



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

MICHAEL JORGE DA SILVA

PAISAGENS INTERNAS EM VIDEOARTE E FOTOPERFORMANCE

INTERNAL LANDSCAPES IN VIDEOART AND PHOTOPERFORMANCE

CAMPINAS
2023

MICHAEL JORGE DA SILVA

PAISAGENS INTERNAS EM VIDEOARTE E FOTOPERFORMANCE

INTERNAL LANDSCAPES IN VIDEOART AND PHOTOPERFORMANCE

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para obtenção do título de Doutor em Artes Visuais.

Thesis presented to the Institute of Arts of the State University of Campinas as part of the requirements for obtaining the title of Doctor in Visual Arts.

ORIENTADORA: PROFA. DRA. MARTA LUIZA STRAMBI

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELO ALUNO MICHAEL JORGE DA SILVA E ORIENTADO PELA PROFESSORA DRA. MARTA LUIZA STRAMBI.

CAMPINAS
2023

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Marisa Cristina Pereira - CRB 8/6558

Si38p Silva, Michael Jorge da, 1987-
Paisagens internas em videoarte e fotoperformance / Michael Jorge da Silva.
– Campinas, SP : [s.n.], 2023.

Orientador: Marta Luiza Strambi.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Arte. 2. Videoarte. 3. Fotografia artística. 4. Autobiografia. I. Strambi,
Marta Luiza. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III.
Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: Internal landscapes in videoart and photoperformance

Palavras-chave em inglês:

Visual arts

Video art

Artistic photography

Autobiography

Área de concentração: Artes Visuais

Titulação: Doutor em Artes Visuais

Banca examinadora:

Marta Luiza Strambi [Orientador]

Rachel Zuanon Dias

Antonio Gabriel Gonçalves Ewbank

Luciano Vinhosa Simão

Marcel Alexandre Limp Esperante

Data de defesa: 14-11-2023

Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0009-0002-5474-8535>

- Currículo Lattes do autor: <https://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/vis>

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

MICHAEL JORGE DA SILVA

ORIENTADORA:

PROFA. DRA. MARTA LUIZA STRAMBI

MEMBROS:

1. PROFA. DRA. MARTA LUIZA STRAMBI
2. PROFA. DRA. RACHEL ZUANON DIAS
3. PROF. DR. ANTONIO GABRIEL GONÇALVES EWBANK
4. PROF. DR. LUCIANO VINHOSA SIMÃO
5. PROF. DR. MARCEL ALEXANDRE LIMP ESPERANTE

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 14.11.2023

Dedico esse trabalho, em especial, ao meu filho Miguel, que em seu nascimento fez florescer em mim um outro sujeito, trazendo-me outras possibilidades de vivências mais sutis, carregadas de poesia, cores e sorrisos.

A meus pais, em especial para minha mãe Euripa, que na impossibilidade de realizar seu sonho de cursar uma faculdade, idealizou e lutou para tornar possível a minha ambição do doutorado, e esteve comigo na busca pelo meu sonho, como se fosse o próprio dela.

À minha esposa Regiane, pilar da minha vida, que foi estrutura e suporte no processo desse doutorado, desde o ingresso até a finalização.

À professora e orientadora Marta, que me mostrou caminhos e possibilidades e, também, trabalhou para meu desenvolvimento desde meu início na pós-graduação.

A todos, minha infinda gratidão

AGRADECIMENTOS

Agradeço meus pais, em especial minha mãe por me possibilitar lutar e me desenvolver no caminho que escolhi.

À minha esposa, por todo o suporte na vida e na academia, pelos conselhos, assumindo responsabilidades minhas e aguentando noites em minha ausência para eu poder produzir e pesquisar.

Agradeço meu pequeno filho, que me enche de amor e alegria.

Agradeço a todos os meus professores, em especial à Profa. Marta Luiza Strambi, minha orientadora, que me alavancou em todas as instâncias na pós-graduação.

A todos, muito obrigado.

“Vou contar-lhe um grande segredo, meu caro. Não espere pelo Juízo Final. Ele se realiza todos os dias.”

Albert Camus

RESUMO

A presente tese tem como intuito refletir e tornar visível a metodologia de criação artística em videoarte e fotoperformance. Com esse fim, será demonstrado todo o processo, desde o início da ideia até a realização do último trabalho da série em questão. *Paisagens Internas* revela o método de mutação das minhas práticas artísticas, maturando até chegar nas linguagens aqui abordadas e dissecadas. Para além disso, os conteúdos dos trabalhos também serão expostos e analisados, no intuito de compreendê-los de maneira profunda, não só em sua composição visual, mas também em seu conceito central.

As referências sustentam as práticas do fazer artístico, assim como a temática central dos objetos artísticos que é a autobiografia. Dessa forma, convida o leitor a refletir sobre as possibilidades desse tema em consonância com as artes visuais.

Para possibilitar e fomentar tal exercício da razão, a tese traz uma série de relações estabelecidas entre meus trabalhos poéticos com outros artistas visuais e, similarmente de outros campos da arte em geral, com as aproximações podendo acontecer tanto esteticamente quanto conceitualmente.

Ademais, todo o trabalho de pesquisa, reflexão e prática almejam resultar em imagens artísticas potentes, tocando seus espectadores e, mais que demonstrar os conceitos ali trabalhados, proporcionar uma suspensão estética e racional, e dessa maneira possibilitar uma autorreflexão daqueles que estejam à frente dos trabalhos desenvolvidos ao longo dessa pesquisa.

Palavras-chave: Michael Jorge da Silva, Artes Visuais, Videoarte, Fotperformance, Autobiografia.

ABSTRACT

The thesis aims to reflect and make visible the methodology of artistic creation in video art and photo performance revealing the entire process from the conception of the idea to the completion of the last work in the series in question. Internal Landscapes showing the changes on my artistic practices, how they evolved and matured resulting in the languages discussed in here. Furthermore, the contents of the works will be exposed and analyzed with the goal of understanding them in a deeply matter not only in their visual composition but also in their main concept.

The references support the practices of artistic making, as well as the central theme of the artistic objects, which is autobiography. In this manner, it invites the reader to reflect on the possibilities of this subject in line with the visual arts. To enable and encourage such exercise of reflection, the thesis points a series of relationships established between my poetic work with other visual artists and, similarly from other fields of art in general, these relations being both aesthetically and conceptually.

The research, reflection and artist production aim to create a powerful imagery, touching the spectator, hoping that in addition to demonstrate the concept it will also provide an aesthetic and rational suspension. A way of enable self reflection of those who are in charge of the work developed throughout this research.

Key-words:, *Michael Jorge da Silva, Visual Arts, VideoArt, Photoperformance, Autobiography.*

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Michael Silva, Peso do coração, 2015, aquarela e nanquim sobre tela, 40 x 65 cm.....	p. 22
Figura 2 - Michael Silva, Corações, 2018, argila crua com engobe e os escuros em alta temperatura.....	p. 25
Figura 3 - Michael Silva, coração cru e com engobe, 2018.....	p. 28
Figura 4 - Michael Silva, 2018, corações queimados a 1285°C, 15 x 10 x 2,5 cm...p.	28
Figura 5 - Michael Silva, Corações, 2018, grés a 1285°C, 15 x 60 x 4 cm.....	p. 29
Figura 6 - Michael Silva, fragmentos de imagens.....	p. 31
Figura 7 - Michael Silva, fragmentos de imagens em P&B.....	p. 32
Figura 8 - Michael Silva, Videoarte em processo.	p. 33
Figura 9 - Michael Silva, processo da videoarte não utilizado.	p. 34
Figura 10 - Michael Silva, processo de edição com o Vegas Pro.	p. 35
Figura 11 - Michael Silva, videoarte não utilizada, usada como estudo.	p. 35
Figura 12 - Michael Silva, estudo em processo.	p. 36
Figura 13 - Michael Silva, Angústias, 2018, fragmentos da fotomontagem.....	p. 37
Figura 14 - Michael Silva, Espectros do ser, 2021/20, fotoperformance, 52,5 x 41, 5 cm.....	p. 67
Figura 15 - Michael Silva, processo n. 1 da fotoperformance Espectros do ser.....	p. 68
Figura 16 - Michael Silva, processo de criação da fotoperformance Espectros do ser.....	p. 69
Figura 17 - Frames da videoarte Descarte, 2018, (1'45")	p. 72
Figura 18 - Michael Silva, Desespero, 2018, fotoperformance, 52,5 x 41, 5 cm.....	p. 75
Figura 19 - Michael Silva, Rompido, 2021, fotografia híbrida, 21 x 29, 5 cm.....	p. 77
Figura 20 - Michael Silva, Agonia, 2021, fotografia híbrida, 16 x 29, 6 cm.....	p. 80
Figura 21 - Michael Silva, frames da videoarte Embate, 2018, (1'6")	p. 83
Figura 22 - Sonia Andrade, Sem título, videoarte, 1977, (2'27")	p. 84
Figura 23 - Annegret Soltau, Selbst #19, 1975, fotografia, 60 x 50 cm.....	p. 84
Figura 24 - Michael Silva, Angústias, 2018, fotoperformance, 52,5 x 41,5 cm.....	p. 86

Figura 25 - Michael Silva, Metamorfose I, 2018, fotoperformance, 52,5 x 41,5 cm...	p. 88
Figura 26 - Michael Silva, processo n. 1 da fotoperformance Metamorfose I.....	p. 89
Figura 27 - Michael Silva, processo n. 2 da fotoperformance Metamorfose I.....	p.89
Figura 28 - Michael Silva, processo n. 3 da fotoperformance Metamorfose I.....	p. 90
Figura 29 - Michael Silva, processo de criação da fotoperformance Metamorfose I.	p.91
Figura 30 - Michael Silva, Imersão, 2021, fotoperformance, 52,5 x 41,5 cm.....	p. 93
Figura 31 - Michael Silva, Duplicando, 2021/20, fotoperformance, 52,5 x 41,5 cm...	p. 97
Figura 32 - Michael Silva, Espectros do ser II, 2021/20, fotoperformance, 52,5 x 41,5 cm.....	p. 99
Figura 33 - Michael Silva, processo n. 1 da fotoperformance Espectros do ser II....	p. 100
Figura 34 - Michael Silva, processo de criação da fotoperformance Espectros do ser II.....	p. 101
Figura 35 - Michael Silva, frames da videoarte Desdobramento, 2018, (2'28")	p. 104
Figura 36 - Michael Silva, Transvalorizando, 2021, fotoperformance, 52,5 x 41,5 cm.....	p. 108
Figura 37 - Michael Silva, Paranoia, 2021, fotoperformance, 52,5 x 41,5 cm.....	p. 110
Figura 38 - Michael Silva, Tormenta I, 2018, fotoperformance, 52,5 x 41,5 cm.....	p. 112
Figura 39 - Michael Silva, processo n. 1 da fotoperformance Tormenta I.....	p. 113
Figura 40 - Michael Silva, processo n. 2 da fotoperformance Tormenta I.....	p. 114
Figura 41 - Michael Silva, processo n. 3 da fotoperformance Tormenta I.....	p. 114
Figura 42 - Michael Silva, processo n. 4 da fotoperformance Tormenta I.....	p. 114
Figura 43 - Michael Silva, processo n. 5 da fotoperformance Tormenta I.....	p. 115
Figura 44 - Michael Silva, processo n. 6 da fotoperformance Tormenta I.....	p. 116
Figura 45 - Michael Silva, processo de criação da fotoperformance Tormenta I....	p. 117
Figura 46 - Michael Silva, Tormenta II, 2018, fotoperformance, 52,5 x 41,5 cm.....	p. 118
Figura 47 - Michael Silva, processo n. 1 da fotoperformance Tormenta II.....	p. 118
Figura 48 - Michael Silva, processo n. 2 da fotoperformance Tormenta II.....	p. 119
Figura 49 - Michael Silva, processo n. 3 da fotoperformance Tormenta II.....	p. 120
Figura 50 - Michael Silva, processo de criação da fotoperformance Tormenta II...p.	122
Figura 51 - Michael Silva, Suplícios, 2018, fotoperformance, 52,5 x 41,5 cm.....	p. 124
Figura 52 - Claude Cahun. O que você quer de mim? 1929, 18 x 23 cm.....	p. 125
Figura 53 - Claude Cahun e Michael Silva.....	p. 126

Figura 54 - Dora Maar, Double Portrait with Hat, c.1936-37, fotografia, impressão de gelatina em prata, 29,8 x 23,8 cm.....	p. 128
Figura 55 - Maurice Tabard, Sem título, 1929, impressão em gelatina de prata, 21,5 x 16,5 cm.....	p. 130
Figura 56 - Maurice Tabard, Sem título, 1929, impressão em gelatina de prata, 21,5 x 16,5 cm.....	p. 131
Figura 57 - Maurice Tabard, Sem título, 1929, impressão em gelatina de prata, 21,5 x 16,5 cm.....	p. 132
Figura 58 - Michael Silva, frames da videoarte Afônico, 2018, (1'27").....	p. 134
Figura 59 - Olivier de Sagazan, Transfiguration, performance, 1999.....	p.135
Figura 60 - Michael Silva, Pensamentos, 2021/20, fotoperformance, 52,5 x 41,5 cm.....	p.137
Figura 61 - Michael Silva, processo n. 1 da fotoperformance Pensamentos.....	p. 138
Figura 62 - Michael Silva, processo de criação da fotoperformance Pensamentos..	p.139
Figura 63 - Michael Silva, Sentidos, 2021/20, fotoperformance, 52,5 x 41,5 cm.....	p. 142
Figura 64 - Michael Silva, processo n. 1 da fotoperformance Sentidos.....	p.143
Figura 65 - Michael Silva, processo de criação da fotoperformance Sentidos.....	p. 143
Figura 66 - Michael Silva, Sentidos II, 2021/20, fotoperformance, 52,5 x 41,5 cm...p.	145
Figura 67 - Michael Silva, processo n. 1 da fotoperformance Sentidos II.....	p.146
Figura 68 - Michael Silva, processo n. 2 da fotoperformance Sentidos II.....	p.147
Figura 69 - Michael Silva, processo de criação da fotoperformance Sentidos II.....	p.148
Figura 70 - Michael Silva, Desfigurando, 2021, fotoperformance, 52,5 x 41,5 cm.....	p.151
Figura 71 – Michael Silva, processo n. 1 da fotoperformance Desfigurando.....	p. 152
Figura 72 - Michael Silva, processo de criação da fotoperformance Desfigurando...p.	153
Figura 73 - Michael Silva, Sufocamento, 2018, fotoperformance, 52,5 x 41,5 cm.....	p. 155
Figura 74 - Michael Silva, frames da videoarte O grito, 2018, (1'39")	p. 157
Figura 75 - E. Elias Merhige, frames do filme <i>Begotten</i> , 1991, (1h18").....	p. 159
Figura 76 - Michael Silva, frames da videoarte Lacerado, 2018, (4'4")	p. 163
Figura 77 - William Pope L., Foraging (the Air Itself/Dark Vision), 1995.....	p. 164
Figura 78 - Stephanie Smith e Edward Stewart, Breathing Space, 1997, videoinstalação, dimensão variada.....	p. 165

Figura 79 - Andres Serrano, Francie McGiugan, “The Hooded Men” (Tortura), 2015, framed cibachrome, print, 114 x 96,5 cm.....	p. 167
Figura 80 - Andres Serrano, Sem título XXVI-1 (tortura), 2015, chromogenic color prints, 165 x 139,7 cm.....	p.167
Figura 81 - Michael Silva, Rompendo, 2018, fotoperformance, 52,5 x 41,5 cm.....	p.169
Figura 82 - Michael Silva, processo n. 1 da fotoperformance Rompendo.....	p. 170
Figura 83 - Michael Silva, processo n. 2 da fotoperformance Rompendo.....	p. 170
Figura 84 - Michael Silva, processo n. 3 da fotoperformance Rompendo.....	p. 171
Figura 85 - Michael Silva, processo de criação da fotoperformance Rompendo.....	p. 172
Figura 86 - Michael Silva, Âmago, 2018, fotoperformance, 52,5 x 41,5 cm.....	p. 174
Figura 87 - Michael Silva, Partido, 2021, fotografia, 52,5 x 41,5 cm	p. 177
Figura 88 - Michael Silva, Em pânico, 2021, fotografia, 52,5 x 41,5 cm	p. 180
Figura 89 - Michael Silva, Duplos, 2021, fotografia, 52,5 x 41,5 cm	p. 182

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	15
2. PROCESSOS AUTOBIOGRÁFICOS COMO CONSTRUÇÃO POÉTICA	18
2.1 Depoimento.....	19
2.2 Construção da poética.....	21
2.2.1 As fotoperformances.....	31
2.3 Referenciando os processos autobiográficos.....	41
3. O FOTOGRÁFICO COMO MEIO: UMA ESCOLHA	50
3.1 Definição do termo: o fotográfico e a imagem técnica.....	51
3.2 Breve introdução: performance, fotoperformance e videoarte.....	55
4. PAISAGENS INTERNAS	65
4.1 Sentindo as dores dos afetos.....	66
4.1.1 Excisão: Espectros do ser, Descarte, Desespero, Rompido e Agonia.....	66
4.1.2 Conflito: Embate, Angústias, Metamorfose I e Imersão.....	82
4.1.3 Choque: Duplicando, Espectros do ser II, Desdobramento, Transvalorizando, Paranoia, Tormenta I, Tormenta II e Suplícios	96
4.1.4 Silente: Afônico, Pensamentos, Sentidos, Sentidos II, Desfigurando, Sufocamento e O Grito.....	133
4.2 Expurgando as dores.....	162
4.2.1 Dilacerando: Lacerado, Rompendo e Âmagos.....	162
4.2.2 Expurgo: Descarte, fotografias híbridas: Partido, Em pânico e Duplos.....	176
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	190
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	193

1. INTRODUÇÃO

A presente tese “*Paisagens Internas: videoarte e fotoperformances*” partiu de uma necessidade em deixar escrita e contextualizada minha produção em arte, uma vez que ela se relaciona com minhas aspirações e influências da minha “história” de vida. Ela tem como conceito estruturante processos autobiográficos que, de alguma forma, tomaram corpo nessa produção em videoarte, nas fotoperformances e nas fotografias híbridas.

Dessa forma, torna-se relevante a demonstração e, conseqüentemente, a definição de tal temática no **2º. capítulo** *Processos Autobiográficos como Construção Poética*. Esses processos, como objeto de pesquisa, não se encontram somente nas artes visuais, mas atravessam diversas linguagens, vertentes artísticas e tempos da vida. Ineri nesse capítulo alguns subcapítulos: 2.1 um depoimento de algumas tormentas, onde emergiram a série em videoarte e as fotoperformances; 2.2 construção da poética onde foram elucidadas as técnicas de produção e exposto o desenvolvimento do processo de criação dos trabalhos escolhidos para essa tese e inseridos no terceiro capítulo e no 2.3 referencio esses processos autobiográficos.

O **3º. Capítulo**, *O Fotográfico como meio: uma escolha*, define o termo o fotográfico e a imagem técnica no subcapítulo 3.1. O subcapítulo 3.2 traz uma breve introdução sobre performance, fotoperformance e videoarte, abrindo para a apresentação e análise de minhas criações em videoarte, de onde partiram as fotoperformances, num grande grupo.

O Fotográfico trata-se de um conceito no meu trabalho que se define tanto pela similaridade de representações como por ser criado a partir de imagens técnicas, produzidas por aparelhos, imagens máquina refletidas da realidade. Imagens pós-indiciais, numéricas, transduzidas em pixels. Ainda que sejam evidentes, as diferenças entre a imagem fixa e a imagem em movimento, elas se encontram nessa relação com o fotográfico.

As fotoperformances que apresento no capítulo 4. *Paisagens Internas* emergem dos exercícios práticos da série produzida em videoarte. Subdividi os

trabalhos em dois grupos, o primeiro 4.1, representando os sentimentos das dores dos afetos e o segundo 4.2 expurgando essas dores, das tormentas internas.

No subcapítulo 4.1 *Sentindo as dores dos afetos* contém cada videoarte com suas respectivas fotoperformances. **4.1.1 Excisão**, contém a videoarte *Descarte* (figura 8) e as fotoperformance *Espectros do ser* (figura 7), *Desespero* (figura 9) e as fotografias híbridas *Rompido* (figura 10) e *Agonia* (figura 11). **4.1.2 Conflito**, compõe-se da videoarte *Embate* (figura 12) e das fotoperformances *Angústias* (figura 15), *Metamorfose I* (figura 16) e *Imersão* (figura 17). **4.1.3 Choque**, decorre da videoarte *Desdobramento* (figura 20) e das fotoperformances *Duplicando* (figura 18), *Espectros do ser II* (figura 19), *Transvalorizando* (figura 21), *Paranoia* (figura 22), *Tormenta I* (figura 23), *Tormenta II* (figura 24) e *Suplícios* (figura 25). **4.1.4 Silente**, contém a videoarte *Afônico* (figura 32) e as fotoperformances *Pensamentos* (figura 34), *Sentidos* (figura 35), *Sentidos II* (figura 36), *Desfigurando* (figura 37), *Sufocamento* (figura 38) e, por último, a videoarte *O grito* (figura 39).

E, no subcapítulo 4.2 *Expurgando as dores* contém **4.2.1 Dilacerando**, que contém a videoarte *Lacerado* (figura 41) e as fotoperformances *Rompendo* (figura 46) e *Âmago* (figura 47). **4.2.2 Expurgo**, deriva da videoarte *Descarte* (figura 8) e das fotografias híbridas *Partido* (figura 48), *Em pânico* (figura 49) e *Duplos* (figura 50).

A metodologia de análise dos trabalhos se voltou para a investigação dos signos plásticos, do contexto e dos argumentos simbólicos, desenvolvidos a partir das teorias do signo, com Charles Sanders Peirce e a semiótica europeia, aplicada por Martine Jolly no livro *A imagem e os signos*¹.

Dialogando com minha produção artística apresento as relações autobiográficas dos meus trabalhos com as obras dos artistas Annegret Soltau, Tracey Emin, Oliver de Sagazan, Sonia Andrade, Willian Pope, Bill Viola, Marina Abramovic, Stephaie Smith, Andres Serrano, Edward Stewart, Claude Cahun, Dora Maar, Mauricie Tabard, entre outros, produzindo uma ponte relacional entre as poéticas, que compõe o alicerce principal.

¹ Sem explicitar tais vocabulários semióticos.

Houve também uma relação com outras áreas do conhecimento, as quais me inspiraram, tais como a literatura e o cinema.

2. PROCESSOS AUTOBIOGRÁFICOS COMO CONSTRUÇÃO POÉTICA

Esse capítulo é dedicado à construção poética dos meus trabalhos sob a inspiração de elementos autobiográficos. Ele foi dividido em três subcapítulos: *2.1 Depoimento*, *2.2 Construção da poética* e *2.3 Referenciando os processos autobiográficos*.

No subcapítulo *2.1 Depoimento* exponho sobre uma parte de minha história de vida, que me inspirou na construção da série em videoarte, junto com o *2.2.1 As fotoperformances*.

No subcapítulo *2.2 Construção da poética*, escrevo sobre meus trabalhos artísticos antecedentes e como fui construindo uma relação por associação entre os trabalhos antigos e os atuais.

E, por fim, no subcapítulo *2.3 Referenciando os processos autobiográficos* trago algumas definições, autores e estratégias que me possibilitaram a produzir arte sob a influência de minhas experiências subjetivas.

2.1 Depoimento

Filho único, com pais separados, vivi parte da minha infância com minha mãe e parte da minha adolescência com o meu pai. Ambos sofriam de uma grave doença, um e outro eram alcoolistas. Desse terror tenho memórias tensas, dores que muitas vezes se tornam latentes, presentes de maneira fisicamente concreta, declinando o espírito que habita o corpo.

A bebida alcoólica destruiu aqueles que deveriam me proteger, transmutando-os em seres animais, violentos psicologicamente e fisicamente. Tais marcas estão presentes até os dias atuais. Convivem comigo de forma, até certo ponto, pacífica.

Desde criança aguentei e, guardei fatos violentos, que desembocaram em um recém adulto patológico. As intempéries de crises de pânico se tornaram parte de meu corpo já flagelado, fissurado, mas que buscava se manter vertical. Em 2012, com o término da faculdade de arte e início da faculdade de filosofia, em outra cidade, com rostos desconhecidos, ares ocultos, o pânico se instalou de fato. Mãos trêmulas, coração disparado, garganta seca, sudorese e pavor. Desespero e fobia eram constantes.

Com muita luta, dor e resiliência, aos poucos fui acalmando a besta que me rasgava de dentro para fora e assim foi florescendo algo melhor.

Dessas tormentas emergiram os trabalhos em artes. O coração, órgão que mais sentiu os dissabores daquele tempo, se tornou central em parte dos meus trabalhos. Sentia ele denso, não de culpas e erros, mas de experiências vis, sinistras. Maldades que o coração gravou e gritava em pânico e dor. Era como se o órgão sangrasse, mutilado a cada ataque. E é dessa forma que o peso dele, seus flagelos, suas dores, suas histórias se tornaram protagonistas em uma poética artística.

Com ajuda profissional e com muito esforço essas dores foram se tornando gradativamente controláveis. No âmbito racional comecei a compreender que as lacerações eram psicológicas e não de fato físicas. O pânico não necessariamente poderia atingir meu ser no aspecto material. Com muita energia

fui progressivamente dominando o ser-quimérico dentro de mim. Essa revitalização me trouxe para Barão Geraldo, para dar continuidade nos meus estudos em arte.

Já no mestrado e, sem ter uma ideia clara da autobiografia na arte, comecei a desenvolver um projeto dentro dessa temática, de maneira mais ingênua, sem compreender a profundidade de fato de tais trabalhos em arte.

2.2 Construção da poética

A temática, que se materializou na minha dissertação de mestrado, teve seu germe na série *Existências*, com desenhos e pinturas que dialogam com questões existenciais contemporâneas.

Dentro de tal seriação é encontrado o trabalho intitulado *Peso do coração* (figura 1), um desenho feito com aquarela e nanquim que expressa agudamente flagelos advindos desse órgão em evidência.



Figura 1 - Michael Silva, *Peso do coração*, 2015, aquarela e nanquim sobre tela, 40 x 65 cm.

O desenho *Peso do coração* [...] demonstra uma cabeça com a parte inferior se liquefazendo e, logo abaixo, fundindo-se, transmutando-se em coração, um órgão pulsante, que pesa para a personagem e possivelmente carrega grandes cargas de ira e dor. O tom preto de tinta, que surge do lado esquerdo da figura, representa a energia latejante sendo expurgada do ser, de modo que sai e se propaga para o meio, que se renderá às cores negras, somadas a inúmeros riscos, preenchendo o espaço com tensões, que, por sua vez, levam o coração a sangrar, sentindo as dores de dilacerações. Em resumo, a cena está montada para transparecer que a fúria da personagem vem de seus pensamentos, do crânio, propaga-se até sua válvula de sangue

e é expelida em manchas pretas e vermelhas, sentimentos e seiva orgânica. (SILVA, 2017, p. 75-76)

Foi somente no doutorado, sob o projeto de pesquisa da professora Marta “Processos autobiográficos nas artes visuais”, que consegui alcançar a compreensão de fato do que pulsava em mim como desejo de execução artística. Surge, então, uma nova série de trabalhos mais profundos sob os conceitos do autobiográfico. A potência da autobiografia para minha produção se torna clara e clama, grita por maior atenção.

Especificamente em meus trabalhos artísticos aqui analisados, o conteúdo autobiográfico focou na memória de uma infância e adolescência conturbadas, que transbordou afetos indesejados no início da vida adulta em diante. As lembranças e os afetos residem guardados no meu ser e, de tempos em tempos, decidem aparecer. Meus trabalhos buscam tornar visíveis não só histórias, mas expurgar aquilo que desde tempos remotos atormenta o presente.

Notoriamente a máquina vital e pulsante é o centro da imagem, trazendo grande impacto para a composição como um todo. A aquarela traz um aspecto mais glutinoso e visceral, tornando possível absorver sua imagem, semelhante a um coração verdadeiramente orgânico. O olhar em fúria perpassando pelo rosto e se deslocando até o centro do “peito”, com o vermelho extravasando, invoca um sentimento violento e robusto que rompe e se torna fugaz. Após assimilar que essa temática teve um breve espaço na série supracitada, vale ratificar que neste momento esse conteúdo se torna o caminho a ser traçado.

Cabe salientar que o caminho encontrado para se pensar sobre os afetos, ao contrário da volição e cognição, possibilitam outra maneira de constatar e pensar nosso entorno de maneira mais enternecida e lírica, não com um pensamento cartesiano, mas mergulhando nas paixões e, por conseguinte, agindo pelas flamas de emoções, deslocando-se assim de tais banalidades frias que o cotidiano nos infringe.

Sobre os afetos, facilmente pode-se chegar à imagem do invólucro de carne pulsando sangue para nossa máquina corpórea. O coração é símbolo forte de muitos afetos, representando inúmeros sentimentos.

