parcial para a  
obtenção do título de **Mestre em Artes  
Visuais.**

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Nara Cristina Santos

Santa Maria, RS  
2018

**Walesca Timmen Santos**

**CORPO-DEVIR: MULTIPLICIDADE DE LINGUAGENS NA POÉTICA  
EM FOTOGRAFIA E VÍDEO**

Dissertação apresentada ao PPGART /  
Mestrado em Artes Visuais, da  
Universidade Federal de Santa Maria  
(UFSM, RS), como requisito parcial para a  
obtenção do título de **Mestre em Artes  
Visuais**.

**Aprovado em 26 de março de 2018:**

---

**Nara Cristina Santos, Dr.<sup>a</sup> (UFSM)**  
(Presidente / Orientadora)

---

**Niura Aparecida Legramante Ribeiro, Dr.<sup>a</sup> (UFRGS)**

---

**Darci Raquel da Fonseca, Dr.<sup>a</sup> (UFSM)**

Santa Maria, RS  
2018

## DEDICATÓRIA

*À minha avó Clara e minha mãe Marga, por me amarem incondicionalmente.*

## **AGRADECIMENTOS**

À minha orientadora Nara Cristina Santos.

À Anderson, Geison, Fernanda e Nicolle.

Ao grupo de Teatro Porquê Não?

À minha família.

Às minhas amigas e amigos.

Às colegas do LABART.

Às professoras e funcionárias do Curso de Pós-Graduação em Artes Visuais da  
UFSM.

À Universidade Federal de Santa Maria.

À CAPES, cuja bolsa contribuiu para a realização desta pesquisa.

## RESUMO

### CORPO-DEVIR: MULTIPLICIDADE DE LINGUAGENS NA POÉTICA EM FOTOGRAFIA E VÍDEO

AUTORA: Walesca Timmen Santos  
ORIENTADORA: Nara Cristina Santos

Esta dissertação trata de uma investigação prática e teórica através de uma poética que transita entre as linguagens da fotografia e do vídeo. Procurou-se no trabalho relatar o *modus operandi* deste processo, com o objetivo de refletir sobre o desdobramento da visualidade do corpo. O recorte da pesquisa está vinculado aos conceitos de corpo-devir e multiplicidade, que são pensados em relação às performances realizadas por três atores no palco de um teatro. Questões referentes ao trabalho corporal, às captações em vídeo e à fotografia acompanham os conceitos-chave em suas configurações e possibilidades de construção para uma produção artística contemporânea contribuindo no campo da cultura.

**Palavras-chave:** Arte contemporânea. Fotografia. Vídeo. Corpo-Devir. Multiplicidade.

## **ABSTRACT**

### **CORPO-DEVIR: MULTIPLICITY OF LANGUAGES IN THE POETIC OF PHOTOGRAPHY AND VIDEO**

AUTHOR: Walesca Timmen Santos  
ADVISOR: Nara Cristina Santos

This dissertation deals with a practical and theoretical investigation through a poetic that transits between the languages of photography and video. In the work we try to relate the modus operandi of this process, with the purpose of reflecting on the unfolding of the visuality of the body. The research cut is linked to the concepts of body-becoming and multiplicity that are thought in relation to the performances performed by three actors on the stage of a theater. Issues related to body work, video and photo captions accompany the key concepts in their configurations and construction possibilities, for a contemporary artistic production contributing in the field of culture.

**Keywords:** Contemporary Art. Photography. Video. Body-becoming. Multiplicity.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Cindy Sherman, Untitled Film Still #35, fotografia, 1979 .....	16
Figura 2 – Sigur Rós, Valtari, frame de vídeo, 2012.....	17
Figura 3 – Walesca Timmen, montagem com fotografias do primeiro experimento realizado na sala de estar residencial, 2016.....	19
Figura 4 – Walesca Timmen, frame de vídeo da performance de Geison no palco do teatro, 2016.....	20
Figura 5 – Walesca Timmen, fotografia em plano médio de Geison com pelos e usando uma sunga, 2016 .....	21
Figura 6 – Walesca Timmen, fotografia em plano médio de Geison sem barba e com adereços, 2016 .....	22
Figura 7 – Walesca Timmen, frame de vídeo em plano aberto de Anderson sem adereços, 2016.....	25
Figura 8 – Walesca Timmen, fotografia em plano médio de Anderson vestindo uma sunga, 2016.....	27
Figura 9 – Walesca Timmen, devir de Anderson em Ama com vestido, maquiagem e peruca, 2016.....	28
Figura 10 – Jacques Henri Lartigue, Grand Prêmio Automobilístico da França, 1912 .....	31
Figura 11 – Walesca Timmen, montagem em grade da primeira série fotográfica com os atores utilizando apenas uma sunga, 2016.....	35
Figura 12 – Walesca Timmen, montagem em grade da segunda série fotográfica com os atores utilizando adereços, 2016.....	36
Figura 13 – Walesca Timmen, montagem de frames com sobreposição de cenas, 2016.....	38
Figura 14 – Walesca Timmen, montagem #2 com sobreposição de cenas, 2016 ....	39
Figura 15 – Walesca Timmen, composição de frames de vídeo em dois ambientes de atuação, 2016 .....	41
Figura 16 – Walesca Timmen, composição de frames de vídeo em dois ambientes de atuação, 2016 .....	41
Figura 17 – Paul Sharits. “T:O:U:C:H:I:N:G” ,1968. Film Still .....	46
Figura 18 – Paul Sharits. “S: TREAM: S: S: SECTION: S: SECTION: SS: ECTIONED”, 1971.....	47
Figura 19 – Letícia Parente, Marca Registrada, 1975 .....	49
Figura 20 – Sonia Andrade, sem título, 1974 .....	50
Figura 21 – Lia Chaia. Desenho Corpo. 2001 .....	52
Figura 22 – Planta baixa do Santander Cultural, indicando em vermelho o local onde foi montada a exposição Além do Corpo .....	54
Figura 23 – Disposição em grade da segunda série de fotos, pontuando, em vermelho, as linhas de aproximação e distanciamento no corte das imagens.....	56



Figura 24 – Disposição em grade da segunda série de fotos, pontuando, em vermelho, as linhas de aproximação e distanciamento no corte das imagens.....	57
Figura 25 – Walesca Timmen, fotografia do espaço, no Santander Cultural, 2016 .....	59
Figura 26 – Walesca Timmen, montagem fotográfica da exposição Além do Corpo, 2016.....	59
Figura 27 – Pina Bausch, Frame de vídeo do espetáculo Rite of Spring, 1975 .....	63
Figura 28 – Romaine Brooks, Self-Portrait, óleo sobre tela, 1923.....	64
Figura 29 – Romaine Brooks, Peter (A Young English Girl), óleo sobre tela, 1923-1924 .....	65
Figura 30 – Christopher Makos, série Imagem Alterada, com Andy Warhol vestido de Lady Warhol, 1982 .....	66
Figura 31 – Julia Margaret Cameron, Mary Mother, 1867 .....	67
Figura 32 – Julia Margaret Cameron, The Parting of Lancelot and Guinevere, 1874 .....	68
Figura 33 – Walesca Timmen, Corpo-devir #1, Fernanda Abegg na primeira sequência de performance, 2017 .....	71
Figura 34 – Walesca Timmen, Corpo-devir #2, Fernanda Abegg na segunda sequência de performance, 2017 .....	73
Figura 35 – Walesca Timmen, Corpo-devir #3, Fernanda Abegg na terceira sequência de performance, 2017 .....	74
Figura 36 – Cindy Sherman, Untitled A-E, 1975.....	75
Figura 37 – Walesca Timmen, Corpo-devir #4, Anderson na primeira sequência de performance, 2017 .....	77
Figura 38 – Walesca Timmen, Corpo-devir #5, Anderson na segunda sequência de performance, 2017 .....	78
Figura 39 – Walesca Timmen, Corpo-devir #6, Anderson Martins na terceira sequência de performance, 2017 .....	80
Figura 40 – Man Ray, Marcel Duchamp com Rose Sélavy, 1920-1921 .....	82
Figura 41 – Alma Negrot, Bixa Pixa, fotografia de Keiny Andrade para a Folha de São Paulo, obtida do acervo do artista online, 2017 .....	82
Figura 42 – Walesca Timmen, frame de vídeo, detalhe do queixo Fernanda Abegg mostrando pelos, 2017.....	85
Figura 43 – Walesca Timmen, frame de vídeo, detalhe do queixo Fernanda Abegg mostrando pelos, 2017.....	85
Figura 44 – Hannah Wilke, frame do vídeo Gestos, 1974.....	86
Figura 45 – Walesca Timmen, frame de vídeo, plano do torso de Anderson Martins, 2017.....	87
Figura 46 – Desenho técnico da exposição Corpo-devir na Sala Cláudio Carriconde - CAL/UFSM, 2018.....	89
Figura 47 – Montagem das sesi fotografias em PVC adesivado com acabamento semibrilho, 2018 .....	91

Figura 48 – Fotografia da montagem articulando as linguagens na sala Cláudio Carriconde, 2018 .....	91
Figura 49 – Fotografia da montagem exibindo projeção e fotografia, 2018 .....	92

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>2</b>	<b>ENCONTROS ENTRE CORPOS, FOTOGRAFIA E VÍDEO</b> .....	14
2.1	CORPO DEVIR DE GEISON.....	14
2.2	O DEVIR DE ANDERSON EM AMA: PERSONAGEM COMO PROPOSTA CRIATIVA .....	24
2.3	SÉRIES FOTOGRÁFICAS: A PAUSA COMO RECURSO CRIATIVO .....	30
<b>3</b>	<b>MULTIPLICIDADE E DEVIR DE LINGUAGENS</b> .....	37
3.1	JOGO DE MONTAR: RELAÇÕES DE CONSTRUÇÃO DO MOVIMENTO ....	37
<b>3.1.1</b>	<b>Relações na construção do vídeo</b> .....	40
3.2	CONVERGÊNCIAS ENTRE LINGUAGENS E ENCONTROS DO CORPO NO VÍDEO .....	43
3.3	EXPOSIÇÃO ALÉM DO CORPO .....	53
<b>4</b>	<b>A PERFORMANCE PARA O APARELHO: RELAÇÕES ENTRE CORPO, VÍDEO E FOTOGRAFIA</b> .....	61
4.1	FOTOGRAFIA PERFORMATIZADA A PARTIR DA MULTIPLICIDADE DE LINGUAGENS .....	61
4.2	O DEVIR DE CORPOS EM SUSPENSÃO .....	69
4.3	VIDEOARTE: DEVIR DE CORPOS EM DETALHES .....	84
4.4	EXPOSIÇÃO CORPO-DEVIR .....	88
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	93
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	95

## 1 INTRODUÇÃO

Nesta pesquisa em poéticas visuais, proponho reflexões em relação ao corpo em diálogo com as linguagens da fotografia e do vídeo, tendo como objetivo o desdobramento de sua visualidade vinculado aos conceitos de devir e multiplicidade, discutidos por Gilles Deleuze e Félix Guatarri. Para tanto, tracei um percurso, partindo das relações de trabalho construídas com dois atores e uma atriz, são eles: Geison Sommer, Anderson Martins e Fernanda Abegg. Assim, busquei relatar esse processo, a fim de promover discussões sobre a imagem corpórea e questões relativas à arte contemporânea.

Minhas pesquisas nas linguagens da fotografia e do vídeo iniciaram ainda na graduação, durante o curso de Bacharelado em Artes Visuais na Universidade Feevale, de Novo Hamburgo, concluído em 2013. Na época, foram realizadas investigações que envolviam o percurso de criação do trabalho *Universos de Otto*, uma poética audiovisual que transitava entre o vídeo, o cinema e a instalação. Em um primeiro momento, retomei produções práticas que antecederam e deram origem a este trabalho, a fim de situar a obra como um processo vivo que se desdobra e gera novas configurações. Defini, então, um elo entre as produções em vídeo através de um personagem chamado Otto, e atribui minha produção prática à sua história. A partir de então, novas possibilidades de relação entre observador e obra foram pensadas por meio da proposta expositiva. Projeções de vídeo, fotografias e uma instalação com objetos e documentos de cena foram articuladas como vetores da proposição artística, na qual o interesse maior era a possível troca entre pontos de vista, acerca da “existência” de Otto e as relações de pertencimento geradas na interação dos elementos do trabalho.

Seguindo o entendimento da obra artística como processo em permanente transformação, a retomada das pesquisas que envolvem as linguagens do vídeo e da fotografia são desenvolvidas nesta dissertação intitulada *Corpo-devir: multiplicidade na poética em fotografia e vídeo*.

No segundo capítulo, analiso aspectos da pesquisa desenvolvida ao longo do primeiro ano do curso de Mestrado em Artes Visuais, que contribuem para a constituição do trabalho *Além do corpo*. Nos procedimentos iniciais, a série de retratos “Untitled film still” (1977-1980), de Cindy Sherman, foi utilizada como referência, devido a seu caráter cênico e performático. Interesses que permeiam

ações corporais, como a dança, foram estudados em relação ao curta-metragem experimental “Valtari” (2012), do diretor Christian Larson. Em um segundo momento da pesquisa, o trabalho é compartilhado com os atores Geison Sommer e Anderson Martins, e a busca teórica passa a permear as investigações ao encontrar os conceitos-chave de devir e multiplicidade, discutidos por Gilles Deleuze (1998). No decorrer do segundo capítulo, estes conceitos embasam discussões sobre o corpo, a construção de personagem e sua relação com a performance, e, por fim, a utilização da pausa como um recurso criativo na fotografia.

No terceiro capítulo, discorro sobre o encontro das linguagens artísticas envolvidas no processo de construção de *Além do Corpo* (2016). Inicialmente, penso sobre as relações de construção do movimento, refletindo sobre a edição e montagem dos vídeos, bem como sua convergência com a linguagem cinematográfica. O conceito de “fora-de-campo”, desenvolvido por Philippe Dubois (1998), emerge na discussão e acompanha reflexões acerca da construção do movimento, alicerçada pelas teorias de Henri Bergson, repensadas por Gilles Deleuze (1985). Edmond Couchot (2003) contribui para refletir sobre a pluralidade de linguagens nos procedimentos adotados por artistas que trabalhavam com as novas mídias. O pintor e cineasta experimental Paul Sharits serve como referência para pensar o vídeo em convergência com a música, também presente no desenvolvimento do trabalho realizado em colaboração com Desireé Marantes. Em seguida, o corpo é tratado em relação à produção de algumas videoartistas brasileiras, como Letícia Parente, Sonia Andrade e Lia Chaia, com o objetivo de pensar sobre a produção em vídeo de diferentes momentos e a construção da imagem do corpo por meio da performance direta com o dispositivo, sem a presença de público. No final deste capítulo, retomo a produção do trabalho poético e apresento a instalação no espaço da Instituição Santander Cultural, considerando os conceitos de multiplicidade e devir.

No quarto capítulo, reflito sobre a proposta realizada no segundo ano de pesquisa, para o desenvolvimento do trabalho *Corpo-devir*. Os conceitos-chave aplicados à ideia de corpo enquanto potência para revelar diferentes imagens, na fotografia e no vídeo, continuaram sendo norteadores do processo. A atriz Fernanda Abegg e o ator Anderson Martins foram convidados para desenvolver as performances.

No primeiro momento, escrevo sobre as referências apresentadas para eles, onde a dançarina e coreógrafa Pina Bausch dá suporte para pensar o movimento e a expressão corporal com sua concepção de “Dança-teatro”. Romaine Brooks e Andy Warhol, que instigam discussões a respeito da desconstrução de papéis de gênero, lançam as bases para pensar o vestuário como modificador da fisionomia. No segundo momento, apresento a construção das fotografias, refletindo sobre a composição estética de cada uma. Para este momento, divido as performances dos atores e discorro, inicialmente, sobre as três imagens de Fernanda. O trabalho de Cindy Sherman promove reflexões sobre construção fisionômica por meio de artifícios. As imagens de Anderson agenciam discussões em relação ao toque, onde o foco foi o vestuário, por meio do pensamento de Merleau-Ponty (1999) e do retrato de Rose Sélavy (1920-1921), pseudônimo criado por Marcel Duchamp. A performance de Alma Negrot apresenta sobreposições e estímulos que exploram diferentes estados, enquanto agente artístico e político. Por fim, o corpo é pensado em relação ao vídeo, onde o trabalho de Hannah Wilke propõe pensar gestos e planos fechados de composição, assim como a construção da imagem feminina construída pela mídia.

No último capítulo, retomo questões a partir da análise da visualidade do corpo dos atores e da atriz, por meio das linguagens da fotografia e do vídeo. Na escrita desta dissertação, optei por uma abordagem mais direta, afim de compartilhar e refletir sobre a construção poética do meu trabalho, enquanto artista, que envolve outras áreas e linguagens como a dança e a música. Contribuindo, assim, para o campo da cultura ao tratar de questões relativas a imagem do corpo na contemporaneidade, promovendo reflexões teóricas em relação a sua potência transitória e múltipla.

## 2 ENCONTROS ENTRE CORPOS, FOTOGRAFIA E VÍDEO

Mal Piktor entrara no paraíso, parou diante de uma árvore que era ao mesmo tempo homem e mulher. Piktor saudou a árvore com respeito e perguntou:  
– És uma árvore da vida?

Hermann Hesse<sup>1</sup>

Neste capítulo, discorro sobre as escolhas e singularidades que norteiam os primeiros passos da produção desenvolvida nos dois anos de pesquisa, durante o mestrado em Artes Visuais.

Como artista e pesquisadora, entendo o processo de trabalho como um mapa que, quando desdobrado, expande a percepção de possíveis caminhos a percorrer. O interesse de pesquisar o corpo em diálogo com a fotografia e o vídeo, emerge de práticas realizadas durante os anos de graduação, entre 2010 e 2014, quando comecei a trabalhar em consonância com a trajetória de dois amigos atores. Anderson<sup>2</sup> e Geison<sup>3</sup> pesquisavam o corpo em relação às artes da cena, e desenvolviam suas práticas no palco do teatro. Naquele período, realizamos alguns experimentos colaborativos que culminaram em ensaios fotográficos e dois curtas-metragens intitulados *Outro Lugar*<sup>4</sup> e *Nightcall*<sup>5</sup>, respectivamente.

Uma estreita relação foi construída, não foi por acaso que os convidei para compor, em 2016, a prática que deu origem ao trabalho *Além do Corpo* (2016), apresentado nesta dissertação, e que fundamenta o primeiro ano das práticas realizadas nesta pesquisa.

### 2.1 CORPO DEVIR DE GEISON

As experiências passadas, o contato com o teatro possibilitou a abertura necessária para o atual processo criativo. Por meio de um contexto que não era

<sup>1</sup> HESSE, Hermann. **Contos**: metamorfose. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997. p. 125.

<sup>2</sup> Anderson Martins é ator e maquiador no grupo Teatro Por Que Não?, da cidade de Santa Maria-RS. Possui graduação pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), em Artes Cênicas.

<sup>3</sup> Geison Sommer é ator e integrante do grupo Teatro Por Que Não?. Possui graduação pela UFSM, em Artes Cênicas.

<sup>4</sup> Outro Lugar. Curta-metragem experimental, 10min37seg. Rolante-RS, Brasil. 2014. Fez parte da mostra do Festival de cinema Cineserra, realizado em Caxias do Sul, 2014.

<sup>5</sup> Nightcall. Curta-metragem experimental, 1min09seg. Rolante-RS, Brasil. 2014. Participou da exposição do XVI Salão de Artes Visuais, realizado na Pinacoteca Feevale, na cidade de Novo Hamburgo-RS, em 2014.

fechado e não se encerrava em um enredo exato, apresentei estímulos visuais e sonoros a Anderson e a Geison, com o objetivo de estimular a performance corporal e criativa de ambos. Essa postura inicial, de apresentar referências pessoais, serviu como método agenciador do discurso, enquanto responsável pela proposta do trabalho. Isso também permitiu que eu me posicionasse enquanto artista e pesquisadora, na relação que estávamos construindo.

Nesse campo de ação, direcionei perspectivas, partindo da seleção de imagens que tinham como objeto de estudo o corpo e a performance diante do aparelho. Desta forma, abri o processo investigativo, primeiramente para Geison, com o trabalho de Cindy Sherman.