A pintura como “linguagem” comum do fazer artístico se tornaram raras para as questões que aspirei destacar. Assim, iniciei uma reflexão sobre as possibilidades de materialidades e maneiras de executar meu trabalho. Havia aí, um desejo de superação do campo bidimensional. Aflora, portanto, a questão de quais materiais poderiam melhor representar os sentimentos que buscava manifestar.

A princípio procurava ideias, acreditando que conseguiria realizar meus anseios artísticos dentro da instalação e da videoarte. A primeira ideia ao longo do tempo foi se demonstrando não apta para a causa, abrindo espaço para a criação de pequenos objetos. Em contraponto, a segunda se fortalece em seu processo de criação, como será demonstrado a seguir.

Enfatizo que a arte feita pelas mãos muito me contenta. O processo de fazer manualmente ou é bastante extasiante ou me acalenta, possibilitando assim, no processo dos trabalhos, uma maior projeção dos afetos em questão, nos objetos artísticos em construção. Sujar as mãos, seja pintando ou modelando, é como um exercício físico que se amplia para as faculdades mentais. O contato com a argila desacelera o ritmo do pensamento e o eixo se fortalece em si mesmo.

Com o retorno da pintura após os anos 1980, é relevante apontar que o fazer manual se revaloriza após a revolução do *readymade*, ganhando espaço novamente e ampliando, desta forma, as possibilidades artísticas em nosso contexto.

A desmaterialização da obra e a impessoalidade da execução que caracterizou a arte dos anos 70, segundo linhas estritamente duchampianas, estão sendo suplantadas pelo restabelecimento da habilidade manual, por meio do prazer da execução [...] (ARCHER, 2012, p. 155).

Retornando, iniciei minha prática com a argila. A ideia era criar uma sequência de corações, que não buscasse uma representação mimética, mas sim uma catarse dos afetos.

A imagem do coração ganhou grande destaque para conseguir representar os sentimentos de maneira mais evidente. A tentativa foi a de tornar visíveis os

sentimentos impossibilitados de serem figurados. O objeto artístico coração carrega afecções das emoções, tal como percebemos a seguir nesses fragmentos poéticos.

A ânsia instalava-me à boca, o *spleen*, tão tratado pelos ultrarromânticos, invadia meu ser. O breu seduzia minha alma e convidava para uma melancolia inerte e apartada. A emoção a ser tratada era um desajuste social e humano, um desejo de transmutar-se a si mesmo, revalorizar-se e desdobrar-me em outro. Uma ânsia de se auto-rasgar para escapar do corpo/matéria, tal como insetos em metamorfose. Não me cabia dentro de mim. Não suportava mais os flagelos, a agonia e torturas.



Figura 2 - Michael Silva, Corações, 2018, argila crua com engobe e os escuros em alta temperatura.

O medo tomava conta, era sentido pelo todo. O coração batia no ritmo de tremedeiras das mãos, o corpo exalava sentimentos de desespero. Levantar, correr, estar, expirar-se. O corpo desconstrói, se desarma e se torna impossibilitado de si mesmo. A respiração ofegante é a contramão dos pensamentos fluídos, que dançam uma dança das trevas. Pensamentos torpes, errôneos, que impulsionam a dor do coração que há muito sentiam as penúrias de uma existência pesada. A veia pulsa de maneira a ser vista por outros olhos, o medo, o medo é o grande maestro da ópera, que deseja a destruição para sessar. Essas aflições iam e vinham. São frutos daquilo conhecido como pânico. Um pandemônio na mente e coração. Os estados de desajustes vêm e vão, roubam o ser espontaneamente sem aviso, e o devolve desconstruído. Semelhante ao que acontece com a personagem *A Náusea*, de Jean-Paul Sartre, quando ela se apossou dele.

O coração embriagou-se de afetos disformes, desajustes e violência foram seus alimentos. Por inspirações, os alimentos de espíritos sempre foram as tragédias. Os dramas dionisíacos, a estética do grotesco, tudo que fosse disforme. A experiência vivida trouxe-me grandes dores na carne, bem como na psicologia. Senti o drama de Medéia na espinha. Tudo agregou para futuros ataques de pânico e descompensados atos emocionais. Como consequência, o ser aberrante sente a carga, o peito pesa e temos o peso do coração.

Com tudo isso pulsando, é chegada a hora da produção dos trabalhos. No primeiro coração de argila (figura 3) encontrei uma estranheza e uma dificuldade técnica. Parti de uma técnica esferoide usada em modelagem, porque toda peça deve ser oca para ser queimada, com isso o ato de fazer era constantemente o de refazer as formas que - ou não chegavam a uma resultante boa ou se deformavam por falta de habilidade manual. Entretanto, com a prática e orientação as formas foram surgindo e, ao mesmo tempo, as ideias e sentimentos se ampliando.

Com o objeto coração em mãos, no momento em que me dedicaria a definir os últimos detalhes, surgiu a necessidade de romper esse coração modelado em argila, que se encontrava normativamente fechado. Fiz a incisão no canto inferior esquerdo, rompi a matéria/símbolo em um ato de libertação. Esse momento foi como se eu rompesse meu próprio músculo, possibilitando que o mesmo

expurgasse parte dos meus males e infortúnios, então o peso do coração foi rareando aos poucos.

Satisfeito com a primeira parte do processo de criação, na sequência entrou o momento de utilização dos engobes², para dar maior veemência e ardor à peça após sua queima. Cabe dizer que segurar a produção de um coração é uma projeção dos afetos, concretizada na palma da mão. É a possibilidade de ver e tocar o espinho que amofina a alma.

A sensação é a de retirada do próprio órgão do peito para colocá-lo à prova, analisá-lo, medi-lo e compreendê-lo em potência. Há aí, certa calma, pois nos momentos, de maiores tormentas psicológicas e emocionais, as dores nesse fragmento orgânico eram intensas. Sentia como se rompesse dentro do peito, como se fosse mutilado de diversas maneiras. A possibilidade de vê-lo em mãos era a possibilidade de concretizar que não havia flagelo material. Foi a possibilidade de compreender que os afetos sim, estavam deturpados (figura 2).

Em seguida, produzi uma sequência de seis corações (figura 2), com modelagem em argila e a utilização de dois engobes, um vermelho e outro mais escuro, todos eles queimados em alta temperatura. Juntos eles compõem-se em suas características e em seus conteúdos, sendo uma delas a não preocupação com seu realismo e, mais importante, a laceração da forma causada nos órgãos.

² Aplicação de cores diferentes de argilas. Técnica primitiva usada como aderência que permite o revestimento do objeto.



Figura 3 - Michael Silva, coração cru e com engobe, 2018.



Figura 4 - Michael Silva, 2018, corações queimados a 1285°C, 15 x 10 x 2,5 cm.

Dessa sensação, obtida com os objetos prontos na mesma dureza da pedra, queimados à temperatura de Grés³ na temperatura de 1285°C, a professora Marta orientou-me a produzir uma série de videoarte, assim como eu havia proposto no meu projeto de entrada no doutorado, ampliando o campo das modalidades, transbordando em outras práticas e meios, tais como na fotoperformance e na videoarte. A ideia era então a de utilizar esses corações refratários no desejo de realização na série de videoarte que viria.

Daí em diante, não bastava ter a matéria coração na palma das mãos, mas ocorre o desejo de realizar o procedimento anterior a isso, a vontade de registrar, produzir o trabalho no momento em que o coração dilacerava no peito. A ânsia foi a de tornar objeto artístico, momento de extrair tal máquina orgânica. Expor um possível espectro que senti outrora.

O coração como matéria, composta em nosso corpo, recebe também minha atração, por influências que trago da história da arte, tais como o Acionismo Vienense, onde me vêm as sensações das ações de Hermann Nitsch, com a utilização de sangue e ruptura de carnes, por exemplo.



Figura 5 - Michael Silva, Corações, 2018, grés a 1285° C, 15 x 60 x 4 cm.

³ Matéria refratária, stoneware.

Como mencionado anteriormente, o trabalho permeia a questão autobiográfica, encontrada também em Bill Viola e Marina Abramovic, como apontado acima, em ambos é razoável encontrar um relato de vida, de maneira direta ou indireta.

Como citado, nos vídeos de Viola encontro uma obsessão pela água. Sabe-se que quando criança o artista sofreu um pequeno afogamento, e daí tal matéria líquida é presente em diversos dos seus trabalhos. A água é um elemento simbólico extremamente vigoroso, com um poder místico representativo e de forte interesse para os artistas. Nos anos de 1970, Bill Viola “[...] começou a usar complexas construções temporais, como em *The Reflecting Pool* (1977-1979) para descrever circunstâncias pessoais” (MARTIN, 2006, p. 92).

Já, em Marina Abramovic, podemos encontrar fragmentos de seu período de infância, como citados, em *Balkan Baroque*⁴ e no seu documentário *The Artist is Present*. Em *Balkan Baroque* “Abramovic usa as imagens de três canais de vídeo para mudar o nível metafórico e o nível relacionado com o corpo da sua acção para o domínio da reminiscência biográfica” (MARTIN, 2016, p. 26).

Nas obras de ambos os artistas, que apresento como influência de minha poética, é encontrado um viés confessional pelo caminho da arte. Por meio dele é factual a possibilidade de revelação de nosso inconsciente. Com isso, coloco-me a especular acerca da produção em videoarte que podemos ver nos frames das videoartes a seguir.

⁴ <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3126>

2.2.1 As fotoperformances

O início das produções da série em videoarte aconteceu como uma total experimentação estética, buscando representar as ideias que não cabiam nos suportes que trabalhava anteriormente.

No princípio, utilizei uma câmera pequena, com a capacidade de captura imagética reduzida, com pouco alcance e pouca nitidez. Entretanto, a realização das primeiras tentativas com esse equipamento me ajudou a solidificar minhas ideias de criação artística e entender o que almejava.

Abaixo demonstro o início das tentativas de produzir uma videoarte. Nos primeiros fragmentos de imagens (figura 6). O vídeo está sem edição nenhuma, as imagens foram fragmentadas posteriormente (figura 7) e estão com edição finalizada.



Figura 6 - Michael Silva, fragmentos de imagens.

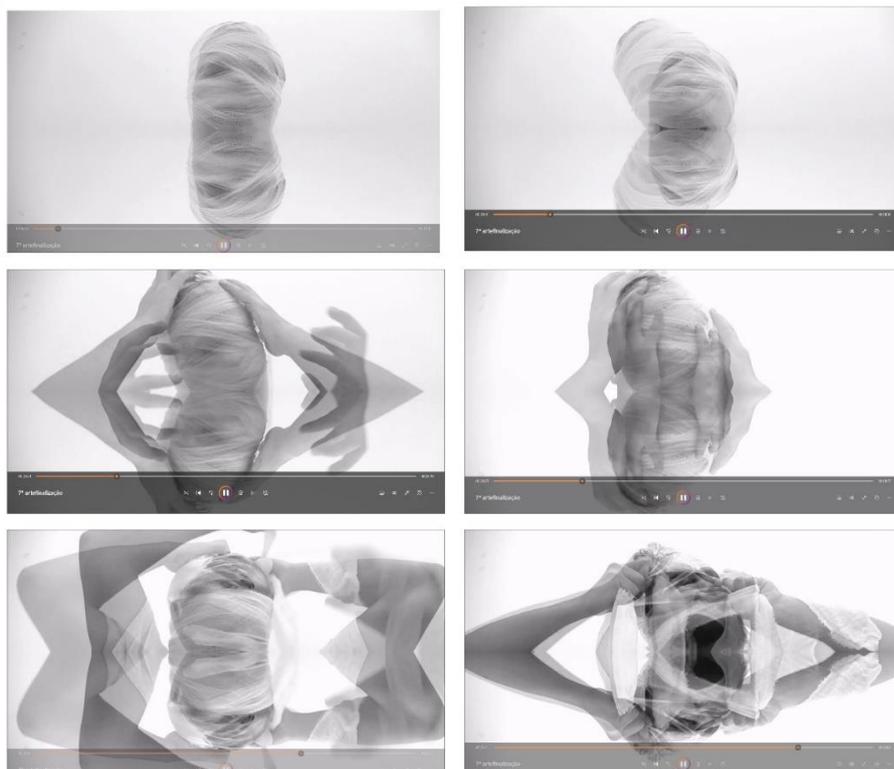


Figura 7 - Michael Silva, fragmentos de imagens em P&B.

Acima, nota-se a imagem capturada ainda crua, sem nenhuma edição. Nesse início, aprendi a lidar com os comandos do equipamento, mesmo que ainda bastante simples. Capturei a imagem necessária para o estudo de edição e coloquei-me a trabalhar nesse processo, resultando assim a edição final dessa videoarte em estudo.

Após compreendido as primeiras ações necessárias, iniciei a expansão das alternativas de criação de imagens em vídeos, encontrando outros efeitos e testando-os, para assim ampliar a potência do trabalho em videoarte futuro.

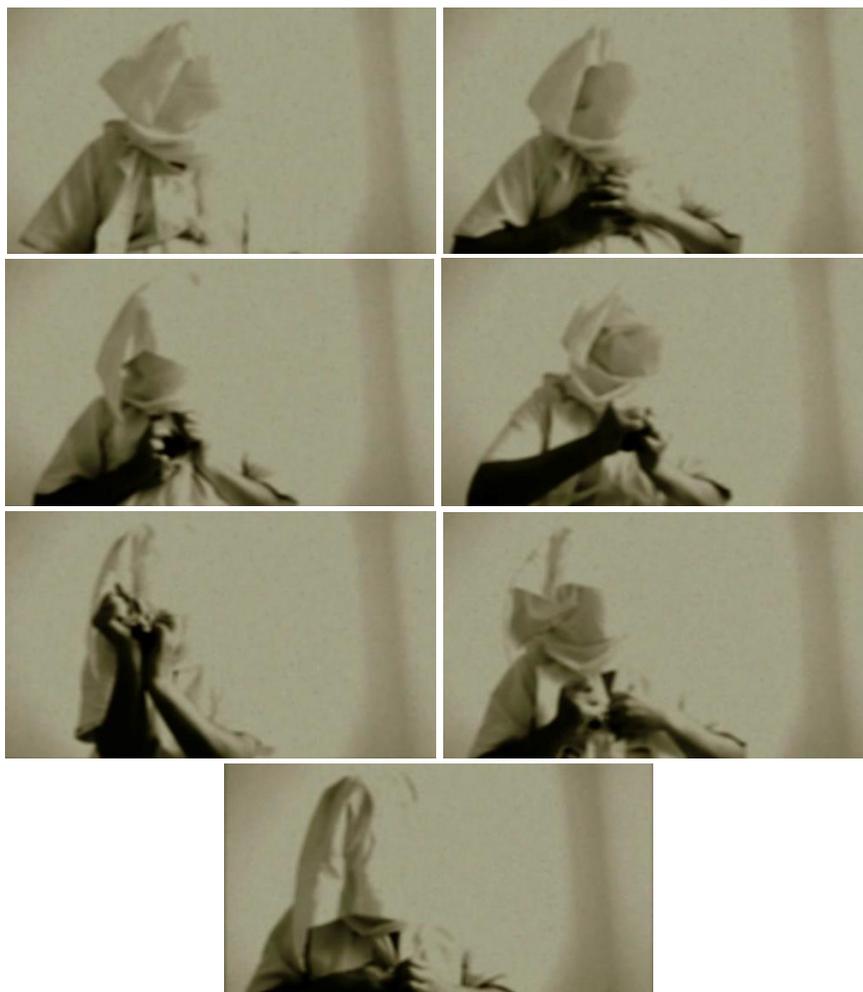


Figura 8 - Michael Silva, Videoarte em processo.

A figura 8 é o resultado de um dos primeiros vídeos que produzi. Nele nota-se um tom mais amarelado, criado no processo de edição da figura. A imagem contava com bastante ruído, colocado propositalmente no processo de edição, o corpo deslocado para a esquerda e, a imagem pouco nítida, denunciam a prática em seu início e a pouca capacidade do equipamento utilizado.

Nesse momento, eu também não compreendia nada de edição de vídeos, quais programas utilizar e como lidar com eles, como iniciar e realizar o trabalho necessário e assim por diante.

Após tais revelações, compreendi a limitação que tinha, frente a proposta artística que surgiu para mim. Coloquei-me a estudar, pesquisar os processos

de edições, as possibilidades criadoras e, nesse momento, inúmeras ideias começaram a surgir, amalgamando-se com o que já tinha de proposta a ser trabalhada.

Adquiri equipamentos melhores, como uma câmera para gravar (e posteriormente fotografar) com melhor qualidade, tripé para sustentar a câmera e movimentá-la nos ângulos necessários, iluminação para melhorar a captação de imagem e, também, melhor criar os efeitos de luzes e sombras nas imagens artísticas. Coisas que eu não tinha na gênese do projeto e que ampliaram a qualidade do trabalho, desde o início até seu resultado.



Figura 9 - Michael Silva, processo da videoarte não utilizado.

Vale destacar como a série de videoarte era antes dos processos de edição. Além de suceder em tempo normal, demonstrando a velocidade natural do corpo apresentado para a câmera, não existia nenhuma coloração ou tonalidade predominante nas imagens. Foi com os programas de edição que a transformação poética aconteceu.

De início, utilizando apenas o Mídia player e, posteriormente, usando também o programa Vegas pro.

Comparando a imagem acima, figura 9 com as imagens posteriores, ressalto o processo de transformação imagética dos vídeos.

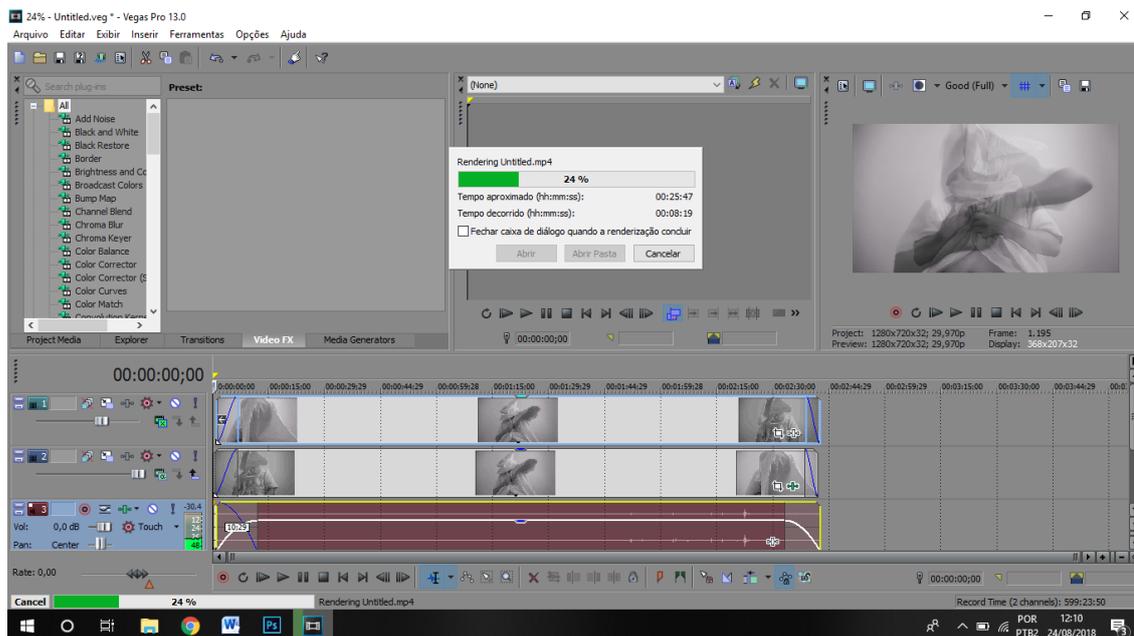


Figura 10 - Michael Silva, processo de edição com o Vegas Pro.



Figura 11 - Michael Silva, videoarte não utilizada, usada como estudo.

Na figura 10, anterior, temos o processo de edição da videoarte, onde é possível perceber a duplicação dos vídeos e sua edição estética.

O trabalho figura 11 fundamentalmente contou com a sobreposição de dois vídeos que eram o mesmo, entretanto um dele foi colocado de trás para frente. Posteriormente, sobrepostos e transpostos para a paleta de preto e branco.



Figura 12 - Michael Silva, estudo em processo.

O trabalho acima é mais um exemplo de uma videoarte que serviu como estudo, como desenvolvimento para chegar nas finalizadas.

De início, talvez a figura 12 se confunda com a figura 17, porém, a segunda contou com edições a mais, modificando o vídeo. Nela, o corpo foi retirado sobrando somente a cabeça. Essa parte do corpo se apresenta em pé e refletida de cabeça para baixo.

No processo de edição dessa série comecei a identificar imagens que dialogavam com a prática fotográfica, passei a constatar como as imagens estáticas constituíam também um trabalho em processo. Consequentemente, a ideia de investir nas fotoperformances emerge rapidamente e coloco-me a pesquisar as possibilidades dessa “linguagem” como arte.

A resultante do trabalho aparece rapidamente e, apreendo a analogia entre fotoperformance e videoarte.

As imagens das fotoperformances finalizadas, nos subcapítulos 4.1 e 4.2, que acompanham a série em videoarte, assemelham-se com o que antes eu buscava, o claro e escuro como o desenho a carvão.



Figura 13 - Michael Silva, *Angústias*, 2018, fragmentos da fotomontagem.

Notoriamente a figura composta (figura 13), assemelha-se com a prática do desenho monocromático. Sua aparência é como se o grafite fosse impresso no suporte, justapondo-se e, posteriormente, passando por um pequeno processo de apagamento. Tal impressão surge nos tons que se anulam e transmutam-se em outras partes. Desta forma, a fotoperformance sugere um clima mais fantasmagórico.

Esse trabalho, sob o título *Angústias*, também apresenta um corpo ausente de identidade, na tentativa de tornar seu conteúdo mais quimérico, mais distante da realidade concreta. As mãos na altura da cabeça pressionando-a, com ela em

movimentação, transparece um estado de exasperação. Esta figura está carregada de grandes cargas sentimentais. O desespero, a aflição e o flagelo na alma saltam aos olhos, gritam convidando-nos a brindar um gole de suas sensações.

Todo o trabalho de fotoperformance foi pensado anteriormente ao clique da máquina. Isso significa que o processo é antecessor àquilo que o equipamento capta. A cena é pensada e muitas vezes esboçada em desenhos. Após isso, ensaio uma movimentação, uma performance pensando no trabalho finalizado. A regulagem da máquina é o próximo passo e, em sequência, inicia-se o ato performático para a objetiva. Por conta disso, o trabalho em fotografia, em sua exatidão, é uma fotoperformance, pois as imagens obtidas não são feitas por acaso, mas vindas de uma cena ensejada e apresentada para a lente. A movimentação é calculada e repetida diversas vezes até atingir a finalidade pensada e, assim, por meio da série em videoarte, sucedeu minha produção de fotoperformances, que contou com o procedimento do performar, contrário ao da fotografia do instante decisivo, como citado por Luciano Vinhosa.

E, no que toca à produção fotográfica, sem dúvida a concepção de uma imagem performada veio a substituir aquela do instante decisivo que tanto determinou sua prática. Neste caso a fotografia é pensada como o resultado de situações pré-concebidas e calculadas que negam, portanto, a noção de instantâneos e de tomadas espontâneas (VINHOSA, 2018, p. 140).

Para compor as fotoperformances trabalhei com a ideia de sobreposição de imagens, tal como na videoarte *Desdobramento* (figura 20). Tal concepção se estendeu a esses novos procedimentos, mesmo contando com as diferenças, já que podíamos notá-los anteriormente nos meus desenhos.

Vale apontar que a ideia de sobrepor as imagens fotográficas em meu trabalho não é uma prática inovadora na história da arte, mas advém do começo do século XX com a técnica conhecida como fotomontagem. Como citado.

Para o conjunto da vanguarda dos anos 20, a fotomontagem era considerada como um meio de fazer com que

o sentido penetrasse dentro de uma simples imagem da realidade. Tratava-se na maioria das vezes da justaposição de duas fotografias, de uma fotografia e um desenho, ou ainda, de uma fotografia e um texto (KRAUSS, 2002, 116).

Ao observar meus trabalhos em fotoperformance é possível notar uma dupla representação, uma sobreposição de cenas na busca por revelar o duplicado. O conceito *doppelgänger* se faz presente. Uma dualidade representada em imagens que se desdobram em sublimações dos estados emocionais, como exemplificado no capítulo posterior. A matéria objetiva e a subjetiva estão presentes, como é possível identificar na citação de René Descartes, que influenciou diretamente meus trabalhos. “[...] no início do texto [...] o filósofo fala não da separação do corpo e alma, mas sim, ao contrário, de sua união para comporem o ser humano” (CHIAROTTINO; FREIRE, 2013, p. 163).

É entendível a importância de se considerar o todo, ao dual, na finalidade de se ter uma heautognose ampla.

Essa prática muito me atrai pelas possibilidades em que elas se desdobram. A imagem duplicada se abre para uma compreensão dupla ou talvez dúbia.

Essa expressão de duas faces também é possível encontrar nos trabalhos *Tormenta I* e *Tormenta II* (figuras 38 e 46) que, além disso, traz em seu processo também um duplo e um conceito ruidoso de duplicidade.

Essas práticas também são encontradas na fotoperformance *Suplícios* (figura 51), que apresenta um vulto com duas cabeças. A bipartição delas aponta novamente para o duplo subjetivo. Quais são as intenções? Quais são os desejos, as aflições e as angústias que são possíveis encontrar?

A *secura* e a intensidade do *chiaroscuro* monocromático excluem as possibilidades positivas. A predominância do branco apresenta um cenário acético. Em detrimento a isso, a imagem se expõe energicamente. A movimentação pulsa aos olhos, os braços que se desdobram em quatro se movimentam no sentido da cabeça. Os crânios se revelam no momento de cisão, de ruptura anatômica e conceitual, um movimento de grande vivacidade.

As próximas imagens são mais sutis nas suas expressões. As fotoperformances *Rompendo* e *Âmago* (Figuras 81 e 86 respectivamente), são desdobramentos diretos, provenientes do processo criativo da videoarte. O que se torna claro ao perceber que as personagens se portam de maneira semelhante à videoarte.

Em *Rompendo* (figura 81) a ausência de identidade é grande, no total a imagem quase se converte em abstrata. O que sobressai de sua composição são as mãos que juntas, como se segurassem algo, estendessem do peito. Possivelmente algo está separado do corpo intangível, algo indesejado. O desejo substancial, de retirar aquilo que está instaurado no íntimo, aflige de descartar o que atormenta.

Na fotoperformance *Âmago* (figura 86), a imagem é ainda mais imaterial do que *Rompendo*. Um simbolismo toma conta da cena, tentando aprofundar a ideia do espírito como princípio vital interior. A apreensão da imagem é possibilitada pela saliência dos cotovelos, denotando um aperto no peito, símbolo máximo sentimental. A ideia é figurar a representação de uma dor aguda no sujeito incorpóreo.

Para finalizar, cabe apontar que os trabalhos, aqui apresentados, tiveram como principal desejo a projeção de afetos vividos e, conseqüentemente como catarse, alcançar a afetação sentimental e racional dos espectadores. Não em uma tentativa de convencimento, mas uma busca apenas pela suspensão. Os trabalhos imbuídos de afetos pulsam ânimos de diversas naturezas. Neles, não se encontra um diário ou um retrato historiográfico, pois não busquei comunicar algo enrijecido e sim almejei criar pontes entre almas e diálogos introspectivos.

Para além, o sujeito representado na fotoperformance é em si ou é apenas uma representação do vir a ser. Como François Soulages reflete “Será que o retrato é um gênero que dá o objeto – um (ou vários) ser(es) humano(s) – a ser fotografado ou uma prática que produz uma aparência fotográfica de um fenômeno visível?” (SOULAGES, 2010, p. 65-66).

Evidentemente as perguntas são aquelas que emergem não pelas suas respostas, mas germinam para si mesmas, ou seja, apenas pensarmos sobre elas e meditarmos sobre suas possibilidades já são atos de finalidade artística

em si. Partindo disso talvez possamos, através desses trabalhos, entrarmos em um estágio de autognose.

2.3 Referenciando os processos autobiográficos

A autobiografia tornou-se um assunto complexo e vasto de se trabalhar, devido ao seu atravessamento por diversas linguagens, vertentes artísticas e a emergência do tempo.

Para melhor compreensão, a seguir demonstrarei como, a partir de meu depoimento e memorial citados, os processos autobiográficos foram sendo referenciados.

Para reflexão e análise torna-se significativo uma descrição sobre os conceitos que o teórico Philippe Lejeune faz como termo chave da pesquisa sobre a autobiografia.

DEFINIÇÃO: narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza especialmente sua história individual, em particular a história de sua personalidade (LEJEUNE, 2008, p. 14).

Além disso, tal conceito pode ser pujante quando

[...] a história de um homem contada por ele próprio a outra ou outras pessoas que o ajudam, com sua escuta, a se orientar na vida (é a (auto)biografia feita no âmbito da formação) (LEJEUNE, 2008, p. 53).

“Para que haja autobiografia, [...] uma literatura íntima, é preciso que haja relação de identidade entre o *autor*, o *narrador* e o *personagem*” (STRAMBI *apud* LEJEUNE, 2008, p.15).