A produção inicial de Cindy Sherman, realizada no início da década 1970, denominada *Untitled Film Stills*, faz referência à ficção cinematográfica e publicitária, que apresenta personagens femininos como frágeis e submissos. Esses clichês servem de base para as séries fotográficas, em que Sherman utiliza essa cultura conduzida pela *mass mídia*, e critica esse sistema de imposição de estereótipos.

Joan Fontcuberta (2010) escreve sobre os questionamentos propostos pelo trabalho de Sherman, a respeito da identidade feminina (Figura 1). Segundo Fontcuberta, “suas fantasias evocam, portanto, a despersonalização e a noção de identidade como encenação” (FONTCUBERTA, 2010, p. 28). Partindo dessas construções midiáticas do que seria uma mulher, ela realiza os trabalhos com o objetivo de questionar essas imagens.

Atuando como modelo de suas próprias fotografias, Cindy revela diferentes personagens e controla a produção desde a maquiagem até o disparo da câmera. Estas imagens dialogam com um universo ficcional de possibilidades, onde o corpo serve de suporte para discutir relações de gênero, imbricando reflexões sobre a construção de cenas. As imagens têm como objetivo levantar questões relativas aos comportamentos sociais, já que propõem um discurso político, de cunho feminista, utilizando o corpo e a fotografia como suporte, para contestar o papel da mulher na sociedade.

Neste sentido, o trabalho de Shermann oferece reflexões que vem ao encontro da proposta que eu quis construir com Geison. Como artista, me propus a agenciar um espaço de reflexão na construção de diferentes imagens advindas do corpo, onde os estímulos para estas mudanças seriam proporcionados por meio da performance, da música, do vestuário e, por fim, do dispositivo fotográfico.



Figura 1 — Cindy Sherman, Untitled Film Still #35, fotografia, 1979



Fonte: Moma<sup>6</sup>.

Despertar a prática no campo do vídeo também foi uma das estratégias artísticas adotadas na construção deste trabalho. O curta-metragem experimental *Valtari*<sup>7</sup> (Figura 2), da banda Sigur Rós, com direção de Christian Larson e coreografia de Sidi Larbi Cherkaoui, é o décimo quarto em uma série de dezesseis

---

<sup>6</sup> Disponível em:

<<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/gallery/2/#/55/untitled-film-still-35-1979/z=true>>. Acesso em: 12 mar. 2016.

<sup>7</sup> Valtari. Direção de Christian Larson. Nova York: Black Dog Films, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wfJVAoTE2PI>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

peças audiovisuais que compõem o projeto *The Valtari Mystery Film Experiment*<sup>8</sup>. Foi apresentado no Brasil pelo MIS<sup>9</sup>, na exposição *Spectacle: the music vídeo* (2013), com o objetivo de trazer exemplos importantes da convergência entre arte e a linguagem do videoclipe.

Figura 2 – Sigur Rós, *Valtari*, frame de vídeo, 2012



Fonte: Youtube<sup>10</sup>.

O enredo de *Valtari* apresenta uma dançarina e um dançarino em uma construção abandonada. Eles executam movimentos de torção, contração e expansão do corpo em dança, dialogando com a trilha musical, em que eles se conhecem e se apaixonam.

O que me interessa nesta referência é como o vídeo explora imagens produzidas pelo corpo, as quais, posteriormente, são trabalhadas na edição e montagem das cenas captadas pelo dispositivo. As posições que o corpo ocupa no espaço também foram utilizadas por Geison, como objeto de estudo na proposta que seguiu.

<sup>8</sup> O projeto *The Valtari Mystery Film Experiment* compõe visualmente o sexto disco *Valtari* (2012) da banda islandesa Sigur Rós. Diversos diretores audiovisuais foram convidados a criar livremente suas narrativas com base nas faixas do disco.

<sup>9</sup> Museu da Imagem e do Som. Matéria online da exposição *Spectacle: the music vídeo* (2013), disponível em: <[http://www.mis-sp.org.br/icox/icox.programacao\\_interna&id\\_event=1170](http://www.mis-sp.org.br/icox/icox.programacao_interna&id_event=1170)>. Acesso em: 10 dez. 2016.

<sup>10</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wfJVAoTE2PI>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

A partir das referências visuais apresentadas, as linguagens do vídeo e da fotografia foram trabalhadas concomitantemente, visando estabelecer relações entre a performance do ator e o dispositivo fotográfico operado por mim.

Dentro deste contexto, propus que Geison construísse uma partitura de movimentos corporais, ou seja, uma sequência de movimentos coreografados, que tivesse como característica qualidades diferentes de força, ritmo e velocidade em sua execução. Para acompanhar esta proposta foi selecionada a música *Zero*<sup>11</sup>, de Liniker e os Caramelows, que instigou o ator a explorar movimentos do corpo, em uma cadência constante. Com ritmo lento, a voz em timbre grave desliza na melodia até alcançar os agudos.

De modo sensual, a letra é interpretada e revela detalhes de uma relação onde predomina o desejo pelo oposto. Contudo, para além das intenções da música, a construção da performance de Liniker evoca questões de cunho social e político. Por se identificar como uma pessoa não-binária, esteticamente rompe com a relação homem/mulher, não associando seu gênero com seu sexo biológico. Utiliza roupas, acessórios e maquiagens que reforçam o estereótipo de feminilidade, mas não se identifica com o gênero.

Em entrevista ao site UOL<sup>12</sup>, Liniker comenta sobre a relação com seu corpo e diz: “Eu me visto desta forma naturalmente porque é como me sinto à vontade. É a maneira que encontrei para quebrar alguns paradigmas sociais. Tenho o corpo masculino, mas não quero definir um gênero social” e complementa dizendo que “Não é porque uso saia, batom, brinco ou maquiagem que eu preciso ser homem ou mulher. Estar vestido deste jeito é mostrar um corpo político”. Para encerrar a questão, afirma que “podemos ser livres independentemente do que estamos usando” (CRUZ, 2015, n.p.).

O corpo apresenta objetos socialmente femininos, como o uso de batom e de saia, mas a performatividade exercida por Liniker subverte o uso destes elementos, o que permite realizar outra leitura sobre o corpo, enquanto potência e imagem. Nesse sentido, a performance e a música desta pessoa não-binária serviu de base

---

<sup>11</sup> Zero, música interpretada por Liniker e os Caramelows que compõem o disco *Desmonta*, lançado em 2015.

<sup>12</sup> CRUZ, Felipe Branco. De batom, brincos e turbante, músico de Araraquara se destaca no YouTube. UOL. 6 nov. 2015. Disponível em: <<http://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2015/11/06/ep-de-estreia-demusico-de-araraquara-resgata-soul-e-samba-rockbrasileiro.html>>. Acesso em: 10 out. 2017.

para Geison, na proposta de construir uma partitura corporal aliada às referências anteriores, isto é, o trabalho de Cindy Sherman e o vídeo *Valtari*.

A sequência exibida abaixo (Figura 3) foi constituída de tensões e expansões, torções e alongamentos. Neste momento, percebi a importância da música na composição da partitura, pois ela proporcionou estímulos sonoros utilizados como principais meios de percepção do espaço e do corpo. Somado a isso, as referências visuais serviram para o estudo de movimentos executados pelo ator. Esta estratégia também permitiu analisar o corpo em diálogo com a fotografia e com o vídeo.

Figura 3 – Walesca Timmen, montagem com fotografias do primeiro experimento realizado na sala de estar residencial, 2016



Fonte: Walesca Timmen, frames de vídeo produzido em sala residencial, 2016.

Geison realizou a partitura em uma sala de estar, um contexto provisório, mas que dispunha de um espaço amplo e controle de iluminação. Ao analisar essas primeiras captações em vídeos e fotografias foi possível perceber que a música *Zero* proporcionava os estímulos necessários para a atuação do corpo. Assim, a construção da partitura da sequência de movimentos coreografados foi deixada de lado e priorizei a experiência em decorrência do ritmo musical.

Para a segunda parte do trabalho, foi utilizado o espaço cênico de um palco de teatro<sup>13</sup>, devido aos amparos técnicos, tais como o controle da luz, o tamanho e a liberdade de usar os recursos do local em horários alternativos, como das 20h às 6h. Registrar movimentos de contração e da expansão da atuação no espaço era o meu objetivo. Neste momento, a música foi pensada para servir como uma base, onde a única diretriz era acompanhar o ritmo sonoro. Os gestos, diferentemente do primeiro exercício coreografado, pouco se encontravam a cada repetição de *Zero* (Figura 4).

Entre as características estéticas escolhidas para a cena, estava o palco vazio e a luz dura, bem marcada no corpo do ator. Esses procedimentos técnicos agenciaram um espaço intimista, onde Geison não enxergava as zonas de sombra, por conta da iluminação intensa. Suas ações no espaço pareciam fazer parte de um ritual, seu corpo remetia a transe e só recobrava o contato comigo, quando a música parava.

Figura 4 – Walesca Timmen, frame de vídeo da performance de Geison no palco do teatro, 2016



Fonte: Walesca Timmen, *Além do corpo*, frame de vídeo. 2016.

---

<sup>13</sup> Localizado na cidade de Santa Maria-RS, o Espaço Cultural Victório Faccin promove apresentações cênicas, musicais e exposições de artes visuais.

Ao escapar da partitura, as possibilidades de movimentos provocadas pelo ritmo, melodia e letra foram os pontos fortes do experimento. Tal exposição aos estímulos visuais e sonoros previamente estudados auxiliou a performance do ator e provocou formas que revelaram um corpo ativo e sensível diante da câmera.

Outra perspectiva que surgiu nesta proposta foi a de motivar transformações no corpo. Como um gatilho que disparou outras potencialidades, propôs modificações em relação à fisionomia de Geison. A pilosidade do ator sugere características físicas socialmente construídas como masculinas, contudo, estas qualidades são subvertidas, após vesti-lo com uma saia, bem como barbear e maquiar seu rosto. A partir disso, a ação performática manifestou movimentos diferenciados e revelou o conceito de multiplicidade ao comparar as imagens do primeiro momento (Figura 5), em que ele está apenas com uma sunga, e o segundo (Figura 6), em que ele está com os novos adereços e sem barba.

Figura 5 – Walesca Timmen, fotografia em plano médio de Geison com pelos e usando uma sunga, 2016



Fonte: Walesca Timmen, Além do corpo #21, fotografia, 2016.

Figura 6 – Walesca Timmen, fotografia em plano médio de Geison sem barba e com adereços, 2016



Fonte: Walesca Timmen, Além do corpo #26, fotografia, 2016.

O conceito de multiplicidade, revelado ao analisar as imagens, abrange inúmeras discussões no que diz respeito à relação com a fotografia. Tal aproximação permeia o objeto tecnológico e é discutida amplamente por pensadores como Walter Benjamin (1987) e Vilém Flusser (1985), que compreendem a relação da multiplicidade como elemento-chave para entender como se confere a distribuição da informação, onde a fotografia seria o objeto multiplicável. Contudo, o objetivo deste processo prático foi tratar da multiplicidade que advém da

performance corporal, para então ser fotografada e filmada. Nesse sentido, Gilles Deleuze (1992) contribui para a reflexão teórica ao definir a multiplicidade enquanto um estado do ser.

Para ele, os conceitos de “uno” e “múltiplo” não são oposições que formam a multiplicidade, e não é na combinação destes contrários que se chega a ela. Deve-se questionar cada caso e como ocorre, pois é aí que se encontra a substância das ideias. Entende-se, então, que existe multiplicidade em tudo que é encarnado na “Ideia” (DELEUZE, 1992, p. 174), no pensamento.

A partir dessa semântica, o conceito de multiplicidade é relacionado à poética desenvolvida com Geison. A construção de sentido, na exposição do corpo a diferentes estímulos é refletida enquanto potência. Neste sentido, a multiplicidade é definida ao empregar o termo “E”, ou seja, como algo que acontece entre os elementos que a compõem. Nas ações que o corpo do ator executa existe um “E [...] que não é nem um nem outro, nem um que se torna o outro, mas que constitui, precisamente, a multiplicidade” (DELEUZE, 1998, p. 45). Estas posições que o corpo pode constantemente assumir, que não são conjuntos e nem elementos únicos, colocam o corpo como fronteira, sem, contudo, confundir-se com a noção de dualidade. Estar em meio a modificações de características e atribuições de elementos revela um corpo múltiplo em sua natureza. O corpo está sempre em transformação, sempre no meio, entre um estado e outro. Isso pode ocorrer por estímulos externos, como acessórios atribuídos ao vestuário ou até mesmo o som da música de Liniker, que instiga seu corpo a movimentar-se em determinado ritmo.

A investigação com o ator Geison encontrou o desfecho das captações em vídeo e fotografia, apresentando esta zona indeterminada em que as variações existem, entre os movimentos que acompanham a música e as modificações em relação ao vestuário, o uso de maquiagem e a pilosidade.

Deleuze (1997) escreve que a multiplicidade muda quando se acrescenta ou retira de determinada circunstância algum elemento que compunha aquele conjunto. Esta variação está acompanhada da noção de indeterminação, do vir a ser algo, e neste contexto apresenta o conceito de devir, pois “as multiplicidades não param, portanto, de se transformar umas nas outras, de passar umas pelas outras [...] não é de se espantar, a tal ponto o devir e a multiplicidade são uma só e mesma coisa” (DELEUZE, 1997, p. 27).



Com a mesma música e o mesmo palco de madeira, porém, executando movimentos de contração e expansão diferentes dos iniciais, o corpo é percebido de outro modo pelo ator, após as intervenções realizadas. Esta alteração é identificada por meio da relação com o espaço e a trilha musical, quando ele apresenta movimentos mais suaves e lentos. A performance revela características onde o conceito de devir vem ao encontro da poética. Deleuze escreve que:

Devir é jamais imitar, nem fazer como, nem ajustar-se a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade. Não há um termo de onde se parte, nem um ao qual se chega ou se deve chegar. Tampouco dois termos que se trocam. A questão “o que você está se tornando?” é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se torna, aquilo em que ele se torna muda tanto quanto ele próprio (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 10).

Nesta construção infinita, o corpo é exposto sempre em via de tornar-se algo novo. Trata-se de percebê-lo como múltiplo, rico em potencialidades, que se mistura e incorpora modos por meio de estímulos externos.

Conforme escreve Maurice Merleau-Ponty (1999) ao estudar a essência da percepção, o corpo “[...] é sempre outra coisa que aquilo que ele é, sempre sexualidade ao mesmo tempo que liberdade, [...] nunca fechado em si mesmo e nunca ultrapassado” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 268-269). Contudo, “[...] o sujeito enquanto presença absoluta a si é rigorosamente indeclinável, e que nada pode advir-lhe do qual ele não traga em si mesmo o esboço” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 572). O corpo em devir de Geison traz consigo nesta poética, não um modelo do qual se deva partir ou imitar, mas a potencialidade de transformar, sem, contudo, perder a consciência de si, da ideia que se tem da própria existência.

## 2.2 O DEVIR DE ANDERSON EM AMA: PERSONAGEM COMO PROPOSTA CRIATIVA

A prática do trabalho (2016), iniciada em colaboração com Geison Sommer, abriu espaço para pensar a poética por meio de um processo criativo similar com o Anderson Martins, já na primeira sequência de experimentos realizados. A metodologia de trabalhar a performance em dois momentos, separando-os com estímulos externos, seguiu nesta etapa do trabalho prático, sendo que a primeira ação foi escolher o som que o ator utilizaria.

A música *Coccon*, de Björk<sup>14</sup>, com ritmo lento, batidas marcadas e timbre agudo e calmo foi selecionada. Inicialmente, a cantora interpreta a melodia quase como uma canção de ninar, mas vai ganhando potência até chegar em notas mais altas e intensificar seu ritmo. A partir de então, possibilidades de relação entre a sonoridade e a interpretação corporal do ator foram pensadas e direcionadas. A performance foi filmada no espaço do teatro<sup>15</sup>, onde Anderson (Figura 7) estava com o cabelo raspado, sem barba, utilizando apenas uma sunga. Ele apresentava movimentos alternados de expansão e contração, rápidos e rígidos, que ganhavam intensidade conforme a trilha musical.

Figura 7 – Walesca Timmen, frame de vídeo em plano aberto de Anderson sem adereços, 2016



Fonte: Walesca Timmen, *Além do corpo*, frame de vídeo. 2016.

Em um segundo momento, retomei investigações em torno de uma personagem chamada Ama, latente em meu caderno de roteiro. Sua construção, contudo, não era amarrada nas linhas que seguiam e, sem um enredo exato, ela estava aberta a possibilidades em relação a sua existência.

Gerar e construir uma personagem implicam discussões que envolvem o campo do real *versus* o do ficcional. Esta relação constrói um diálogo com um

<sup>14</sup> A música *Coccon* compõem o álbum *Vespertine*, lançado em 2001.

<sup>15</sup> Espaço Cultural Victório Faccin, Santa Maria-RS.

universo de potencialidades criativas que são definidas de acordo com o ponto de vista de quem as escreve e de quem as interpreta. Diante desse encontro, o caminho de Ama exibiu fragmentos de inquietações pessoais minhas, em relação a um corpo político e agente de questionamentos sobre si.

Ama possuía algumas características descritas em um roteiro que havia sido pensado em 2014, mas que não foi desenvolvido. O contexto principal de sua existência, nos escritos, era mostrar a pluralidade do corpo e sua potencialidade em relação a um ser que não está de acordo com os binômios mulher e homem. A personagem não teria um gênero definido e Anderson atuaria no papel.

Tornar desejos e anseios pessoais figurativos foi a motivação para escrever a história da personagem e, sob esta perspectiva, entendi que o cruzamento entre a realidade e a ficção metaforiza o sujeito e os discursos da minha vivência enquanto artista. Syd Field (1982) faz menção a esse respeito, quando escreve sobre a construção de personagens:

[...] O que todas as pessoas têm em comum? Somos o mesmo, você e eu; temos as mesmas necessidades, os mesmos quereres, os mesmos medos e inseguranças; queremos ser amados, ter pessoas como nós, ter sucesso, sermos felizes e saudáveis. Somos o mesmo, sob a pele. Certas coisas nos unem. O que nos separa? O que nos separa de todos os outros é o nosso PONTO DE VISTA – como vemos o mundo. Cada pessoa tem o seu ponto de vista. PERSONAGEM É UM PONTO DE VISTA – é a maneira de olharmos o mundo (FIELD, 1982, p. 35-36).

O autor encontra no “ponto de vista” recursos para caracterizar o que diz respeito à relação entre íntimo e externo, entre o que é inerente a todos, mas se distingue ao encontrar sentidos e pesos diferentes para cada situação. Escrever a história de uma personagem é fragmentar esta relação sensível e pessoal, visando um diálogo com um mundo hipotético, que é organizado entre realidade e ficção, resultado da experiência de quem escreve e de quem interpreta.

A partir desta perspectiva, propus que retomássemos a construção de Ama, aliada à prática de utilizar a trilha sonora *Coccon*, assim como na primeira sequência de ações, como base para explorar movimentos em uma cadência constante. A diferença entre o primeiro experimento e o segundo, encontrava-se em ter a investigação baseada em uma personagem, no segundo experimento, em que as fotografias revelaram um corpo sensível a estes diferentes estímulos ao comparar as imagens (Figuras 8 e Figura 9).

Figura 8 – Walesca Timmen, fotografia em plano médio de Anderson vestindo uma sunga, 2016



Fonte: Walesca Timmen, Além do corpo #04, fotografia, 2016.

Figura 9 – Walesca Timmen, devir de Anderson em Ama com vestido, maquiagem e peruca, 2016



Fonte: Walesca Timmen, Além do corpo #42, fotografia, 2016.

Para o ponto de transformação foram atribuídos um vestido e uma peruca, além do ator ter se maquiado e depilado o corpo. Os movimentos performados depois das modificações eram muito diferentes dos iniciais, mais suaves e delicados, com menor número de torções. A multiplicidade de estados que o corpo assumiu decorreu destas mudanças provocadas, isto é, do que retiramos ou acrescentamos, e neste sentido encontrei uma natureza mutável.