A professora Marta Strambi escreve, no seu projeto de pesquisa *Processos autobiográficos nas artes visuais*, do qual faço parte, que foi no livro *O Pacto*

autobiográfico de 1975, que pela primeira vez Philippe Lejeune tentou legitimar o gênero autobiografia, como

[...] uma tentativa de constituir um inventário de textos autobiográficos e de entender seu funcionamento. [...] Na França estava em voga o termo “autoficção”, cunhado pelo crítico e escritor Serge Doubrovski nos anos de 1970, [...] o que erroneamente passou a ser usado a outros fins. Para certos escritores a autoficção, tornou-se um meio de realizar o desejo de narrar a experiência vivida, sem o ônus da incômoda etiqueta “autobiografia” (LEJEUNE *apud* STRAMBI, 2008, p. 7).

Strambi aponta que Philippe Lejeune (2008, p. 14), ao tentar definir e categorizar a ideia de autobiografia, expõe que a identidade do indivíduo está relacionada aos gêneros vizinhos da autobiografia, mas percebe na literatura que essa categorização não preenche todas essas condições. Nas artes visuais a relacionamos aos processos de memória, de biografia, de poesia visual autobiográfica, de diário, de autorretratos, de ensaio, entre outros⁵. Afirma Lejeune que “O autor se define como sendo simultaneamente uma pessoa real socialmente responsável e o produtor de um discurso” (LEJEUNE *apud* STRAMBI, 2008, p. 23).

Partindo dessas citações, ocorre-me que o processo artístico, bem como o processo de pesquisa, tornou-se parte da terapêutica de meus demônios. Com tais atos consegui, através de meus afetos, uma melhor produção relacional, onde o que é visto rebate no que sou e vice-versa, um processo autobiográfico que diminui a “[...] distância entre o personagem principal do relato [...] e o narrador [...]” (RICOEUR, 2007, p. 13, tradução nossa).

Foi na prática das artes visuais que despejei as turbulências históricas e sentimentais dos meus seres fragmentados. É essa área da humanidade que abraça a possibilidade de tornar visível sentimentos invisíveis a outros olhos.

A projeção (sublimação para a psicanálise) dos sentimentos nas obras de arte não é uma excentricidade, mas algo identificável ao longo da história da arte. Sigmund Freud, pai da psicanálise, debruçou-se na análise de obras na

⁵ Texto de Marta Strambi retirado de seu projeto de pesquisa *Processos autobiográficos nas artes visuais*.

tentativa de captar as expressões subjetivas de seus artistas em matéria e desenvolve uma teoria sobre isso:

Freud chega a estabelecer um parentesco entre a psicose e a criação artística, entre sintomas neuróticos e as obras de arte. [...] Em suma, o artista aspira a uma espécie de autoliberação, e através de sua obra ele a partilha com outros indivíduos que sofrem com a mesma restrição inevitável a seus desejos (RIVERA, 2002, p.15-16).

A autobiografia considerada em poéticas visuais, através da produção de videoarte e de fotoperformances. Diferentemente de um texto que pode trazer uma visão mais clara e objetiva, meus trabalhos almejam seduzir esteticamente e, partindo disso, sugerir uma narrativa vinda da minha existência. O intuito aqui não é uma declaração, tal como uma confissão, tampouco comunicar uma narrativa transfigurada em história linear, mas inspirar sentimentos e ideias de quem confronta os trabalhos, proporcionando uma reflexão, um sentimento, sejam eles quais forem, que tangenciem os trabalhos. A aspiração é que as fotoperformances e os trabalhos em videoarte se tornem catarses para mim e para os que as veem.

Sublinho que tais fatalidades foram expurgadas e projetadas não somente nas *práxis* artísticas, mas também na contemplação e na consumação arte. Das pinturas, até à apreciação da série em videoarte e das fotoperformances. Do cinema até à literatura e à música. Todas as linguagens artísticas anestesiaram (anestesiaram) minha alma. Em comum nessas derivações de arte está o tema trágico, a melancolia, o terror. Como se meu espírito encontrasse algo que convivera e reconhecesse e, dessa forma, se sentisse confortável.

O espaço autobiográfico, citado por Philippe Lejeune (2008), nas categorias do romance ou mesmo da autobiografia, pode “escapar à “realidade” ou ao seu “pacto de referência”, como no caso das fotomontagens de Michael da Silva, quando seu corpo infere desde fraturas muito sutis, pondo-se a enfrentar marcações que se ajustam como paradigma, seja de estabilidade doméstica ou mesmo na condição de ser, o que se

posiciona como aquilo que repercute numa própria necessidade de autorrepresentação (STRAMBI, 2022, p. 906)⁶.

Não só contemplar, mas executar. Com pouca habilidade me coloquei a produzir músicas, letras de músicas, contos, poemas e, todo o fazer que abordasse e me aliviasse das dores. Certamente as artes visuais foram (e são) o porto seguro mais estável. E depois, vale apontar que a escrita foi uma grande forma de autoconhecimento e de alívio. Por conta disso, alguns escritos meus, pós períodos de pânico, podem somar às produções artísticas em análise.

Em relação aos textos referenciais, Philippe Lejeune escreve sobre os discursos científicos ou históricos, e pontua que eles “[...] se propõem a fornecer informações a respeito de uma “realidade” externa ao texto e a se submeter, portanto, a uma prova de verificação [...]” (LEJEUNE, 2008, p. 36). Essa prova é a semelhança com o verdadeiro e não uma simples verossimilhança, “[...] não o “efeito de real”, mas a imagem do real” (LEJEUNE, 2008, p. 36).

Sob tal consideração a professora Marta Strambi escreveu sobre meu trabalho no XIII Congresso Criadores sobre Outras Obras (CSO), na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, em 2022.

[...] em oposição à biografia e à autobiografia, citada por Lejeune, na produção de Michael Silva tratamos de ficção, não há dado referencial que a substancie, apenas com uma dada memória e sentimento represado ele fabula suas fotografias digitais e seus processos em videoarte, a exemplo de Angústia [...], quando revela sentimentos de aflição, como se por impulso ele distendesse sua cabeça para cima e metaforicamente estivesse querendo sair de si, o que nos remete, de alguma forma, a um sentimento de sufocamento de existência ou a um passado distante. Esse movimento traz um embaçamento da imagem, algo que está presente, mas nitidamente não se consegue ver. Por sua movimentação, quando ele performa para essa fotomontagem, é eleito um borrão lançado como vácuo de uma aparência de significados que se explodem ao olhar (STRAMBI, 2022, p. 906)⁷.

⁶ Texto apresentado no CSO 2022, FBAUL, Lisboa.

⁷ Texto apresentado no CSO 2022, FBAUL, Lisboa.

Ainda sobre a autobiografia, é interessante compreender uma outra ferramenta que auxiliou tais análises e compreensões das imagens criadas. Dessa forma, outro caminho escolhido por mim foi a psicanálise, especificamente a freudiana, para potencializar, em alguns momentos, a prática de investigação dos trabalhos.

Vale salientar que o próprio criador da psicanálise, Sigmund Freud, utilizou tal conhecimento para analisar algumas obras de arte e, partindo disso, compreender aspectos psicológicos dos artistas analisados, trazendo à luz, questões pessoais e mentais.

Sabendo que Freud apresenta uma análise psicanalítica de alguns trabalhos artísticos do período clássico, pode-se mencionar aqui uma análise feita da pintura *A virgem e o menino com Sant'Ana* de Leonardo Da Vinci. A obra de arte apresenta duas mulheres, uma na frente da outra, a figura feminina à frente é a mãe da pequena criança, a mulher por trás da figura central seria a avó da criança em questão. A representação aborda a temática da virgem com o menino Jesus, entretanto, Da Vinci escolheu acrescentar uma segunda imagem feminina em seu trabalho. A esse fato, Freud explica que decorre da sua experiência existencial de infância, quando viveu um período com sua mãe biológica e, posteriormente, passou a morar com sua madrasta. Sendo assim, a imagem artística exemplifica essas duas mães que o artista teve em sua vida. Segue citação que aponta tal teoria.

A infância de Leonardo foi tão estranha quanto esse quadro. Ele teve duas mães, a primeira foi sua verdadeira mãe Catarina, de quem foi separado na idade entre três e cinco anos, e uma jovem e carinhosa madrasta, a mulher de seu pai, Dona Albiera. Na medida em que ele fixou esse fato de sua infância com as primeiras mencionadas, com as presenças da mãe e avó, para condensá-las em uma unidade mista, plasmando-as na composição de Sant'Ana com as três (FREUD, 2021, p. 134).

Partindo da citação, têm-se uma ideia da possibilidade de compreensão dos espectros e experiências psicológicas dos artistas por meio de suas obras.

Para além, Freud explica que a arte pode servir como um grande auxílio para os sentimentos, possibilitando catarses, expressões e, até mesmo, reflexões sobre tais temáticas abordadas. Assim é percebido na citação a seguir:

Se a finalidade da tragédia é despertar “medo [*Furcht*] e compaixão”, para produzir uma “purificação dos afetos” tal como é aceito desde Aristóteles, então se pode descrever este propósito um pouco mais detalhadamente, na medida em que dizemos tratar-se da abertura das fontes de prazer [*Lust*] ou gozo [*Genuss*] que emanam da nossa vida afetiva, [...] Neste caso, certamente, é o *desafogar* [*Austoben*] dos próprios afetos que deve, antes de tudo, conduzir esse processo e o gozo daí resultante correspondente, por um lado, ao alívio por meio de uma abundante purgação [...] (FREUD, 2021, p. 45).

Sigmund Freud também afirma que:

Sou da opinião de que todo prazer estético, criado pelo artista para nós, contém o carácter deste prazer preliminar e que a verdadeira fruição da obra poética surge da libertação das tensões de nossa psique (Ibid., p. 64).

Para o psicanalista, a arte serve como uma grande possibilidade de realizações de dramas e tragédias que, na realidade, aniquilariam a nós mesmos. Como encontrado na referência supracitada, o campo artístico possibilita a vivência do medo, do trágico ou do gozo sem que nos afete factualmente. É dessa maneira que se dá a projeção dos afetos nos objetos, tanto para aqueles que produzem, bem como para aqueles que contemplam.

Freud explica que o personagem principal, o herói, carrega na composição da obra o nosso Eu, nossa subjetividade projetada, ou seja, colocamos nesse herói nós mesmos para vivenciarmos ou reverenciarmos acontecimentos que nos destruiriam, como demonstrado na citação a seguir.

[...] mas o drama desce às profundezas das possibilidades afetivas, às expectativas de infelicidade que ainda dão forma ao gozo e mostra, assim, o herói vencido numa luta com uma satisfação que, ao contrário, é masoquista. (FREUD, 2021, p. 46).

É também, desse

[...] modo, todos os tipos de sofrimento constituem o tema do drama, a partir do qual se promete proporcionar prazer ao espectador, resultando disso como primeira condição da forma artística, que esta não faça o espectador sofrer, que a compaixão suscitada por meio da satisfação possível, neste caso, seja compreendida como compensação, regra que falta, com frequência, em especial nos poetas modernos [...] (Ibid., p. 47).

No caso dos meus trabalhos, o herói não é ficcional, mas coloco-me a mim mesmo como algo central, sem criar uma camada lúdica. Ali se encontra eu mesmo como agente do trabalho, tornando assim, mais fácil a compreensão dos assuntos abordados. Escolho o tema do terror para que eu seja pleno e soberano nessa temática que outrora me atormentara, para que eu possa visitar a infância caótica, dominando as rédeas da situação. Por esse motivo, flerto com a tragédia e com o terror.

Para Freud, há uma semelhança entre o artista e a criança, ambos ignoram, momentaneamente, a realidade material dada e cria sua própria realidade. No ato da brincadeira a criança realiza seus desejos, o artista é a criança adulta que realiza seus desejos no ato da prática poética, a *práxis* é lúdica.

[...] toda criança brincando se comporta como um poeta, na medida em que ela cria seu próprio mundo, melhor dizendo, transpõe as coisas do seu mundo para uma nova ordem, que lhe agrada. [...]

O poeta faz algo semelhante à criança que brinca; ele cria um mundo de fantasia que leva à sério, ou seja, um mundo formado por grande mobilização afetiva, na medida em que se distingue rigidamente da realidade (FREUD, 2021, p. 54).

Compreende-se, portanto, que essa brincadeira do artista proporcionará prazer para ele mesmo e para os seus espectadores.

Mas, a partir da irrealidade do mundo poético, se seguem importantes consequências para a técnica artística, pois muitas coisas que não poderiam causar gozo como reais podem fazê-

lo no jogo da fantasia e muitas moções que em si são desagradáveis podem se tornar para o ouvinte ou espectador do poeta fonte de prazer (FREUD, 2021, p. 54-55).

Vale salientar que para Freud toda a cronologia do ser é interligada, um ato aqui faz lembrar do passado ou possibilitar um pensamento sobre o futuro.

Assim sendo, a prática poética da arte exercita essa memória, traz ela para a atualidade de forma passível de reflexão.

O trabalho psíquico se acopla a uma impressão atual, a uma oportunidade no presente, capaz de despertar um dos grandes desejos da pessoa; remonta a partir daí à lembrança de uma vivência antiga, na sua maioria uma vivência infantil, na qual aquele desejo foi realizado e cria então uma situação ligada ao futuro, que se apresenta como a realização daquele desejo, seja no sonho diurno ou na fantasia, que traz consigo os traços de sua gênese naquela oportunidade e na lembrança. Ou seja, passado, presente, futuro se alinham como um cordão percorrido pelo desejo (FREUD, 2021, p. 58).

Já se torna notório que a prática artística amplia a compreensão das sensações, memórias e tensões sentimentais dentro do artista. Sendo a temática central dos trabalhos a autobiografia, refletir partindo desse ponto de análise se torna relevante. A autobiografia na prática artística se torna um lembrar de forma lúdica. O processo do trabalho é a “brincadeira” do artista que se torna objeto de pesquisa.

É interessante assinalar que a expressão dos conteúdos dramáticos se torna mais aceitável por meio da arte. É possível que se o artista apresentasse sua história, trágicas, para outras pessoas, não conseguisse reviver tão profundamente esses fatos, menos ainda, reelaborá-los. A história factual certamente não se apresentará tão interessante como poderia ser se fosse representada poeticamente, em linguagens artísticas. A arte possibilita, além da reminiscência do artista, que suas histórias atingem de maneira prazerosa seus espectadores. Essa exteriorização sem o objeto artístico talvez seja indesejada, o conteúdo, portanto permanece no ser que não extravasa. O objeto artístico com a temática autobiográfica centralizada possibilita uma maior transferência dos conteúdos para seus espectadores.

Mas se o poeta nos apresentasse previamente suas brincadeiras ou contasse para nós aquilo que esclarecesse seus sonhos diurnos pessoais, então, sentiríamos, provavelmente a partir de diferentes fontes, um grande prazer que flui conjuntamente. Como o poeta realiza isso, eis aí o seu segredo mais íntimo; na técnica da superação desta repulsão, que certamente tem a ver com as limitações existentes entre todo o eu individual e os outros, consiste, verdadeiramente, a *Ars poetica* (FREUD, 2021, p. 64).

Partindo da análise da citação acima, cabe salientar que quando Freud fala do poeta, isso pode ser estendido para os artistas visuais, uma vez que em sua teoria psicanalítica ele aborda “todas” as linguagens artísticas.

3. O FOTOGRÁFICO COMO MEIO: UMA ESCOLHA

Nesse capítulo trabalho o procedimento sobre o fotográfico e, em seguida, dediquei-me à análise dos objetos artísticos.

Tal estudo e investigação também serão divididos em subcapítulos, no intuito de tornar mais visíveis minhas produções e suas articulações.

A escolha do termo de minha produção, e da distribuição nessa tese (série em videoarte, fotoperformances e fotografias híbridas), se deu em função de meus sentimentos e das fotoperformances terem saído da performática da série de videoarte e, assim, resolvi reuni-las conforme foram surgindo.

3.1 Definição do termo: o fotográfico e a imagem técnica

O termo “o fotográfico” se relaciona a procedimentos aplicados em fotografias e também em vídeos, concomitantemente. São processos que se relacionam com o tempo e com o movimento e se opera através de mediação maquínica, alocados em ambas as linguagens de maneira análoga.

“O fotográfico” se apresenta amalgamando alguns meios técnicos, como a fotografia analógica surgida no século XIX, o vídeo por volta de 1960 e, a partir disso, a videoarte por volta dos anos 1970.

É pela similaridade de representações e expressões que é possível realizar uma escrita reflexiva sobre esse assunto. A questão é que o fotográfico se relaciona inicialmente com as imagens indiciais, imagens originadas pela luz refletida e obtidas diretamente no suporte sensível; mas a fotografia e o vídeo têm muitas diferenças, como por exemplo, a fotografia é fixa e o vídeo tem movimento. São imagens técnicas, imagens máquina obtidas da realidade.

Segundo Vilém Flusser a imagem técnica trata-se de uma “[...] imagem produzida por aparelhos. Aparelhos são produtos da técnica que, por sua vez, é texto científico aplicado” (FLUSSER, 2009, p.13). Como a tecnologia das imagens máquina avançou com o tempo, estamos falando também de imagens digitais, ou seja, imagens produzidas com o auxílio de computadores.

A imagem técnica, surgida no século XIX, possibilitou uma maior experiência para a realização de imagens. Minha escolha pelos dispositivos fotográficos foi pensada como uma expansão de minha prática artística anterior, com pinturas e desenhos. As sensações, as vivências e os afetos em geral não cabiam mais neles e, dessa forma, foi necessário alargar tais práticas. Foi com essa necessidade que o “fotográfico” me possibilitou desenvolver as potencialidades aqui em questão.

Partindo disso, cabe salientar que minha produção em videoarte e, conseqüentemente, fotoperformances apresentaram-se para mim diferentemente, uma vez que surgiram com a incumbência de expandir algo que estava interno e não externo ao meu corpo. Para além, houve também o encargo

da superação da representação de métodos artesanais imagéticos. A finalidade era revelar ao máximo minhas “paisagens internas” da maneira mais potente possível.

Por certo, sem os aparelhos programados as imagens técnicas não podem ser produtivas, porque o “material” com o qual os aparelhos funcionam (os elementos pontuais) são humanamente inagarráveis, inimagináveis e inconcebíveis. Mas, tais como programados, os aparelhos não servem para produzir imagens informativas. É, pois, preciso utilizar os aparelhos contra seus programas. E preciso lutar contra a sua automaticidade (FLUSSER, 2008, 28).

Já não é confiança que a fotografia acontece anteriormente ao apertar do botão, mas sim inicia-se muito antes da abertura do diafragma. Essa técnica de captar a imagem é antes de tudo o acervo pessoal do fotógrafo, somada às suas experiências, lado a lado, perante aquilo que suas retinas observam, ansiando o momento de captura.

É compreendendo a questão supracitada que cabe apontar que a fotografia analógica não é uma mimese, mas um “foco atemporal”, pois é possível entender que a foto antes de ser um ícone é indicial, uma vez que existe uma gênese anterior à imagem finalizada. Daí decorre uma transmutação da imagem mecânica fotográfica para uma possível imagem artística. Para tal concepção, a ideia não é a foto como fim, mas sim seu processo como um todo. O sujeito não está ali, mas passou por ali. Pois é uma imagem advinda do referente, não sendo, portanto, ele mesmo.

Aqui compete introduzir a fotoperformance como parte do fotográfico, uma vez que partiu desse trabalho com as fotografias e vídeos, foi criada a partir de ações ideadas para as câmeras. O corpo do artista possibilita a criação da imagem índice, deixando marcas do fotografado. São rastros vindos das apresentações corporais, expostas para a câmera.

A performance, isolada para o equipamento, com as posteriores captação e edição, cria uma imagem além do indicial, uma vez que carregará uma importância muito maior, pois a imagem gravada em um suporte não existe somente por meio de um registro da luz em papel fotossensível, mas ela pode

carregar toda uma carga de pensamentos, afetos e reflexões, mesmo antes do click. Ela transmitirá sentimentos, ideias e sensações.

Tais imagens de fotografia e vídeo se tornam símbolos de emoções internas e, portanto, é aqui que minhas experimentações vão além e se tornam simbólicas, pois existe uma possível construção abstrata e conceitual no surgimento de uma narrativa, uma possível criação de realidade artística, assim, a diferença do real para a realidade é apenas uma construção que cada sujeito faz frente ao real, demonstrando também que a realidade pode ser simbólica.

Vilém Flusser, um pensador da técnica que, já em 1983, numa obra fundamental escrita sob o impacto do surgimento das imagens digitais, assegurou que a fotografia, mais que simplesmente registrar impressões do mundo físico, na verdade traduzia teorias científicas em imagens (MACHADO, 2000, p. 6)⁸.

Se a fotografia traduziria teorias científicas em imagens, pode-se dizer que ela pode expressar conceitos artísticos também. Portanto, torna-se necessário compreender que a ideia do fotográfico, como algo que retém uma realidade tornando-a eterna e rígida é pouco para sua potencialidade. Nesses termos, é possível afirmar essa prática como portadora de significados partindo do subjetivo artístico.

Quando as imagens técnicas são corretamente decifradas, surge o mundo conceitual como sendo o seu universo de significado. O que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é “o mundo”, mas determinados conceitos relativos ao mundo [...] (FLUSSER, 2008, p. 14-15).

A fotografia não é somente símbolo representando conceitos, mas é também derivada da lente, da luz, do método de edição e seus programas. Isso quer dizer que o processo de formação de minhas fotoperformances surge do subjetivo artístico, somado às possibilidades práticas e mecânicas dos equipamentos e dos programas para tais finalidades.

⁸ “A fotografia como expressão do conceito”. In Revista Studium n. 2, 2000, p. 6 do pdf, IA, UNICAMP. Disponível em: <https://www.studium.iar.unicamp.br/doi/1.htm>

Diante disso, acentuo a relevância da compreensão do equipamento fotográfico e de vídeo, não para respeitar e seguir suas potenciais configurações, mas sim para subverter suas finalidades, jogar um jogo corrompendo suas capacidades e, dessa forma, criar imagens criativas, novas, que pulsam sentimentos e pensamentos. É na contramão da funcionalidade que essa ideia de subversão como potência artística se estabelecerá. Como é possível encontrar nas citações de Vilém Flusser e Arlindo Machado.

Aparelho é brinquedo e não instrumento no sentido tradicional. E o homem que o manipula não é trabalhador, mas jogador: não mais *homo faber*, mas *homo ludens*. E tal homem não brinca *com* seu brinquedo, mas *contra* ele. Procura esgotar-lhe o programa. Por assim dizer, penetra o aparelho a fim de descobrir-lhe as manhas (FLUSSER, 2018, p. 35).

[...] então não se pode mais, em nenhum desses exemplos, dizer que os artistas estão operando dentro das possibilidades programadas e previsíveis dos meios invocados. Eles estão, na verdade, ultrapassando os limites das máquinas semióticas e reinventando radicalmente os seus programas e as suas finalidades (MACHADO, 2008, p. 14).

É por conta dessa possibilidade, de desconstruir as funções dos equipamentos, que as performances para a câmera ganham potência e, conseqüentemente, o trabalho se elabora.

[...] sobretudo no plano artístico, a foto vai se tornar reveladora da *verdade interior* (não empírica). *É no próprio artifício que a foto vai se tornar verdadeira* e alcançar sua própria realidade interna. A ficção alcança, e até mesmo ultrapassa, a realidade (DUBOIS, 2012, p. 43).

Sem essa transgressão com o aparelho meus trabalhos em videoarte e fotoperformance apresentariam um corpo comum para catalisar sentimentos incomuns, portanto a oportunidade de extraviar as funções traz imagens além do real e oferta imagens fantásticas, fantasmagóricas e imbuídas de sentidos, revelando aquilo que se busca propagar, como mostro a seguir no subcapítulo 3.2.

3.2 Breve introdução: performance, fotoperformance e videoarte

A *performance*, modalidade escolhida como “linguagem artística”, é uma prática das artes visuais, que para além de seus materiais usuais, amplia seu campo para uma matéria central, o próprio corpo do artista. Ela se apresenta verdadeira, respeitando seu tempo e com seu artista imerso de maneira realista em sua manifestação poética.

O trabalho da *performance* ou do performer pode ser tramado em tempos futuros, ou criando uma história através do passado, fala do seu presente e do seu corpo ali apresentado. Dentro de seu jogo é possível encontrar ações reminiscentes, de outrora, mas que são verdadeiramente lembradas nas execuções de seus gestos (dentro das possibilidades de execução, memória e afetos).

A *performance* originou-se dos *happenings*, que ganhou força na década de 1960, recebendo influências dos futuristas e dadaístas. Jorge Glusberg expõe que tais movimentos “[...] utilizavam a *performance* como um meio de provocação e desafio, na sua ruidosa batalha para romper com a arte tradicional e impor novas formas de arte.” (GLUSBERG, 2009, p. 12).

É possível mentalizar o radicalismo que foi manifesto em tais propostas das artes visuais, abdicando de seus ferramentais tradicionais, como lonas, pincéis e tintas, para, no lugar disso, colocar o corpo do artista. Se hoje ela ainda se apresenta como uma possibilidade enérgica, naquele tempo o impacto, por ser inédito, foi ainda maior.

Torna-se possível salientar que o espírito daquele tempo auxiliou na ascensão de tal poética, uma vez que com “[...] o florescimento da contracultura e do movimento *hippie*, os anos 60 vão ser marcados por uma produção maciça, que usa a experimentação cênica como forma de se atingir as propostas humanistas da época.” (COHEN, 2007, p. 43).

Do *happening* surge a *performance*, ambas linguagens compartilhando de conceitos análogos, divergindo apenas em poucos aspectos. A *performance*, apresenta-se mais estética, mais especulativa, com apresentação e estrutura. É

possível salientar, também, que por conta dessa característica há uma redução nas improvisações tão encontradas nas práticas dos *happenings*, entretanto, mesmo assim, são congregados quase que totalmente.

De uma forma estrutural, *happening* e *performance* advêm de uma mesma raiz: ambos são movimentos de contestação, tanto no sentido ideológico quanto formal; as duas expressões se apoiam na *live art*, no acontecimento, em detrimento da representação-repetição; existe uma tonicidade para o signo visual em detrimento da palavra etc. [...] De 1960 para 1970 mudanças radicais acontecem em todos os níveis; o movimento que está por trás do *happening* é o movimento hippie externado pela contracultura. Em 70 já não se fala mais em sociedade alternativa. Todo um nihilismo será incorporado à expressão artística. (COHEN, 2007, p.135-136)

Partindo da citação acima, compreende-se que a mudança de década mudou os sentimentos em relação à vida social e, conseqüentemente, artística. Antes havia uma esperança e, na mudança da década, apresentou-se a ressaca e o vazio quase que total.

A *performance*, com as características mencionadas, apresentou-se mais sóbria, mais preocupada com a comunicação do emissor para o seu receptor. Sendo mais estruturada, tem início aí um novo jogo de representação e análise de linguagens artísticas. A nova prática artística amadurece e se torna capaz de abarcar conceitos complexos e profundos para si.

Na *performance* vai-se visar uma maior estetização. Isso decorre tanto da necessidade de passar signos mais elaborados que demandam um maior rigor formal, quanto do desejo dos artistas de produzir uma obra mais delineada, menos bruta. (COHEN, 2007, p. 137)

Após compreender a origem da *performance*, cabe mencionar que tal linguagem ganhou força aqui no Brasil na década de 1980, principalmente decorrente da origem do Sesc Pompeia e CCSP - Centro Cultural de São Paulo -, que deu visibilidade para práticas artísticas inovadoras e radicais. Daí para frente tal linguagem foi sendo incorporada no cenário artístico nacional,

ampliando e ganhando espaço e, dessa forma, dando origem a diversos nomes em sua prática, com diversas exposições. “[...] a Funarte realiza em agosto de 1984, o seu I Festival de *Performances*. Participam desse evento – Guto Lacaz, Ivaldo Granatto, TVDO, Paulo Yutaka e artistas de vários Estados do Brasil.” (COHEN, 2007, p. 33).

A prática dessa nova linguagem artística ganha corpo, pois, de fato, é uma possibilidade de arte intensa, imersiva em sua potencialidade de refletir e transbordar diversos conceitos, principalmente concepções que refletem aspectos da vida cotidiana, das existências das diversas pessoas e dos próprios artistas. Por esse motivo a performance será enquadrada como *live art*, pois tangencia a vida do cotidiano quase que de maneira imediata.

O nome *live art* não vem só do fato de envolver participação. Esta forma de arte também foi chamada *live* porque tinha a intenção de ser tirada da vida, da existência cotidiana. Este aspecto do dia a dia é expressado em objetos – mesmo os mais corriqueiros - e nos fatos inopinados da vigília e nas fantasias inconscientes do sono, unindo, dessa forma, causalidade com casualidade. (GLUSBERG, 2009, p. 32)

Partindo da citação acima, percebe-se o potencial dessa possibilidade artística que transborda uma representação mais próxima e verdadeira da realidade e, conseqüentemente, uma apreensão mais verossímil também. O artista, passando a usar sua máquina orgânica do seu dia a dia na sua prática e poética, traz novas questões humanísticas para o cenário artístico. “Superados os problemas de formas materiais, os artistas mostram seu próprio corpo numa atitude de reencontro consigo mesmos” (GLUSBERG, 2009, p. 51). Consiste aí sua força que emergiu na década de 1970 e, posteriormente, no Brasil na década de 1980.

Vale salientar que a performance surge com o intuito do artista performer apresentar seus trabalhos para um público ali presente, no tempo e espaço. Entretanto, cabe demonstrar, também, que essa nova prática da arte foi pensada não apenas para ser apresentada para olhos ao vivo, mas também para serem registradas pelas objetivas das câmeras fotográficas, tal como a performance de

Yves Klein, *Salto no vazio*⁹, de 1960, pois: “Ele mesmo – fotografado no instante que saltava para a rua, de um edifício – era o protagonista da sua obra e, nesse sentido, a obra em si.” (GLUSBERG, 2009, p. 11) e, também, a performance de Bruce Nauman *Autorretrato como fonte*¹⁰, de 1966.

Já, a fotoperformance é uma prática que mescla duas linguagens artísticas que, de início, eram independentes entre si. A técnica da fotografia passa a captar as representações performáticas, apresentadas para as câmeras. Antes o corpo dominava o ambiente que servia como suporte de apresentação, mas agora ele transborda sua possibilidade para a poética fotográfica como um hibridismo artístico.

Entre as décadas de 1960 e 1970, houve ainda uma maior aproximação da fotografia com os registros artísticos. “Como este documento de época, inúmeras fotografias dão testemunho e são, frequentemente, o único acesso aos *happenings*, às ações e às performances dos anos 1960 e 70” (VINHOSA, 2018, p. 138).

Nesse contexto, os corpos mostram-se para as objetivas, na tentativa de capturar a ação artística corporal e é daí que emergem as primeiras práticas que se desdobrarão em fotoperformances. Como exemplo, é possível verificar artistas do grupo Acionismo Vienense que, produzindo e registrando suas performances, deram início às fotoperformances.

O *status* peculiar da fotografia é ilustrado mais vivamente pelo destino crítico de *Ação 2* (1965), do artista vienense Rudolf Schwarzkogler (1941 - 69). Schwarzkogler era dos vários artistas austríacos - como Gunther Brüs (1938-), Hermann Nitsch (1938-), Otto Muehl (1925-) e outros - cujos trabalhos de *performance* ritualísticos, com frequência elaborados, foram chamados de “Acionismo”. (ARCHER, 2012, p. 111).

Ainda sobre o Acionismo, vale citar também que o “[...] reconhecimento da fotografia como suporte da ideia ganha cada vez mais relevo entre os acionistas que os rituais foram muitas vezes concebidos segundo a lógica da imagem.” (VINHOSA, 2018, p. 145).

⁹ https://www.moma.org/collection/works/173482?artist_id=3137&page=1&sov_referrer=artist

¹⁰ <https://whitney.org/collection/works/5714>

O corpo foi foco primário dos registros fotográficos. A lente das câmeras precocemente preocupava-se em registrar esse organismo, como apontou Barthes: “Alias, a Fotografia começou, historicamente, como uma arte da Pessoa: da sua identidade, do seu estado civil [...]” (BARTHES, 2018, p. 89).

Dessa forma, vale salientar que a incorporação do novo procedimento de criação de imagens técnicas ganhou espaço muito por conta de registros artísticos, principalmente, os registros fotográficos das performances.

Outros autores já observaram que o ingresso definitivo da fotografia nos anos 1970 nos museus foi muito por conta dos registros que, de algum modo, mudaram a nossa compreensão deste meio, da própria arte e da performance como tal. (VINHOSA, 2018, p. 139)

A fotografia, em sua gênese foi pensada para a captura de imagens reais, eternizando-as nesse instante de assalto imagético. A propriedade dessa técnica é congelar algo ou alguém, eternizando isso. No campo das fotografias de paisagens, arquiteturas e afins, a pose dos elementos parte do enquadramento do fotógrafo que se colocará no melhor ângulo para a obtenção daquela imagem. Já na produção das imagens corpóreas, teremos o corpo que se insinuará para o equipamento, pensando e congelando sua pose.

[...] o que constitui a natureza da Fotografia é a pose. Pouco importa a duração física dessa pose; mesmo que dure um milésimo de segundo [...] ao contemplar uma foto, incluo fatalmente no meu olhar o pensamento desse instante, por muito breve que tenha sido, em que uma coisa real ficou imóvel diante do olho. (BARTHES, 2018, p. 88)

Partindo disso, percebe-se que a prática das duas linguagens artísticas, como uma delas tornou-se rapidamente natural no cenário artístico, pode-se dizer que nasceram concomitantemente.

Uma diferença que pode ser apontada da performance para a fotoperformance é justamente na intencionalidade da prática artística. O performer que exhibe seu trabalho para um público vivo, em um espaço real, terá

uma preocupação diferenciada daquele que a apresentará para a câmera fotográfica.

O primeiro, preestabelece seus atos e ações, mentaliza e executa de maneira uniforme e contínua aquilo que deve ser feito. O segundo, pode mentalizar e formar suas ações inúmeras vezes, retornando, refazendo aquilo que almeja realizar em uma possibilidade de ir adaptando e ordenando sua apresentação. Assim, como aponta Luciano Vinhosa: “Neste caso, a fotografia é pensada como o resultado de situações pré-concebidas e calculadas que negam, portanto, a noção de instantâneos e de tomadas espontâneas.” (VINHOSA, 2018, p, 140).

Com essa possibilidade, de ir formando a imagem performática, o artista consegue pensar acerca da imagem produzida, elevando-a à expressão ideal desejada.

A *videoarte* é na contemporaneidade uma das linguagens mais potentes. Surgiu no início da década de 1960, com o advento de equipamentos de gravar portáteis (gravador Portapack). Dessa maneira, os artistas visuais perceberam ali uma nova maneira de produzir arte e, como decorreu ao longo da história da arte, foram apropriando-se dos seus recursos tecnológicos para a execução de seu trabalho. “A arte sempre foi produzida com os meios de seu tempo” (MACHADO, 2008, p. 9). Decorre, portanto, de maneira natural uma transitoriedade da produção artística artesanal para uma produção artística, utilizando os novos recursos da metade do século XX. Como é possível verificar na citação de Zanini.

Na história moderna dos processos de reprodução da obra de arte - antecidos dos antigos métodos artesanais da escultura e da gravura -, os elementos mecânicos da fotografia e da cinematografia eram agora sucedidos por uma imagem técnica transmitida por sinais elétricos. (ZANINI, 2018, p. 202)

Foi com a exposição, *Exposition of Music-Electronic Television*, de Nam June Paik e Wolf Vostel que essa nova prática se estabeleceu no campo artístico, sendo possível apontar Paik como o principal artista a começar a

relacionar arte e tecnologia e solidificar essa associação tão consumida em nosso tempo.

A videoarte chega ao Brasil no final da década de 60 e início da década de 70. Tal demora decorreu da pouca tecnologia e recursos voltados aos vídeos no país e da ausência do entendimento dessa nova possibilidade nesse contexto. Foi em 1973, na XII Bienal de São Paulo, que houve uma preocupação com a divulgação de tal “linguagem”. “Uma limitada e dificultosa participação internacional de artistas pioneiros da videoarte [...] tornou pública a manifestação pela primeira vez no Brasil, com uma discreta presença de iniciadores no setor nacional.” (ZANINI, 2018, p. 250).

O surgimento da videoarte contribuiu para uma exploração de novas práticas artísticas, pois emergiu em um contexto fecundo de possibilidades e cheio de liberdades poéticas e experimentais. A nova maneira de se fazer arte com as novas tecnologias recém-descobertas foi um grande alargamento das possibilidades do fazer arte.

Já na década de 60 para 70 artistas hibridizaram técnicas artísticas para potencializarem suas práticas. A mais interessante para nossa reflexão neste instante é a mescla entre performance e vídeo. Nesse contexto, artistas utilizavam a gravadora para produzirem suas performances, nascendo aí, uma videoarte com o corpo do artista em foco.

A performance não estava exclusivamente relacionada à tela; a fertilização mútua entre teatro, dança, filme, vídeo e arte visual foi essencial para o nascimento da arte performática. A dança e os experimentos com meios de comunicação de massa que floresceram em Nova York nos anos 60 entre os artistas Judson Church (um grupo influente de coreógrafos e artistas performáticos) estenderam-se para artistas visuais [...] Embora sua presença no [...] Festival de Arte Tecnologia de Estocolmo [...] não tenha se concretizado, Rauschenberg e os companheiros apresentaram em Nova York, em outubro de 1966, o que tinham desenvolvido em *Nine Evenings: Theater and Engineering* [Nove noites: teatro e engenharia], um evento original em performance com meios de comunicação de massa, no amplo prédio *Sixty-Ninth Regiment Armory*, situado no East Side de Nova York. (RUSH, 2006, 30-32)

Usar a objetiva tornou-se uma prática potente de arte. Artistas encontraram nessa prática uma grande possibilidade de expandir suas ideias artísticas com as novas tendências tecnológicas. Aqui as câmeras gravadoras entram no lugar da lona que seria pintada. “A filmadora tornou-se uma parceira nas performances de diversos artistas influentes atraídos pelos meios de comunicação de massa eletrônicos, registrando ações íntimas, quase sempre ritualistas.” (RUSH, 2006, 39).

Essa nova prática artística foi se propagando e amadurecendo enquanto linguagem artísticas. Nas próximas décadas, artistas começam a voltar a lente das câmeras para captarem sua produção artísticas performáticas. Nesse momento, emerge um desdobramento da videoarte, nesse período, a videoperformance torna-se uma prática singular em seu tempo. O que Rush demonstra: “Os videoartistas dos anos 80 e 90 voltaram sua atenção em grande parte, embora não exclusivamente, para narrativas pessoais que refletiam a busca de identidade (sobretudo cultural e sexual) e liberdade política. (RUSH, 2006, 99). E já “[...] os videoartistas homens dos anos 90 parecem ter seguido um caminho mais lírico em sua abordagem de questões de identidade.” (RUSH, 2006, 105).

Desta forma, percebe-se que a videoarte surgiu um pouco depois da metade do século XX, possibilitando uma grande amplitude das práticas artísticas naquele cenário. Para tanto, nota-se a evolução na produção desses trabalhos, tendo na década de 80 sua prática mesclada com a da performance. Progressivamente a videoarte e suas possibilidades poéticas foram se consolidando cada vez mais, em seu contexto tanto midiático, sendo produzidas em grande escala no final do século XX.

Seja por meio de narrativas, experimentações formais, teipes humorísticos curtos ou meditações em grande escala, a videoarte, no final do século XX, assumiu uma posição de legitimidade, até mesmo de proeminência, no mundo da arte, que pouquíssimos consideravam possível mesmo nos anos 80. Suas possibilidades aparentemente infinitas e sua relativa acessibilidade tornaram-na cada vez mais atraente para jovens artistas que cresceram em uma era de saturação dos meios de comunicação de massa. (RUSH, 2006, p. 107)

Como as videoartes e fotoperformances são manifestações da minha subjetividade, trago a seguir um texto escrito por mim que ajuda a revelar meu estado de espírito nesse contexto. Essas sensações descritas abaixo potencializaram-se posteriormente e, por fim, culminaram como temática nos objetos artísticos aqui analisados.

Você olha para o espelho, uma imagem aos poucos vai tomando forma; será que vê você mesmo? Será que está sendo quem é? Olhe seus próprios olhos, sinta sua própria textura, descubra que você parece um animal voraz. Enquanto fita o espelho vem a sua cabeça o sonho que acabara de ter, tudo tão escuro, agitado, lobos rasgando peles de outros animais, corujas fazendo barulho como que para sinalizar o flagelo. A água no rosto ajuda a voltar à realidade, tudo está a flor da pele, o ar que entra pela janela minúscula bate no corpo e o arrepia, o cheiro incomoda muito, o próprio rosto traz uma náusea. Tudo começa lentamente a encolher, as coisas vão diminuindo, as paredes sujas estão apertando, apertando cada vez mais, tudo está muito pequeno. Os senhores já ouviram falar de espíritos inquietos? Pois bem, você acerta as coisas, deixa tudo organizado e certo e o tal espírito se enfraquece, te dissolve, te puxa pra baixo. Ele se alimenta das incertezas, do imoral, do caos em geral. Este talvez fosse o espírito de Alberto, ele não se deixava levar como outros, facilmente; não, ele especulava todas as suas situações, todos os seus conhecimentos. Quer sempre mais, mais e mais, possui uma ânsia por vivências e experiências. Em seu coração queima a chama da inquietude, em suas veias corre a paixão por acontecimentos, deseja ardentemente rasgar sua pele para escapar de si mesmo e voar rumo a suas paixões, rumo aos seus desejos mais inerentes. Alberto é assim, busca sempre transvalorizar seus conhecimentos, seu ser em si, busca sempre superar suas capacidades humanas. O caos é sua razão e a razão real é indesejada. Assim, o ambiente se torna enfadonho, aquele espírito chateia-se novamente, buscará um novo lugar para lograr de si mesmo. Foi essa mesma impaciência que derrubou sua educação na escola, sua ascensão no trabalho, os seus amores, o pobre ser é o demônio de si mesmo. Um lobo que rasga a si a dentadas, que consome a si próprio, que se devora em ímpetos de selvagerias e instintos animais. Olhe no espelho, quem você é? O que é tudo isso? Outra sensação novamente furta-lhe a razão, uma sensação de ficção, como é possível tudo isso a cerca ser real?! Não, não é possível. Não é possível existir essa vida, esse mundo. Tudo isso é um absurdo ilógico! Os passos são lentos em direção à sua cama, deita-se, aconchega-se, respira profundamente, sente o ar que o cerca. As paredes tombam em seu ser, o teto gira levemente, as ideias rolam livremente, correm, andam, caminham levemente, desprende-se de nosso amigo, a modorra bate a porta, mais algumas ideias rolam livremente. O que lhe resta? Os ignóbeis

venceram e, desta forma, qual a motivação de persistir neste sonho que castra e dilacera o potencial humano, torna um flagelo cotidiano a todos aqueles que transvalorizam os valores, mesmo que de maneira rasa. O sono rouba-lhe mais sua consciência, Alberto parece compreender o abismo de nossas vidas, a ele restam-lhe somente as boas reminiscências de outrora ignóbil. Vence quem nada sente, compreende. Perde o de magnânima alma. Para nosso amigo, esse mundo não é nosso, essas coisas não são nossas. Tudo é um acontecimento ascético e, os olhos pesam, o sono chega, a consciência expira-se.¹¹

¹¹ Texto escrito em 2012, ainda em Bauru, na transição do curso de artes plásticas para o de filosofia. A ideia do texto era registrar meu estado de ânimo naquele momento, que foi pouco anterior às minhas crises de pânico. No texto, já se percebe os desajustes encontrados interiormente, desarranjo que ampliou e se concretizou em um problema posterior, chegando em São Carlos, nos ataques de pânico.

4. PAISAGENS INTERNAS

Sob o título de *Paisagens Internas* esse capítulo apresenta e analisa minhas criações para essa tese, associando as fotoperformances com a série em videoarte.

De início cabe apontar que o desejo, com as fotoperformances e a série de videoarte, não é assinalar os detalhes desses trabalhos, tentando induzir a um conceito fechado, mas indicar chaves e caminhos para possibilidades de contemplação e interpretação. Cabe elucidar, que o conceito que inspira o trabalho é singular, contudo ele é aberto à apreciação e a seu dilatado entendimento.

O procedimento de análise se dará por diálogo entre diversas áreas: artes visuais e afins.

A seguir, as apresento numa divisão em dois grupos: o primeiro, subcapítulo 4.1 Sentindo as dores dos afetos e o subcapítulo 4.2 Expurgando as dores.

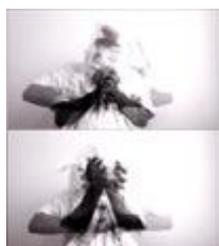
4.1 Sentindo as dores dos afetos

Esse subcapítulo, “Sentindo as dores dos afetos”, representa os sentimentos das tormentas internas e as dores dos afetos.

4.1.1 Excisão – panorama das imagens



Espectros do ser
(Fig. 7)



videoarte Descarte
(Fig. 8)



Desespero
(Fig. 9)



Rompido
(Fig. 10)



Agonia
(Fig. 11)

Em **4.1.1 Excisão** também é representado os sentimentos das tormentas internas e as dores dos afetos.

Apresento alguns frames e análise da videoarte *Descarte* (figura 8), conjugados com as fotoperformances *Espectros do ser* (figura 7), *Desespero* (figura 9) e a série de duas fotografias híbridas, com intervenções sobre elas, como *Rompido* (figura 10) e *Agonia* (figura 11).



Figura 14 - Michael Silva, *Espectros do ser*, 2021/20, fotoperformance, 52,5 x 41, cm.



Figura 15 – Michael Silva, processo n. 1 da fotoperformance Espectros do ser.

Considerando o processo de criação de Espectros do ser, é notório que a imagem (figura 14) é uma oposição dos fundos extremamente claros da série de videoarte e de algumas fotoperformances. Esse trabalho, com seu aspecto de negativo das primeiras imagens capturadas, traz uma construção análoga nas edições com os demais trabalhos.

Aqui, o processo era lacrar as entradas de luz do local de gravação. Nesse momento o breu era quase total, a luminosidade se apresentava apenas como uma pequena possibilidade. A objetiva da câmera era programada para captar menos luz do que os demais trabalhos. Entretanto, o tempo de abertura permaneceu constante como a maioria das fotoperformances.

A movimentação para a câmera foi rápida, gesticulando de um lado para o outro, como se negasse veementemente alguma coisa. Essa velocidade somada à abertura, com tempo longo, trouxe para a imagem essa sensação fantasmagórica.

Essa captação imagética se apresentou tão satisfatória que nesse trabalho julguei não ser necessário a colagem de outras fotografias, editando somente ela, mais especificamente, tornando-a preto e branco e equilibrando seus contrastes.



Figura 16 – Michael Silva, processo de criação da fotoperformance Espectros do ser.

Após a edição das imagens e, transmutando-a para um monocromatismo, centralizei a cabeça em movimento, recortando e descartando uma parte (do lado esquerdo) que desvalorizava a composição estética do trabalho.

Espectros do ser (figura 14) traz uma dinamicidade na sua composição, há uma rápida movimentação da cabeça que se mescla com o fundo. Assim como na cabeça desconstruída, esvaindo, o ser que se encontra analogamente. A luz captada no ato fotográfico desenha uma imagem quase que fantasmagórica, traz a sensação de um movimento conturbado e rápido. Os olhos fechados revelam

a ideia de uma introspecção. O momento deve ser agudo nos sentimentos e o corpo volta seu olhar para si mesmo, buscando sua mais profunda aflição.

Essa fotoperformance, marcada pelo breu quase que total, é a representação de um inferno interior. A tentativa de conviver com aquilo que sufoca, que executa a vida aos poucos. Começa o momento da entrega do ser para a apatia total. É chegada a hora da inercia e da morte dominar o corpo exausto. Com o passar dos dias, cada vez mais foi surgindo espaço para a aceitação do terror.

O trabalho é tenso, carregado de uma aflição e de uma apatia, de um peso existencial. A imagem demonstrada é próxima do rosto que, muitas vezes, contorce-se decorrente das lacerações sentidas. O preto predominante traz uma sensação de vazio, um vazio preenchido por um ser disforme. Esse vazio não é leve, mas pesa absurdamente no cotidiano e, assim, nos trabalhos também.

A impassibilidade se apresenta para aquele que estava lutando, tentando reagir contra as agonias na alma. Agora, o que resta é receber e digerir essas dores, esses desalentos que não são mais inimigos, mas fez morada no corpo. Corpo que mesmo residente sente as lacerações e se torce, contorce e retorçe, não expurgando, mas digerindo aqueles desprazeres impostos.

Assaltar-se da situação e se render, o auto entendimento deturpado pelas dores tecem as ideias desfocadas no momento do pânico agudo. Nesse momento, o Eu interno se aceita como um homem doente, um sujeito vencido pelos sofrimentos e pela vida e, nesse momento, entrega-se a esses estados de ânimos, assim como a personagem de Fiódor Mikhailovitch Dostoiévski em *Memórias do Subsolo* quando inicia seu desabafo existencial: “Sou um homem doente... Um homem mau. Um homem desagradável. Creio que sofro do fígado. Aliás, não entendo níquel da minha doença e não sei, ao certo, do que estou sofrendo.” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 15).

Esse homem desajustado de Fiódor Dostoiévski é recorrente em sua narrativa. O escritor russo cria seus heróis dessa maneira, ou melhor dizendo, seus anti-heróis, possibilitando uma projeção dos seus leitores mais aproximada da sua realidade, pois dialoga com as imperfeições da humanidade como um todo.

“Eu sou um homem ridículo!”. É assim que Dostoiévski inicia um pequeno conto que ele intitulou “O sonho de um homem ridículo”. A força desta frase inicial da narrativa é surpreendente. Temos a sensação que toda história está contida ali. Entre o alívio de não sermos os únicos e o devaneio que cada um produz desenhando imagens que justificariam tal enunciado categórico, [...] (SOUZA, 2006, p. 45).

Esse alívio, mencionado na citação acima, é o mesmo alívio demonstrado da teoria psicanalítica de Freud anteriormente. É a possibilidade do leitor, ou no caso da tese em questão, do espectador, de projetar seus anseios, medos e angústias em uma personagem e, dessa forma, dar vazão aos seus sentimentos sem que sofram consequências negativas. Tal possibilidade também pode ser aplicada para o criador, o artista também goza dessa oportunidade.

Assim como a personagem citada, o momento que esse trabalho retrata é de desistência, de entrega e de total ignorância dos estados físicos e mentais. Soberano agora, serão apatia e dores intercalando seus imperativos no ser torpe de maneira constante e não oscilante.

Na sequência apresento a videoarte *Descarte* (figura 17).



Figura 17 - Frames da videoarte *Descarte*, 2018¹², (1'45”).

Nessa videoarte *Descarte* (figura10) o início da narrativa principia-se com os incômodos internos, transparecendo o mal-estar, as dores e as angústias existenciais.

Após um tempo dessa videoarte, em que acontece as ações, começa uma simulação de extração do órgão coração, que sintetiza todo o desajuste no ser.

¹² <https://www.youtube.com/watch?v=INn1B-mf-YI&t=8s>

A diferença entre *Lacerado*, figura 76, e *Descarte* (figura 17) é encontrada ao cabo, pois em *Descarte* o coração que carrega as dores do ser é descartado, como um objeto denso de barbaridades. Esses trabalhos apresentam uma semelhança estética, mas divergem na sobreposição de imagens.

Aqui, como citado, é encontrada uma ação semelhante à anterior, entretanto o coração é jogado fora e não admitido novamente no peito, além do que os movimentos entram em atrito, ao mesmo tempo em que o coração é alocado no peito e, concomitantemente, é descartado.

O coração é além da máquina pulsante de vida, é onde as tormentas se encontram, onde os flagelos residem e se fortalecem. O ato de retirar, dilacerar e despejar o coração é uma tentativa de limpar os sentimentos errantes e, ao mesmo tempo, acolhe a mesma carne pulsante. A dicotomia é presente, pois o coração é vida e “morte” constantes.

Sofro aceleradíssimas pancadas
No coração. Ataca-me a existência
A mortificadora coalescência
Das desgraças humanas congregadas!
(ANJOS, 2001, p. 155).

Morrer! E resvalar na sepultura,
Frias na frente as ilusões – no peito
Quebrado coração!
Nem saudades levar da vida impura
Onde arquejou de fome... sem um leito!
Em treva e solidão!
(AZEVEDO, 1994, p. 125).

Ao realizar esses trabalhos em videoarte, meu desejo não foi impor aspectos subjetivos aos espectadores, mas sim causar uma tensão que gere ao menos uma suspensão de pensamentos, uma reflexão sobre suas questões enquanto seres humanos.

Tais anseios advém do desejo de exprimir aspectos internos nos trabalhos. Uma busca em tentar revelar e expressar aquilo que habita meu ser para além, compreender o mais possível ser que foi e que poderá ser.

Esse desejo de compreensão, juntamente com a projeção sentimental dos trabalhos em videoarte, está diretamente ligado às minhas grandes inspirações para a práxis artística, o livro de Clarice Lispector *A paixão segundo G.H.*

Encontramos nesse romance características existencialistas e expressões vindas de vivências das personagens, bem como as da própria autora. A partir de acontecimentos banais, ela abre uma espécie de “revelação” da existência, provocando no leitor uma quebra de hábitos, uma quebra do já conhecido. Revela depois a busca por uma personalidade que possa direcionar suas vivências, sua existência que busca entender e que não a capta facilmente.

Esse desentendimento, incompreensão e desajuste são assuntos semelhantes aos meus. Minha produção artística é justamente a tentativa de dividir o acúmulo emocional. Segmentando e transportando suas peças para a matéria artística, para poder entender, me aliviar ou até mesmo criar pontes entre almas que possam se identificar com tais causas. Tudo isso parte de um habitual, uma somatória de sentimentos, como um diário de fatos e afetos, transmutando-se em práticas artísticas.

A ideia da fotoperformance *Desespero* (figura 9) emergiu durante as análises das imagens, no processo de edição da videoarte *Descarte* (figura 8). Os frames congelados para análise e as modificações despertaram em meu imaginário representações para outros trabalhos. Foi quando a ideia para essa fotoperformance nasceu.

A seguir apresento a fotoperformance *Desespero* (figura 18).



Figura 18 - Michael Silva, *Desespero*, 2018, fotoperformance, 52,5 x 41, 5 cm.

A imagem (figura 18) apresenta uma certa movimentação decorrente da gesticulação dos braços, tal como a água que escorre pelo ralo, girando e se esvaindo para o buraco que leva o líquido para o centro e depois nos tira esse elemento de vista. Os braços conduzem os olhos dos espectadores para o centro da problemática, como se perfurassem o peito na tentativa de ruptura do mesmo, invadindo aquilo que protege o núcleo agonizante. A gestualidade do corpo denuncia a dor. A imagem gélida e monocromática confessa a melancolia do momento vivenciado. O ato de fotografar essa lembrança e esse imaginário explicita a capacidade em exprimir a subjetividade desse fazer na reprodução fotográfica, tal como é explicitado na citação abaixo.

Em suma: aparelhos são *caixas pretas* que simulam o pensamento humano, graças a teorias científicas, as quais,

como o pensamento humano, permutam símbolos contidos em sua “memória”, em seu programa. *Caixas pretas* que brincam de pensar (FLUSSER, 2018, p. 40).

Como citado, a caixa preta possibilita uma exteriorização de emoções evanescentes para fora do corpo de vivências. Além de consolidar as emoções também as propaga para espectadores e tempos futuros. Ademais, me permite um distanciamento com o eu passado, proporcionando uma autorreflexão que floresce em poética visual.

A imagem estática se movimenta exibindo dores em carne e alma, traz uma reflexão enérgica, contrária de pensamentos melancólicos e depressivos. Na imagem é possível perceber toda a energia latente, todo o desespero quase que explodindo para superar o corpo que não lhe serve mais.

A seguir apresento duas fotografias que foram submetidas a intervenções, com rasgos e tinta sobre elas, tornando-se fotografias híbridas, como citado acima, são elas: *Rompido* (figura 10) e *Agonia* (figura 11).

O trabalho *Rompido*, apresenta-se como uma potencialização das fotoperformances anteriores. Ao imprimir a imagem fotográfica, tornando a imagem virtual em algo material, houve a necessidade da dilaceração dela, na busca por superar as subjetividades já projetadas ali. Nesse trabalho, o corpo fantasmagórico e sem identidade foi rompido no peito, como se os sentimentos não coubessem mais na figura ali capturada. Seria, talvez, a necessidade de trazer ainda mais à luz questões mais profundas e imateriais do ser angustiante, que não se revelaram por completo na *práxis* dos trabalhos anteriores.

Na sequência apresento a fotografia híbrida *Rompido* (figura 19).



Figura 19 - Michael Silva, Rompido, 2021, fotografia híbrida, 21 x 29,6 cm.

Rompido (figura19) é uma prática de fotografia híbrida, ou seja, envolve diversos processos artísticos, além do ato fotográfico e sua edição. É uma imagem fotográfica editada e impressa, rasgada em suas bordas e no meio do torso da imagem e depois colada em outro suporte de papel.

Necessário salientar que rasgar o papel não é somente desmontar uma matéria de potencial artístico, mas pode caminhar para o seu simbólico, tal como o ser que se sentia lacerado na vida real.

Rompido, além de contar com a imagem monocromática do corpo, apresenta uma tonalidade vermelha, saindo do peito da pessoa. O vermelho, simbolizando o sangue esvaindo e escorrendo pelo corpo e, para o resto do espaço, traz uma dramaticidade ao trabalho. Aqui é demonstrado uma flagelação da alma, mas também traz uma ideia de sofrimento mais carnal, mais corpóreo.