O desenvolvimento de Ama, no caderno de roteiros, deixava em suspensão sua história. Esta abertura promoveu um lugar de reflexão entre a personagem e Anderson e permitiu explorar a multiplicidade e o devir por meio da proposta do trabalho. Gilles Deleuze (1998), quando escreve a respeito da dualidade em relação ao conceito de devir diz que:

[...] já não há máquinas binárias: questão-resposta, masculino-feminino, homem-animal [...] A vespa e a orquídea são o exemplo. A orquídea parece formar uma imagem de vespa, mas, na verdade, há um devir-vespa da orquídea, um devir-orquídea da vespa, uma dupla captura, pois "o que" cada um se torna não muda menos do que "aquele" que se torna. A vespa torna-se parte do aparelho reprodutor da orquídea, ao mesmo tempo em que a orquídea torna-se órgão sexual para a vespa. Um único e mesmo devir, um único bloco de devir (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 10).

É possível pensar a relação delineada no encontro entre a personagem e o ator da mesma forma que a da vespa e da orquídea, isto é, uma relação onde a dualidade não existe, ela está justamente entre Ama e Anderson, ou um devir-Ama de Anderson, um devir-Anderson de Ama, que compreende uma só unidade, um corpo único.

A relação entre o ator e a personagem foi entendida como um diálogo, uma mistura, onde um conferiu outros estímulos, em que o resultado foi uma interação íntima performada ao som de uma música. Em um discurso à Academia Sueca pelo recebimento do Prêmio Nobel (1998), o escritor português José Saramago discorre, em alguns trechos, sobre a relação que estabelece com seus personagens literários:

Ao pintar os meus pais e os meus avós com tintas de literatura, transformando-os, de simples pessoas de carne e osso que haviam sido, em personagens novamente e de outro modo construtoras da minha vida, estava, sem o perceber, a traçar o caminho por onde as personagens que viesse a inventar, as outras, as efectivamente literárias, iriam fabricar e trazer-me os materiais e as ferramentas que, finalmente, no bom e no menos bom, no bastante e no insuficiente, no ganho e no perdido, naquilo que é defeito, mas também naquilo que é excesso, acabariam por fazer de mim a pessoa em que hoje me reconheço: criador dessas personagens, mas, ao mesmo tempo, criatura delas (SARAMAGO, 1998, n.p.)<sup>16</sup>.

As palavras de Saramago remetem a ideia de que suas personagens são parte dele, suas construções estão em sincronia com sua vida e suas experiências. Este caminho de referências é desenvolvido de acordo com o que está por vir, com

---

<sup>16</sup> Disponível em: <[http://www.citi.pt/cultura/literatura/romance/saramago/est\\_dis2.html](http://www.citi.pt/cultura/literatura/romance/saramago/est_dis2.html)>. Acesso em: 10 dez. 2016.

o que estas figuras de sua existência poderiam contribuir para sua literatura. As relações montadas pelo escritor encontram no devir a multiplicidade de conjuntos, ou personagens, sendo que, nesta troca, o papel de criador se mistura com o de criatura, sugerindo unicidade.

A performance executada no palco do teatro deriva de contaminações entre Anderson e Ama. Na escolha dos movimentos, ele carrega alusões de suas experiências passadas, de sua formação enquanto ator. Ama traz para a cena elementos físicos, como a maquiagem e a peruca, que contribuem para a sua indefinição de gênero. Este encontro carrega a multiplicidade como condição de existência, pois “[...] cada indivíduo é uma multiplicidade infinita, e a Natureza inteira uma multiplicidade de multiplicidades perfeitamente individuada” (DELEUZE, 1997, p. 33). Neste sentido, a natureza seria as relações entre os indivíduos e as circunstâncias, que geram composições sempre em devir. Pode-se dizer, então, que o encontro entre ator e personagem resulta na relação devir-Ama de Anderson ou devir-Anderson de Ama.

### 2.3 SÉRIES FOTOGRÁFICAS: A PAUSA COMO RECURSO CRIATIVO

Durante o trabalho no espaço do teatro foram realizadas fotografias com a intenção de produzir imagens das transformações e multiplicidades desencadeadas com as performances dos atores. Em duas séries, que não são o registro de um espetáculo, mas de cenas construídas pelos corpos e aparelho fotográfico, quarenta e duas imagens foram selecionadas para compor o projeto *Além do Corpo* (2016).

Philippe Dubois (1998) escreve a respeito do ato de fotografar: “[...] não é mais possível pensar a imagem fora do ato que a faz ser” (DUBOIS, 1998, p. 15) ou seja, “a imagem foto torna-se inseparável de sua experiência referencial, do ato que a funda” (DUBOIS, 1998, p. 53). Nesse sentido, entende-se que o contexto em que o fotografado está inserido lança a base que revela a imagem. A partir desse pensamento, analisei as ações executadas pelos atores e as fotografias, com o objetivo de identificar sua leitura, considerando questões relativas à arte contemporânea.

O contexto inicial do trabalho implicava em definir algumas escolhas estéticas para as fotografias que seriam realizadas. Minha intenção era apresentar imagens com desenhos bem definidos do corpo, então optei por utilizar luzes duras, sem

difusão, onde as sobras eram recortadas por limites acentuados em relação às zonas mais claras. A partir desta escolha defini os ajustes técnicos da câmera, como velocidade de captura, sensibilidade do sensor e a abertura óptica da lente, em relação à luminosidade do palco. Estas variáveis foram analisadas, pois se tratava de um local com pouca intensidade de luz, portanto, o tempo de exposição mínimo para aquelas condições era de 1/30 segundos. Estes dados implicaram diretamente nas escolhas estéticas que fiz ao trabalhar a performance dos atores, pois se eles realizassem movimentos rápidos causaria um “rastros” na imagem e esta não era a intenção.

Falar destas escolhas técnicas implica em refletir sobre o tempo e os instantes na fotografia. Conforme Arlindo Machado (2015) escreve, “não podemos nos esquecer de que este único fragmento temporal que o acaso escolheu para congelar na foto é também ele composto de infinitos outros instantes que o obturador, todavia, não sabe distinguir” (MACHADO, 2015, p. 54). Para exemplificar sua ideia de deslocamento na imagem, ele cita uma fotografia de Jacques Henri Lartigue (Figura 10), capturada por uma câmera analógica, com “um tempo de exposição muito longo em relação ao movimento dos carros” (MACHADO, 2015, p. 55).

Figura 10 – Jacques Henri Lartigue, Grand Prêmio Automobilístico da França, 1912.



Fonte: Machado (2015, p. 55).



Machado (2015) explica que:

se tivermos diante da câmera um motivo em movimento, a película 'fixará' não mais um momento absoluto, o aqui e agora imposto pelo acionamento do mecanismo, mas o deslocamento do motivo em vários "instantes" superpostos uns aos outros (MACHADO, 2015, p. 55).

A escolha criativa para o registro do corpo dos atores foi utilizar a pausa para não gerar este efeito do movimento, mas sim obter uma imagem sem "rastros". Segundo Philippe Dubois (1998), o ato fotográfico imobiliza a ação. Captura o tempo que "torna-se, uma vez pego, um instante *perpétuo*: uma fração de segundo, decerto, mas [...] destinada também a durar, mas no próprio estado em que ela foi capturada e cortada" (DUBOIS, 1998, p. 168, grifo do autor). Em outra temporalidade, a fotografia é estabelecida como infinita, acrônica e estática. A interrupção dos curtos movimentos de Geison e Anderson reforçam a ideia de corte e captura.

Como um jogo de estátuas, os atores eram dirigidos em suas ações com o comando de "pare". Essa escolha atribuiu à minha relação com o trabalho o poder de decisão em relação ao corte no movimento dos corpos pelo espaço, sem, contudo, determinar posições no palco do teatro. Deter a performance não implicava saber em qual posição os atores parariam, pois existem alguns segundos que sucedem o comando, e o corpo ainda está em movimento, a parada não é instantânea. Neste sentido, o devir e a multiplicidade acompanhavam a proposta realizada, ao encontrar as posições que o corpo pôde constantemente assumir sem imitar, ou referir a algum modelo. Não se tinha um ponto de partida ou chegada, mas um comando de corte, isto é, a palavra "pare", e em sequência ao corpo imóvel o ato fotográfico era realizado.

As fotografias do trabalho *Além do Corpo* (2016) foram produzidas no devir, no acaso da relação de tempo e captura. Para Dubois (1998), a inscrição na superfície sensível, quando a fotografia é produzida, pode decorrer de duas situações que envolvem movimento. A primeira ressalta o apagamento, ou um rastro na imagem deixado pela passagem rápida do sujeito ou do objeto. A superfície sensível não grava a imagem e ela desaparece, passa. O segundo é referente ao instantâneo que captura, congela um instante. Apesar de extremos, ambos os casos geram:

[...] um fora-de-campo muito particular: *coloca fora-de-campo o próprio tempo* (a duração crônica). Isso é evidente no primeiro caso: o movimento apaga-se por si mesmo, tudo o que se mexe, justamente, *passa*, [...] desliza na película, aflora-a sem nela deixar vestígios ou deixando poucos. O tempo resvala, desaparece. Resta apenas o imóvel, o petrificado de antemão, o que já está de certa forma fora do tempo. No segundo caso, o instantâneo também coloca o tempo fora-de-campo, mas de outra maneira: não pela ausência, mas pela parada, não pelo excesso de *flo*, que vai até a dissolução, mas pelo excesso de nitidez que congela e suspende (DUBOIS, 1998, p. 181-182, grifos do autor).

Quando os movimentos dos corpos são interrompidos e o ato fotográfico é realizado, o devir emerge da pausa. Essa ação constrói o momento único, que não imita. Nas fotografias, o tempo é suspenso e colocado “fora-de-campo” na imagem revelada. A duração desaparece e o instantâneo perpetua o corte de uma ação.

As performances realizadas ao som das músicas *Zero* e *Coccon*, por Geison e Anderson respectivamente, foram divididas em movimentos curtos. Os corpos se tencionavam, se estendiam e, então, paravam para o registro ser feito. Esta relação direta com o dançar frenético e, em seguida, imobilidade, revelou o conceito de pausa como elemento chave para compreender o desenvolvimento do trabalho prático.

Em seu livro *Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*, a pesquisadora Annateressa Fabris (2004) pensa a pausa em relação à fotografia por meio do pensamento de Phillippe Bruneau, conjugando-a com o conceito de sujeito que se refere “ao corpo em sentido biológico” (FABRIS, 2004, p. 57). Nas palavras da autora,

A pausa opera em uma outra direção, ao deter o fluxo do tempo graças a uma imagem imutável e reiterável. Essa imagem, que coloca em xeque a condição passageira da existência do sujeito, permite ainda multiplicar e tornar ubíqua uma identidade sequencial em seu ritmo vital. “Semelhança” e “diferença” imbricam-se necessariamente no retrato, uma vez que ele pode afirmar tanto a unicidade da pessoa na multiplicidade dos sujeitos (personagem com traços de outros modelos) quanto a multiplicidade das pessoas na unicidade do sujeito (as diferentes máscaras que um retratado pode assumir) (FABRIS, 2004, p. 57-58).

O ato de pausar um movimento para uma fotografia imprime relações de casualidade no jogo entre o fotógrafo e a ação, e age na dinâmica da transitoriedade, revelando as diferenças e as multiplicidades dos seres. A pausa no trabalho realizado com Anderson e Geison ocorre após o comando de “pare” direcionado por mim. Os movimentos rápidos são cessados alguns segundos

depois, e o desenho do corpo torna-se estático para a fotografia ser feita. Na pausa o sujeito resgata sua “dessemelhança” (FABRIS, 2004, p. 58) diante de estereótipos, em oposição à pose, que utiliza artifícios para construir imagens baseadas em ideias de composição. Neste sentido, o trabalho fotográfico realizado (Figura 11 e Figura 12) com Anderson e Geison culminou em composições que exibem a potência dos corpos, ao abrir espaço para o acaso, nestes segundos que sucedem o “pare”, revelando sua multiplicidade.

Figura 11 – Walesca Timmen, montagem em grade da primeira série fotográfica com os atores utilizando apenas sungas, 2016



Fonte: Walesca Timmen, *Além do Corpo*, composição em grade. 2016.

Figura 12 – Walesca Timmen, montagem em grade da segunda série fotográfica com os atores utilizando adereços, 2016



Fonte: Walesca Timmen, *Além do Corpo*, composição em grade. 2016.

### 3 MULTIPLICIDADE E DEVIR DE LINGUAGENS

Neste segundo capítulo, discorro sobre o encontro de linguagens artísticas envolvidas no processo de construção de *Além do Corpo* (2016) e sobre as escolhas estéticas que fiz e que foram aplicadas na montagem do trabalho.

Em um primeiro momento, ressaltei a performance corporal dos atores, o diálogo do corpo com o espaço do teatro, com as músicas e as ações resultantes das intervenções no vestuário, na maquiagem, bem como na pilosidade. A discussão que inicio agora compreende o momento de seleção e montagem, onde as imagens advindas dos primeiros encontros são trabalhadas em *softwares* de edição, até chegar ao momento da exposição.

A partir disso, resalto as convergências, dentro do trabalho poético, entre as linguagens da música e do cinema, bem como as relações de movimento resultantes do corte e da montagem na pós-produção das fotografias e dos vídeos. De igual modo, proponho reflexões em torno de produções artísticas que tinham como objetivo discutir o embate do corpo com o vídeo, por meio da performance sem a presença de público.

#### 3.1 JOGO DE MONTAR: RELAÇÕES DE CONSTRUÇÃO DO MOVIMENTO

As performances realizadas por Geison e Anderson no palco de teatro foram construídas em dois momentos e utilizaram como base as músicas *Zero* e *Coccon*, de Liniker e Björk respectivamente. Nesta relação do som e da ação no espaço foi possível perceber que a melodia ditava o ritmo que os atores utilizavam, isto é, que os atores acompanhavam o ritmo da música. Na primeira sequência performática, eles utilizaram sungas e seus pelos eram aparentes. Enquanto que na segunda, essas figuras foram alteradas por meio de adereços, como roupas e maquiagens, além de terem sido submetidos à depilação. O resultado destas ações explorou o caráter de multiplicidade e devir na potência de revelar diferentes imagens do corpo a cada novo estímulo.

Após a finalização das captações em vídeo, realizei a edição das cenas em um *software* onde a primeira ação foi a de eliminar o som. Ao retirar este elemento que os atores utilizaram de referência para performar, o processo criativo foi

construído por meio do silêncio, eliminando a rítmica e deixando o diálogo entre planos aberto para outras composições.

Produzi uma série de cinco vídeos, de modo que dividi sua montagem em duas partes. A primeira parte compreende quatro vídeos, que passaram por um mesmo tipo de tratamento, constituindo sequências de cenas, a partir da expansão e contração ou da tensão e relaxamento dos movimentos executados.

Durante a edição, seguiram as intenções investigativas em relação à multiplicidade do corpo. Em alguns momentos dos vídeos, optei por sobrepor cenas que apresentassem movimentos distintos, por exemplo, uma cena onde o ator aparece se abaixando e, em outra cena, se levantando. Este recurso foi utilizado para alcançar o resultado de dois ou três corpos dançando e se encontrando na mesma imagem (Figuras 13 e 14).

As cenas sobrepostas na edição tinham o objetivo de afirmar a ideia de multiplicidade e apresentavam fragmentos das imagens filmadas. Por meio desta relação direta com o dispositivo, o primeiro lugar de ação foi o corpo, contudo, o vídeo assumiu esta posição e se tornou o lugar de manobras, na segunda parte da construção poética do trabalho *Além do corpo* (2016).

Figura 13 – Walesca Timmen, montagem de frames com sobreposição de cenas, 2016



Figura 14 – Walesca Timmen, montagem #2 com sobreposição de cenas, 2016



Fonte: Walesca Timmen, Além do Corpo, frames de vídeo. 2016.

No decorrer da segunda parte dos trabalhos em vídeo, também foi utilizada a estratégia de fragmentação das cenas, para, então, construir diálogos, onde o corpo era apresentado como elemento estrutural.

As práticas adotadas nas captações e montagens não tinham seus limites ou bordas definidos, o que se apresentavam eram convergências entre linguagens, que geraram contaminações.

[...] na prática é impossível delimitar com exatidão o campo abrangido por um meio de comunicação ou uma forma de cultura, pois as suas bordas são imprecisas e se confundem com outros campos. Melhor seria imaginar que os círculos que definem cada meio interceptam, nas proximidades de suas bordas, os círculos definidores de outros meios, com maior ou menor grau de penetração [...] (MACHADO, 2010, p. 57-58).

Compreendendo o vídeo como um espaço de manobras e interferências, algumas características foram adotadas do cinema, como o “fora-de-campo cinematográfico” (DUBOIS, 1998, p. 180). Philippe Dubois (1998) esclarece que esta lógica se estabelece por meio da continuidade e narratividade, aliadas ao movimento e duração das cenas. É constituído um espaço ativo em que “um personagem que se vê sair do campo à direita é seguido imaginariamente em seu espaço *off*, pode



nele realizar uma ação e voltar ulteriormente para o campo visual” (DUBOIS, 1998, p. 180). Estas convergências entre uma técnica utilizada no cinema para compor um trabalho em vídeo caracterizam um diálogo onde a hibridação das linguagens determina o contexto das imagens.

Nesta segunda parte, as captações feitas foram referentes às transformações dos atores, quando eles se depilavam, se maquiavam e colocavam as roupas. Estes processos foram gravados de dois modos e em dois locais distintos, um no contexto do palco do teatro e outro em um banheiro residencial. O ator Geison possuía como cenário no palco, um espelho, uma bacia com água e uma lâmina de barbear. Já Anderson possuía uma estrutura com um espelho, maquiagens, uma peruca e um vestido.

As sequências de ações onde eles utilizam os acessórios foram filmadas em planos abertos, médios e closes, articulando um diálogo próximo com a linguagem cinematográfica e empregando o “fora-de-campo” como estratégia de montagem. As mesmas intenções de cenas foram gravadas em um banheiro residencial, sugerindo, por meio destes cortes entre um ambiente e outro, reiterar o conceito de multiplicidade no trabalho.

Enquanto Anderson e Geison se maquiavam no palco do teatro a mesma ação acontecia em frente ao espelho de um banheiro (Figuras 15 e 16). A multiplicidade, aqui, se estabeleceu “pelo número de suas dimensões” (DELEUZE; GUATRRI, 1997, p. 27-28), das cenas, ambientes e transformações, onde acrescentar ou retirar algo também implicava na mudança de natureza da multiplicidade.

### **3.1.1 Relações na construção do vídeo**

Outra reflexão importante decorrente dos registros em vídeo foi sobre o conceito de movimento, visto que as transformações nas imagens, por meio do corte e da montagem, também implicavam em diferenças na duração e continuidade das performances, construindo, assim, outra relação visual.

Em *A Evolução Criadora*, Henri Bergson escreve sobre a ilusão cinematográfica em relação a dois momentos que supostamente a constitui: os “cortes imóveis” e o “movimento abstrato”. Esta primeira tese de Bergson sobre o movimento é discutida por Gillies Deleuze em *Cinema I: Imagem-movimento* (1985),

onde se pensa uma introdução às outras duas teses escritas por Bergson posteriormente.

Figura 15 – Walesca Timmen, composição de frames de vídeo em dois ambientes de atuação, 2016



Fonte: Walesca Timmen, *Além do Corpo*, frames de vídeo. 2016.

Figura 16 – Walesca Timmen, composição de frames de vídeo em dois ambientes de atuação, 2016



Fonte: Walesca Timmen, *Além do Corpo*, frames de vídeo. 2016.

Deleuze (1985) inicia seu texto esclarecendo que não se pode confundir o movimento com o espaço percorrido, pois o movimento é o ato de percorrer, isto é,

ele é presente. Estas diferenças são apontadas quando ele escreve que “o espaço percorrido é divisível, e até infinitamente divisível, enquanto o movimento é indivisível, ou não se divide sem mudar de natureza a cada divisão” (DELEUZE, 1985, p. 9). Em seu pensamento, não é sustentada uma ideia que confunde o espaço percorrido com o movimento. Também é importante salientar que não é possível reconstituir o movimento com “cortes imóveis”, como os fotogramas, por exemplo. Estes “cortes imóveis” também são descritos como “posições no espaço” ou “instantes no tempo”. Para Deleuze (1985), o movimento é o presente, ele é dado no intervalo entre cortes e tem uma duração concreta, isso significa que se perde o movimento de uma forma ou de outra, pois não é possível repeti-lo.

Outro dado complementar a ilusão cinematográfica que é apontado por Henri Bergson em sua primeira tese seria a existência de um movimento impessoal, abstrato, onde o cinema nos ofereceria um movimento falso, ilusório. Deleuze (1985) escreve que, apesar de operar por meio de fotogramas, que seriam cortes imóveis, “o cinema oferece uma imagem a qual acrescentaria movimento, ele nos oferece imediatamente uma imagem-movimento. Oferece-nos um corte, mas um corte móvel e não um corte imóvel + movimento abstrato” (DELEUZE, 1985, p. 7-8).

Deleuze (1985), ao adentrar as ideias da segunda tese de Bergson, revela dois modos diferentes de entender o movimento no decorrer da história. O primeiro modo apontado por ele entende o movimento ordenando-o por meio de instantes privilegiados, onde estes remetem ao campo das ideias. Estes instantes ou ideias têm por característica “potencialidades que só se realizam ao se encarnarem na matéria [...] O movimento assim concebido será, portanto, a passagem regulada de uma forma a uma outra, isto é, uma ordem de poses ou de instantes privilegiados” (DELEUZE, 1985, p. 9).

Outro modo de entender o movimento é em relação à ciência moderna, com Galileu, por exemplo, ao associar o espaço percorrido ao tempo da queda de um elemento. O movimento não era mais feito a partir de poses, mas a partir de cortes. Estas novas concepções constituem o conceito de instante qualquer. Esta passagem do instante privilegiado para o instante qualquer, da ciência moderna, abre caminho para, posteriormente, pensar no tempo como uma variável independente.

Ao tratar da terceira tese sobre o movimento de Henri Bergson, Deleuze (1985) escreve que “se tentássemos oferecer dela uma fórmula brutal, diríamos: não

só o instante é um corte imóvel do movimento, mas o movimento é um corte móvel da duração, isto é, do Todo ou de um todo” (DELEUZE, 1985, p. 13). Esta mudança no Todo é pensada a partir de movimentos de translação de corpos no espaço e também por meio de um exemplo dado por Bergson, que diz que, ao colocar açúcar em um copo com água, deve-se esperar o açúcar se dissolver. Contudo, Deleuze (1985) considera no exemplo a utilização de uma colher e aponta que o movimento expressa uma mudança na qualidade do todo, “onde há açúcar ao estado de água açucarada” (DELEUZE, 1985, p.14).

[...] o movimento remete sempre a uma mudança, migração, a uma variação sazonal. É a mesma coisa para os corpos: a queda de um corpo supõe um outro que o atrai e exprime uma mudança no todo que os compreende a ambos. [...]. Nosso erro está em acreditar que o que se move são elementos quaisquer exteriores as qualidades. Mas as próprias qualidades são puras vibrações que mudam ao mesmo tempo que os pretensos elementos se movem (DELEUZE, 1985, p. 14).

Estas mudanças qualitativas do Todo, deste Todo que muda incessantemente, apontam então para a reflexão de que se fosse preciso defini-lo, segundo Deleuze (1985), seria por meio da palavra relação, pois é através das relações que o Todo se transforma ou muda de qualidade.

Encadeamentos e atrações encontram no movimento a compreensão para as variações que ocorrem. As performances registradas no trabalho *Além do Corpo* (2016) passam por mudanças na qualidade de seus elementos por meio do corte e da montagem, isto é, “trata-se de colocar uns após os outros, em uma ordem determinada, fragmentos de filme, os planos, cujo comprimento foi igualmente determinado de antemão” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 195-196). Esta ação estabelece outra narrativa para as performances dos atores e o movimento das imagens apresenta os corpos em outra duração. Imagens dinâmicas com transições rápidas obtidas de ângulos variados caracterizam a montagem final dos vídeos do trabalho.

### 3.2 CONVERGÊNCIAS ENTRE LINGUAGENS E ENCONTROS DO CORPO NO VÍDEO

Durante a montagem dos vídeos foi utilizado como estratégia de edição das imagens, retirar o som e construir as sequências no silêncio. Contudo, depois dos

vídeos estarem prontos, convidei a musicista Desireé Marantes<sup>17</sup> para compor duas trilhas musicais<sup>18</sup>. A intenção era que ela fizesse arranjos com base nas impressões da proposta visual. Posteriormente, foram gravadas as trilhas que tinham como características alturas de timbres e instrumentos variados, contudo, respeitando o compasso uma da outra. Como as composições da Desireé foram elaboradas com base nas peças visuais, as músicas dialogavam com o ritmo empregado nos movimentos dos atores e nos cortes das cenas.

A completude do trabalho da Desireé possibilitou um sistema de articulações entre as linguagens visuais e sonoras, onde a composição da trilha implicou em um conjunto novo. Após trabalhar apenas a visualidade, eliminando os estímulos sonoros iniciais das músicas *Zero* e *Coccon*, integra-se novamente o áudio com a proposta sonora de Desireé. Neste processo de construção da linguagem audiovisual, muda-se o devir das relações, justamente por mudar sua natureza ao desvincular o ritmo inicial, com cortes, do vídeo em silêncio. Como escrevem Deleuze e Guatarri (1997):

Devir nunca é imitar. Quando Hitchcock faz o pássaro, ele não reproduz nenhum grito de pássaro, ele produz um som eletrônico como um campo de intensidades ou uma onda de vibrações, uma variação contínua, como uma terrível ameaça que sentimos em nós mesmos (DELEUZE; GUATARRI, 1997, p. 94).

O devir encontra-se na relação entre a composição musical e a montagem em vídeo, que serve de base para a cadência sonora. Não se trata de substituir uma música por outra, pois o devir não é uma sequência em escala em que é possível somar ou diminuir. Este arranjo único depende do visual para completar o seu sentido de forma simbiótica, pois a imagem também passa a depender desta nova composição.

Falar da construção de trabalhos com a imbricação de diferentes linguagens, como o vídeo, a música e o cinema, implica refletir sobre as propostas realizadas por outros artistas, a fim de compreender as ressonâncias que estas escolhas e combinações provocam no desenvolvimento do trabalho.

---

<sup>17</sup> Desireé Marantes é musicista e reside em São Paulo, onde organiza o evento Girl Rock Camp, além de seu projeto Harmônicos do Universo.

<sup>18</sup> As trilhas não receberam título e são composições realizadas exclusivamente por Desireé Marantes, em 2016, para o trabalho *Além do Corpo*.

Conforme Edmond Couchot (2003), quando ele analisa mudanças sociais ocorridas no período entre guerras, o cinema permite ver a mesma imagem e estar no mesmo tempo e espaço que outro espectador. Esta percepção do “sujeito-NÓS” (COUCHOT, 2003, p. 74) está ligada com o efeito de massificação e sincronização. O cinema reforça características sociais, assim como hábitos e políticas em benefício de ideologias.

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, correntes artísticas importantes marcaram o gênero pictórico dos Estados Unidos e da Europa, no início dos anos 50. Para Couchot (2003), o Expressionismo Abstrato e suas variantes marcam um momento libertador na arte através da não premeditação e automatismo do gesto e a recusa de remeter as formas visuais preexistentes e possíveis de serem reproduzidas por aparelhos ópticos de fotografia e filmagem. Alguns artistas, como Jackson Pollock, primam pela “ação corporal, a rapidez de execução [...] eles retomaram os efeitos de velocidade e do movimento próprios do cinema, sempre lutando contra a representação figurativa” (COUCHOT, 2003, p. 78). Esta relação entre audiovisual e artes plásticas convergia cada vez mais com as investigações artísticas da época. Michael Rush (2006) observa que os filmes dos anos 1950 e início dos anos de 1960 foram marcados por produções que ressaltavam cores e longas cenas.

As investigações com o filme abriram espaço para a exploração de trabalhos como os de Paul Sharits (EUA, 1943-1993), pintor e cineasta experimental. Seu processo envolvia abordagens de experiências com a película fílmica, vídeo e música. Durante sua participação no grupo Fluxus, tinha como objetivo tornar a experiência de assistir a um filme, a mais próxima possível da contemplação de uma pintura ou escultura, trazendo à tona aspectos materiais dos dispositivos. O uso do *Flickering* (interpolação de fotogramas) era comumente utilizado por ele em montagens, sendo um dos primeiros cineastas a explorar o efeito. No texto “Ver / Ouvir” (COTRIM, 2006, p. 422), de 1975, é apresentada uma reflexão de Sharits sobre o próprio trabalho, em que o foco principal são as possibilidades de construção entre as operações de ver e ouvir. Sharits esclarece que seu foco é voltado para uma “micromorfologia” de investigação, onde atenta para a importância de qualidades internas na constituição de seus trabalhos. Ele denomina essa investigação de “musical” e salienta que ela tem como objetivo explorar a relação entre a película fílmica e o filme sonoro.

No trabalho “T:O:U:C:H:I:N:G”, de 1968 (Figura 17), Sharits constrói uma sequência de imagens de forma que a visão opere nos modos que normalmente são particulares à audição. A articulação dos fotogramas coloridos alternados rapidamente pode, no plano visual, produzir “acordes”, assim como na música. Sharits diz que “a tela parece entrar em colapso, em pulsões rítmicas, para dentro de si mesma” (COTRIM, 2006, p. 425).

Figura 17 – Paul Sharits. “T:O:U:C:H:I:N:G” ,1968. Film Still

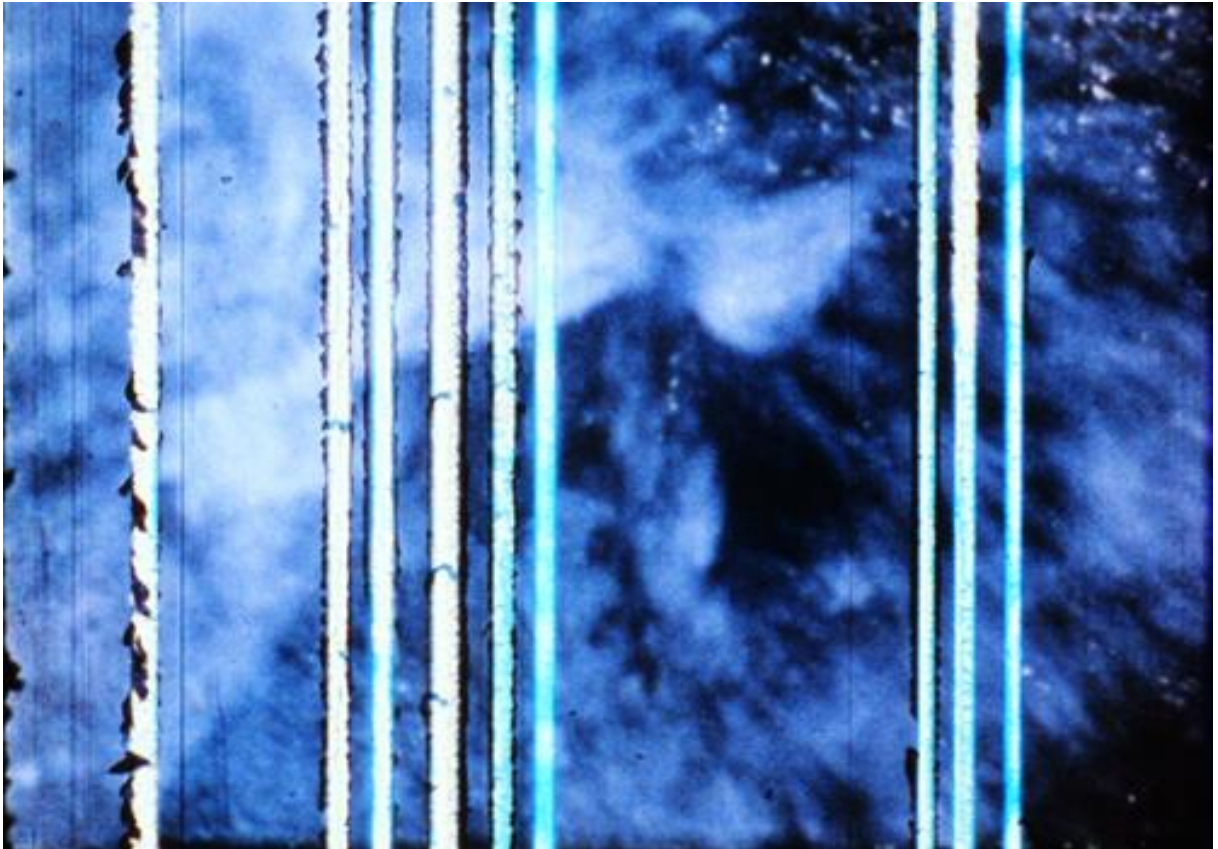


Fonte: Youtube<sup>19</sup>.

No trabalho “S:TREAM:S:S:SECTION:S:SECTION:SS:ECTIONED”, de 1971 (Figura 18), Sharits utilizou sobre a imagem da água corrente a sobreposição de linha aparecendo continuamente. Seu objetivo era atingir tanto a “profundidade de acorde”, que é um conjunto harmônico de três ou mais notas que se ouve como se estivessem soando simultaneamente, quanto a possibilidade de “contraponto”, em que duas ou mais vozes são compostas simultaneamente. Junto a essas motivações musicais, havia a preocupação maior com a relação entre as direções das correntes de água que são projetadas. Neste ponto do trabalho, a “musicalidade” é a principal intenção dos seus filmes.

<sup>19</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wzRAB2MjSNA>>. Acesso em: 09 de jun. 2016.

Figura 18 – Paul Sharits. “S:TREAM:S:S:SECTION:S:SECTION:SS:ECTIONED”, 1971



Fonte: Anthology Film Archives<sup>20</sup>.

Produzir imagens e sons que imergem o espectador em uma experiência que apresenta câmera lenta, sons penetrantes, rica coloração e grande escala são alguns recursos utilizados na poética sensorial de cineastas experimentais como Paul Sharits. Segundo Michael Rush (2006) “o que separa o artista de meios de comunicação de massa [...] é a intenção existente por trás da obra e sua natureza intensamente pessoal” (RUSH, 2006, p. 159). Filmes sem diálogos têm sua força na imagem e no ritmo entre as cenas. As trilhas sonoras muitas vezes funcionam como elemento narrativo.

Estas “contaminações” (MELLO, 2008, p. 137) são ações estéticas onde o filme, a música e o vídeo são potencializados enquanto linguagens. Mello (2008) salienta que é preciso:

---

<sup>20</sup> Disponível em: <<http://anthologyfilmarchives.org/collections/reference-library/stills/592>>. Acesso em: 09 jun. 2016.



[...] compreender que o vídeo não pode ser considerado nessas manifestações como um produto acabado de linguagem, mas sim como um processo, em que as outras linguagens e seus reflexos coparticipam da experiência artística sem um estatuto hierárquico (MELLO, 2008, p. 139).

A videoarte encontra a pluralidade de contaminações em suas narrativas, onde os procedimentos adotados pelos artistas colocam as linguagens em convergência, potencializando trabalhos. O cinema, a música, a performance e tantas outras manifestações que instauram relações de conjunto por meio do vídeo também carregam a multiplicidade em suas intenções. Esta organização própria de elementos surge como processo, experiência, e produz uma síntese de significados pela ação do artista.

As videoartes brasileiras, no período dos anos 1970, não são apenas registros de performances. Como escreve Arlindo Machado (2007), ao discorrer sobre as abordagens utilizadas para lidar com questões relativas ao corpo, “alguns trabalhos viscerais foram produzidos [...] no primeiro período do vídeo brasileiro” (MACHADO, 2007, p. 22). A videoperformance é fruto das manifestações entre o corpo e a linguagem do vídeo e aparecem em trabalhos como “Marca Registrada”, de Letícia Parente, de 1975 (Figura 19). Conduz a reflexão em relação aos artistas que apresentam práticas performáticas captadas em tempo quase real, na década de 1970, em contexto pioneiro na exploração da linguagem no Brasil.

Um corpo feminino sentado num banco com as pernas cruzadas e um dos pés diante da câmera, no ambiente externo de uma casa. Nas mãos, agulha e linha preta. Com firmeza, a linha é passada pelo buraco da agulha e faz um nó em uma das pontas. A mão delicada deliberadamente inicia uma costura incomum. Aqui o suporte não é algodão ou linho, mas a própria pele da artista. Não há titubeios, são gestos precisos os de Letícia Parente em sua performance [...] Como resultado da ação após dez minutos, sem cortes, vemos inscrito “MADE IN BRASIL” na sola de seu pé (MELLO, 2008, p. 143).

As performances construídas por artistas como Parente revelam exemplos de trabalhos que utilizam o corpo como suporte para manifestações de cunho político, social e cultural. De forma contundente, o vídeo “Marca Registrada” também faz refletir sobre a postura de utilizar o corpo como elemento agenciador de uma proposta, que encontra, na relação direta com a câmera, um espaço de manifestação artística, na contemporaneidade.

Figura 19 – Letícia Parente, Marca Registrada, 1975



Fonte: Youtube<sup>21</sup>.

Conforme os estudos de Christine Mello (2008), o corpo é uma “experiência de arte [...] compreendido como organismo cultural, que cria significados por intermédio de sua mediação, ou embate direto, [...] nesse caso com a câmera videográfica” (MELLO, 2008, p. 143). Na obra “Marca Registrada”, em que a captura é feita sem cortes, para o meio eletrônico, sem a presença de público no momento em que a gravação foi realizada, é possível compreender que o trabalho passa a existir como processo de construção. Neste sentido, a obra é a experiência do trabalho de captação direto da câmera com Letícia.

Outra produção importante é a de Sonia Andrade (Figura 20), para pensar o diálogo entre o corpo e a câmera, na exploração do período de vanguarda da videoperformance brasileira. Como escreve Machado (2007), Andrade utiliza elementos e impõem algumas mutilações em seu corpo. Com fios de nylon, ela deforma o rosto ao enrolar-se neles, com uma tesoura ela corta os cabelos e pelos do corpo, em uma mesa ela prende a mão com pregos e fios. Sua intenção era refletir, por meio da autoviolência, sobre os limites entre loucura e sanidade, que para Sonia tem relação direta com o ato de criar.

<sup>21</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=J5RakZ433wA>>. Acesso em: 19 dez. 2016.

Figura 20 – Sonia Andrade, sem título, 1974



Fonte: Revista Cultura Cidadania<sup>22</sup>.

Os recursos tecnológicos utilizados na década de 1970, para trabalhar com vídeo, no Brasil, eram mínimos comparados às produções norte-americanas, onde os artistas contavam com laboratórios e assistentes para explorar a linguagem. Machado (2007) escreve que devido à falta de recursos, em que os artistas brasileiros contavam apenas com câmera e monitor de vídeo, seus trabalhos ficavam limitados à performance diante de um aparelho fixo. Contudo, de forma a tirar o lado positivo desta situação, o autor escreve sobre a potencialidade das performances executadas em relação ao aparato tecnológico e o corpo: “uma vez que a eloquência do trabalho não podia residir na sofisticação dos recursos expressivos ou tecnológicos, todo o esforço criativo era voltado para a performance do corpo que se oferecia para a câmera” (MACHADO, 2007, p. 22).

<sup>22</sup> Disponível em: <<https://revistaculturacidadania.blogspot.com.br/2011/09/exposicao-sonia-andrade-retrospectiva.html>>. Acesso em: 20 dez. 2016.

Ao apresentar um retrospecto do corpo em convergência com a videoarte em algumas produções brasileiras, Regilene Sarzi-Ribeiro (2016) escreve que apesar do contexto social, político e cultural estar diferente dos anos 1970, para muitos artistas da videoperformance, a principal mudança encontra-se na relação que eles estabelecem com os desafios da linguagem, onde “as experiências com os recursos técnicos audiovisuais [...] e o tratamento crítico empregado a maioria das obras levam o meio videográfico a um avanço naquilo que poderia se configurar uma nova ordem visual” (SARZI-RIBEIRO, 2016, p. 24).

Videoartistas que iniciaram suas produções no final dos anos 1990 são denominados, por Arlindo Machado (2007), como a terceira geração. Sua principal característica é sintetizar as experiências já produzidas e realizar trabalhos propondo novos circuitos de exibição. Outras abordagens processam a imagem por meio da edição e manipulação na pós-produção. Neste sentido, “a tendência geral desse período é fragmentar o corpo e decompô-lo em um ritmo alucinante” (MELLO, 2008, p. 147).