Se em outros trabalhos é apresentado um corpo fantasmagórico mais asséptico, sem o vermelho escatológico escorrendo, aqui o motivo está na tentativa de demonstrar um corpo que resiste às emoções amargas que transborda a substância orgânica.

Pensando na recriação da imagem artística, como uma segunda tentativa de revelação e auto entendimento, é possível pensar na complexidade dos sentimentos de tormentas no peito, uma vez que o que extravasa do peito partido simboliza o sangue, algo tenebroso e/ou mórbido na composição da imagem.

É possível que aquilo que foi primeiro revelado se mostrou incompleto para não me espantar de início e, dessa forma, foi necessária uma ampliação da expurgação por meio do *labore* criativo, para assim, aquilo que foi tão interno e particular tornar-se compreendido. É possível relacionar nesse trabalho o conceito de *Unheimliche*, de Sigmund Freud, na tentativa de encarar aquilo que constrange, a parte obscura e desviada colocada de frente de seu portador.

O estranho é ao mesmo tempo familiar e inquietante; ele remete ao que deveria ter ficado à sombra, mas veio à luz. O *Unheimliche* se define, portanto, por este paradoxo: ele é estranho sendo simultaneamente familiar – e disso tira seu caráter inquietante (RIVERA, 2002, p. 51).

Suportar o que aniquila se fez necessário para o transcorrer dos dias que se colocaram à frente do sujeito. A agudeza da dor que imobilizava, que deixava o corpo na horizontal por dias, horas, quase catatônico, necessitava ser abafada para que o corpo estivesse na vertical. Lutar para reagir foi um remendar-se, coletar os pedaços da alma e guardá-los dentro do corpo que pretendia se suspender.

O corpo sentia o caos e às vezes a apatia aguda, mas desejava resistir, lutar para sobreviver aos dias que transcorreram, para não estagnar na corta acima do abismo e, conseqüentemente, desequilibrar e cair no abismo do término total.

Rompido demonstra o corpo metafísico e carnal simultaneamente. Revela a tentativa de resistência perante as banalidades e aponta os registros das adversidades enfrentadas.

O trabalho possibilita para os espectadores observar os momentos de outrora, são fragmentos de momentos violentos, transfigurados em imagens de fotografia híbrida, estática e benigna, apresentando-se para ser desvendada por olhares, para suspender e refletir.

O trabalho a seguir *Agonia* (figura 20) é outra extensão das primeiras práticas de fotoperformances. Aqui, nota-se uma intervenção externa na composição fotográfica que demonstra o corpo em apuros. O vermelho escuro que se apresenta na parte superior da ação rompe o papel e escorre até trespassar as imagens corporais.

As cabeças dicotômicas são separadas em sua dramatização e tal fissura continua até a base da imagem, lacerando-a em duas partes, que de certa forma ainda se apresentam juntas.

Na seqüência apresento a fotografia híbrida *Agonia* (figura 20).



Figura 20 - Michael Silva, *Agonia*, 2021, fotografia híbrida, 16 x 29, 6 cm.

A fotografia *Agonia*, análoga à *Rompido* (figura 19), imagem híbrida e impressa, destruída foi reestabelecida em outro suporte. Na cena, percebe-se

um corpo agitado em uma ação veemente. A ex fotoperformance é fragmentada ao meio, pelo mesmo tom vermelho do trabalho anterior. Aqui, apresenta-se como algo externo, superior ao ser que se demonstra em desespero. Ainda com uma impressão abjeta de sangue, a ideia foi representar algo externo e repulsivo, transcendental, porém para além do corpo do sujeito. Uma força de fora e atuante no organismo.

Na imagem, percebe-se uma movimentação rápida, da esquerda para a direita. A pessoa ali encontrada foi captada pela objetiva rapidamente em um movimento vigoroso, permitindo dessa forma, aprisionar dois momentos rápidos.

À esquerda, a imagem é manchada, quase indecifrável, com os contrastes de preto e branco intensificados, o corpo do passado se apresenta de maneira abstrata, um fantasma desagregado.

A ruptura escarlata demonstra uma transição para um corpo mais formado, ainda imerso na agonia da existência.

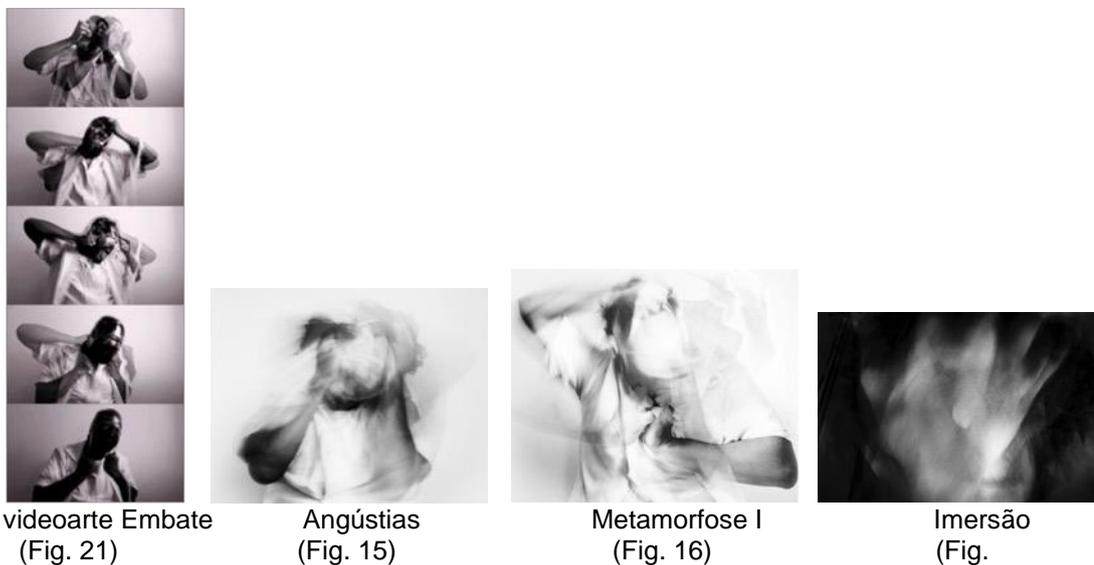
Do lado direito, a mão no rosto surge como um apagamento que corta todo o restante de cabeça, denunciando dessa forma a movimentação daquela região. Decerto a fratura proporcionada pelo vermelho demonstra o estágio subjetivo anterior, fragmentado, desmantelado. Posterior a isso, a força para recompor-se como sujeito, mesmo em sofrimento agudo como em *Rompido*, consegue se levantar e continuar no combate de ânimos perante as imposições do cotidiano.

Agonia tenta demonstrar dois momentos diferentes, porém próximos, para trazer à luz as sensações oscilantes dentro do ser. Os movimentos de pânico eram assim, apareciam com uma intervenção externa, inesperada. Instalava-se rapidamente no corpo e, gradativamente, em uma velocidade considerada, ia modificando as funções corpóreas e mentais. Rapidamente o coração acelerava suas batidas, a sudorese saltava pelos poros em um ritmo próximo às mãos trêmulas, sem compreender o ocorrido. Precipitadamente uma dor aguda, um medo singular assombrava aquele sujeito que anteriormente estava inerte.

O pânico chegou.

Faz-se necessário não deixar ele se instalar, mas isso custa dores sentimentais e corpóreas, demonstradas em *Agonia*.

4.1.2 Conflito – panorama das imagens



videoarte *Embate*
(Fig. 21)

Angústias
(Fig. 15)

Metamorfose I
(Fig. 16)

Imersão
(Fig. 17)

4.1.2 Conflito, também representa os sentimentos das tormentas internas e as dores dos afetos. Apresento alguns frames e análise da videoarte *Embate* (figura 12), conjugados com as fotoperformances *Angústias* (figura 15), *Metamorfose I* (figura 16) e *Imersão* (figura 17).

Ao contrário dos anteriores, o foco da ação dos frames (figura 21) é destinado à cabeça. Em *Embate* o membro corpóreo está revestido, preso e sendo asfixiado. A agonia encontra-se na incapacidade de inspirar e expirar, a consciência está presa e impossibilitada. O ser reprimido, repetidamente, enfrenta uma angústia do abafamento. É negada a possibilidade de seguir sendo/estando normativamente. A sensação é de morte se aproximando. Emerge o desespero e o embate para se deixar de estar nessa situação em um local faltante.



Figura 21 - Michael Silva, frames da videoarte Embate, 2018, (1'6")¹³.

¹³ https://www.youtube.com/results?search_query=videoarte+Embate

É nesse momento que percebo uma relação análoga com a série de trabalhos *Selbst*¹⁴ de Annegret Soltau (figura 23) e de Sonia Andrade (figura 22). As artistas criam fotomontagens, utilizando fios para amarrar suas cabeças e sufocá-las, trazendo confusão e incômodo para aqueles que entram em contato com seu trabalho. Em minha videoarte *Embate* também asfixio minha cabeça no plástico, para exprimir os aspectos supracitados.



Figura 22 - Sonia Andrade, Sem título, videoarte, 1977, 2'27".
Fonte: <http://www.galeriasuperficie.com.br/>



Figura 23 - Annegret Soltau, *Selbst #19*, 1975, fotografia, 60 x 50 cm.

Fonte:
<https://www.artsy.net/artwork/annegret-artistas/sonia-andrade/fotos/-soltau-selbst-number-19-self-number-19>

¹⁴ Palavra alemã que significa “si mesmo”.

Sônia Andrade, por exemplo, realizou quase uma dezena de experimentos de curta duração que podem ser incluídos entre os mais maduros de sua geração. Neles, ora o rosto da artista é totalmente deformado por fios de nylon, até transformar-se num monstro, ora a artista se impõe pequenas mutilações, tosando os cabelos do corpo com uma tesoura, ora ainda ela prende a própria mão numa mesa com pregos e fios (MACHADO, 2003, p. 19)

Assim como a obra citada de Annegret Soltau, Sonia Andrade em sua videoarte traz também uma relação aproximada com o meu trabalho *Embate* (figura 21).

A deformação do rosto, proveniente do conflito entre o material banal e a pele, exprime, em ambos os vídeos, os desajustes existenciais, beirando a insanidade por parte das artistas. As deformações que o nylon de Sonia e o meu plástico PVC provocam nos rostos é a transmutação do subjetivo, proveniente do habitual em corpo/matéria, captado pela câmera e transmitido em videoarte. É a metamorfose da banalidade para paixões grotescas.

Esse é o embate para sair de um estado de fobia, algo que pode facilmente se tornar banal e rotineiro, um estado mórbido rítmico se transmutando em uma síndrome de pânico. Essa sensação é de desespero latente, de morte.

Assim como na instalação *My Bed*, um trabalho com caráter autobiográfico da artista Tracey Emin, que foi exibido lençóis manchados, calcinhas sujas de menstruação, tudo inspirado em uma fase depressiva da sua vida, em que ela passou dias na sua cama, meus trabalhos em vídeos se erguem em narrativa visual para lembrar, sentir novamente e, principalmente, tornar visível a dor emergida dos ataques de pânico.

Na sequência apresento a fotoperformance *Angústia* (figura 24).



Figura 24 - Michael Silva, *Angústias*, 2018, fotoperformance, 52,5 x 41,5 cm.

O corpo em *Angústias* (figura 15) revela os cenários de pânico que arrebatavam o peito, com o sangue correndo velozmente pelas veias, propagando medo e desespero. Respirações ofegantes! Tormentas impetuosas! Pelos poros não somente o suor saltava, mas o medo se juntava a ele. Aqui se tem o terror, o drama, a angústia que perpassou pelo ser e que muitas vezes se multiplicava, desdobrando-se em seres que convergiam ou divergiam em si. O corpo é receptáculo e disseminador das sensações e sentidos.

A substância dessa pesquisa artística se debruça na ambição de apresentar imagens, transubstanciando passionalidade, tragédia, medos, anseios, flagelos, pessimismo e deturpações apreendidas pelo ser. A partir disso, torna-se transigente que os objetos em análise se encontrem imbuídos de processos autobiográficos, pois compreender esse viés da prática é entender que o corpo/matéria é nutrido de vivências, fenômenos existenciais e

experiências cotidianas, transbordando no objeto artístico. Como explicita a citação a seguir.

A compreensão a respeito da autobiografia nas artes visuais, seja ela em qual modalidade for, pode situar nos limites entre arte e vida, nos acontecimentos privados que podem ser suscetíveis de se aclarar para “transbordar” no campo de um real. Um trabalho plástico autobiográfico pode estar na compreensão dos limites do território entre a ficção e uma dada realidade, ou na sua contramão, onde um contém o outro e vice-versa, contudo existe, aqui, uma fricção dos campos, em que ambos permanecem inseparáveis. [...] (STRAMBI, 2017, p. 4122)

Além disso, é necessário compreender que o que recai no corpo influencia-o e o conduz para fazeres condicionados. A expressão do corpo é uma extensão do interior subjetivo.

A fotografia apanha o olhar em um piscar de olhos, porém quando a desfocamos, digitalmente, dando a ela alguns lapsos de realidade, a contaminamos de interpretação, de significação, ou seja, é por essa “realidade” dilatada que fundam as naturezas formais da existência do signo.

Na sequência apresento as fotoperformances *Metamorfose I* (figura 25) e *Imersão* (figura 30).



Figura 25 - Michael Silva, Metamorfose I, 2018, fotoperformance, 52,5 x 41,5 cm.

Essa fotoperformance Metamorfose I foi utilizada no trabalho Rompendo (figura 81) e, percebendo o dinamismo dos braços, foi selecionada para compor outro trabalho de fotoperformance.

Dessa forma, em primeiro momento, modifiquei o ângulo da imagem, trazendo o braço da direita mais para baixo, deixando-o paralelo com a borda da imagem.



Figura 26 - Michael Silva, processo n. 1 da fotoperformance Metamorfose I.



Figura 27 - Michael Silva, processo n. 2 da fotoperformance Metamorfose I.

Com o deslocamento do ângulo da imagem, capturada do corpo, o próximo passo foi mesclar com outra fotoperformance, sem sua finalização.

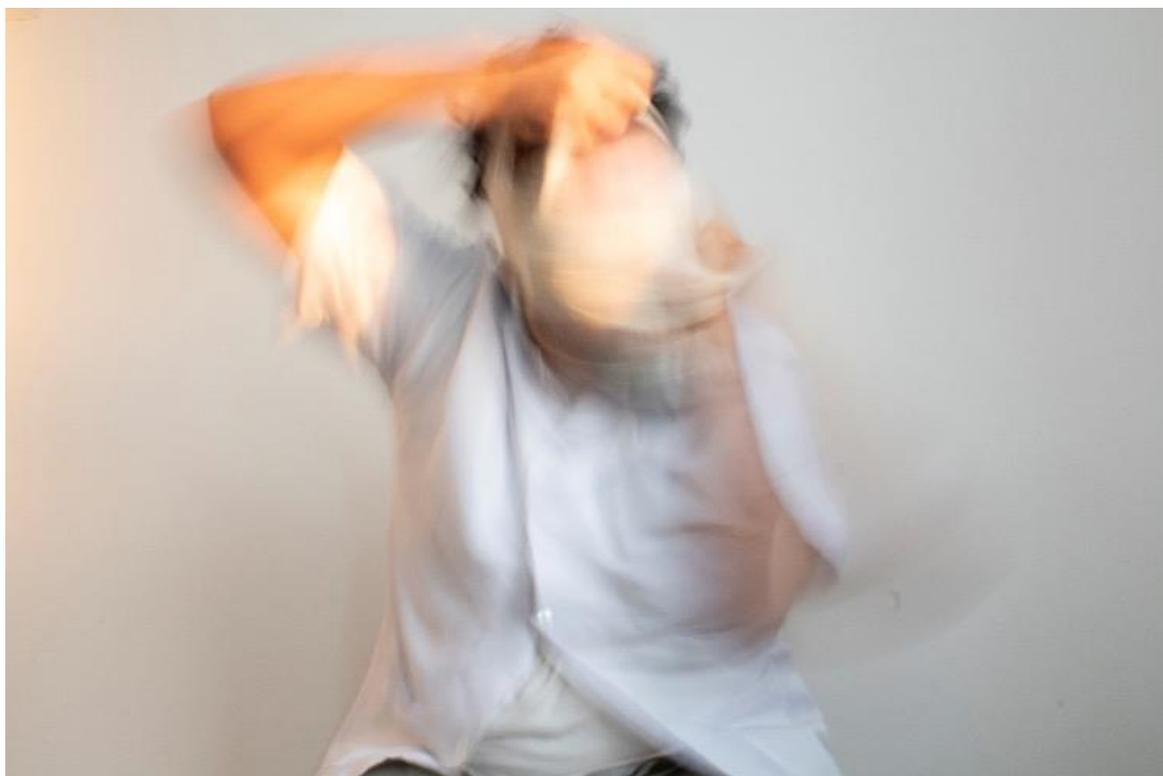


Figura 28 - Michael Silva, processo n. 3 da fotoperformance Metamorfose I.

Nesta imagem percebe-se que deixei um tempo maior de abertura da objetiva, em relação as outras capturas. É notável a dinâmica dos braços, esquerdo e direito, quase que abstraído. O material gizes, utilizado no rosto, deforma-se juntamente com os membros do corpo.

A mistura de duas fotos, com tempos de capturas diferentes, trouxe um equilíbrio para a composição final, com desenhos e posturas às vezes mais estáveis e às vezes mais dinâmicas.

Após a junção das duas imagens, foi o momento de trata-las, deixando-as em preto e branco.



Figura 29 - Michael Silva, processo de criação da fotoperformance Metamorfose I.

Analisando *Metamorfose I*, percebe-se um ser com vestimentas desprovidas de cores, predominando a frieza dos tons escuros, cinzas e brancos. O cenário acético, quase que imaculado, beira uma representação para o infinito. Há um ser humano enigmático transfigurado em uma extensão predominante do branco total.

Este ser flui do vazio total em uma movimentação impregnada de dinamismo. O rosto inexistente traz o anonimato daquele que a câmera eternizou, ampliando, dessa forma, a subjetividade envolvida.

O centro do trabalho encontra as palmas das mãos juntas, espremendo-se junto ao coração que verte dores. O movimento dos braços denota uma dor aguda na personagem. Encontra-se aí também, uma representação de desalento, de dor não compartilhada.

Após tudo isso, pode-se abordar o terceiro braço que está com uma mão (direita) na cabeça, na tentativa de dismantelar essa abstração facial, tornando sua identidade pública e perceptível.

A cena total é invadida por um profundo silêncio que convida a uma grande reflexão existencial, possibilitando aos espectadores uma comunicação com o sujeito da imagem, para também poder fluir suas questões subjetivas.

A fotoperformance deixa transparecer a dor palpável que transborda do ser exposto, assim como seu corpo se projeta para as extremidades da foto. Uma dor que emerge de uma existência humana conturbada. É nesse sentido que essa fotoperformance nos convida a refletir sobre nossas condições como seres humanos. Não mais o silêncio intenso da alma, mas sim seu transbordamento imaterial.

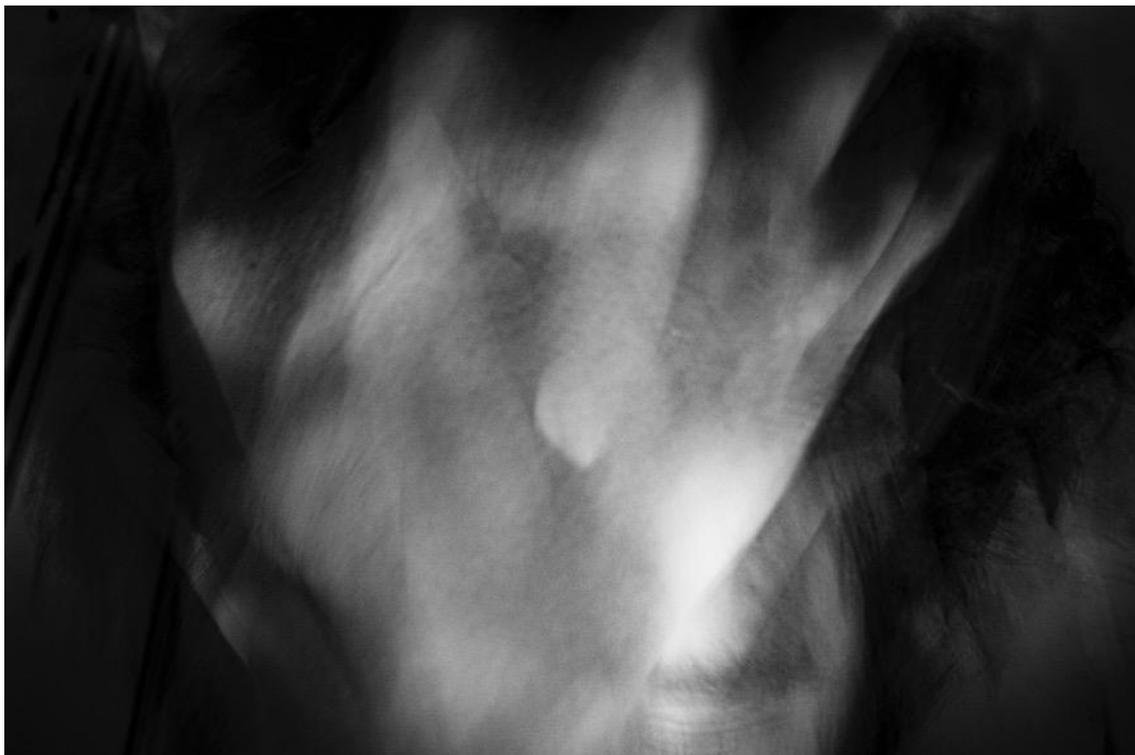


Figura 30 – Michael Silva, *Imersão*, 2021, fotoperformance, 52,5 x 41,5 cm.

O trabalho *Imersão* sobre fundo preto é uma fotoperformance quase abstrata. Ao observarmos rapidamente a imagem, nota-se facilmente uma tonalidade de cinza e branco, em formato triangular, que rompe o breu total da imagem. Desse triângulo, no canto inferior direito, nota-se um olho fechado, voltado para baixo. É dada a composição.

A imagem que rompe com a obscuridade é resultado da mão colocada na cabeça na hora que a objetiva capta a imagem que se apresentava em um movimento veemente.

Após a exemplificação da imagem, torna-se notório o foco na cabeça, na sua parte superior e as mãos no cabelo, sobre a testa.

O sentimento envolvido nesse trabalho foi de uma tentativa de introspecção, buscando a compreensão dos afetos que digladiavam no ser. No meio do turbilhão restava, como comentado nos outros trabalhos, a tentativa de resiliência, um esforço de combate que se empenhava na compreensão daquilo que atormentava o espírito. Quase um engodo, uma cilada.

Certamente, entender algo caótico, enérgico e de grande grau de violência, no presente de seu acontecimento, é de grande dificuldade, quase que improvável.

Enquanto desenvolvia essa pesquisa de doutorado e trabalhava nas minhas produções em videoarte e fotoperformance, foi mais acessível tangenciar as complicações sentidas daquele tempo, pela distância proporcionada pelo tempo e por conseguir me afastar do pânico que outrora era presente.

Com o distanciamento do ser, de suas lástimas, torna-se mais fácil a compreensão daquilo que o atormentava. O trabalho *Imersão* representa uma tentativa de dar conta daquilo que estava real e dolorido na época. Certamente, as expressões e gesticulações transcorridas nos ataques de pânico não davam indícios claros dos seus gatilhos, nem dos seus desgostos, mas se confundiam naquele momento, burlavam a razão e as sensações.

Colocando-me a produzir sobre isso, foi-me possibilitado analisar de fora os sentimentos, até certo ponto, racionalizá-los para transformá-los em objetos de arte. Tal processo se fez necessário. Para um trabalho artístico de fato expressar uma subjetividade mais cândida, é necessário ter uma organização mínima, não cartesiana, mas uma sistematização, uma coordenação dos acontecimentos e fatos sentidos e apreendidos.

John Dewey, em seu livro *Arte como experiência*, evidencia a necessidade da sistematização e organização dos sentimentos antes de tentar expressá-los, caso contrário não seria uma expressão artística, mas um simples reflexo subjetivo. Segue citação:

Nem toda atividade de dentro para fora é da natureza da expressão. Em um dos extremos, existem tempestades de paixão que rompem barreiras e arrastam para longe tudo o que intervém entre uma pessoa e algo que ela quer destruir. Existe atividade, mas, do ponto de vista de quem age, não há expressão. Talvez um observador diga “que magnífica expressão de raiva!”, mas o ser enraivecido está apenas se enfurecendo, o que é bem diferente de *expressar* raiva. (DEWEY, 2010, p.147)

É partindo de tal citação que retomo a ideia de que a tentativa de compreender aquele momento singular e agudo não era algo tão simples e, que

para expressá-lo anos depois, foi necessário o afastamento temporal e sentimental daqueles episódios. O trabalho, quase que evanescente, afirma a complexidade de estar ciente daquilo que atormentava o ser, no momento da tormenta, pois eram desordens e agitações abstratas, mas que demoliam o ser.

4.1.3 Choque - panorama das imagens



Duplicando
(Fig. 31)



Espectros do ser II
(Fig. 19)



videoarte Desdobramento
(Fig. 35)



Transvalorizando
(Fig. 21)



Paranoia
(Fig. 37)



Tormenta I
(Fig. 38)



Tormenta II
(Fig. 46)



Suplícios
(Fig. 51)

Em **4.1.3 Choque** também é concebido sob sentimentos das tormentas internas e as dores dos afetos.

Apresento alguns frames e análise da videoarte *Desdobramento* (figura 35), conjugados com as fotorperformances *duplicando* (figura 31), *Espectros do ser II* (figura 32), *Transvalorizando* (figura 36), *Paranoia* (figura 37), *Tormenta I* (figura 38), *Tormenta II* (figura 46) e *Suplícios* (figura 51).

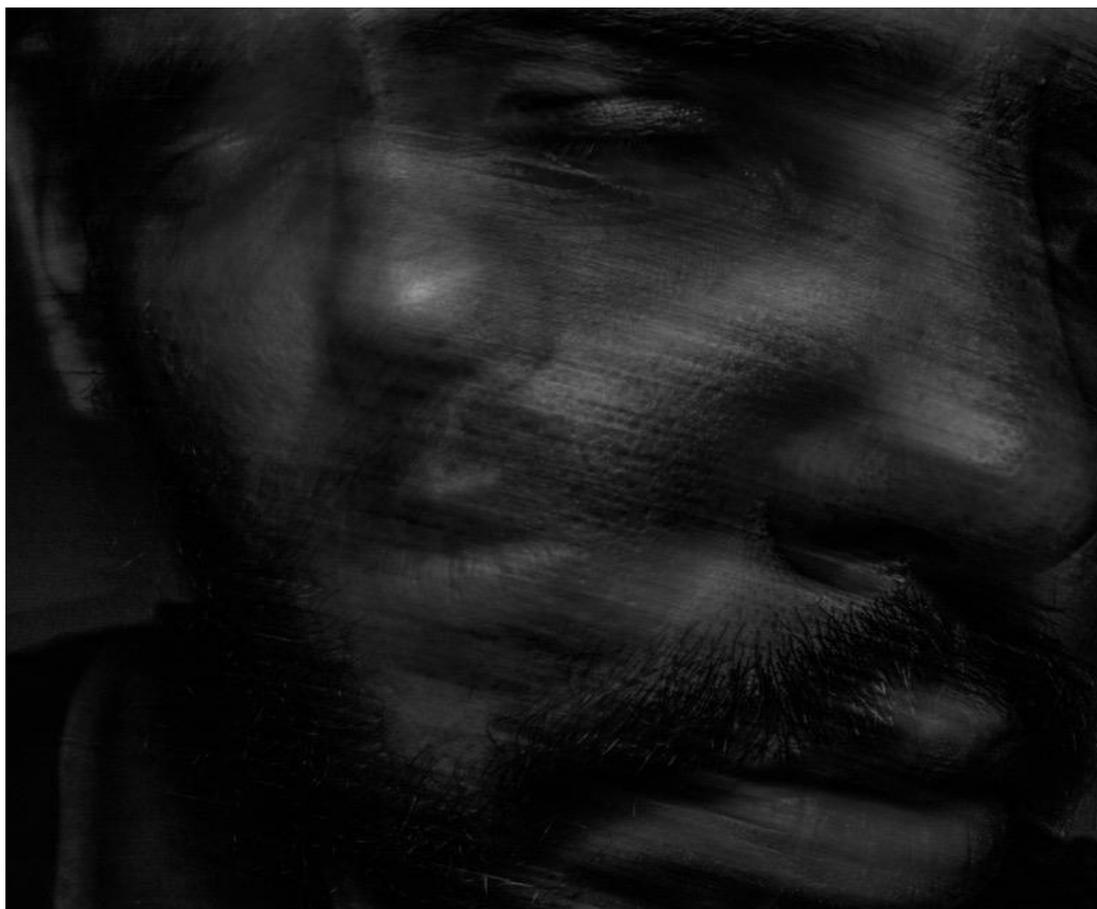


Figura 31- Michael Silva, *Duplicando*, 2021/20, fotoperformance, 52,5 x 41,5 cm.