As manifestações performáticas em vídeo mais recentes não se afastam do contexto de corpo e vídeo, elas propõem reflexões em relação à imagem do sujeito, enquanto um estado mutável. Como escreve Darci Raquel Fonseca (2015):

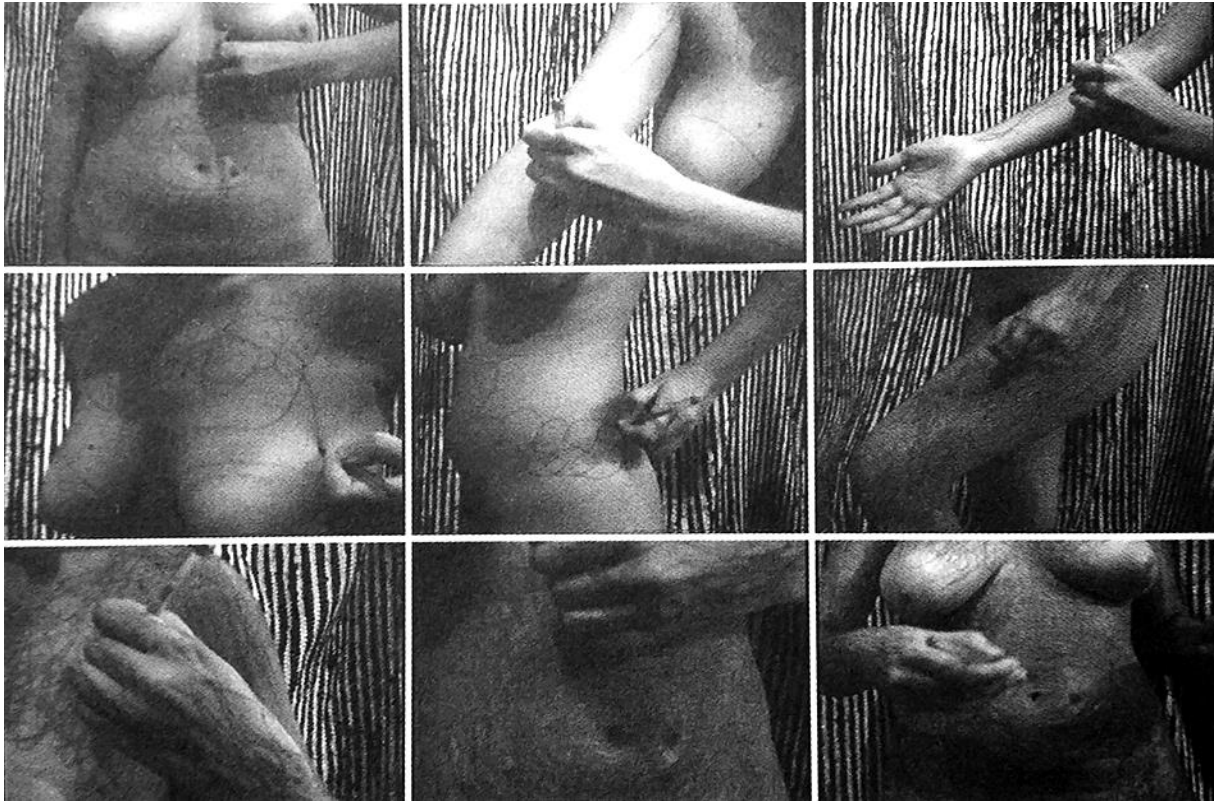
[...] o corpo é atualmente o alvo de toda forma de transformação, estamos conscientes que ele não é o produto de uma atualidade ocasional, mas o resultado de um processo evolutivo do homem cuja imagem, particularmente, a sua imagem, está em constante metamorfose (FONSECA, 2015, p. 6).

As estratégias para a circulação de questionamentos e ideias que englobam estas discussões são pensadas de modo político e consistente, aliadas a um meio tecnológico mais acessível e dinâmico. Contudo, ocorre um efeito massificador em relação à proliferação de imagens, onde artistas criticam as formas de relação de um corpo banalizado.

A videoperformance “Desenho Corpo”, elaborada em 2002, por Lia Chaia (Figura 21), discute a “interferência e estranhamento visual num corpo absorvido entre as dobras da vida pública e privada: um corpo midiaticado a partir da sua transformação diante do aparato eletrônico” (MELLO, 2008, p. 149). Chaia, nua em frente à câmera, risca seu corpo com uma caneta vermelha, ao ritmo de uma

música, e sua performance se encerra apenas quando a tinta da caneta acabada, depois de 51 minutos de vídeo.

Figura 21 – Lia Chaia. Desenho Corpo. 2001



Fonte: MELLO, Christine (2008, p. 150).

O trabalho de Chaia (2002) é registrado em um plano sequência, onde não são apresentados cortes, compondo, assim, uma única cena. Em uma relação direta com a câmera, o corpo sugere a ideia de unificação com o aparato. Aqui, onde o devir encontra-se em não imitar ou conformar-se com um modelo, surgem novas possibilidades de relação com estas imagens sem cortes ou montagem de planos diferentes.

As produções dos trabalhos em vídeo pensadas pelos artistas colocam em discussão a ideia da construção da imagem do corpo em uma relação direta com o aparelho.

Não se trata de se perceber necessariamente um corpo definido por intermédio do processamento eletrônico, mas, sim, de identificar um corpo que se torna o sujeito do discurso diante da câmera. Um corpo crítico, político, que questiona sua própria condição; aberto frontalmente à exposição pública, e que se desconstrói a nossa frente, insubordinado às convenções vigentes da linguagem videográfica e ao que a cultura dominante habitualmente lhe impõe como natural e aceitável (MELLO, 2008, p. 151).

O corpo como agente performático, ativo e político, que interage com a câmera de forma questionadora e crítica, sem a presença de público, é o principal desígnio nesta relação de devir, entre corpo e o aparelho. As performances registradas em diferentes épocas passam por mudanças em seus elementos e as ações ganham outras narrativas. Contudo, as formas em vias de ser, o devir do que é vivido, nunca deixam de reconstruir sentidos tornando múltiplas as possibilidades de diálogos entre corpo e vídeo.

### 3.3 EXPOSIÇÃO ALÉM DO CORPO

As fotografias e os vídeos que compõem *Além do Corpo* (2016) foram pensadas dentro de uma proposta de instalação para o espaço expositivo situado no segundo andar do Santander Cultural<sup>23</sup>. Sediada em Porto Alegre (RS), a instituição recebeu o trabalho no período de 31 de agosto a 2 de outubro de 2016, em uma exposição individual com curadoria de Amir Brito Cadôr<sup>24</sup>.

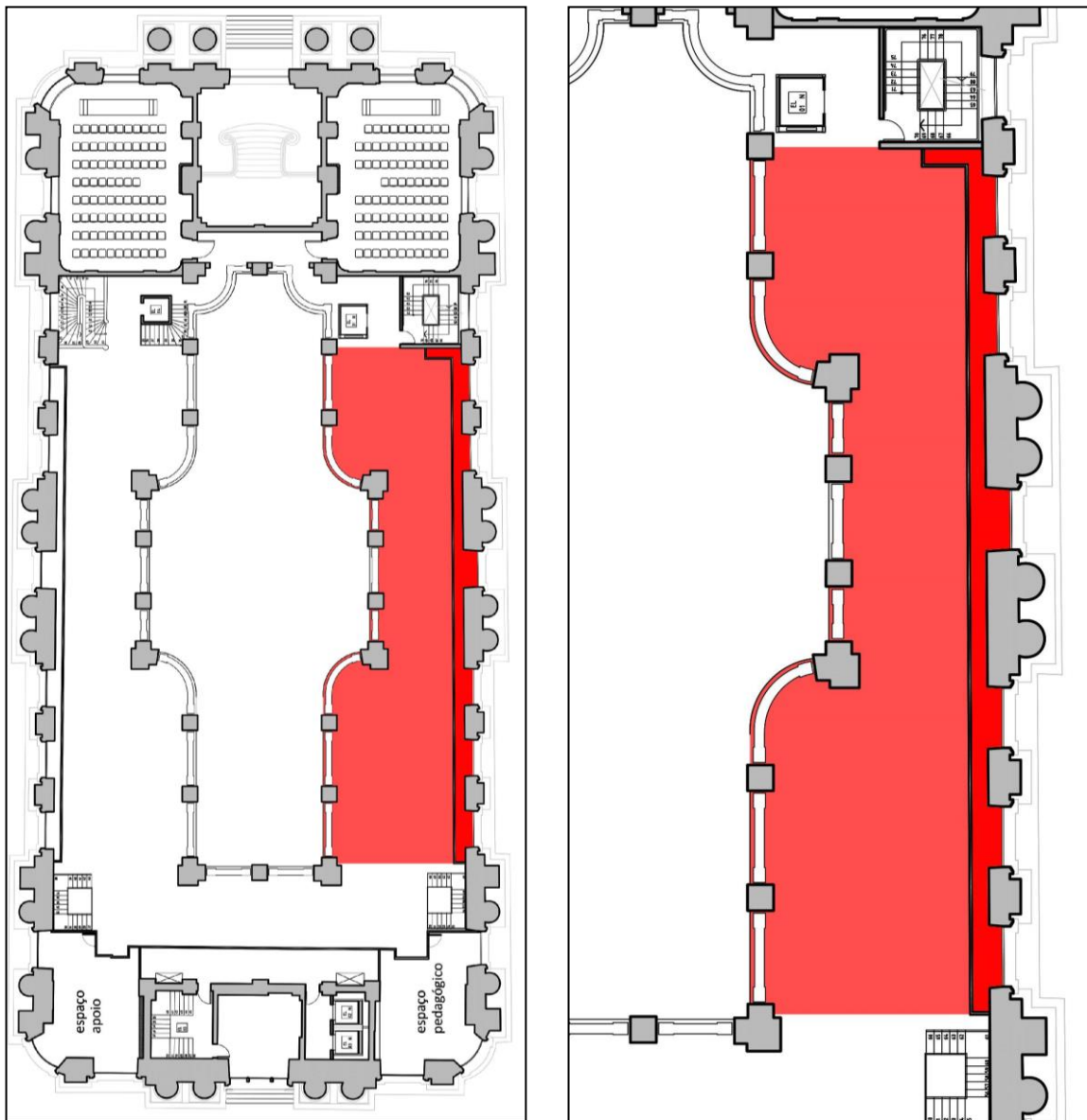
As escolhas de montagem iniciaram com uma visita ao local, cinco meses antes da abertura, em março de 2016. Neste estudo prévio, foi possível compreender a dimensão do espaço, que abrangia uma parede de trinta e três metros de largura por três metros de altura (Figura 22).

---

<sup>23</sup> Centro cultural sediado em Porto Alegre que, desde 2001, recebe trabalhos de artistas, músicos e realiza exibições de cinema.

<sup>24</sup> Artista e professor de Artes Gráficas na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Figura 22 – Planta baixa do Santander Cultural, indicando em vermelho o local onde foi montada a exposição Além do Corpo



Fonte: Imagem disponibilizada pela produção da exposição.

A relação de trabalho estabelecida com Amir foi deflagradora de ideias em relação ao ambiente expositivo e foi possível pensar em estratégias para a disposição das fotografias e dos vídeos no espaço, assim como em materiais e técnicas para montar a instalação. Neste contexto, o ponto de partida foi a metragem de trinta e três metros, que norteou a discussão, pois este era o espaço que eu tinha para expor o trabalho.

Questões levantadas por Amir durante nossas conversas, como o número de projeções que eu utilizaria, quantas impressões fotográficas seriam expostas, bem

como o tamanho delas, auxiliaram a pensar a instalação proposta para o local, que foi composta por duas séries fotográficas e uma sequência de cinco projeções.

A primeira série de fotos, com um total de vinte e uma imagens, compreendia os ensaios com os atores Anderson e Geison, onde eles utilizavam apenas sungas. A segunda, contava com o mesmo número de peças e foi composta por imagens em que eles estavam vestidos, maquiados e depilados. Cada fotografia foi impressa em tamanho de 50 x 50 cm em papel da marca Hahnemuhle, de algodão.

As disposições das imagens foram pensadas com uma estrutura em grade que é conhecida por negar à narrativa, não existindo início e nem fim. Os elementos dispostos no centro não são mais importantes que os das laterais, de modo que é possível remontar a estrutura de outras formas.

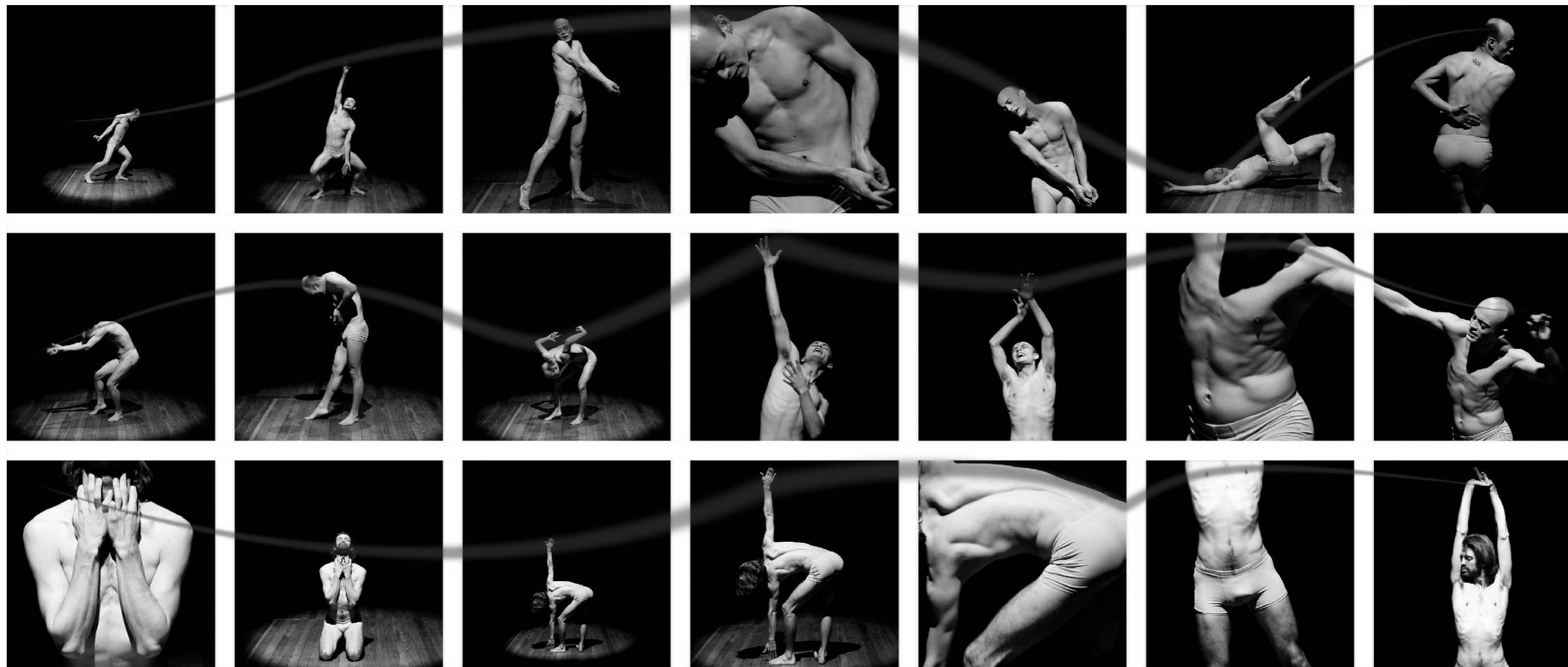
Ainda que exista esta liberdade de diálogo entre as imagens, o enquadramento escolhido para cada uma foi realizado na pós-produção. Minha intenção foi gerar cortes em relação à escala do corpo dos atores dentro da composição e sugerir relações entre as imagens (Figura 23 e Figura 24). A ideia de multiplicidade é mais uma vez utilizada:

[...] o ator não parece mais estar sozinho, sua imagem se multiplica, como em uma sala de espelhos, mas também se transforma de quadro a quadro, de modo que uma cena parece continuar no quadro que está ao lado, ou acima, ou abaixo" (CADÔR, 2016, p. 6).

Estas modulações e enquadramentos serviram de estratégia para pontuar o discurso sobre o corpo. A leitura das imagens encontrou na disposição em grade o que se pretendeu trazer à tona com esta poética, ou seja, corpos em constante mudança, sempre em vias de ser algo.



Figura 23 – Disposição em grade da primeira série de fotos, pontuando, em vermelho, as linhas de aproximação e distanciamento no corte das imagens



Fonte: Walesca Timmen, *Além do Corpo*, composição em grade. 2016.

Figura 24 – Disposição em grade da segunda série de fotos, pontuando, em vermelho, as linhas de aproximação e distanciamento no corte das imagens



Fonte: Walesca Timmen, *Além do Corpo*, composição em grade. 2016.

Os vídeos das performances dos corpos para o dispositivo, por sua vez, foram articulados em uma sequência de cinco projeções justapostas, onde formaram uma imagem panorâmica de aproximadamente 13 metros de largura por 2 metros de altura. Ao se propor uma tela tão grande, compreende-se que a relação do visitante com o espaço é de deslocamento. Christine Mello (2008) salienta que,

Diferentemente dos mecanismos exercidos pelo cinema [...] na videoinstalação [...] o nosso corpo não é prisioneiro [...] mas locomove-se por todo o espaço, entre uma e outra situação espaço-temporal, entre o que está dentro e o que está fora do plano da imagem e do som (MELLO, 2008, p. 172).

Busquei organizar as imagens no espaço, partindo de uma ideia de fluxo, em que a aproximação e distanciamento iniciado no enquadramento das fotografias continuassem no movimento dos vídeos. Os *softwares* de edição, tanto de vídeo, como de foto, possibilitaram esta configuração ao trabalho. Com o editor de fotografias, as escolhas necessárias para montar a grade foram feitas previamente, como a seleção das imagens, para criar a noção de escala.

Ao discorrer sobre imagens únicas *versus* imagens múltiplas, Jaques Aumont (2012) afirma que estas escolhas de montagem se definem espacialmente e se relacionam diretamente com a consciência do espectador em relação às imagens:

[...] a imagem múltipla ocupa várias regiões do espaço, ou a mesma região do espaço em sucessão [...] Contemplar uma projeção do mesmo diapositivo durante uma hora não é o mesmo que olhar uma sucessão de 50 diapositivos diferentes durante esse mesmo tempo. Para citar um exemplo menos trivial, a extração de uma vinheta de história em quadrinhos de sua chapa (por exemplo para ampliá-la e transformá-la em imagem artística, o que é a especialidade de Roy Lichtenstein) faz de uma imagem múltipla uma imagem única, e a ordem temporal implícita dada ao espectador não é mais a mesma (AUMONT, 2012, p. 161).

Estas relações do visitante no espaço vão ao encontro das propostas de movimento escolhidas para a montagem da exposição (Figura 25 e Figura 26). Distanciamentos e aproximações nas séries de fotografias e nas cenas de vídeo sugerem uma experiência em sintonia com o ambiente proposto, em relação ao público que se movimenta pelo espaço para fruir a obra.

Figura 25 – Walesca Timmen, fotografia do espaço, no Santander Cultural, 2016



Fonte: Walesca Timmen, Santander Cultural, 2016.

Figura 26 – Walesca Timmen, montagem fotográfica da exposição Além do Corpo, 2016



Fonte: Walesca Timmen, Exposição Além do Corpo, 2016.

A ideia de fluxo que continua de uma linguagem para a outra também perpassa a proposta sonora da exposição e constrói diálogo entre o corpo do público e o espaço a ser percorrido. Na primeira parte do percurso, que começa no lado esquerdo do espaço, a trilha sonora composta por Desireé inunda o ambiente com sons graves, notas baixas e volume alto, audível assim que o público chega à exposição. Esta música se relaciona com a primeira série de vídeos, em que os atores utilizam apenas sungas.

A segunda trilha composta por Desireé teve como base a segunda série de fotografias, onde os atores utilizam artifícios para modificar a aparência dos corpos. A musicista compôs esta música com notas mais altas e timbres sutis. Para escutar de forma clara a melodia, o público precisa se aproximar dos vídeos criando outra relação de fruição, diferente da primeira série de imagens.

Rosa Maria Blanca Cedillo (2017) escreve sobre a relação temporal que os ritmos musicais articulam com as projeções de vídeo:

A trilha de Multiplicidade: corpo em devir sugere temporalidades dissidentes, mediante ritmos dissonantes [...] Sabe-se que o tempo heteronormativo impõe uma temporalidade linear, na qual toda pessoa nasce, cresce, se reproduz e morre. Em Timmen, a temporalidade é indeterminada. O corpo performa uma linguagem (in)condicionada. Não existe o tempo linear. Existem movimentos que se sobrepõem. Através da edição, o corpo anda, foge e desaparece, mas volta a aparecer, com outros gestos, movimentos e seduções, sem cabelo e com cabelo. Não há uma referência porque se trata de uma proposta artística. A arte não trabalha com tautologia. Ou seja, a arte não se propõe a ilustrar, cartografar ou repetir teorias, ciências ou crenças (CEDILLO, 2017, n.p.)<sup>25</sup>.

Esta analogia apontada por Cedillo (2017) sugere diferentes aproximações em relação ao trabalho. Afirma a ideia de multiplicidade, tanto na extensão visual, quanto na sonora e cria diálogos diretos entre uma linguagem e outra. Compreender os processos íntimos que ocorreram nesta ação expositiva, a partir de sua temporalidade, ofereceu condições para refletir sobre minhas articulações futuras, no desenvolvimento do trabalho.

---

<sup>25</sup> Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/quem-tem-receio-da-arte-queer/>>. Acesso em: 10 set. 2017.

## 4 A PERFORMANCE PARA O APARELHO: RELAÇÕES ENTRE CORPO, VÍDEO E FOTOGRAFIA

Neste capítulo, discorro sobre as escolhas feitas no segundo ano de pesquisa, durante o mestrado em Artes Visuais. Reflito sobre os conceitos de multiplicidade e devir, aplicados à ideia de corpo enquanto potência de revelar diferentes imagens, na fotografia e no vídeo, a cada novo estímulo.

A partir da análise do trabalho *Além do Corpo* (2016), realizada nos dois capítulos iniciais, e desenvolvida no primeiro ano de pesquisa, outros procedimentos técnicos e criativos foram adotados e envolveram a escolha de substituir o ator Geison Sommer pela atriz Fernanda Abegg. Esta decisão decorre de minha urgência, enquanto artista e pesquisadora, de discutir, também, o corpo socialmente construído como feminino. Convém evidenciar esta troca, pois há uma grande diferença entre a imagem fotográfica e o vídeo que foram apresentados nesta etapa da pesquisa, em relação ao primeiro trabalho poético exposto.

As ações que compõem a construção do trabalho *Corpo-devir* (2017), realizadas no espaço do teatro, revelam um local de manobras e agenciador de discursos que tem por base o entendimento de práticas em estado ativo, sensível e questionador. Diferentes abordagens foram propostas para cada uma das imagens produzidas no decorrer desta etapa da pesquisa. Estratégias criativas foram pensadas em relação à teoria, retomando os conceitos-chave do trabalho. Este processo respeitou as práticas artísticas, refletindo sobre poéticas que tinham a performance para a câmera e a discussão de imagem do corpo enquanto construção social como eixo principal de reflexão.

### 4.1 FOTOGRAFIA PERFORMATIZADA A PARTIR DA MULTIPLICIDADE DE LINGUAGENS

O primeiro contato com o trabalho, no segundo ano de pesquisa, em relação à performance de Fernanda e de Anderson, envolveu a ideia da construção de imagens em fotografia e vídeo, onde influências visuais e sonoras serviriam de base para pensar as ações corporais.

Essa postura que adotei foi norteadora dos diálogos com a atriz e com o ator, uma vez que apresentar referências visuais das intenções para com o trabalho

auxiliou na produção prática e no entendimento deles em relação a minha expectativa, enquanto artista, propositora desta pesquisa. Além disso, relacionar a investigação de *Corpo-Devir* (2017) com produções que já trabalharam com as linguagens e interesses que norteiam a minha prática, também me ajudou a refletir sobre a construção do trabalho. Este repertório selecionado, detentor de discussões sobre o corpo na contemporaneidade, como gênero e comportamentos sociais, abriu fronteiras e expôs preocupações que são importantes reflexões para a compreensão de meu próprio processo.

Durante as conversas com Fernanda e Anderson, procurei trazer visualidades que enriquecessem o repertório de movimentos, enquadramentos e potencialidades que o corpo pode constantemente assumir.

Em encontros com os atores, apresentei, inicialmente, o trabalho de Pina Bausch (1975), como uma das referências para refletirmos sobre os movimentos da “Dança-Teatro”, expressão desenvolvida por Bausch, que utilizava elementos teatrais e de repetição para compor suas peças.

Sem chegar a configurar verdadeiras narrativas (ainda que os bailarinos gritassem palavras uns para os outros), a dança dramática de Bausch explorava nos mínimos detalhes a dinâmica entre mulheres e homens [...] em diversas linguagens corporais determinadas pelos membros de sua companhia, todos de expressão extraordinariamente individual [...] Esses movimentos eram repetidos ao longo de horas, como diálogos comportamentais entre os dois sexos. Caminhando, dançando, caindo, empertigando-se, homens e mulheres seguravam-se uns aos outros e atropelavam-se, acariciando-se e torturando-se mutuamente em maravilhosos cenários (GOLDBERG, 2006, p. 195-196).

O que se vê nos trabalhos de Pina (Figura 27) é a potência de dançarinos em busca de experiências advindas do corpo, em longos processos de criação. Neste contexto, a performance no espaço cênico estreita a proposta de ação revelada aos atores. São pontuadas as características de repetição, expansão, contração e movimento pelo espaço. O repertório de imagens encontrado nos trabalhos de Bausch contribuiu como um dos elementos-chave para pensar o corpo a partir da dança, mas sem necessariamente executar uma coreografia.

A performance em *Corpo-Devir* (2017), continua abrindo espaço para o acaso nos movimentos executados, que nunca se repetem intencionalmente, mas se assemelham em intensidades, ritmos e posições.



Corpos que revelam diferentes potências, como os dançarinos de Pina, vão ao encontro da ideia de passividade ou estaticidade e contam narrativas dinâmicas e potentes visualmente.

Figura 27 – Pina Bausch, Frame de vídeo do espetáculo Rite of Spring, 1975



Fonte: PINA. Direção: Wim Wenders. Roteiro e Produção: Wim Wenders. Elenco: Pina Bausch, Regina Advento, Malou Airaud et al. Essen: NFP Marketing & Distribution, 2011. 1 DVD (103min) son., color.

Outra importante referência apresentada durante as reuniões foi o trabalho da pintora francesa Romaine Brooks (Figura 28 e Figura 29). Seus trabalhos realizados na década de 1920 questionam o papel relativo ao modo como as mulheres deveriam se comportar ou performar sua feminilidade.



Figura 28 – Romaine Brooks, Self-Portrait, óleo sobre tela, 1923



Fonte: American Art<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> Disponível em: <<https://americanart.si.edu/exhibitions/brooks>>. Acesso em: 6 jul. 2017.

Figura 29 – Romaine Brooks, Peter (A Young English Girl), óleo sobre tela, 1923-1924



Fonte: American Art<sup>27</sup>

Considerando o trabalho de Brooks, a proposta foi refletir com Fernanda e com Anderson sobre o corpo enquanto gerador de sentidos, que desconstrói preceitos de normatividade, por meio da expressão física e do vestuário. Pensar na inserção de elementos modificadores da aparência dos atores em cada performance realizada foi um dos objetivos na sala de teatro. As referências dos corpos andrógenos exibidos nas pinturas propõem reflexões sobre como criar imagens que

---

<sup>27</sup> Disponível em: <<https://americanart.si.edu/exhibitions/brooks>>. Acesso em: 6 jul. 2017.

revelassem o devir e a multiplicidade inerentes a seres que não se predem as normas de comportamento, mas que as questionam e as discutem.

Utilizar este viés de reflexão, em que elementos como o vestuário constroem discussões em torno dos papéis de gênero, possibilitou encontrar caminhos para executar as investigações práticas. Atribuir elementos diferentes nas performances de Fernanda e Anderson, com o objetivo de construir imagens por meio desta relação, foi a escolha poética utilizada para refletir sobre os conceitos de multiplicidade e devir do corpo.

Um dos trabalhos que serviu de referência para esta pesquisa foi a série fotográfica *Imagem Alterada* (Figura 30), de Christopher Makos. O fotógrafo realizou retratos de Andy Warhol, em uma experimentação intitulada Lady Warhol, em 1982. O artista serviu de modelo para mais de cinquenta retratos, em que diferentes artifícios são utilizados para modificar sua fisionomia.

Figura 30 – Christopher Makos, série Imagem Alterada, com Andy Warhol vestido de Lady Warhol, 1982



Fonte: Veja<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> Disponível: <<https://vejasp.abril.com.br/atracao/christopher-makos/#>>. Acesso em: 14 out. 2017.

Warhol assumiu diferentes visualidades e compôs retratos em que se utiliza de perucas crespas, lisas, loiras ou escuras, bem como de peças, como gravatas e camisas, além de maquiagem acentuada. Annateresa Fabris (2004) escreve sobre a performance de Andy que utilizou esses acessórios. Essas imagens ambíguas reconfiguram a aparência e instauram outras relações visuais do corpo de Warhol, fruto de uma ideia de composição que questiona padrões convencionais estéticos atribuídos aos gêneros masculino e feminino.

Reflexões apontadas por François Soulages sobre a fotografia e sua relação com a teatralidade evocam a ideia de encenação. Em seus escritos, o autor nos aproxima do conceito de “teatralização fotográfica” (SOULAGES, 2010, p. 66), por meio do trabalho de Julia Margaret Cameron, fotógrafa que compôs cenas para a câmera, utilizando-se de referências sacras, mitológicas e literárias. Datados da segunda metade do século XIX, seus trabalhos fogem das características de composição da época “talvez pelo fato de ela ter sabido ultrapassar a fotografia aparentemente objetiva e realista para atingir o teatro” (SOULAGES, 2010, p. 74).

Figura 31 – Julia Margaret Cameron, Mary Mother, 1867



Fonte: Moma<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> Disponível em: <[https://www.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_181\\_300296410.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_181_300296410.pdf)>. Acesso em: 16 jan. 2017.

Figura 32 – Julia Margaret Cameron, The Parting of Lancelot and Guinevere, 1874



Fonte: Moma<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> Disponível em:  
<[https://www.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_181\\_300296410.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_181_300296410.pdf)>. Acesso em: 16 jan. 2017.



Em muitas imagens, Cameron convidou Mary Ann Hillier, empregada doméstica contratada por sua família, para ser modelo em suas composições e representar personagens conhecidos na história. De Virgem Maria (Figura 31) a Guinevere (Figura 32), Hillier aparece interpretando diversas cenas dirigidas pela fotógrafa, utilizando vestuários distintos, em cenários construídos para a fotografia.

Conforme Soulages (2010), utilizar a mesma mulher executando diferentes propostas é plural, pois evoca questionamentos de identidade: “eu” na fotografia, ao analisar o trabalho de Cameron, coloca o corpo em suspensão, afirmando seu sentido como uma construção. Não existe apenas uma Guinevere e Lancelot ou uma Virgem Maria, “todo retrato é uma representação” (SOULAGES, 2010, p. 72), e passa a dialogar de forma abrangente, ao apresentar estereótipos de visualidade, como no caso de Hillier interpretar “Mary Mother” de turbante.

Para Soulages (2010), na fotografia a realidade não faz referência ao acontecimento, mas a ela mesma e decorre do conceito de “isso foi encenado” (SOULAGES, 2010, p. 75), pois toda fotografia, neste sentido, é teatralizada e não faz referência a outra realidade, senão sua própria. O real não está fora da imagem apresentada, mas encontra-se justamente nela.

Os trabalhos desenvolvidos por estes artistas expõem corpos que desconstróem modelos de identidade e reconfiguram a noção de visualidade em relação à performance de gênero. Neste sentido, segundo o pensamento de Soulages (2010), a fotografia traça paralelos ao apresentar imagens que são construídas e remetem a sua própria realidade.

Formas múltiplas são desenvolvidas por meio da performance no espaço e em artifícios de vestuário e de maquiagem. A teatralidade, inerente a fotografia, vem ao encontro da proposta desta pesquisa ao alicerçar o desdobramento da construção visual do corpo, sem, contudo, determinar identidades nestas relações.

#### 4.2 O DEVIR DE CORPOS EM SUSPENSÃO

Por meio da fluidez de movimentos do corpo para o dispositivo e das referências visuais que contestam padrões de comportamento em relação ao gênero feminino e masculino, o processo de construção do trabalho *Corpo-devir* (2017) foi desenvolvido. Tecnicamente, se destacam três procedimentos que tiveram por base as referências apresentadas e foram executados para cada um dos atores.

Para tanto, tracei um caminho que iniciou com Fernanda Abegg, partindo das características físicas da própria atriz. O palco do teatro foi o lugar escolhido para realizar as performances que seriam fotografadas. A escolha de iluminação teve como base o trabalho *Além do corpo* (2016), e foi disposta de maneira a formar dois ângulos de incidência, o que provocou sombras duras que delinearão volumes bem marcados.

*Corpo-devir #1* (Figura 33) foi o resultado fotográfico do primeiro trabalho realizado em 2017. A proposta foi elaborada por meio de conversas com Fernanda, onde expus a ideia de fotografar seu corpo em performance no palco do teatro. Suas características físicas, como a pilosidade, não foram alteradas e a única peça cênica utilizada, neste primeiro exercício, foi uma sunga. Essas escolhas visavam o objetivo de construir um espaço aberto para estímulos diferentes, onde o corpo recebesse novas interferências à medida que as performances aconteciam.

A partir dos objetivos acima descritos, procurei agenciar um ambiente de trabalho exploratório, em que a atriz pudesse se movimentar no espaço, percebendo sua área de atuação, sem se preocupar com nada além de seus movimentos.

Fernanda realizou movimentos abertos, grandes, sem receio de ocupar o espaço. Seus braços erguidos mostrando pelos, os seios desnudos e o semblante relaxado remetem a ideia de conforto e aceitação do próprio corpo. A luz recorta suas costas e abdômen revelando outras formas de sua silhueta.

A ideia era executar ações de expansão, contração, torsões ao som de uma música, assim como a referência inicial, isto é, o trabalho de Pina Bausch. A música proporcionava o ritmo e o encontro dos movimentos. Como se estivesse dançando, mas sem coreografia pré-definida, Fernanda se movimentou pelo espaço, a cada repetição da trilha, enquanto eu fotografava sua performance.

O conjunto de ações realizadas no processo da performance para o aparelho na fotografia *Corpo-Devir #2* recebeu outra abordagem e elementos em sua constituição. Como base para as ações, além da música, algumas modificações físicas foram realizadas na atriz. Seus cabelos, que antes estavam soltos, foram presos para trás, além disso, foi aplicada uma maquiagem leve em torno de seus olhos e, por último, ela vestiu um vestido de cetim com mangas e comprimento longo.

Figura 33 – Walesca Timmen, Corpo-devir #1, Fernanda Abegg na primeira sequência de performance, 2017



Fonte: Walesca Timmen, Corpo-devir #1, fotografia, 2017.



A construção de sentido na performance executada foi muito distinta da inicial, em que não tinha objetos para operar. A maquiagem deixou seu rosto pálido e o vestido provocou uma sensação de camada, que poderia ser retirada em alguns momentos e, em outros, serviria para esconder partes do corpo. Fernanda interagiu com esses elementos e executou movimentos mais lentos do que os realizados inicialmente.

Antes de iniciarmos a música, conversei com Fernanda e propus que ela sentisse a intervenção desses novos elementos em seu corpo e, a partir disso, pensasse a relações entre eles e seus movimentos. O objetivo desta segunda parte do trabalho com a atriz era, por meio do aparelho fotográfico, realizar imagens dos resultados dessa experiência e construir significados a partir das diferenças entre as ações.

A fotografia *Corpo-devir #2* (Figura 34) exibiu a atriz com seus braços erguidos, tocando o topo da cabeça. Seu rosto revelou um semblante relaxado, contudo, diferente do inicial, que remetia a sensação de contentamento. O tecido caiu por seu rosto escondendo uma metade, mas, ao mesmo tempo, um dos seios foi mostrado.

Este estímulo de utilizar o vestido como uma pele que pode ser moldada conferiu a performance outra visualidade, outra relação com o espaço, com o dispositivo fotográfico e com o corpo. Experimentar estas diferentes ações afirmou a ideia de multiplicidade e devir, discutidas nos primeiros dois capítulos desta dissertação. Fernanda mudou sua expressão corporal diante do aparelho e mostrou atuação diferente da inicial.

A terceira e última performance executada por Fernanda resultou na imagem *Corpo-devir #3* (Figura 35). Nesse momento, as referências compartilhadas em nossos encontros iniciais foram das pinturas de Romaine Brooks, que remetem a androgenia e agenciam discussões sobre gênero. Imagens de mulheres da década de 1920, com cabelos curtos e roupas ditas masculinas serviram como fortes estímulos visuais, que retomamos antes desta última ação para o dispositivo.

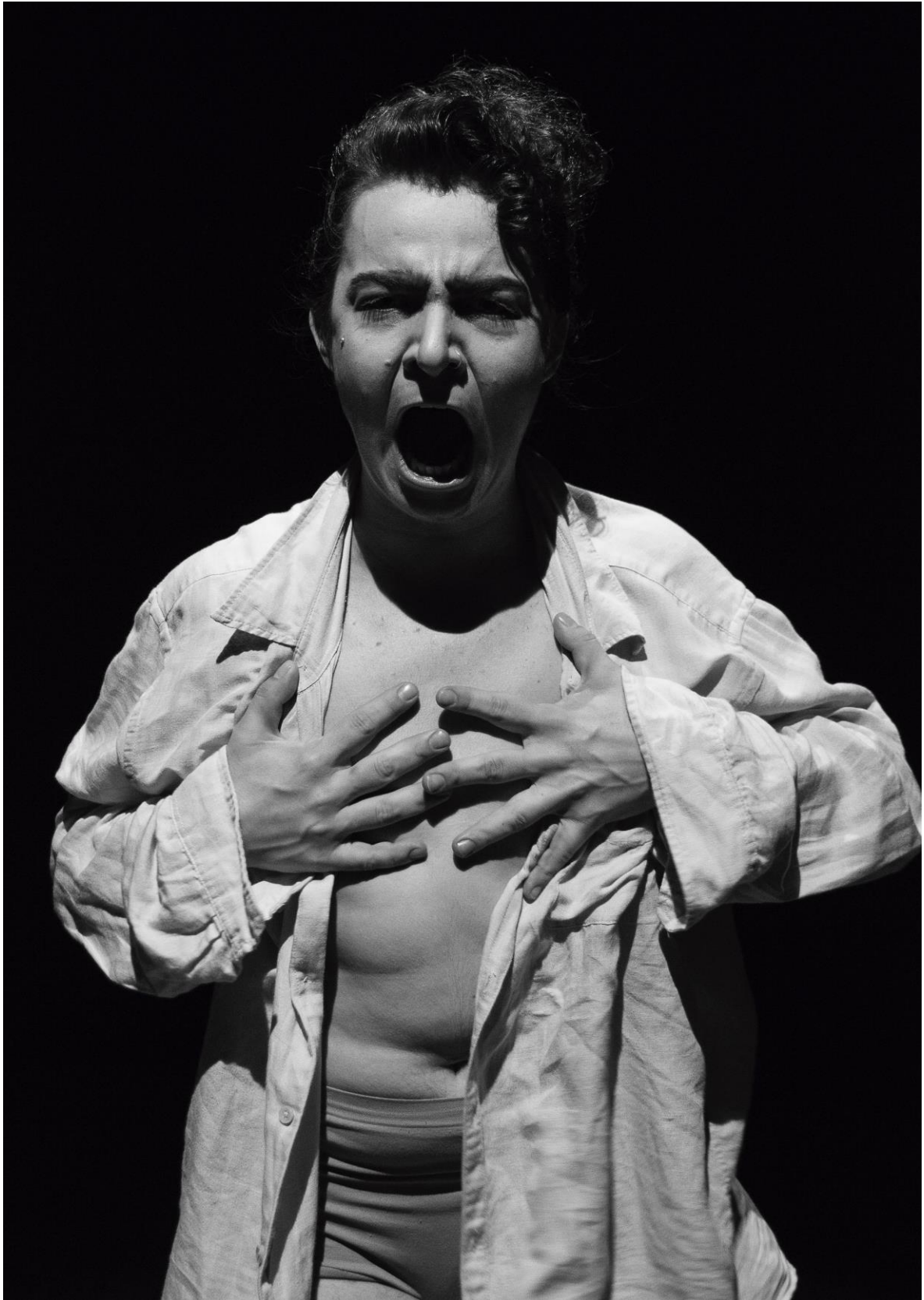
Mais uma vez, ocorreram modificações em relação ao corpo da atriz. Sua maquiagem foi refeita e trabalhada com tons mais escuros, reforçando as linhas de expressão de seu rosto. O vestido de cetim foi substituído por uma camisa de manga longa clara e seus cabelos foram presos de forma a imitar um topete.