Duplicando (figura 31) possui uma estética um pouco distinta das demais, com fundo negro percebemos essa fotoperformance mais nítida. Aqui, não se encontra os tons brancos e cinzas saturados. A imagem pesa, ainda mais, devido ao pouco brilho, com ausência de agudez de *chiaroscuro* na imagem. Para além, percebe-se também um dinamismo mais reduzido.

Essa fotoperformance se apresenta mais estática, a movimentação encontrada nos outros trabalhos aqui se tranquiliza e apresenta um rosto se duplicando mais naturalista. Focando a atenção do olhar na massa da pele é perceptível os poros do protagonista. Algo não encontrado antes. Nesse trabalho, o volume, a textura, tudo contribui para uma densidade quase estática.

O rosto ao fundo se apresenta calmo, sereno e desligado da realidade que o cerca. De lá surge mesclando-se outra cabeça, um pouco mais em ação. Ainda com os olhos fechados, transparecendo uma certa calma.

A tempestade no oceano sentimental dentro do ser acaba de amenizar. Os gritos internos, as intensas dores, o esfolar da carne metafísica e os tremores psicológicos cessam gradativamente. O ritmo cardíaco diminui concomitante às respirações ofegantes. A tormenta inicia seu fim.

Ao cabo dos ataques de pânico, o corpo encontra-se exausto. Exaurido das batalhas internas e a carne, a matéria física, apetece deitar-se, desligar-se da realidade interna e externa. Não mais a violência enérgica do pânico habita o ser, mas adentra o sujeito, em estado catatônico.

As luzes do ambiente ferem as retinas como se lacerassem as matérias oculares, enfiando-se adentro das suas percepções, tomando seu corpo como algo indesejado. Há nesse momento um apagamento perante a existência. Nem mesmo uma energia aparece para desgostar e negatizar a vida, somente o enjoo existencial, a falência espiritual. Como seguir em frente defrontando-se e alterando entre tormentas truculentas, pungentes e desânimos agudos na alma?

A vida seguia assim, como uma bailarina dançando um clássico de terror, rodopiando entre as truculentas dores dos ataques e os momentos apáticos em um mar vazio de vida.

Vertido em um colchão velho, no canto de um quarto quase vazio, encontrava, e aceitava a companhia somente dos seus livros. O cheiro do local auxiliava o atordoamento do sujeito. A solidão lhe abraçava em um enlace frio e cortante, mas desejado naquele momento de calma. Tudo fechado, escuridão pairando, o mundo era indesejado. Ali, negava a vida, negava a existência, temendo o próximo ataque, aguardando os próximos flagelos.

O POETA DO HEDIONDO

Sofro aceleradíssimas pancadas
No coração. Ataca-me a existência
A mortificadora coalescência
Das desgraças humanas congregadas!

Em alucinatórias cavalgadas,
Eu sinto, então, sondando-me a consciência
A ultra-inquisitorial clarividência
De todas as neuronas acordadas!

Quanto me dói no cérebro esta sonda!
Ah! Certamente eu sou a mais hedionda

Generalização do Desconforto...

Eu sou aquele que ficou sozinho
Cantando sobre os ossos do caminho
A poesia do tudo quanto é morto! (ANJOS, 2001, p. 155)

A seguir apresento a fotoperformance *Espectros do ser II* (figura 32).



Figura 32 - Michael Silva, *Espectros do ser II*, 2021/20, fotoperformance,
52,5 x 41,5 cm.

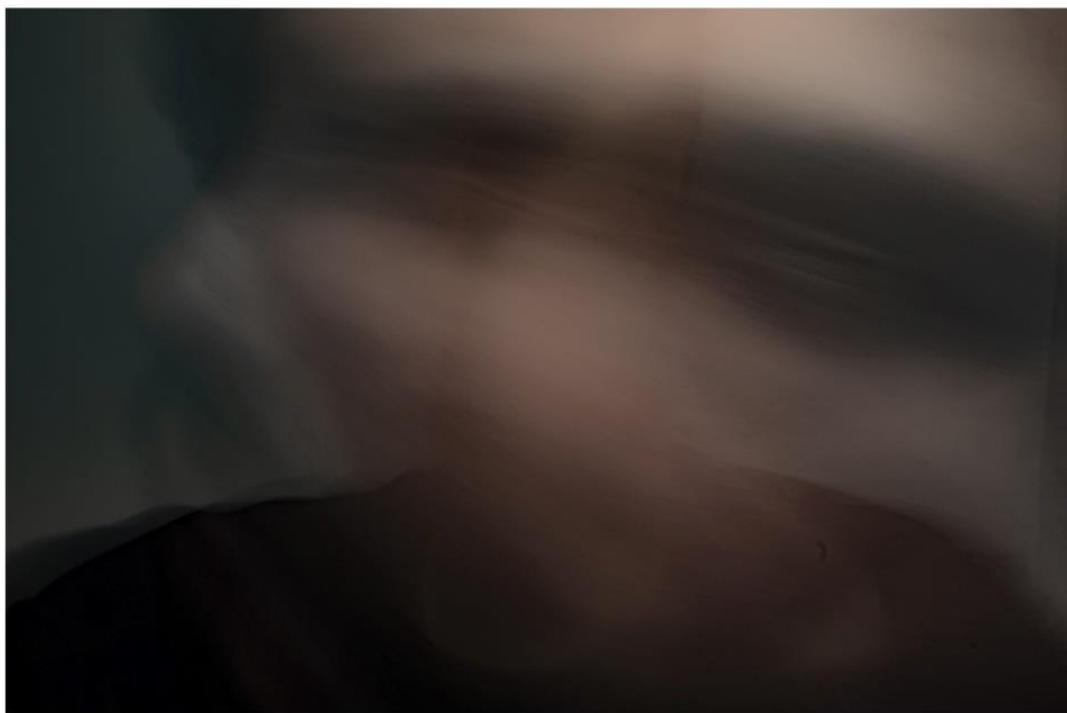


Figura 33 – Michael Silva, processo n. 1 da fotoperformance *Espectros do ser II*.

Assim como no processo de criação de *Espectros do ser* (figura 14) a figura 32 conta com uma cabeça fantasmagórica em um ambiente predominantemente preto, a sua continuação poética permanece da mesma maneira. Em *Espectros do ser II* encontramos um ambiente ligeiramente mais iluminado, quase imperceptível. A movimentação da cabeça modificou o ângulo de sua movimentação.

Na parte técnica de edição, o processo também foi análogo. Sem montagem, somente transformando a fotoperformance crua em preto e branco, acertando sua composição e recortando parte da imagem à esquerda para potencialização do trabalho.



Figura 34 – Michael Silva, processo de criação da fotoperformance
Espectros do ser II.

Para além, vale salientar que em *Espectros do ser II* o processo de trabalhar o contraste da imagem foi mais acentuado, trazendo para a fotoperformance finalizada uma imagem ampla da representação da gestualidade da cabeça, marcada por um branco intenso, mesclando-se com os volumes negros do rosto e trazendo o efeito desejado no final.

A partir do trabalho *Duplicando* (figura 31), é possível chegar nessa fotoperformance *Espectros do ser II* (figura 32). Lá foi deixada as sensações

brandas da ausência do pânico. Aqui, a imagem traz um retorno da desordem espiritual.

Ao contrário da massividade, imposta pela textura da carne na primeira citação, a nova fotoperformance apresenta novamente uma sensação mais etérea, mais evanescente. Nesse ponto o rosto se apresenta desfocado, quase que nas mesmas direções do trabalho anterior, porém acelera-se mais pela agitação subjetiva que retorna. Junto a isso, regressa também o grande contraste dos tons de luzes captadas pela câmera. O retrato que antes era mais linear, agora possui uma abstração quase enigmática.

Ainda que visíveis, os olhos se confundem com o fundo do trabalho, os contornos da cabeça se desfazem na velocidade expressa no movimento captado. Novamente se instala o desajuste naquele que já padecia.

O retorno marca um ciclo de desespero e fadiga. A ida e a vinda, essa oscilação é parte do flagelo enfrentado. Quando cessaria o regresso das dores? A ignorância da resposta pesava demasiadamente na alma.

Os sintomas enfrentados há tempos se instalaram na morada do corpo, sem aviso de quando desabitaria o ser. Enfrentar a incerteza de uma melhora, ou sem prévia data de melhora, também fazia parte do desespero. Buscar estar de pé, lutando e galgando uma normatividade no cotidiano é um fardo avassalador. Minha fortuna foi poder contar com a possibilidade de expressão artística. Nesse campo podia, mesmo, que naquele momento de maneira desordenada e caótica, dar vazão aos problemas enfrentados. Sem o campo artístico, talvez aquele corpo torturado teria sucumbido.

A possibilidade de se relacionar com a arte traz um alívio para a alma. Sigmund Freud aponta isso em seu trabalho com a psicanálise, seria a Sublimação uma possibilidade de expurgar os afetos indesejados. Com a incapacidade de se estabelecer na sociedade novamente. A Sublimação no objeto artístico possibilita a não fuga da realidade em um nível patológico, mas sim lúdica.

Quando a pessoa inimizada com a realidade possui *dotes artísticos* (psicologicamente ainda enigmáticos) podem suas fantasias transmutar-se não em sintomas senão em criações

artísticas; subtrai-se desse modo à neurose e reata as ligações com a realidade. (FREUD, 1978, p. 33)

Quando os ataques de pânico foram vencidos pela possibilidade da arte. Poder escrever, esboçar (naquele momento de pânico), pintar, consumir arte no sentido amplo e catártico, foi como o corpo que se afogando em alto mar conseguisse eventualmente, de tempos em tempos, erguer a cabeça para fora da água e respirar um pouco do ar trazendo vivacidade.

Apresento novamente na sequência alguns frames da videoarte *Desdobramento* (figura 35).



Figura 35 - Michael Silva, frames da videoarte Desdobramento, 2018¹⁵, (2'28").

¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=6m9hebf5Lnk>

A videoarte *Desdobramento* (figura 35) apresenta uma imagem identitária mais elementar. O trabalho inicia-se com a figura anestesiada física e emocionalmente, como se estivesse em um ligeiro sono, ela acorda e movimenta-se amenamente.

Aos poucos suas sensações chegam suspendendo o estado onírico. A realidade, a matéria bruta invade seu subjetivo. Nesse momento, inicia-se uma separação das cabeças, emergindo duas personalidades, sugerindo assim uma dicotomia. As pálpebras pesadas que não permitem às imagens chegarem ao interior do ser ao mesmo tempo apreende seu espaço ao redor, percebe não enxergando. Tateia sem sentir. O duplo está presente.

As mãos vão ao rosto e simultaneamente permanecem inertes. A cabeça deseja compreender, olha para um lado, olha para o outro. A outra cabeça não busca o entendimento, assombra-se com aquilo que parece surgir diante de sua pessoa, apenas sente sensações, sonda, repara, nota. Um mundo externo chega a seu interior. Dois seres deslocados presentes em um. O duplo de si se apresenta.

Na videoarte em questão as sensações que nortearam sua confecção são de memórias de um quarto vazio, fétido. A memória traz as imagens de paredes amareladas e odores que além de arderem a narina, juntavam-se aos descontroles emocionais, somando forças para me derrubar no único utensílio do recinto, um colchão velho e desgastado. Nada mais presente.

Destas imagens, vindas em minha mente, surgiu uma breve escrita sobre isso que depois me inspirou na produção dessa videoarte (figura 35).

“Abra os olhos!

Aos poucos ideias ilógicas fogem das sensações que invadem carne
matéria.

Gradativamente as percepções se dilatam.

Sinto cheiro, sinto exalações de um cubículo fechado.

Sinta!

Pouso-me a mão, o coração dispara junto a meditações disformes.

É necessário estar em pé.

Falta-me a cama, falta-me a causa.
 O cenário vazio, as imagens ausentes dialogam com o interior. Tudo frio.
 O cubo branco e oco concilia-se com o âmago vão.
 Você e consciência. Carne e essência psique.
 Ser com ser, matéria com matéria.
 Nada além da imaginação, nada além-compreensão.
 Feche os olhos!
 O peito roto não aguenta dilacerações.
 Nada existe além do cubículo. Nada existe além do leito.
 Sentidos e sentimentos internos no invólucro corporal.
 Sentidos e sentimentos tocando tecidos manchados de histórias e carne.
 Estamos e somos aqui, no ambiente.
 Nada há além, apenas ausência.
 Colchão, carne e sentimentos dentro do cubo desguarnecido.
 Abra os olhos!
 Espírito espire.
 Feche os olhos!
 Ceda apenas à consciência.
 Nada acolá.”¹⁶

O texto acima surgiu na tentativa de expurgar ao máximo os sentimentos de outrora, não apagar a memória, mas apenas as sensações inertes e dolorosas. Escrever também auxilia na compreensão do ser partido e, para além, possibilita e inspira as produções visuais.

Nesse cubículo descrito acima existiu dois “eus” que lutavam um contra o outro. De um lado, um Michael que tinha consciência de suas conquistas e que estava onde desejou estar por muito tempo e do outro lado estava um Michael vencido pela materialidade mundana, carregava as trevas e se encontrava quase catatônico. Qual sairia vitorioso? Dia um, dia outro.

O antagonismo, a antítese existencial é um conteúdo abordado em temáticas artísticas há tempos. Cabe salientar que esse duplo não é uma soma

¹⁶ Por Michael Jorge da Silva.

de energias e potencialidades, mas sim subtrações e declínios. Muitas histórias correm em torno do conteúdo duplo, especificamente o *Doppelgänger*¹⁷. Geralmente encontrando seu próprio ser reproduzido é justamente encontrar sua fraqueza, é a possibilidade de sucumbir e morrer.

Contudo é no Romantismo, momento em que se concebe a ideia de inconsciente, valoriza-se o sonho e o símbolo, que o tema ganha um caráter trágico, que se expressa na criação literária de diversos países. O duplo, nesse contexto, simboliza um sujeito que se vê cindido em dois, movido por forças antagônicas que lutam internamente e podem levá-lo à autodestruição. Escritores como Edgar Allan Poe, F. Dostoiévski, E. T. A. Hoffmann, N. Gógol, Th. Gautier, Oscar Wilde, entre outros, criaram textos ficcionais com personagens em luta contra o seu lado obscuro ou desconhecido, representado por um sócio, um reflexo no espelho ou um retrato (RANK, 2013, p. 143-144).

Uma dualidade representada em imagens que se desdobram em sublimações dos estados emocionais, como exemplificado anteriormente. A matéria objetiva e a subjetiva estão presentes, ideia que permite à origem da filosofia moderna, com o pensamento cartesiano de René Descartes, influenciar diretamente meus trabalhos em análise, como é possível identificar na citação que segue. “Já no início do texto, portanto, o filósofo fala não da separação do corpo e alma, mas sim, ao contrário, de sua união para comporem o ser humano” (CHIAROTTINO/FREIRE, 2013, p. 163). É entendível a importância de se atentar ao todo, ao dual, na finalidade de se ter uma autognose ampla.

Notoriamente, essa temática, vastamente encontrada em obras literárias, é um convite para adentrar também na minha poética visual.

Segue a fotoperformance *Transvalorizando* (figura 36).

¹⁷ *Doppelgänger*: uma tradução aproximada do alemão é duplo ambulante. Vastamente utilizado em histórias populares alemãs.



Figura 36 - Michael Silva, *Transvalorizando*, 2021, fotoperformance,
52,5 x 41,5 cm.

A cena em *Transvalorizando* demonstra uma certa tranquilidade, o rosto que é visto como se estivesse ascendendo e expandindo, apresenta um semblante tranquilo, porém duplicado, como se um “outro ser”, o mesmo, saísse de sua origem para encontrar a calma.

A expressão da ideia no material artístico representa um momento de suspensão estética. O arrebatamento acontecia principalmente com a

contemplação artística, com o consumo de arte em suas diversas linguagens. Imerso na dor, o refúgio se apresentava esteticamente. As várias possibilidades artísticas me serviam como morfina para a alma. Nos auges dos ataques as linguagens que mais me afetavam eram o cinema e a música.

Ouvir as músicas, que me faziam sentido, possibilitava quase uma suspensão física. A alma certamente flutuava.

A tranquilidade encontrada no trabalho transborda esse momento. O rosto se apresenta quase se descolando do fundo da imagem. Deforma-se, transmuta-se de carne humana para algo imaterial.

Analisando o significado do título *transvalorizando*, encontra-se no dicionário a definição do prefixo *trans*, que é: 1. Situação ou ação além de': transportar, trasantontem, tresnoitado; 2. 'negação': transcurar. Investigando a palavra *valorizando* se encontra: 1. Dar valor, importância a (algo, alguém ou a si próprio) ou reconhecer-lhe o valor de que é dotado.; 2. Aumentar o valor ou o preço de (algo) ou tê-los aumentados.

Partindo dessa observação, é possível entender o título do trabalho *transvalorizando* como mudar, transportar o sentido de valores de algo ou alguém. No caso do trabalho em questão, *transvalorizando* os sentimentos inerentes ao ser.

Essa transmutação se apresentava por conta dos sentidos serem atingidos pela música ou cinema. Era desconectar as dores e criar possibilidades infinitas de além realidades, mudando, portanto, o significado do espaço tempo daquele corpo atormentado. Uma hipnose que funcionava por minutos, ou até mesmo horas, acalentando o espírito que clamava.

Nesses momentos, era possível, com o poder da imaginação até certo ponto, pensar e compreender os acontecimentos internos. Para além, compreender o mundo que cercava, seu contexto e valores. Uma autorreflexão afetada pela suspensão estética dionisíaca.

O ser se engrandecia, de certa maneira, nesse momento etéreo e auto especulativo. Se tornava gigante, pois somos aquilo que pensamos, imaginamos, ou seja, havia a possibilidade de transpor, transvalorar os significados e sentidos apreendidos nos momentos de crises.

A seguir apresento a fotoperformance *Paranoia* (figura 37).

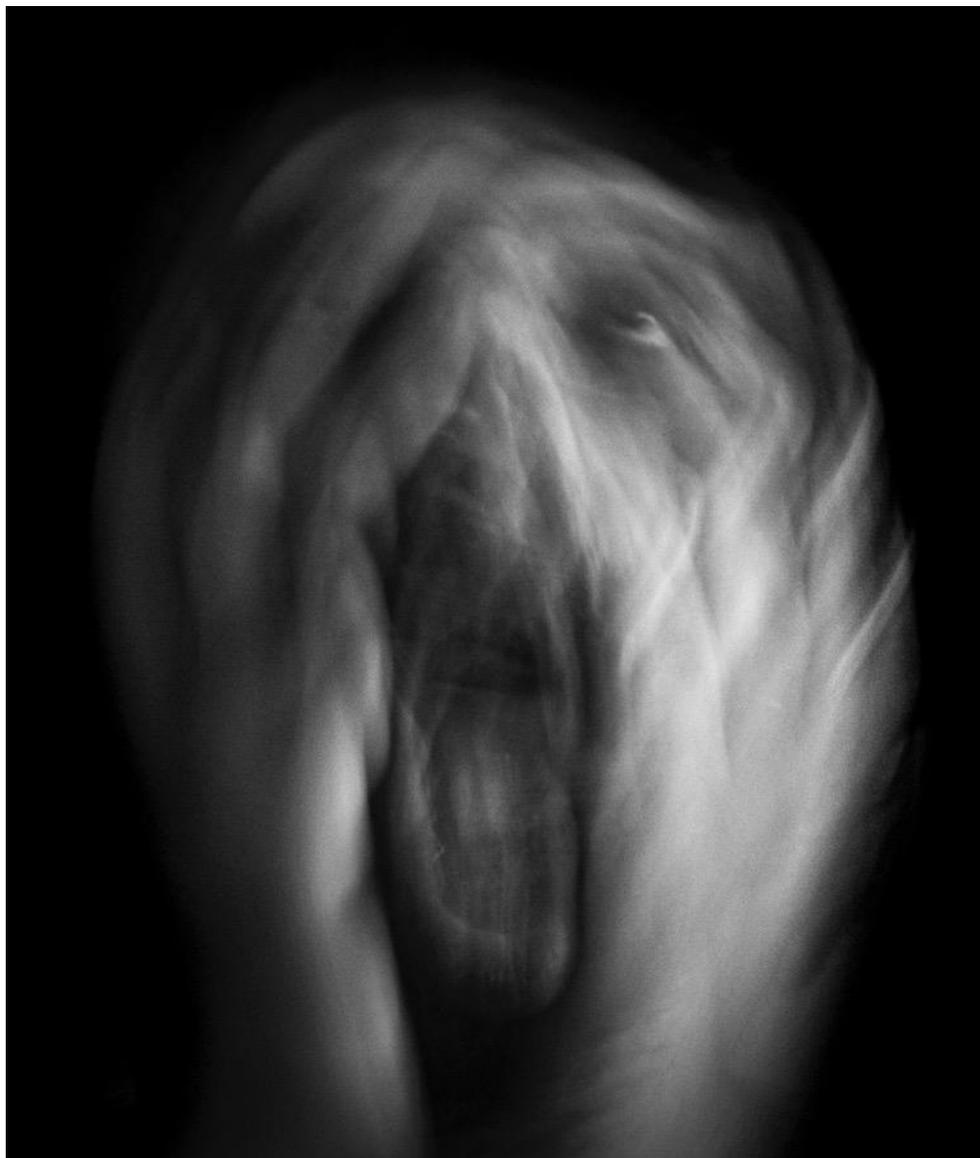


Figura 37 - Michael Silva, *Paranoia*, 2021, fotoperformance, 52,5 x 41,5 cm.

Paranoia (figura 22) traz um fundo preto, sem nuances, maciço e, dessa forma, acentuando o rosto que floresce ali. A cabeça se apresenta quase que se liquefazendo, emerge dissolvendo a face e as mãos que a acompanha. A matéria da carne se confunde com penumbras brancas, trazendo equilíbrio como um todo para essa fotoperformance.

A composição assemelha-se com a obra *O grito*, de Edvard Munch. As mãos na altura do rosto, pressionando-o, a boca aberta, dá a entender uma necessidade de expressão vocal. Dalí possivelmente sairá um grito disforme como sua aparência.

Assim como em Munch, onde o grito está presente, aqui ele se apresenta pela intensidade captada pela câmera no momento de movimentação performática, entretanto, nada pode ser ouvido. A sensação é de um grito inaudível, uma tentativa de expurgar a subjetividade indesejada, mas que não sai, cala-se.

Esse conceito também é encontrado em minha videoarte *O grito* (figura 74), onde apresenta o sujeito gritando sem nada sair de dentro dele. Nessa videoarte a intensidade surge em toda a movimentação lenta, que cria uma expectativa no espectador e, como desfecho, nada surge de ruído. Já aqui, a intensidade está justamente na deformação facial, junto ao fundo totalmente preto que, indiretamente, apaga a voz que não podemos ouvir.

Falar para outros seres as dores que se sente, os medos que assaltam a racionalidade e não ser compreendido, ser interpretado como sentimentalismo demasiado, como fraqueza ou frescura, é a sensação da fala que não se expressa. A pronúncia que se acumula e vira grito ou o desejo dele, e continua mesmo assim sem ser compreendido, sendo, pois imperceptível.

Nesses momentos instalava-se no âmago uma sensação de imobilização da alma, de abandono do ser como um todo, corpo e alma incompreendidos e isolados em um limbo. Para os terceiros talvez fosse imperceptível a crueldade que era não compreender aquilo que foi dito, pois para eles talvez fosse uma banalidade irrisória, mas para aquele molestado era a dor das chagas que carecia chegar ao outro. Uma violência também silenciosa que muitos praticavam sem saber de seu feito, gerando uma resultante de desespero interno naquele que sofria.

A autobiografia em *Paranoia*, busca representar esse estado de abandono, aflição e sensação de isolamento total na tentativa de levar para os outros suas dores. O preto da imagem isola a cabeça se decompondo em lástimas, assim como os ouvidos alheios isolavam o som que saía da boca desesperada.

Apresento, na sequência, os processos de criação de *Tormenta I* (figuras de 39 até 45) e *Tormenta II*, (figuras 47 até 50), e em seguida analiso essas fotoperformances (figuras. 38 e 46 respectivamente).



Figura 38 - Michael Silva, *Tormenta I*, 2018, fotoperformance, 52,5 x 41,5 cm.

As fotoperformances *Tormenta I* e *II* (figuras. 38 e 46 respectivamente) merecem destaque, em seu processo de criação, pois nelas, as etapas possuem mais camadas de edição, partindo de três fotografias diferentes para comporem os trabalhos finais. A seguir mostro o passo a passo desse processo, saindo da imagem com cor e passando para o preto e branco, para no final compor os trabalhos com as mesclas em camadas.

A fotografia (figura 39), do processo número um de *Tormenta*, contou com uma abertura devidamente regulada para o seu espaço, entretanto o tempo de

abertura da objetiva estava próximo de um segundo. Tempo alto para gesticular para a lente e ela captar a movimentação.

O processo número dois (figura 40) contou com a descolorização da fotografia para trazê-la para dentro das composições dos trabalhos.



Figura 39 - Michael Silva, processo n. 1 da fotoperformance Tormenta I.



Figura 40 - Michael Silva, processo n. 2 da fotoperformance Tormenta I.

E o processo número três (figura 41), que mostro a seguir, a configuração da câmera fotográfica permaneceu análoga aos processos anteriores. Nessa captura do corpo percebe-se que a foto da movimentação foi para o rosto, abstraindo essa região corporal.



Figura 41 - Michael Silva, processo n. 3 da fotoperformance Tormenta I.



Figura 42 - Michael Silva, processo n. 4 da fotoperformance Tormenta I.

Na imagem do processo quatro (figura 42), com a passagem para o preto e branco, nota-se o destaque que o rosto ganha. A luz capturada do movimento transformou-se em traços de linhas brancas, rasurando a imagem da face.

Aqui, os braços entram em um processo de metamorfose com o fundo da composição, principalmente o braço do lado direito.



Figura 43 - Michael Silva, processo n. 5 da fotoperformance Tormenta I.

Nessa imagem, de processo número cinco (figura 43), a configuração da câmera ofereceu uma imagem um tanto desfocada, esfumaçada, auxiliando a poética da composição final.

Aqui, a gaze utilizada na altura do rosto, também, apresenta uma função de desconstrução da cabeça, mesclando-se com a mão do lado direito, descendo até o torso.



Figura 44 - Michael Silva, processo n. 6 da fotoperformance Tormenta I.

A imagem do processo número seis (figura 44), com sua descolorização, apresenta um aspecto de fotografia antiga, por conta da descolorização de suas bordas. Efeito produzido nas edições de imagens.

Esse efeito, traz uma sensação de um ambiente fantasmagórico também, contribuindo, portanto, com o tom melancólico do trabalho finalizado.

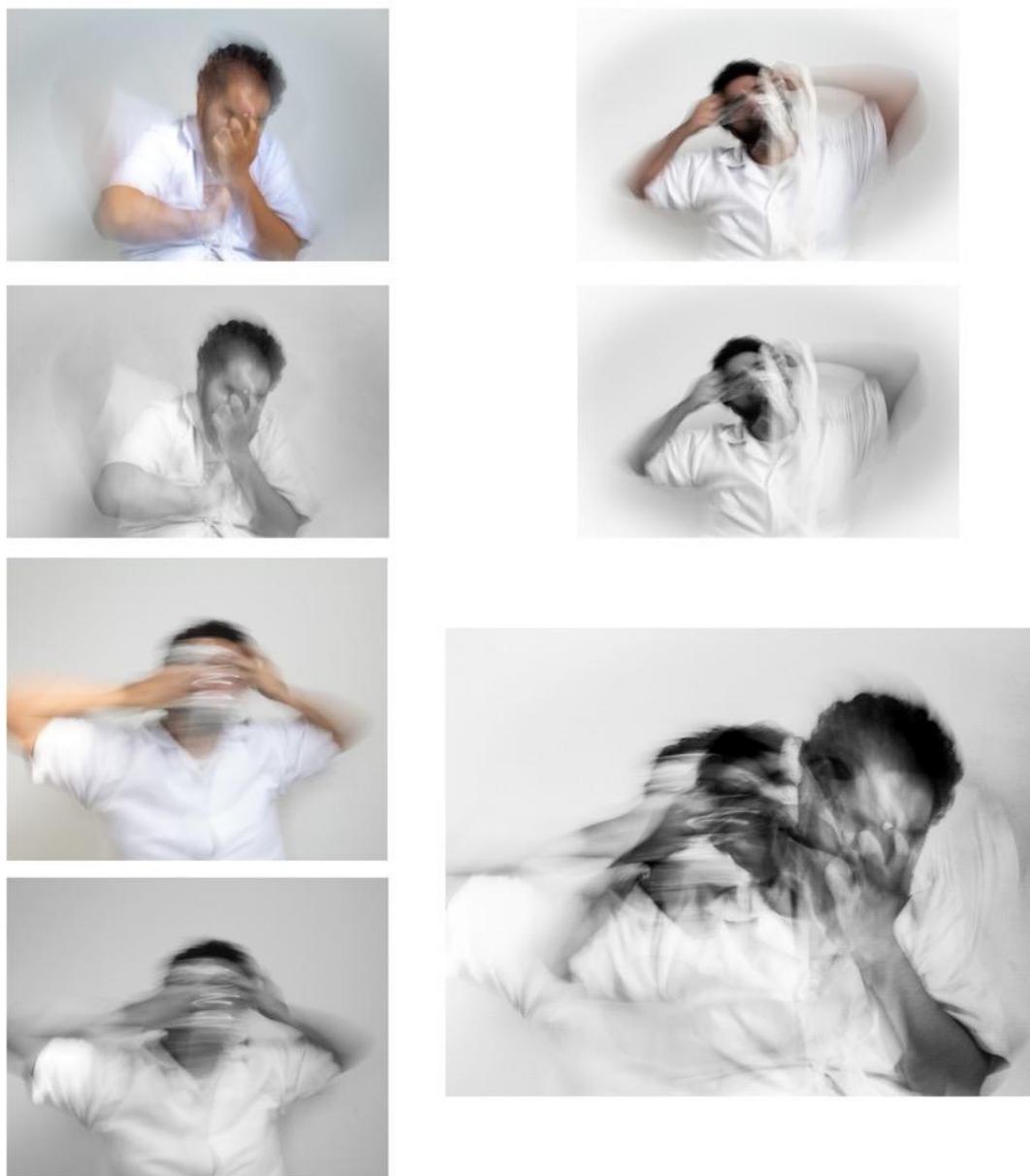


Figura 45 – Michael Silva, processo de criação da fotoperformance Tormenta I.