Figura 34 – Walesca Timmen, Corpo-devir #2, Fernanda Abegg na segunda sequência de performance, 2017



Fonte: Walesca Timmen, Corpo-devir #2, fotografia, 2017.

Figura 35 – Walesca Timmen, Corpo-devir #3, Fernanda Abegg na terceira sequência de performance, 2017



Fonte: Walesca Timmen, Corpo-devir #3, fotografia, 2017.

Os movimentos que Fernanda executou no espaço foram mais pesados e bruscos. A fotografia revelou uma face tensa, com a boca aberta e cenho serrado, como um grito emitido diretamente para a câmera fotográfica. Suas mãos tocavam seu corpo com força, apertando e esticando a pele, principalmente dos seios, como se não os reconhecesse e quisesse retirá-los.

O objetivo desta performance não foi imitar uma pessoa de gênero masculino, mas afirmar o corpo enquanto devir e múltiplo de ser algo diferente em cada momento. Mesmo com estas intervenções, ainda era a atriz Fernanda performando no palco do teatro e todos os movimentos, durante as três ações, advieram dela enquanto ser individual. Sua relação com este ambiente resultou nas imagens que eu fotografei.

O trabalho com o devir do corpo, espontâneo, sempre em vias de ser algo e da imagem fotográfica é amplamente discutido na trajetória artística de Cindy Sherman (Figura 36), também referenciada no primeiro capítulo desta dissertação. As desconstruções dos papéis de gênero encenam a transformação da identidade. Seu principal questionamento se dá em relação aos estereótipos midiáticos empregados às mulheres.

Figura 36 – Cindy Sherman, *Untitled A-E*, 1975



Fonte: Moma<sup>31</sup>.

Na série *Untitled A-E*, de 1975, Sherman utiliza artifícios, como a maquiagem e o figurino, para construir diferentes personagens. A composição, que apresenta as fotografias com enquadramentos semelhantes e lado a lado,

<sup>31</sup> Disponível em: <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/gallery/1/#/4/untitled-a-e-1975>. Acesso em: 8 jul. 2017.

proporciona reflexões em relação à fisionomia que se altera, por meio de adereços. Contudo, sempre contestando o caráter de construção social de identidade.

Ao escrever a respeito da obra de Sherman, Annateresa Fabris (2004) enfatiza a proposta do trabalho:

O intervalo que se instaura entre um papel fixo (Cindy Sherman como mulher) e um papel mutável (Cindy Sherman como homem) cria uma interrogação sobre as concepções correntes de sujeito e representação (FABRIS, 2004, p. 66).

Assim como o trabalho de Sherman, as performances executadas por Fernanda questionam estereótipos de feminilidade, exibindo devires distintos, apresentados por um mesmo corpo, nas três fotografias.

Após as fotografias realizadas com Fernanda, o trabalho com Anderson Martins foi executado de forma similar no espaço do teatro. *Corpo-devir #4* (Figura 37) foi o resultado da primeira sequência de performances. Suas referências foram as mesmas apresentadas à Fernanda, onde imagens de alguns trabalhos de Pina Bausch deram o tom para seus movimentos. Seu corpo foi coberto por uma sunga, e o ator performou ao som de uma música.

A segunda sequência de performances resultou na captura da fotografia *Corpo-devir #5* (Figura 38). Diferentemente da experiência anterior, em que a única diretriz era o trabalho de Pina Bausch e a música, nesta o ator utilizou um vestido de cetim. A ideia era trabalhar o tecido em contato com seu corpo, a fim de perceber as sensações que provocava, por meio do toque.

Assim como Fernanda, Anderson utilizou o vestido como uma outra camada a ser trabalhada. Em alguns momentos tentava retirar a peça e, em outros, a esticava para cobrir inteiramente sua pele. Sua expressão exibiu um semblante extasiado, como se ele encontrasse conforto ou alívio ao tocar o tecido. Suas costas arqueadas, seus olhos fechados e sua boca aberta reforçaram essa ideia. Suas mãos seguravam o cetim, esticando uma das pontas e marcando seu corpo.

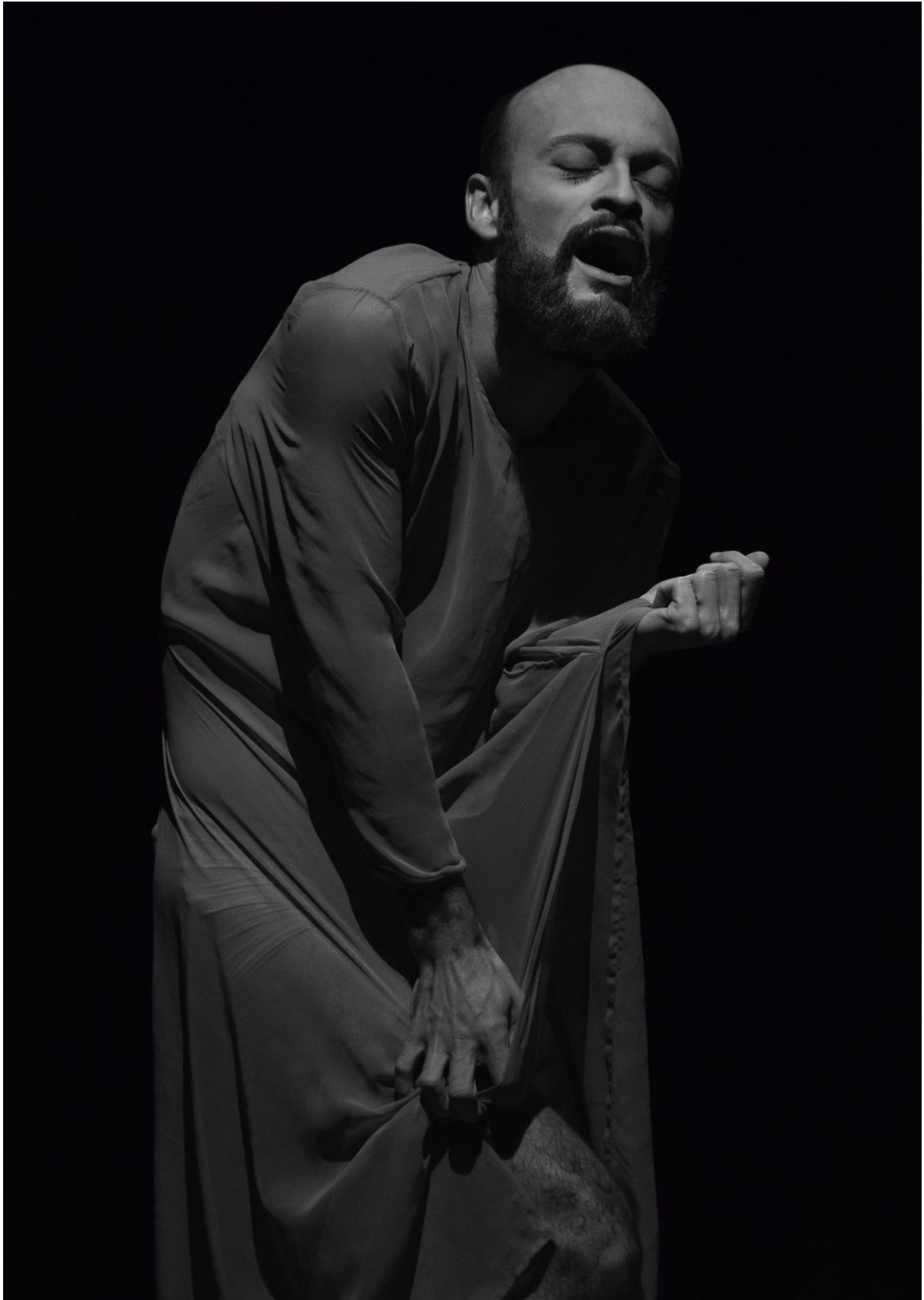
Figura 37 – Walesca Timmen, Corpo-devir #4, Anderson na primeira sequência de performance, 2017



Fonte: Walesca Timmen, Corpo-devir #4, fotografia, 2017.



Figura 38 – Walesca Timmen, Corpo-devir #5, Anderson na segunda sequência de performance, 2017



Fonte: Walesca Timmen, Corpo-devir #5, fotografia, 2017.

Quando discorre sobre o ato de tocar e sua relação com o “Ser”, Merleau-Ponty (2009) escreve que este aspecto está ligado a percepção da visão e alerta que tocar um objeto é o mesmo que vê-lo em um segundo momento de interação, penetrando seu íntimo e sentido sua materialidade.

Tocar é tocar-se. Para ser compreendido como: as coisas são o prolongamento do meu corpo e meu corpo é o prolongamento do mundo, através dele o mundo rodeia-me — Embora eu não possa tocar no meu movimento, este movimento está inteiramente tecido de contatos comigo [...] (MERLEAU-PONTY, 2009, p. 230).

Este pensamento traz à luz reflexões sobre a potência do corpo em relação a objetos, por meio do toque. Ao tocar a pele de Anderson, o vestido de cetim prolongou sua experiência performática e revelou outras dimensões em seus movimentos pelo espaço do teatro. Seu corpo experienciou relações e reagiu formando imagens diferentes da sequência performática anterior.

Neste sentido, o caráter múltiplo e em devir se manifesta nestas relações entre ator e espaço de performance, onde estímulos mudam sua percepção. O movimento de seu corpo não pode ser tocado, contudo, a percepção sobre si se dá ao tocar outro ser ou objeto.

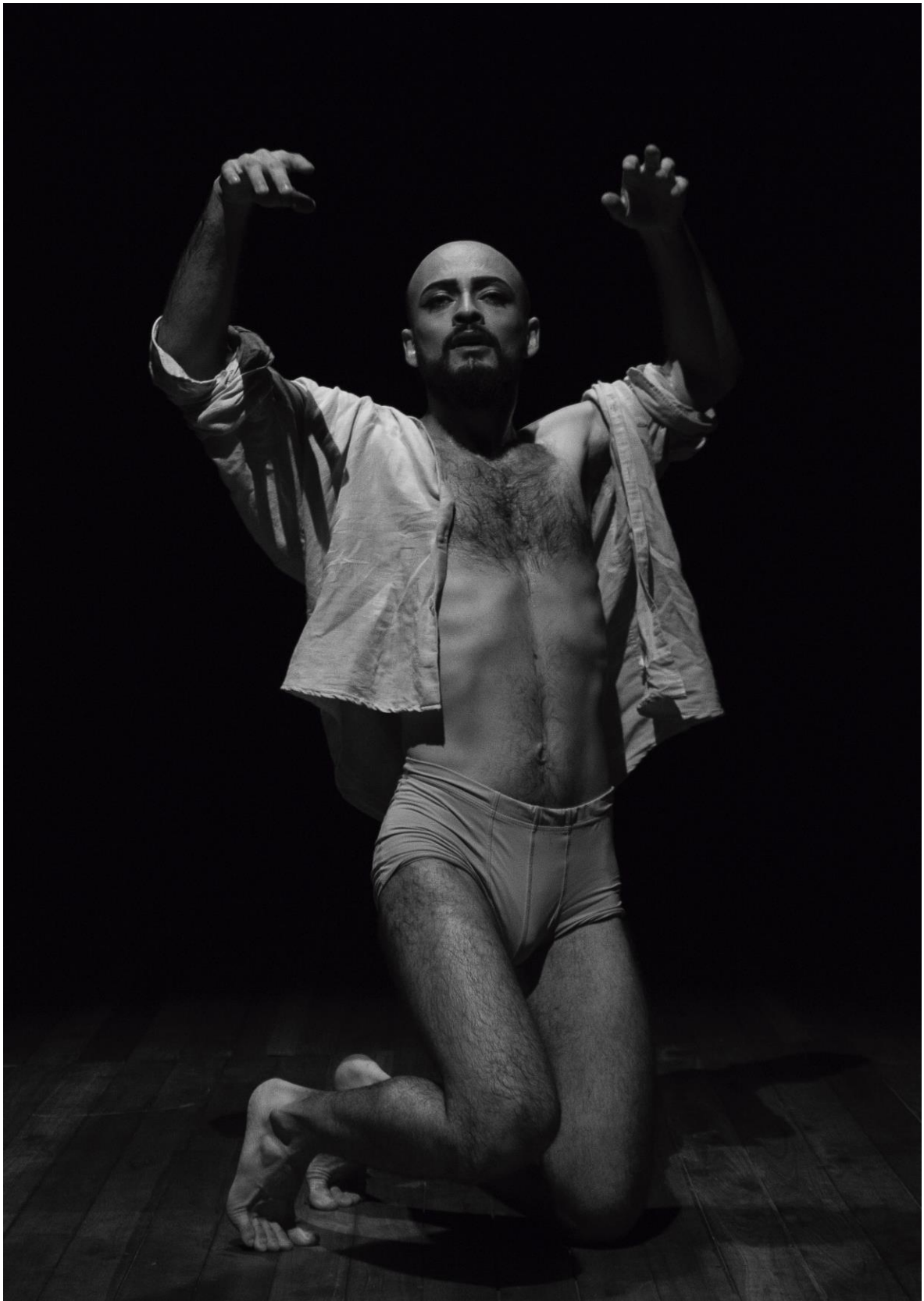
A fotografia Corpo-devir #6 (Figura 39) foi capturada na terceira e última performance executada por Anderson no espaço do teatro. Seu rosto recebeu maquiagem, para ressaltar suas linhas de expressão e também seus olhos, além disso, o ator utilizou uma camisa clara de mangas longas. Nesta última etapa do trabalho, o objetivo foi explorar o devir do corpo do ator em relação às referências visuais apresentadas nos encontros iniciais e a relação destas intervenções com o seu corpo.

Em diálogo com estes novos estímulos, os movimentos realizados por Anderson foram mais sutis, com poucas tensões musculares e acompanhavam o ritmo da música que ressoava pelo espaço.

A camisa foi trabalhada pelo ator como um manto, que cobria suas costas e braços, mas deixava seu peito à mostra. Assim como nos trabalhos realizados com Fernanda, a pilosidade não foi modificada e, mesmo com essas características que fazem referência a construção visual do corpo masculino, Anderson revelou uma figura bastante andrógena em seus movimentos.



Figura 39 – Walesca Timmen, Corpo-devir #6, Anderson Martins na terceira sequência de performance, 2017



Fonte: Walesca Timmen, Corpo-devir #6, fotografia, 2017.

Com semblante relaxado, suas mãos foram erguidas acima da cabeça, mas diferentemente da ação da primeira fotografia de sua sequência, em que os músculos se tencionavam, eles agora estavam relaxados. Suas mãos soltas no ar e um de seus joelhos que não toca o chão reforçam a leveza de sua performance, que ocorre quase como se estivesse iniciando uma levitação do corpo no espaço, lembrando que o ator se posiciona de frente para o aparelho fotográfico.

Sua barba densa e os pelos de seu peito, braços e pernas reforçam características socialmente construídas como masculinas. Sua expressão corporal, seus gestos e semblante transmitem uma leitura leve de sua imagem. Nestas diferenças são construídas múltiplas relações com o corpo, tanto pela experiência pessoal do ator, quando pela imagem fotográfica revelada no final do trabalho.

Agenciar modificações na relação que se tem com o corpo por meio do vestuário foi assunto do retrato realizado pelo fotógrafo Man Ray, em 1920, ao fotografar Rose Sélavy (Figura 40), pseudônimo criado por Marcel Duchamp no final da década de 1910 e que assinou alguns de seus trabalhos, como *Placas de vidro rotativas: óptica de precisão* (1920) e *Por que não espirrar Rose Sélavy?* (1921). Seu “duplo feminino”, como escreve Annateresa Fabris (2014), foi fotografado utilizando adereços como chapéu, gola de pele, anéis, batom e maquiagem nos olhos. “Para tornar mais crível a feminilidade do modelo, as mãos que acariciam a pele de raposa [...] não são as de Duchamp, e sim as de Everling” (FABRIS, 2004, p. 5).

O retrato foi inspirado em celebridades da época e Man Ray utilizou técnicas da fotografia de moda, como iluminação suave e pose, para compor a imagem. Contudo, apesar desta construção de artifícios, os traços de Duchamp não desaparecem e provocam reflexões sobre o uso que ele faz do corpo, com a intenção de incorporar padrões de comportamento feminino, conforme aponta Fabris (2014).

Estes traços alicerçados na moda jogam com a superfície do corpo e permitem outros tipos de leitura das imagens que são produzidas no diálogo com o dispositivo fotográfico. Os artifícios, isto é, as roupas e maquiagens que Anderson utilizou, provocaram diferenças entre suas performances e, conseqüentemente, em cada fotografia realizada. De forma aproximada a experiência do ator, construindo diferentes significados a cada novo estímulo, o trabalho de Raphael Jacques traz à tona Alma Negrot (Figura 41).

Figura 40 – Man Ray, Marcel Duchamp com Rose Sélavy, 1920-1921



Fonte: Phila Museum<sup>32</sup>.

Figura 41 – Alma Negrot, Bixa Pixa, fotografia de Keiny Andrade para a Folha de São Paulo, obtida do acervo online do artista, 2017



Fonte: Instagram<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> Disponível em: <<https://www.philamuseum.org/collections/permanent/56973.html>>. Acesso em: 16 nov. 2017.

Reconhecendo suas ações como performances que não definem gêneros masculino ou feminino, as transformações são denominadas como “Drag Queer”<sup>34</sup>. Em entrevista ao vídeo documentário, Raphael diz que “no final das contas Alma não é uma pessoa, ou não é uma persona só, não é uma coisa só. Ela é a transitoriedade de tudo aquilo que eu gostaria de ser”<sup>35</sup>.

Essa sobreposição de significados engendrados por Alma Negrot também faz parte da discussão que propus nos trabalhos com Fernanda e Anderson. A multiplicidade do corpo é o resultado de estímulos que exploram diferentes estados, enquanto agente artístico e político, ao incorporar padrões de comportamento nas ações da atriz e do ator.

O discurso de desconstrução da visualidade do corpo, quando se modifica a aparência por meio da maquiagem e do vestuário, reorganiza o comportamento dos atores e multiplica suas formas e desenhos pelo espaço do teatro. O resultado das relações entre o corpo dos artistas, os estímulos dos objetos, da música e do aparelho fotográfico, revelam experiências estéticas que resultam do ponto de vista de cada ser. Nas palavras de Merleau-Ponty (2006),

[...] ao corpo não mais como objeto do mundo, mas como meio de nossa comunicação com ele, ao mundo não mais como soma de objetos determinados, mas como horizonte latente de nossa experiência presente, sem cessar, ele também, antes de todo pensamento determinante (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 136-137).

Estas experiências reiteram a ideia de corpo múltiplo, de corpo devir e as fotografias de Fernanda e Anderson propõem uma visão plural sobre o indivíduo, não com a intenção de referir a realidade, mas explorar potencialidades visuais neste jogo entre corpo, artifícios e fotografia.

Entendo que estes encontros foram agenciadores de questionamentos em relação à construção visual da atriz e do ator, e que a fotografia, autônoma em sentido, embasa sua própria relação com este espaço de construção. As imagens resultantes têm como proposta vincular o corpo à potência de ser múltiplo e mutável.

---

<sup>33</sup> Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BXbTH1Ggv0v/?hl=pt-br&taken-by=almanegrot>>. Acesso em: 14 out. 2017.

<sup>34</sup> Termo utilizado por Raphael em entrevista concedida ao vídeo documentário Drag-se de Bia Medeiros. Fonte: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_\\_21ez1ubCs](https://www.youtube.com/watch?v=__21ez1ubCs); Acesso em: 14 out. 2017.