Figura 46 - Michael Silva, Tormenta II, 2018, fotoperformance, 52,5 x 41,5 cm.



Figura 47 - Michael Silva, processo n. 1 da fotoperformance Tormenta II.

No processo de criação de *Tormenta II*, como vemos na figura 47, percebemos o rosto enfaixado com gaze, entretanto não de maneira evidente, mas abstraindo-se com o branco do fundo e da vestimenta.

O processo em questão dessa fotoperformance se apresentou extenso pelo objetivo de conseguir uma dinâmica corpórea com os braços e as gazes, entrelaçando a face sem chamar atenção para além desse rosto.

Com o tempo de abertura alargado e, a abertura da lente, a imagem se apresenta vigorosamente clara.



Figura 48 - Michael Silva, processo n. 2 da fotoperformance *Tormenta II*.

As condições dessa fotoperformance são análogas ao processo n. 1. Aqui a imagem é uma continuação da encenação para a objetiva, que proporciona diversas posições corporais para, posteriormente, juntá-las em um único trabalho.



Figura 49 - Michael Silva, processo n. 3 da fotoperformance Tormenta II.

Aqui, na terceira etapa, destaquei o processo de construção do contraste da imagem, após mesclá-las em uma fotografia só.

No processo de edição no *Lightroom* e *Photoshop* a imagem se misturou tornando-se mais clara que a imagem primária, necessitando, assim, trabalhar com o balanço dos tons escuros e claros até chegar no trabalho finalizado.



Figura 50 - Michael Silva, processo de criação da fotoperformance Tormenta II.

Tal como a videoarte *Desdobramento* (figura 20), a fotoperformance *Tormenta I* (figura 23) e *Tormenta II* (figura 24) apresentam o *Doppelgänger* no centro conceitual do seu corpo. Nelas encontram-se facilmente também dois “eus” consternados e tem em sua assimetria, à direita, a representação do rosto em aflição, com uma das mãos acalentando as dores, tampando parte da identidade do ser. Em sequência, da direita para a esquerda, encontra-se outra cabeça pendendo para o outro lado da cena, acompanhada de outra mão do sujeito que permanece como se puxasse a cabeça na tentativa de tirá-la de si mesma.

Há nessa fotoperformance um duplo, talvez um mais inteligível e o outro mais primitivo e profundo que teme e braveja, talvez seja nesse fundo originário que se encontram sombras carregadas de tormentas.

Não é possível apontar qual das cabeças é a origem do indivíduo representado, mas certamente uma provém da outra. O duplo se comporta dessa forma, advém de uma unidade, partindo-se e tornando-se dois. Rosalind Krauss escreve sobre esses elementos que se duplicam na imagem, menciona que o duplo:

[...] é o simulacro do original, não passa de seu representante. Ele aparece em segundo plano e, como acompanhante, não pode existir senão como representação, como imagem. Porém, tão logo é visto ao mesmo tempo em que o original, o duplo destrói a singularidade intrínseca deste último (KRAUSS, 2002, p. 119).

Dessa forma, fica ainda mais evidente como o duplo, ou o *Doppengänger* são imagens similares que se anulam e vão se acumulando em embates.

A movimentação da roupa, que se inclui na espacialidade total do trabalho, vem completar e concluir a fotoperformance. As dobras de seu tecido, confundindo-se com as manchas brancas juntas das mãos, possibilitam atribuir à imagem uma dinâmica mais enérgica, típicas de momentos de pânico.

Segue a fotoperformance *Suplícios* (figura 51).



Figura 51 - Michael Silva, *Suplícios*, 2018, fotoperformance, 52,5 x 41,5 cm.

Da videoarte *Desdobramento* (figura 35) também se estendeu a fotoperformance *Suplícios* (figura 51). Nela é encontrado um vulto com duas cabeças. Sua bipartição aponta novamente para o duplo subjetivo. Vemos deslocamentos dos membros do corpo, inclusos “fora de lugar”, criando uma estranha mistura do real e do virtual, do permitido e do proibido em ambos os componentes, enquanto um ganha na atualidade o outro perde e

Resulta em um amálgama de dois lados de << pura percepção >> e << pura imaginação >>, uma imagem de dupla camada, mas com contornos iridescentes, porque as duas imagens procuradas congruentemente são aproximadamente semelhantes umas às outras. (BRUN, 1975, p. 119, tradução nossa)¹⁸.

¹⁸ Das Geschlecht projiziert sich auf die Achsel, das Bein natürlich auf den Arm, der Fuss auf die Hand, die Zehen auf die Finger. Dadurch entsteht eine seltsame Mischung aus Realem und Virtuellem, aus dem Erlaubten und dem Verbotenen beider Komponenten, von denen die eine an

A secura e a intensidade do *chiaroscuro* monocromático excluem as possibilidades positivas. A predominância do branco apresenta um cenário acético. Em detrimento a isso, a imagem se expõe energeticamente. A movimentação salta aos olhos, os braços que se desdobram em quatro se movimentam no sentido da cabeça. Os crânios se revelam no momento de cisão, de ruptura anatômica e conceitual, um movimento de grande vivacidade.

O choque que sentimos sobre o duplo sentido do visível é violento demais para não decidirmos sobre uma crítica radical de nossos conceitos de identidade (BRUN, 1975, p. 139, tradução nossa)¹⁹.

No trabalho de Claude Cahun (figura 52), é possível encontrar uma relação estética muito próxima com minhas fotoperformances e videoartes, como em *Suplícios* (figura 51).

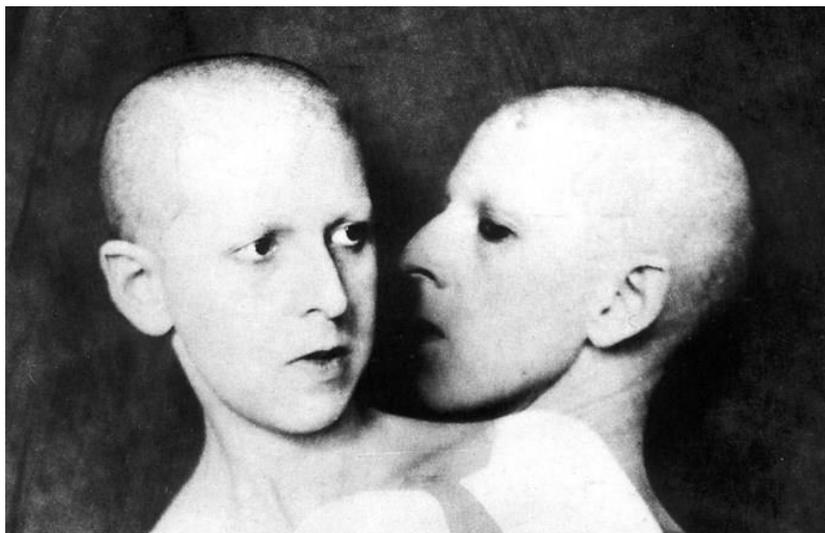


Figura 52 - Claude Cahun. O que você quer de mim? 1929, 18 x 23 cm.

Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/296276>

Aktualität gewinnt, was die andere davon einbüsst. Es ergibt sic ein zweidentiges Amalgam von << reiner Wahrnehmung >> und << reiner Vorstellung >>, ein doppelschichtiges Bild, aber mit irisierenden Konturen, weil die beiden deckungsgleich gewollten Bilder nur annähernd einander ähnlich sind.

¹⁹ Die Erschütterung, die wir vor dem Doppelsinn des Sichtbaren empfinden, ist viel zu heftig, als dass sie in gebräuchlichem dichterischen Vergleich sich erschöpfte, als dass wir uns nicht zu einer radikalen Kritik unserer Identitäts-Begriffe entschliessen wollten.

Em seu trabalho *O que você quer de mim?* é possível perceber no rosto à esquerda um olhar decisivo rompendo os limites da imagem. Um olhar assertivo como se encontrasse algo que não fosse possível observarmos e o compreendermos. No rosto e corpo à direita, encontra-se um olhar mais melancólico, que transparece uma certa crueldade.

Esse corpo, aparenta esbarrar no corpo à esquerda, impedindo-o de ir ao encontro daquilo que seus olhos miram. Um ser duplicado que se autossabota em suas pluralidades. Uma dicotomia existencial em duelo. É possível, portanto, perceber o *doppelgänger* semelhantes aos os meus trabalhos. Esse duplo de si foi uma questão intensa na vida inteira de Cahun, por conta de seu gênero fluido. Dessa forma, as questões sobre esses polos femininos ou masculinos, entre ser ele ou ela, transbordam em suas práticas artísticas, gerando trabalhos que apresentam o ser duplicado ou dividido em si.

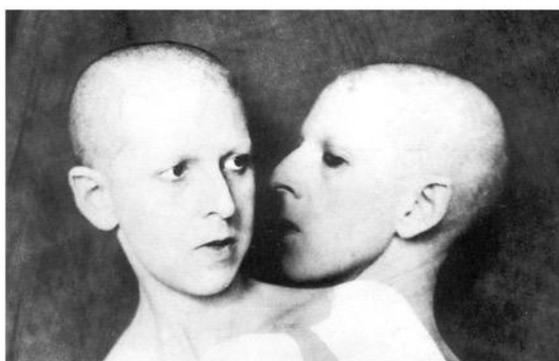


Figura 53 - Claude Cahun e Michael Silva.

É notório a relação conceitual entre os trabalhos. Em ambos, existe uma tormenta intensa proporcionado por seres semelhantes diferentes, residindo na mesma morada biológica (cada qual com sua problemática particular). Para além, existe entre os trabalhos uma grande associação estética. Os tons dos trabalhos, as posturas corporais, as sobreposições e as cabeças em conflito.

Essa bifurcação da cabeça e sobreposição dos braços em movimentação enérgica tentam acalmar o espírito que beira uma arrebentação. O trabalho

provém de lembranças de guerras internas, reminiscências do momento ápice dos ataques de pânico, instante onde o desejo real de me rasgar transbordava em agonias para fora da carne.

As ideias torpes, antagônicas e autodestrutivas exprimiam-se no crânio tentando ganhar espaço para minimamente se organizarem, ânsia essa que não se apresentava possível e, dessa forma, a energia da reação ao potencial detonador propagava-se rapidamente por todo o corpo que sentia a intensidade dos sofrimentos latentes. Gritos e estrondos partindo da cabeça como máquinas destrutivas para todo o corpo, fazendo o terror vibrar, os ossos acelerando o coração e tornando a pele em puras chamas. Descarga de desesperos e agonias pulsantes. Terror mental, imagens desfiguradas e horror absoluto, um verdadeiro suplício para o corpo e a alma.

Outro trabalho que é possível apresentar como uma forte relação estética com as fotografias mencionadas acima é *Double Portrait with Hat* (figura 54) da artista Dora Maar. O trabalho em questão também apresenta uma imagem duplicada, na justaposição das cabeças, esse duplo pode ser interpretado pelos conflitos psíquicos, bem como nos trabalhos mencionados anteriormente.

Tal fotografia surrealista, através da colagem²⁰, com trabalho manual em negativo, uma fotomontagem em fotografia analógica, apresenta em *Double Portrait with Hat* (figura 54) uma predominância de tons escuros em sua composição, uma fotografia que se abruma, assim como apresento em meus trabalhos. No caso de Dora Maar, um pedaço como “máscara” se desloca e se projeta sobreposta, que se faz como um apagamento da imagem e, nos meus trabalhos são flyers que se anuviam, se nublam também, mas como um “borrão”, uma forma informe.

O *informe*, termo de Bataille, foi pronunciado por Dali e poderá talvez esclarece o trabalho de toda uma série de fotógrafos, de Man Ray a Ubac, Bellmer, Tabad, Parry ou Dora Maar, passando por Boiffard e Brassai (KRAUSS, 2002, p. 177).

²⁰ “Colagem – processo de criação que envolve cortar, usar tesouras, imagens ou elementos de imagem para montá-los, [...] a fim de trazer a realidade e penetrar bem no campo de desviar imagens maravilhosas de seu propósito original e seu significado comum [...] colagem é, sobretudo, a arte de ver uma imagem em outra ou em muitas outras”, disse Georges Hugnet, personalidade próxima de Dora Maar. <https://dasartes.com.br/materias/dora-maar/>



Figura 54 - Dora Maar, Double Portrait with Hat, c.1936-37, fotografia, impressão de gelatina em prata, 29,8 x 23,8 cm²¹.

Essa dupla cabeça se exhibe com grande evidência, deslocada do centro da composição, com sua metade olhando para a frente, do lado direito, oferecendo um olhar melancólico. Dora Maar criou com a fotografia um corpo de imagens fantásticas. Nota-se uma grande carga lírica taciturna²². Talvez, aí, tenha se defrontado com seu interior dialogando com si mesma, como um eu que se dividiu.

²¹ <https://artblart.com/tag/dora-maar-double-portrait-with-hat/>

²² A artista, que manteve relações com Pablo Picasso por longos anos, encontrou uma grande dificuldade com a ruptura desse relacionamento, enfrentando problemas sentimentais. Posterior a isso, foi apresentada para Jacques Lacan quando começa a participar de sessões de psicanálise. Fonte: <https://segundaopinioao.jor.br/picasso-maar-e-filmes-para-chorar/>
<https://ebpbahia.com.br/jornadas/2022/cartel-o-minotauro-e-a-mulher-que-chora/>

O que interessava aos fotógrafos surrealistas, que raramente utilizavam a fotomontagem, “[...] era a unidade sem falha da tiragem fotográfica isenta de qualquer intrusão da página branca.” (KRAUSS, 2002, p. 119), para depois sobrepor nessa foto uma outra imagem.

Mas o procedimento da duplicação é o mais importante: é a duplicação que cria o ritmo formal do espaçamento, o *pas-de-deux* que proscree a unidade do instante, que cria um sentimento de fusão no próprio cerne do instante. É a duplicação que provoca o jorrar da ideia que acrescentou a cópia ao original. O duplo é o simulacro do original, não passa de seu representante. Ele aparece em segundo plano e, como acompanhante, não pode existir senão como representação, como imagem. Porém, tão logo é visto ao mesmo tempo em que o original, o duplo destrói a singularidade intrínseca deste último. A duplicação projeta o original no campo da diferença, do diferido, do cada-coisa-ao-seu-tempo, da germinação dos múltiplos no interior de um deles (KRAUSS, 2002, p. 119).

Isso vale aos surrealistas, mas para o digital há o diálogo entre o original e o duplicado, que não deixa de ser outro original. Nesse embate a diferença fica à deriva da significação. Como diz Rosalind Krauss no “*pas-de-deux*” do instante.

Outro artista que é próximo dos meus trabalhos é Maurice Tabard. Aqui, diferentemente dos trabalhos analisados anteriormente, a imagem captada pela objetiva não é focada no rosto, mas sim o corpo como um todo.



Figura 55 - Maurice Tabard, Sem título, 1929, impressão em gelatina de prata, 21,5 x 16,5 cm.

Fonte: https://www.moma.org/collection/works/52009?artist_id=5769&locale=en&page=1&sov_referrer=artist

Com influências do surrealismo e próximo de Man Ray, Tabard apresenta sua composição visual atípica da realidade. A imagem que capta um corpo à esquerda, vestido, é a mesma imagem que nos revela um corpo fragmentado à direita, nu, sem os braços, pernas ou cabeça.

Por conta das sombras que estão no centro da imagem, temos a sensação de observarmos essa cena por uma janela que não está materialmente na composição.

Tabard, apresenta em seus trabalhos uma duplicidade próximo às minhas fotoperformances, entretanto, nessa obra a composição e direcionamento do trabalho é apresentada de outra maneira. É encontrado em sua fotografia uma reversibilidade, uma inversão, proposta geralmente pelos espelhos em suas composições, no trabalho em questão (figura 55) há a duplicidade de corpos, mediados pela janela mencionada. Em outras fotografias podemos observar a

mesma personagem, a figura 55 de perfil sob um fundo misterioso e a próxima (figura 56) também duplicada, mas seu duplo de ponta cabeça.



Figura 56 - Maurice Tabard, Sem título, 1929, impressão em gelatina de prata, 21,5 x 16,5 cm.

Fonte: https://www.moma.org/collection/works/52009?artist_id=5769&locale=en&page=1&sov_referrer=artis



Figura 57 - Maurice Tabard, Sem título, 1929, impressão em gelatina de prata, 21,5 x 16,5 cm.

Fonte: <https://www.galerie123.com/en/original-vintage-poster/55469/maurice-tabard-cam%C3%A9ra-internationale-paris/>

Esse fotógrafo propõe uma existência dupla, que talvez se auto anule em si. Para além dos espelhos, esse artista compreende que a fotografia em si já é um duplo encontrado na reviravolta de seu negativo. Nesse estágio da impressão das fotos, as imagens são invertidas, mas muito bem compreendidas. O corpo duplicado e o negativo das fotografias traz o conceito do *Doppelgänger* no centro das interpretações, assim como em meus trabalhos.

Através do elo que estabelece entre o efeito do duplo e o sentimento de ameaça, esta fotografia parece desembocar terreno do “*unheimlich*”, o *estranho* freudiano, em especial no seguinte trecho, em que Freud relaciona a inquietude desencadeada pela idéia do *Doppelgänger* (duplo) ao medo primitivo dos espelhos. (KRAUSS, 2012, p. 190)

4.1.4 Silente - panorama das imagens



vídeo Afônico
(Fig. 58)



Pensamentos
(Fig. 60)



Sentidos
(Fig. 63)



Sentidos II
(Fig. 66)



Desfigurando
(Fig. 70)



Sufocamento
(Fig. 73)



vídeo O grito
(Fig. 74)

Em **4.1.4 Silente** apresento também os sentimentos das tormentas internas e as dores dos afetos. Alguns frames e análise da videoarte *Afônico* (figura 58) e as fotorperformances *Pensamentos* (figura 60), *Sentidos* (figura 63),

Sentidos II (figura 66), *Desfigurando* (figura 70), *Sufocamento* (figura 73) e, por último, inclui a videoarte *O grito* (figura 74).

Assim como minhas imagens manifestam um corpo que se fragmenta e se agregam aos conceitos, percebe-se uma relação imagética desfocada no corpo performático (figura X). Essa abstração corporal, somada à decadência expressa uma melancolia fantasmagórica, que são encontradas intrincadas às imagens performáticas borradas, uma alma atormentada que trama embates entre o espírito e a carne, buscando extravasar suas dores.

Apresento, na sequência, frames da videoarte *Afônico* (figura 58).



Figura 58 - Michael Silva, frames da videoarte *Afônico*, 2018, (1'27'')²³.

²³ <https://www.youtube.com/watch?v=dLumXss-Mlc&t=2s>

Captado o rastro do movimento fica clara a relação estética dramática, uma oscilação perpetrada pelo “borrão” através do corpo que performa para a lente disforme, beirando o irreal, transparecendo as nuances da alma que clama, que buscar purificar seu ser.

Afônico (figura 58) possui ainda duas cabeças sobrepostas, aparentando uma agonia, expressando desalento. No frame, as mãos escorrem pela face que se apresenta resignada, se metamorfoseando em uma decomposição de imagens. O desejo de expressar tormentas emocionais e sua impossibilidade torna-se um grito calado, *Afônico*.

O rosto que no início se apresentava claro e prodigioso, com o desenvolvimento da videoarte, vai se decompondo em imagens quase abstratas. Aquele ser deixa de ser objetivo, dando vazão gradativamente a uma subjetividade taciturna.

Esse trabalho possui grandes relações estéticas com a performance *Transfiguration* (figura 33), de Oliver de Sagazan.



Figura 59 - Olivier de Sagazan, *Transfiguration*, performance, 1999.

Fonte: <https://scene360.com/art/103810/olivier-de-sagazan/>

O artista inicia a performance de maneira branda e gradativamente aumenta a intensidade dos seus gestos. A matéria, além do seu próprio corpo, é a argila e a tinta, que vão se somando em sua face, montando uma outra figura que, de repente, despedaça-se em deformidade humana. Derrepente

Para além da influência visual, ao assistir as performances de Sagazan²⁴, surgia um ato catártico onde encontrava nos gestos desse artista uma expressão que eu não conseguia concretizar em minha vida, mas que era vital estar presente nela. Seu trabalho, portanto, conversa diretamente com as minhas aflições.

Lutar e não conseguir, tentar expressar e falhar. Empenhar-se em expurgar de maneira enérgica, tendo como resultante a não expressão, tudo isso traz uma maior angústia das dores. Absoluto desespero! Nesses trabalhos, não mais a exasperação, mas a vulnerabilidade, o desamparo de dores vindas de batalhas internas que insistentemente reside no ser e desejam romper para extravasar, contudo com a cabeça presa e revestida, a sobreposição de afetos é sentida, tornando visível a ineficiência da expressão. A sensação é de emudecimento.

Não há silêncio bastante
 Para o meu silêncio.
 Nas prisões e nos conventos
 Nas igrejas e na noite
 Não há silêncio bastante
 Para o meu silêncio.
 [...]
 O meu silêncio é maior
 Que toda solidão
 E que todo silêncio (HILST, 1980, p. 245).

Apresento, na sequência, a fotoperformance *Pensamentos* (figura 60).

²⁴ <http://olivierdesagazan.com/>



Figura 60 - Michael Silva, *Pensamentos*, 2021/20, fotoperformance, 52,5 x 41,5 cm.

No processo da fotoperformance *Pensamentos*, o ambiente foi preparado com uma luminosidade ainda mais diminuta. Partindo disso, coloquei um foco de luz ameno na frente do meu rosto para criar um contraste para a captura da imagem.

Com o rosto em grande foco e, a câmera com tempo de abertura para registrar o movimento apresentado, obtive o resultado do processo número 1 (figura 61). Posteriormente, o procedimento foi o de transformar *Pensamentos* em preto e branco, recortar, centralizar e editar o contraste da imagem para oferecer um efeito visual potente.

A textura da imagem aqui também se mostra presente, tal como em *Sentidos* (figura 63). Os riscos do movimento, capturado pela câmera, que cortam do cabelo até os olhos negros, trazem uma composição estimulante. O

nariz e as marcas de expressão da imagem se sobrepõem e, juntamente com os olhos, profundamente negros, transfere-nos uma sensação de imersão em trevas.

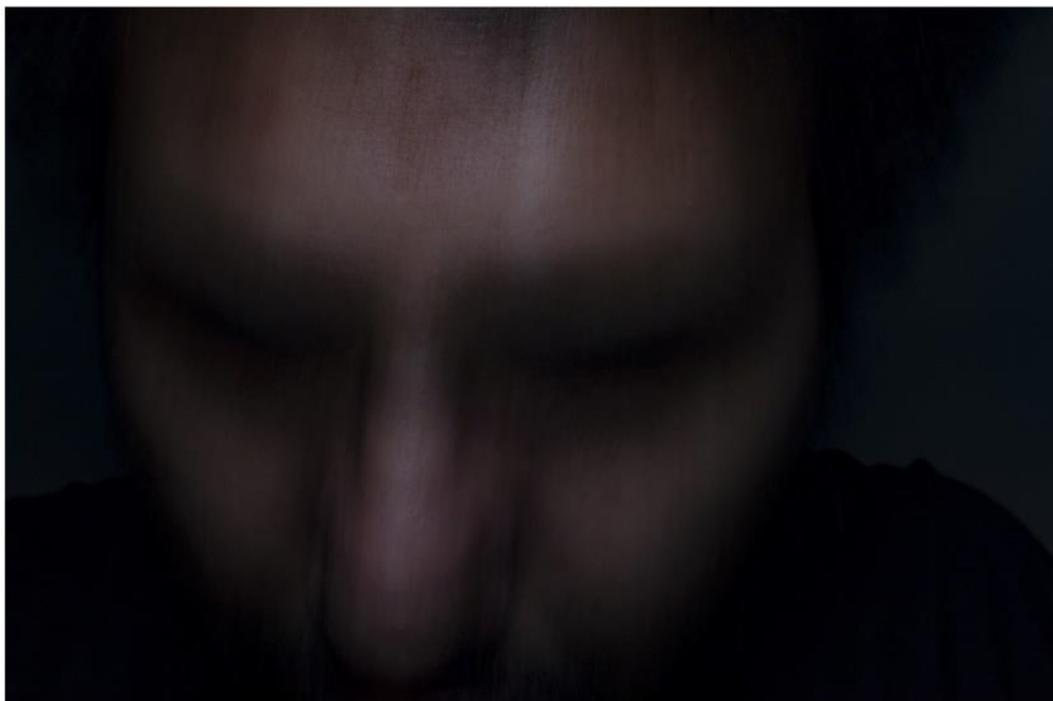


Figura 61 – Michael Silva, processo n. 1 da fotoperformance Pensamentos.

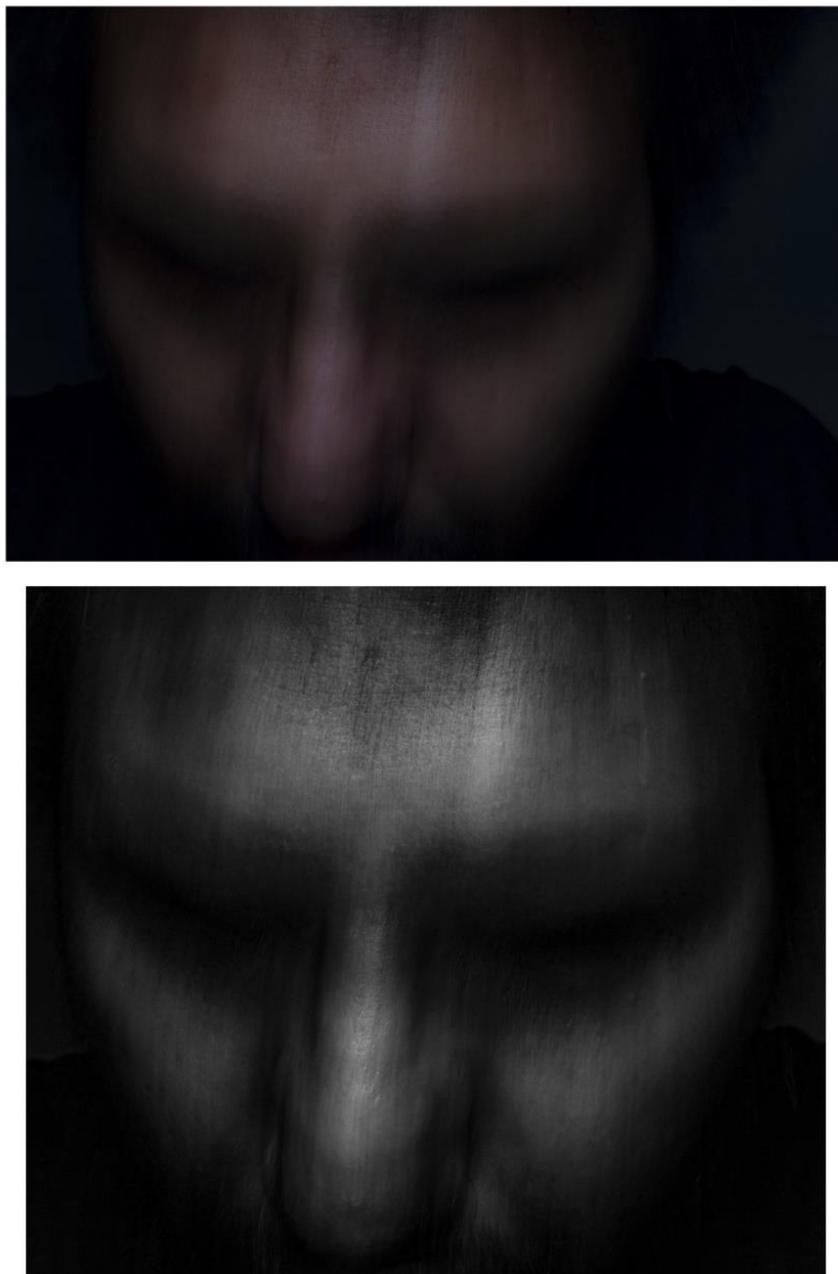


Figura 62 – Michael Silva, processo de criação da fotoperformance Pensamentos.