<sup>35</sup> Entrevista concedida ao vídeo documentário Drag-se de Bia Medeiros. Fonte: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_\\_21ez1ubCs](https://www.youtube.com/watch?v=__21ez1ubCs); Acesso em: 14 out. 2017.

### 4.3 VIDEOARTE: DEVIR DE CORPOS EM DETALHES

Os vídeos que compõem o trabalho *Corpo-devir* (2017) partem da proposta de realizar captações de imagens em planos de detalhe do corpo de Fernanda Abegg e Anderson Martins. O objetivo foi criar um espaço de performance para discutir o devir e a multiplicidade inerente aos corpos da atriz e do ator, a fim de potencializar discussões em relação à construção visual de cada um, com suas nuances e singularidades.

De forma aproximada às referências de Cindy Sherman, Romaine Brooks e Pina Bausch que foram estudadas nas reuniões iniciais do trabalho, propus que o corpo de Fernanda Abegg servisse de suporte para suscitar reflexões em relação à construção visual do corpo. Nas primeiras cenas, propus que a atriz realizasse movimentos lentos, para que eu pudesse captar imagens em planos fechados dos detalhes que sua pele revelava.

Nos trabalhos das artistas referenciadas como base para refletir sobre a visualidade do corpo são levantadas discussões em torno do reforço de estereótipos sociais em relação ao feminino. Não distante destas questões, pedi que Fernanda mantivesse a pilosidade de seu corpo, para realizarmos o trabalho, com a intenção de construir imagens políticas, no sentido de reiterar o corpo da mulher enquanto potente e singular, questionando a ideia de que apenas homens podem exibir seus pelos.

A pilosidade foi exibida, assim como outras características físicas, sem esconder. Ao longo das filmagens, procurei depreender a relação que foi criada entre o dispositivo e os movimentos pelo espaço para, a partir deles, apresentar a ideia de um corpo que se manifestou com o mínimo de intervenções físicas. Assim, a atriz utilizou apenas uma sunga, deixando o restante de seu corpo à mostra.

A sequência de imagens em detalhes compôs a peça *Corpo-devir* em vídeo #1 (Figura 42 e Figura 43). De forma questionadora em relação aos padrões estéticos, a atriz mostrou a potência de seu corpo ao exibir características singulares que, conforme os estereótipos de gênero dominantes, deveriam ser retiradas. A escolha de manter seus pelos implicou em um discurso empoderador e reforçou a ideia de ser individual e político.

Figura 42 – Walesca Timmen, frame de vídeo, detalhe do queixo Fernanda Abegg mostrando pelos, 2017



Fonte: Walesca Timmen, Corpo-devir em vídeo #1, frame de vídeo. 2017.

Figura 43 – Walesca Timmen, frame de vídeo, detalhe do seio Fernanda Abegg mostrando pelos, 2017



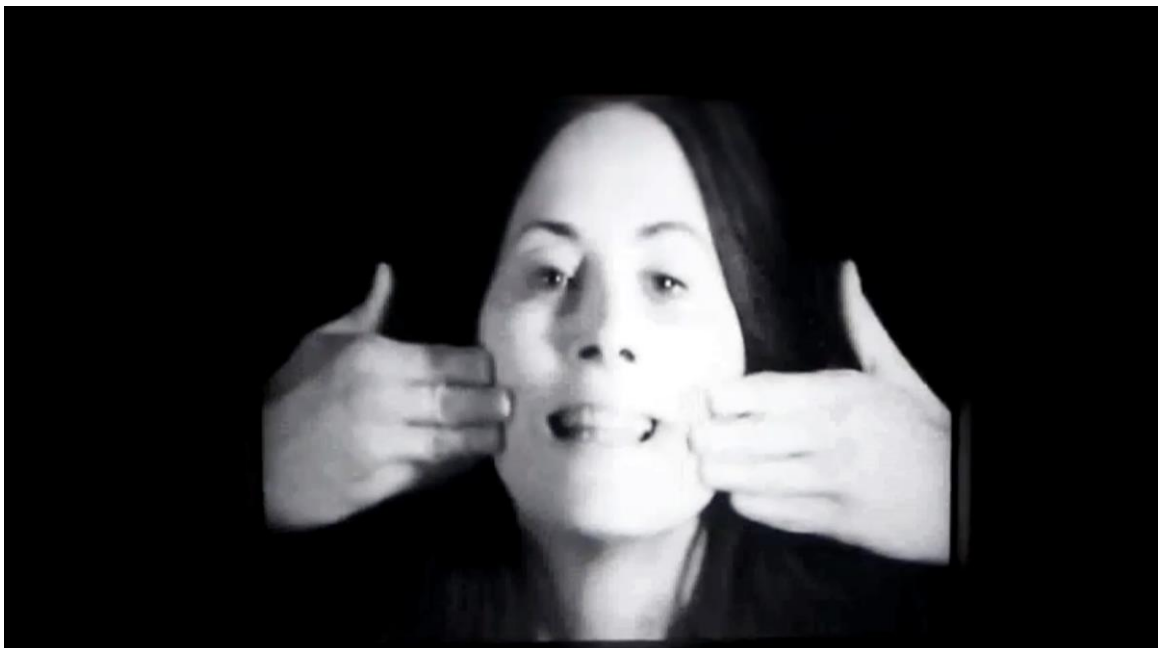
Fonte: Walesca Timmen, Corpo-devir em vídeo #1, frame de vídeo. 2017.

A peça *Corpo-devir em vídeo #1* apresenta uma sequência de imagens que variam entre planos de detalhes e closes. Dobras, pêlos e texturas são exibidos em sua narrativa. Fernanda tenciona seus músculos, provoca reações que são acompanhadas pelo dispositivo dirigido por mim. As nuances de seu corpo em performances são filmadas, produzindo imagens de especificidades que talvez a olho nu passariam despercebidas.

Refletir sobre a construção do vídeo com a performance de Fernanda implicou em pensar sobre a minha postura em relação às questões da visualidade corporal da mulher. Essas indagações foram essenciais para o desenvolvimento do trabalho, pois o objetivo foi agenciar um espaço de construção de imagens.

Entendo corpos como políticos e protagonistas de questionamentos sociais e culturais. Discutir a construção social da mulher também foi tema proposto por Hannah Wilke, com o trabalho *Gestos*, em 1974 (Figura 44). Wilke utilizava um enquadramento de *close*, que tem por características a aproximação, revelando detalhes do objeto na cena. Ela realizou movimentos, inicialmente com a língua e dedos, sugestionando ações sexuais. Com o passar do vídeo, estes gestos se tornam estranhos, conforme ela foi distorcendo seu rosto com as mãos.

Figura 44 – Hannah Wilke, frame do vídeo *Gestos*, 1974



Fonte: Youtube.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FLSfemMX6tE>>. Acesso em: 20 out. 2017.

Conforme Rush (2013), em sua peça audiovisual, Hannah Wilke trabalhou a relação de seu corpo como material para a proposta poética. Além disso, problematizou a construção feminina em comerciais de cosméticos, ao subverter a intenção daquelas imagens. Pensar o corpo como suporte artístico, também contemplou a estrutura de filmagem proposta para Anderson. Foram feitas imagens de seu torso, braços, costas e rosto. A postura que o ator assumiu diante do aparelho foi de exibir seus músculos. Os pelos de seu corpo ficaram em segundo plano, diferente da proposta realizada com Fernanda, que evidenciou a pilosidade. A tensão de seu corpo deu o tom para as captações do vídeo que compõem a peça *Corpo-devir em vídeo #2* (Figura 45).

Figura 45 – Walesca Timmen, frame de vídeo, plano do torso de Anderson Martins, 2017



Fonte: Walesca Timmen, *Corpo-devir em vídeo #2*, frame de vídeo. 2017.

No movimento dos corpos dos atores para o dispositivo, isto é, na sequência de imagens que compõem os dois vídeos, destacaram-se semelhanças para discutir o corpo enquanto múltiplo. Contudo, nesta proximidade de entendê-lo como devir, encontra-se a diferença propositora de discussões sobre gênero, proposta por todos os artistas que serviram de referência neste processo.



Vale ressaltar que o que me interessou na prática destas peças em vídeo foi a possibilidade de compor imagens em detalhe de nuances de corpos, a fim de refletir sobre as diferenças que cada uma apresentou. No entanto, essas dessemelhanças não tinham como objetivo comparar, mas afirmar a multiplicidade que é inerente a cada corpo.

Perceber as singularidades que Fernanda e Anderson articulam para apresentar seus corpos para o dispositivo propiciou a captação de imagens que reiteram a ideia de transformação e casualidade. As imagens videográficas criam suas próprias narrativas, perpetuando na multiplicidade discussões relativas à representação visual do sujeito.

#### 4.4 EXPOSIÇÃO CORPO-DEVIR

Trilhando um caminho similar ao da exposição *Além do Corpo*, realizada em 2016 no Santander Cultural, a exposição *Corpo-devir* apresenta o trabalho final da pesquisa no mestrado em Artes Visuais, em 26 de março de 2018 na Sala Cláudio Carricone<sup>37</sup>.

As fotografias e os vídeos que compõem a exposição foram previamente dispostos em setembro de 2017, com o objetivo de realizar um estudo prévio de expografia. Neste momento, foi possível compreender como o trabalho dialogava com o espaço expositivo, que abrangia uma sala de 9,45 metros por 12,20 metros. Questões relativas ao tamanho das imagens, material em que seriam impressas as fotografias e opções de montagem foram estudadas para o projeto expográfico.

A primeira etapa de constituição da exposição *Corpo-Devir*, em março de 2018, compreendeu definir a posição que cada trabalho ocuparia no espaço. Os procedimentos técnicos e criativos de disposição do trabalho intercalaram projeções de vídeos e fotografias, agenciando um ambiente de reflexão sobre as possibilidades de montagem. Utilizando a planta baixa da sala Carricone (Figura 46), projetei a exposição da defesa de mestrado.

---

<sup>37</sup> Sala expositiva Cláudio Carricone, no centro de Artes e Letras (CAL), da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

Figura 46 – Desenho técnico da exposição Corpo-devir na Sala Cláudio Carriconde - CAL/UFSM, 2018.



Fonte: Raul Dotto Rosa, Desenho Técnico da Sala Cláudio Carriconde - CAL/UFSM, 2017.

Em sua proposta, o desenho apresenta uma planta baixa de como a exposição é constituída. O lado direito da sala inicia com uma projeção de vídeo com uma resolução de 1920x1080px e proporção de 16:9, e apresenta uma sequência de 5 vídeos referentes ao trabalho *Além do Corpo* (2016). Em seguida, quarenta e duas fotografias, cuja disposição ocorre em duas linhas horizontais de vinte e uma cada. Estas imagens são referentes ao trabalho *Além do Corpo* (2016) e suas dimensões são de 50x50 centímetros.

Após as fotografias, em direção a parede do fundo da sala, inicia uma sequência intercalada de vídeos e fotografias. O primeiro vídeo projetado, com as mesmas dimensões de resolução 1920x1080px e proporção de 16:9, apresenta o trabalho *Corpo-devir* (2017) em vídeo #1, de mesmo nome da exposição. Em seguida seis fotografias em Tamanho A2 de Fernanda e Anderson e por fim a última projeção referente ao vídeo *Corpo-devir* (2017) em vídeo #2.

A exposição *Corpo-devir* em 2018, foi planejada e organizada em diálogo com o ambiente da Sala Cláudio Carriconde e as escolhas de montagem dos trabalhos refletem no espaço expositivo. Neste contexto, as especificações e escolhas técnicas vem, ao encontro da proposta expográfica. Seis fotografias, três de Fernanda e três de Anderson, foram impressas em PVC adesivado com acabamento semibrilho em tamanho 42x60 cm ou modelo A2 (Figura 47), pois seu acabamento proporcionava imagens mais nítidas e com mais contraste, baseada na iluminação disponível no local. Diferentes opções de impressão foram realizadas previamente, em 2017, para análises de como o material responderia ao ambiente.

Outro aspecto proeminente foi pensar na articulação entre as projeções de vídeo e o espaço expositivo. Realizei edições prévias do material, compilando algumas cenas que seriam utilizadas em *Corpo-devir* em vídeo #1 e *Corpo-devir* em vídeo #2. As cenas foram utilizadas para compor três vídeos, um exibindo apenas Fernanda, outro apenas Anderson e o terceiro os dois.

O objetivo destas montagens foi visualizar o diálogo que as projeções possibilitariam ao exibir as cenas (Figura 48 e Figura 49). A sequência de imagens se mostrou bastante interessante, pois em alguns momentos o detalhe do corpo de Anderson parecia continuar na projeção do corpo de Fernanda. Em outros momentos, olhares se cruzavam, braços se movimentavam em sincronia e a pele era exibida sem revelar a parte do corpo.

Figura 47 – Montagem das seis fotografias em PVC adesivado com acabamento semibrilho, 2018



Fonte: Walesca Timmen, fotografia de estudo #1, 2017.

Desta forma, foi possível escolher os locais que melhor articulavam estas relações entre os vídeos e as fotografias, intercalando as linguagens para a montagem final da exposição Corpo-devir.

Figura 48 – Fotografia da montagem articulando as linguagens, realizada na sala Cláudio Carriconde, 2018.



Fonte: Walesca Timmen, fotografia de estudo #2, 2017.

Figura 49 – Fotografia da montagem exibindo projeção e fotografias, 2018.



Fonte: Walesca Timmen, fotografia de estudo #3, 2017.

Na exposição *Corpo-devir* que integra minha defesa de mestrado em março de 2018, busquei articular a minha produção prática durante os dois anos de pesquisa no curso de Pós-graduação em Artes Visuais na Universidade Federal de Santa Maria. Durante o processo de montagem até a exposição finalizada, foi possível perceber as duas fases da pesquisa ao integrar os trabalhos *Além do corpo* (2016) e *Corpo-devir* (2017), respectivamente.

Os diálogos e inter-relações que as imagens produzem reforçam a ideia de um trabalho com muitas possibilidades de montagem, sempre abrindo caminhos diferentes e produzindo reflexões novas.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apresento reflexões em torno das práticas que nortearam os estudos desenvolvidos nesta dissertação, em que o principal objetivo durante a construção dos trabalhos poéticos, *Além do corpo* (2016) e *Corpo-devir* (2017), foi tecer relações entre o corpo e as linguagens fotográfica e videográfica, desdobrando sua visualidade e vinculando aos conceitos de devir e multiplicidade discutidos por Gilles Deleuze e Félix Guatarri.

A construção do discurso apresentada nesta dissertação foi decorrente de um exercício contínuo entre aproximação e afastamento, como um jogo entre a prática e a reflexão. Desta forma, optei por construir um texto em que pudesse compartilhar o percurso de trabalho e que meu papel, enquanto artista e pesquisadora, também tivesse espaço para refletir sobre a poética.

Atribuo a minha contiguidade com a pesquisa prática e no relacionamento estabelecido com a atriz Fernanda Abegg e com os atores Anderson Martins e Geison Sommer, o papel de artista-diretora. Essa ação agencia o espaço de trabalho e promove, por meio de escolhas criativas, a organização e execução do processo artísticos.

Para tanto, encontrei suporte teórico de autores e também trabalhos de artistas que dialogassem com a questão de desdobramento da visualidade do corpo, por meio da fotografia e do vídeo. Em convergência com esta busca, relacionei aspectos de cada linguagem, afim de suscitar especificidades pertinentes a construção do trabalho.

Seguindo o pensamento de devir e multiplicidade, compreendi com os resultados aqui apresentados que o corpo operou em diversos sentidos e, quando dialogou com as linguagens escolhidas, abriu ainda mais seu espectro de discussão. Promover um espaço de movimentação do corpo e atribuir elementos que modificam sua visualidade resultam em relações que transformam o todo e constroem imagens que sustentam sua própria realidade.

No deslinde desta dissertação, compreendo que agencei um processo poético que articulou novos olhares sobre minha prática enquanto artista e pesquisadora, apontando para um interesse profundo em continuar a pesquisa em um curso de doutoramento. Frutos de inquietações pessoais, desenvolvi reflexões pertinentes no

âmbito da arte contemporânea e que contribuem para o campo da cultura ao promover reflexões sobre a potência da visualidade do corpo múltiplo e em devir.

## REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. 16. ed. Campinas: Papirus, 2012.
- \_\_\_\_\_; MARIE, Michel. **A análise do filme**. 3. ed. Lisboa: Textos e Grafia, 2004.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2014.
- BITTENCOURT, Luiza. Gênero e performance na benção do lacre de Liniker. **Interfaces Científicas**, Aracajú, v. 6, n. 2, p. 223-232, out. 2017. Disponível em: <<https://periodicos.set.edu.br/index.php/humanas/article/viewFile/4511/2452>>. Acesso em: 6 nov. 2017.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CEDILLO, Rosa Maria Blanca. Quem tem receio da arte queer? **Revista Cult**, 2017. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/quem-tem-receio-da-arte-queer/>>. Acesso em: 10 set. 2017.
- COTRIM, C.; FERREIRA, G. (Orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70 seleção e comentários**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual**. Porto Alegre: UFRGS, 2003.
- CRUZ, Felipe Branco. De batom, brincos e turbante, músico de Araraquara se destaca no YouTube. **UOL**. 6 nov. 2015. Disponível em: <<http://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2015/11/06/ep-de-estreia-demusico-de-araraquara-resgata-soul-e-samba-rockbrasileiro.html>>. Acesso em: 10 out. 2017.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema I: A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_; PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Diferença e Repetição**. São Paulo: Editora 34, 1992.
- \_\_\_\_\_; GUATARRI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: 34. 1997.
- DENEGRI, Andrés; LA FERLA, Jorge. **Aurora, instalaciones filmicas**. Salta: Museo de Bellas Artes, 2015.
- DRAG-SE. Direção: Bia Medeiros. Roteiro e produção: Debora Guimarães. Elenco: Raphael Jacques. Rio de Janeiro: RioFilmes, 2015. Mídia online (6min) son., color. Fonte: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_\\_21ez1ubCs](https://www.youtube.com/watch?v=__21ez1ubCs); Acesso em: 14 out. 2017.



DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução de Marina Appenzeller. 2. ed. Campinas: Papirus, 1998.

FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico**. 4. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

FONSECA, Darci Raquel. **Corpo e Imagem: arte, ciência e tecnologia**. 24º Encontro da ANPAP: Compartilhamentos na Arte: Redes e Conexões. Santa Maria: UFSM, 2015.

FONTCUBERTA, Joan. **O beijo de Judas: fotografia e verdade**. 1. ed. São Paulo: GG Brasil, 2010.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular: uma teoria da fotografia**. São Paulo: GG Brasil, 2015.

\_\_\_\_\_. **Arte e mídia**. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

\_\_\_\_\_. **Made in Brasil: Três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Senac São Paulo, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 2. ed. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PINA. Direção: Wenders Wim. Roteiro e Produção: Wim Wenders. Elenco: Pina Bausch, Regina Advento, Malou Airaudo et al. Essen: NFP Marketing & Distribution, 2011. 1 DVD (103min) son., color.

RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea**. 2. ed. Tradução de Cássia Maria Nasser. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2004.

SANTOS, Alexandre; CARVALHO, Ana Maria Albani de (Orgs.). **Imagens: arte e cultura**. Porto Alegre: UFRGS, 2012.

SANTOS, Nara Cristina. **O instante na imagem ótica e numérica: uma maneira de olhar o tempo na arte**. 1997. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituição de Ensino, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.

SARAMAGO, José. **De como a Personagem Foi Mestre e o Autor Seu Aprendiz**. Centro de Investigação para Tecnologias Interativas Universidade Nova de

Lisboa,1998. Disponível em: <[http://www.citi.pt/cultura/literatura/romance/saramago/est\\_dis2.html](http://www.citi.pt/cultura/literatura/romance/saramago/est_dis2.html)>. Acesso em: 31 out. 2013.

SARZI-RIBEIRO, Regilene Aparecida. **Corpo e videoarte no Brasil**: desejos da parte e presença do todo. Bauru: Canal 6, 2016.

SHERMAN, Cindy. **Cindy Sherman**. Paris: Flammarion, 2006.

SOULAGES, Françoise. **Estética da Fotografia**: Perda e Permanência. 1. ed. SENAC, 2010.

VERNET, Marc. Cinema e Narração. In: AUMONT et al. **A estética do filme**. 2. ed. Campinas: Papyrus, 2002. p. 89-153.