Partindo das análises de *Duplicando* (figura 31) e *Transvalorizando* (figura 21), *Pensamentos* (figura 60) aponta quase que uma sequência daqueles momentos mais introspectivos e menos violentos. Sua imagem, uma fotoperformance, encontra-se com um *close* próximo do rosto do protagonista.

Isolado no quarto, apenas sua essência, alma e seu corpo, negava nesse momento os contatos externos, declinava a realidade. O caos era sua razão e

essa razão real era indesejada. O trabalho representa um estado de espírito de não dor, não esperança, de não sentimentos. Era como se o niilismo acertasse seu mais profundo ser, o vazio completo era a paisagem, a ausência de sentido, de dores, enquanto os medos e anseios estavam presentes. As energias não existiam mais, nem mesmo para tentar superar, como outrora, as moléstias da alma. O ser estava ali, e nem isso mesmo desejava, apenas estava ali. Os olhos de outros não miravam àquele que sofre, não cortava sua carne e seus sentimentos. Em certa medida, estava em paz, não desejava nada mais do que o vazio completo, nada mais do que sua subjetividade e seu corpo matéria, apenas as companhias de personagens históricos e falecidos.

A imagem demonstra a escuridão, tomando o sujeito tombado pelas moléstias. A movimentação encontrada nos contornos do rosto denuncia uma vida que larga aquele corpo. O momento que o pânico passa e deixa, o desabitado, o corpo que habitava.

As reminiscências brotam trazendo para o presente o momento e seus movimentos do corpo que mecanicamente, depois de muito estar parado, pega alguns livros e tateia, sente as texturas das páginas, tombava seus olhos focando as letras e, maquinalmente, interpretava os significados das palavras encontradas. De pouco em pouco o vazio, que ironicamente preenchia o ser, vai deixando aquele corpo de forma catártica.

É encontrado nessa prática um alívio da ausência total que começa a emergir, portanto, novamente a vida.

Sarcasticamente as leituras eram de temas semelhantes aos sentidos encontrados no peito. Um dos grandes companheiros que encontrei nesse momento foi Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa. O poema mais lido desse autor foi *Lisbon Revisited*, que me acompanha até hoje. Esse poema decifrava e acalentava aquele estado, que se tornou imagem nessa escrita de *Pensamentos*. Segue parte do poema:

LISBON REVISITED
(1923)

Não: não quero nada.
Já disse que não quero nada.

Não me venham com conclusões!
A única conclusão é morrer.

Não me tragam estéticas!
Não me falem em moral!
Tirem-me daqui a metafísica!
Não me apregoem sistemas completos, não me enfileirem conquistas
Das ciências (das ciências, Deus meu, das ciências!) -
Das ciências, das artes, da civilização moderna!

Que mal fiz eu aos deuses todos?

Se têm a verdade, guardem-na!

Sou um técnico, mas tenho técnica só dentro da técnica.
Fora disso sou doido, com todo o direito a sê-lo.
Com todo o direito a sê-lo, ouviram?

Não me macem, por amor de Deus!

Queriam-me casado, fútil, quotidiano e tributável?
Queriam-me o contrário disto, o contrário de qualquer coisa?
Se eu fosse outra pessoa, fazia-lhes, a todos, a vontade.
Assim, como sou, tenham paciência!
Vão para o diabo sem mim,
Ou deixem-me ir sozinho para o diabo!
Para que havemos de ir juntos?

Não me peguem no braço!
Não gosto que me peguem no braço. Quero ser sozinho.
Já disse que sou sozinho!
Ah, que maçada quererem que eu seja da companhia!
[...]
Deixem-me em paz! Não tardo, que eu nunca tardo...
E enquanto tarda o Abismo e o Silêncio quero estar sozinho!
(CAMPOS, 2020, p. 100 - 101)

Estar sozinho naquele período da existência era de certa forma um consolo para a alma. Isolar-se do mundo, trancar-se e se negar a estar no cotidiano era algo que ajudava a sobreviver. As companhias, na verdade, apresentavam-se na forma de artistas visuais, escritores, músicos e filósofos. Nesse momento mais de calmaria, o Eu e esses, agora citados, já bastavam. Não desejava mais nada, queria mesmo era estar fisicamente sozinho. Ainda citando Álvaro de Campos “Sentir a vida convalesce e estiola” (CAMPOS, 2020, p. 193).

Apresento, na sequência, a fotoperformance *Sentidos* (figura 63).

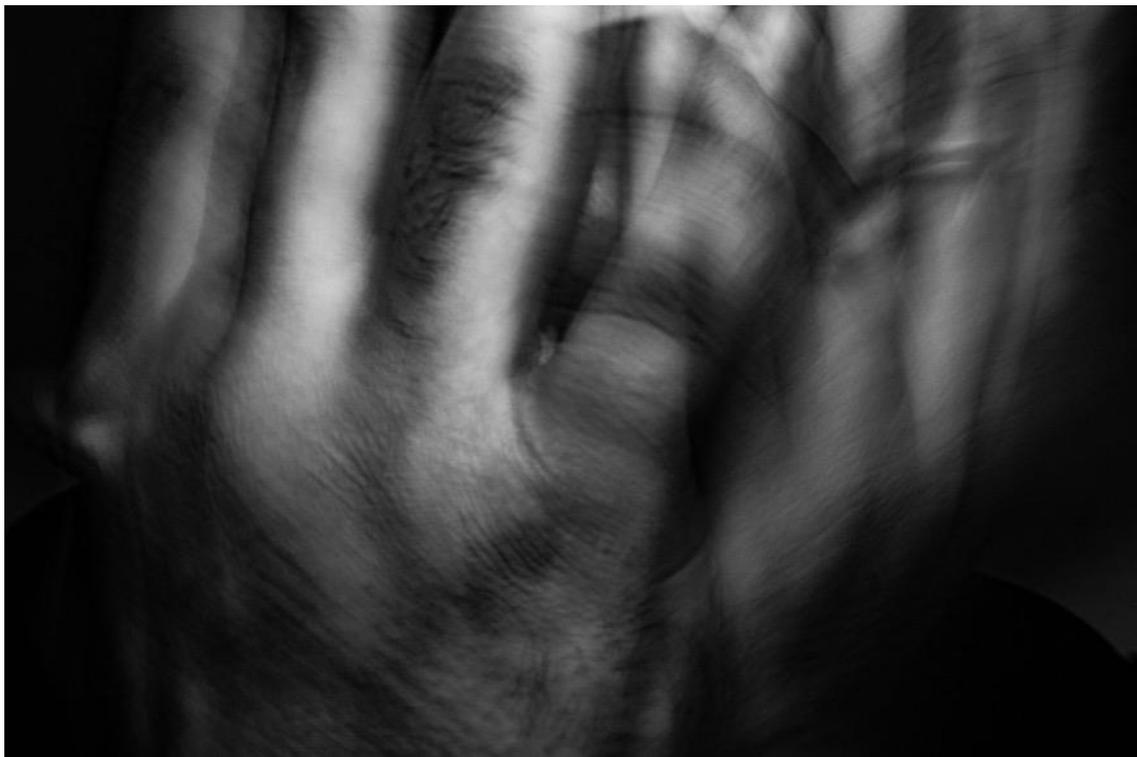


Figura 63 - Michael Silva, *Sentidos*, 2021/20, fotoperformance, 52,5 x 41,5 cm.

No processo de criação de *Sentidos* (figura 63) a ação para câmera aconteceu, principalmente, com as mãos, o foco da lente aproximou-se ainda mais do rosto, retirando da composição o cenário encontrado em outros trabalhos.

Após inúmeros registros fotográficos, selecionei a imagem (figura 64) para a edição e iniciei o processo de transformação para o preto e branco.

No trabalho *Sentidos* (figura 63) encontra-se uma diferença no foco da composição, aqui, o rosto não se apresenta e nem está sendo abstraído, ele é coberto pelas mãos. As mãos se entrelaçam, mesclam-se de forma quase translúcida.

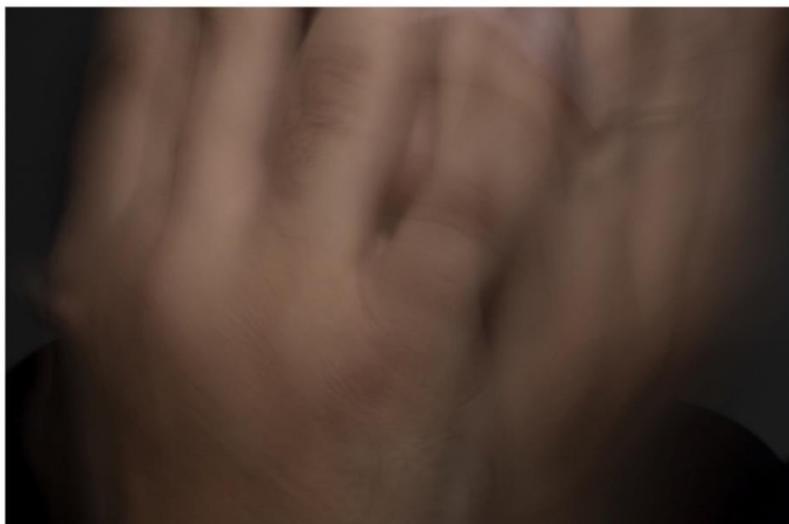


Figura 64 – Michael Silva, processo n. 1 da fotoperformance Sentidos.

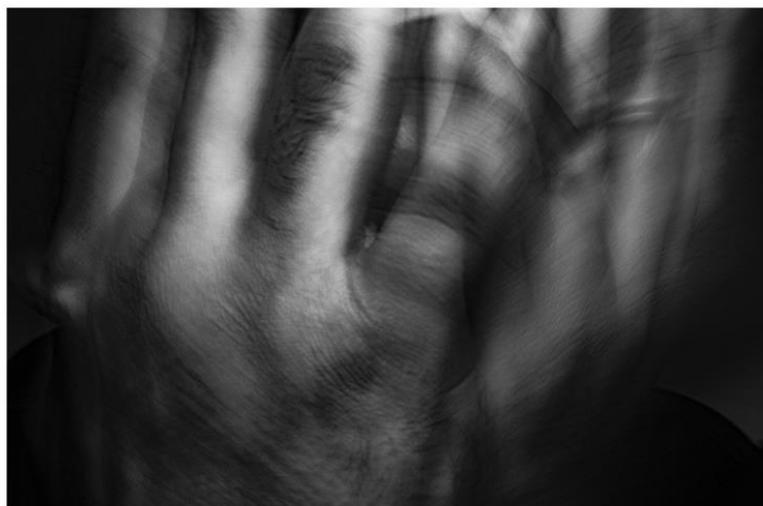
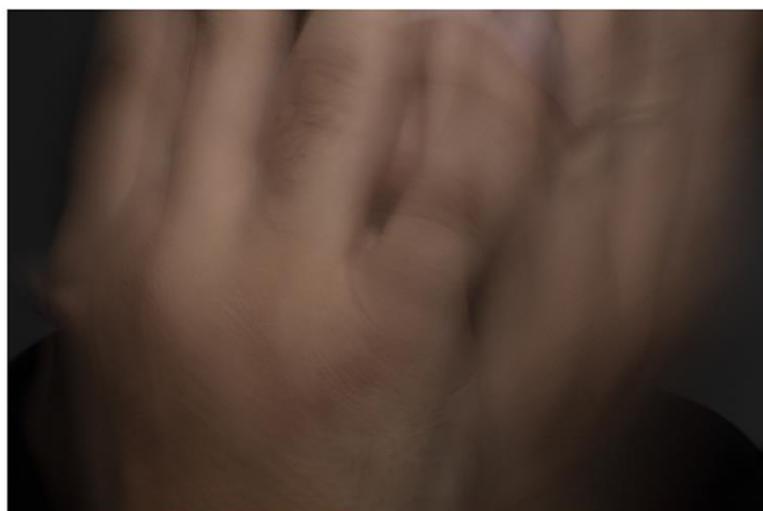


Figura 65 – Michael Silva, processo de criação da fotoperformance Sentidos.

O processo de transformação para o preto e branco revelou uma imagem mais texturizada, do que ela mesma colorida. Na imagem finalizada a pele e suas marcas, suas tramas, vão se revelando no processo de edição. O trabalho *Sentido* traz uma carnalidade ao mesmo tempo que demonstra uma composição transluzente pelo *chiaroscuro* criado na edição.

Aqui o processo de edição nos programas de fotografias se apresentou mais simples do que as demais, a complexidade da criação da fotoperformance se deu mais no desenvolvimento da ideia e execução da mesma.

Em *Sentidos* (figura 63) o rosto do protagonista do enredo, apresentado até aqui, está ausente. Demonstra-se no lugar as mãos em destaque. Salta na imagem a textura da pele sobrepondo-se para ocultar a face.

A imagem, com seu degrade em destaque, assemelha-se fortemente a desenhos de carvão, pois a câmera capta a consistência da pele em proeminência. Abaixo percebemos uma imagem com um preto mais denso, trazendo uma sensação de equilíbrio.

Não mais os olhos e a boca, o gesticular que dá o tom do estado de espírito, mas é justamente o fato de estarem destituídos desses elementos que essa fotoperformance transparece seus valores, seus sentidos.

Evidenciar a textura das mãos é voltar a mente para os detalhes imperceptíveis. É focar intensamente em si mesmo, é meditar sobre si mesmo como fenômeno singular e isento de exterioridades. Sinta sua própria textura, descubra que você parece um animal voraz. A atenção intensa à percepção, por meio do tato, traz uma calma no oceano da alma agitada, pois a mente descobre um corpo orgânico e maquinário.

É o momento de afastar complexas filosofias que suspendem da realidade concreta. Apalpa-se e sinta-se como um organismo de sensações táteis, apenas isso. Escorregue suas mãos no rosto sentindo-as em atrito. O calor trocado entre as peles, o som leve do couro em atrito. Compreender profundamente a possibilidade de sentir-se e sentir o mundo. Aí se encontra uma profunda imersão corpórea, isenta de pensamentos magnânicos. Longe também das tormentas espirituais.

Assim como é encontrado em Alberto Caeiro, as reflexões mentais aqui são indesejadas, valorizando somente as sensações imediatas do momento. Pensar

incomoda o ser, o momento, em *Sentidos*, é de sentir o básico da existência, o imediato na imersão da solidão voluntária.

Mas a minha tristeza é sossego
Porque é natural e justa.
É o que deve estar na alma
[...]
Pensar incomoda como andar à chuva
Quando o vento cresce e parece que chove mais.
Não tenho ambições nem desejos.
Ser poeta não é uma ambição minha
É a minha maneira de estar sozinho. (CAEIRO, 2020, p. 12)

A seguir apresento a fotoperformance *Sentidos II* (figura 36).



Figura 66 - Michael Silva, *Sentidos II*, 2021/20, fotoperformance, 52,5 x 41,5 cm.

Em *Sentidos II*, o processo de criação ganhou uma camada a mais. Em relação a *Sentidos* (figura 63) o foco continuou mais próximo ao rosto, o cenário está ausente, somente os membros do corpo formam o total da imagem. Ao contrário de *Sentidos*, aqui as mãos se apresentam separadas, demonstrando a face parcialmente.

O tempo de abertura da objetiva continua alto para capturar a movimentação, trazendo energia para a composição.

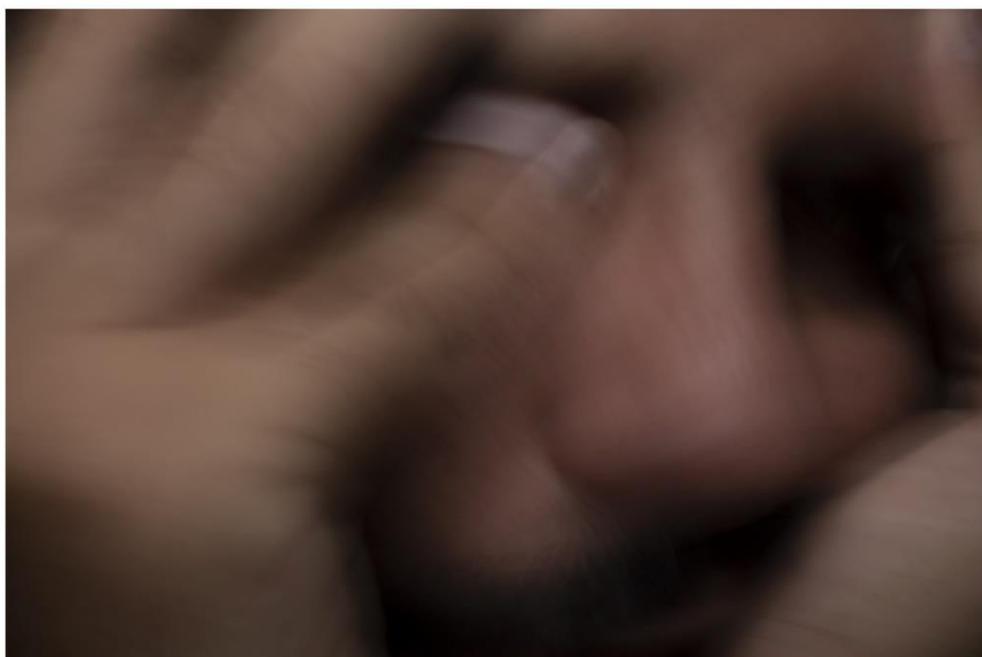


Figura 67 – Michael Silva, processo n. 1 da fotoperformance *Sentidos II*.

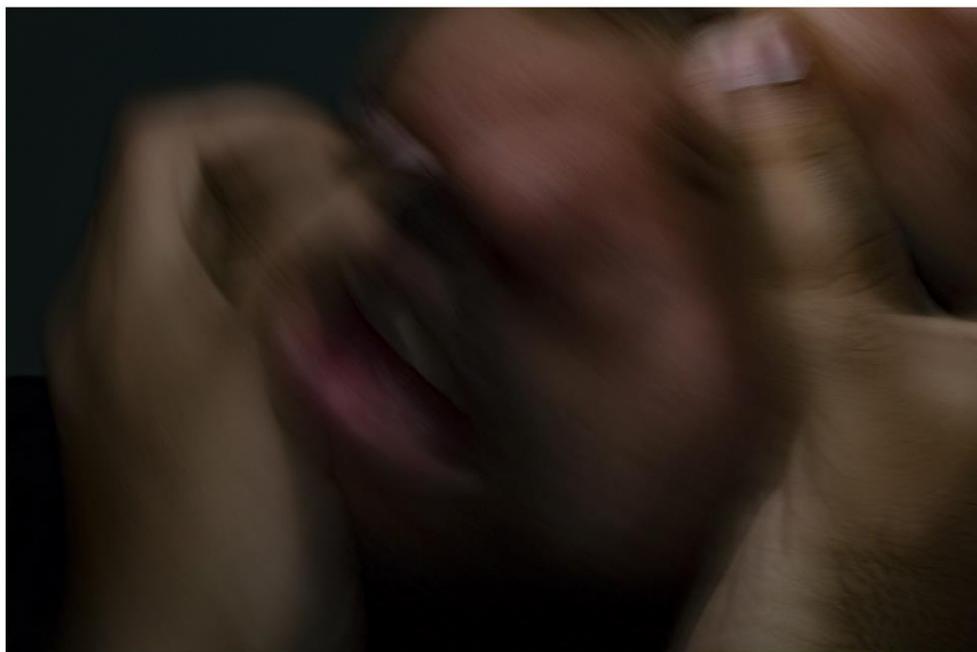


Figura 68 – Michael Silva, processo n. 2 da fotoperformance *Sentidos II*.

O processo número 2 da fotoperformance *Sentidos II* apresenta uma movimentação diferenciada dos demais trabalhos. Nessa imagem, o rosto tomba para sua direita. Com a boca entreaberta e as mãos ainda na cena, complementando o desespero facial.

Essa fotografia apresenta um peso grande para a composição da fotoperformance, pois traz em si toda uma carga de angústia.

Nesse sentido, vale salientar que a foto n.1 apresenta um complemento para a foto n. 2 no processo de finalização do trabalho.

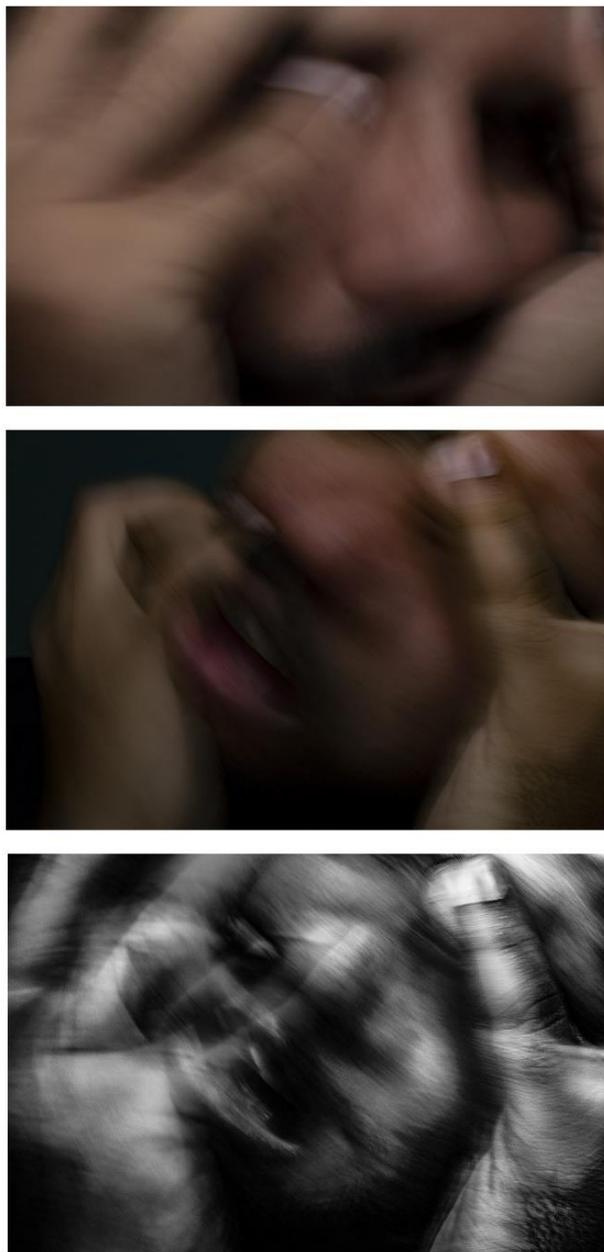


Figura 69 – Michael Silva. Processo de criação da fotoperformance *Sentidos II*.

Aqui, novamente a mudança para o preto e branco, com seus contrastes, trouxe maior potencialização para o corpo da imagem.

Os tons cinzas predominam, trazendo uma vivacidade imagética no meio de brancos intensos e pretos densos.

Após analisar o trabalho *Sentidos* (figura 66), com as mãos tampando o rosto, negando uma análise facial, voltamos para o momento de pânico novamente.

A oscilação entre calma e agitação faz parte da agonia. Em um momento se está bem, em outro, em ruína completa. Vale salientar que tais oscilações são comuns na existência de qualquer ser humano, entretanto em mim apresentava-se em demasia. Vivia uma variação entre agonia, tédio e violência sentimental. O tédio, nessa circunstância, era desejado, contrário à excitação das dores.

A imagem (figura 36) que conta com fundo e corpo pretos, mãos e cabeça trazem uma luminosidade que equilibra as tonalidades. Novamente se encontra uma imagem dinâmica, promovida pela captação das luzes e pela objetiva da câmera. Os traços brancos são dinâmicos e desenham toda uma gestualidade. O rosto se espreme nas bordas da fotoperformance. As mãos empurram as beiradas, como se o corpo não coubesse dentro da imagem. O rosto demonstra a execução de força.

A imagem da composição insinua uma análise para além do visível, propõe ao espectador que pense nas possibilidades fora daquilo que é apreendido pela visão. Assim como Freud aponta que o trauma, trazendo desordem para a racionalidade, é recalçado, colocado em um local escondido na mente da pessoa e isso posteriormente se tornará um sintoma, a imagem revela justamente esse processo. A dor, o flagelo que não cabe mais no interior mais profundo do sujeito, tenta romper suas barreiras que o reprime para se colocar à luz. O trauma pode ser transformado em imagem, como é visto na fotoperformance acima e confirmado em Rivera:

O trauma não se apresenta na memória, ele é recalçado, é ponto cego que desloca sua carga de vivência fundamental para um elemento qualquer que se dá a ver de forma excessiva, extremamente imagética (RIVERA, 2006, p. 151).

O cubículo serve como uma metáfora do espaço que residia, que ora se encolhia, espremendo o corpo e a mente daquele corpo interno.

O pânico muitas vezes surgia do local que se apresentava violento, mesmo que dentro da normatividade fosse pacato, pressionando o sujeito, forçando dessa forma uma fuga para a morada de segurança, seu quarto frio e seco.

A fotoperformance em questão traz esse momento que emerge com a compreensão do ser. A imagem das mãos e da cabeça não cabem no cubo negro. É necessário extravasar, não só o espaço ao redor, mas também a si mesmo, rasgando-se para transcender as dores e seus valores.

Aqui vale citar um texto que escrevi, mas nunca exposto, sobre os sentimentos vividos naquele período. Naquele momento a salvação foi a escrita e posteriormente foi a maturação da experiência sentimental, transmutando-se em objeto artístico. Segue citação.

Voltei, mas sinto que não há mais lugar para mim, não sinto que a casa dos meus pais possa ser minha também, aquele quatinho que morava me oprime, aumenta minha solidão. Ele está mais vazio que minha alma. Ele está tomado por um alguém que não sou eu. Por um passado de mim. Odeio todas as coisas que têm dentro dele. Quero que tudo suma, e só reste eu e o meu colchão. Nestes últimos anos cresci demais para ficar dentro dele novamente, sinto que não posso voltar para lá, mas ainda estou pequeno para ficar no mundo, não consigo estar nele também. Não me encaixo em lugar nenhum, nem dentro de mim, estou perdido. A maior parte do tempo não faço nada, fico horas deitado na cama, um pouco durmo, um pouco fico com os pensamentos vazios olhando para a parede descascando, enrolo o tempo até o dia se pôr, então levanto, como alguma coisa, as vezes passo algumas horas pintando, escutando música, desenho ou leio algo, mas a maioria do tempo passo sem fazer nada, vagando em momentos vazios. Quanto à faculdade, digamos que ela me venceu esse semestre, levantei a bandeira branca, abandonei-a²⁵.

A seguir apresento a fotoperformance *Desfigurando* (figura 70).

²⁵ Texto escrito em 2012, quando cursava filosofia na UFSCAR de São Carlos. Como a cidade é próxima a Ribeirão Preto, onde meus pais residiam, eu voltava aos finais de semana, buscando fugir daquele lugar que me martirizava, entretanto, chegar onde eu morava com meus pais, antes de entrar na primeira graduação, também era uma flagelação. Um pêndulo, indo e voltando. Parte do meu desespero e dor era justamente, após formado em artes plásticas pela UNESP, ter voltado para a casa dos meus pais, voltado com uma outra graduação, como se eu regravasse um filme em cima de outro filme.



Figura 70 - Michael Silva, *Desfigurando*, 2021, fotoperformance, 52,5 x 41,5 cm.

O processo de criação da fotoperformance *Desfigurando* (figura 70) foi um momento de modificação na performance apresentada para a câmera, o que foi válido, pois a postura corporal das outras representações era em pé, com o fundo branco da parede, agora a representação se apresenta para a máquina com o corpo sentado e a cabeça dobrada, mirando a lente.

O cenário se modificou, entretanto não fez diferença no resultado final do trabalho.

As mãos espremendo o rosto, enquanto este gesticulava uma representação para a objetiva, traz uma sensação de desmaterialização do corpo, em desfiguração do rosto.

A composição visual está aí apresentada, falta o acabamento final para colocar na imagem a poesia visual que lhe falta (figura 71).



Figura 71 – Michael Silva, processo n. 1 da fotoperformance Desfigurando.



Figura 72 – Michael Silva, processo de criação da fotoperformance Desfigurando.

O processo de edição final foi relativamente simples, pois não contou com a sobreposição de imagens, sendo, assim, necessário recortar partes indesejadas e mexer nas tonalidades.

O primeiro passo foi recortar as extremidades das imagens, focando dessa forma totalmente nas mãos e no rosto. O segundo passo foi adicionar tons escuros e saturá-los ao máximo. Essa prática trouxe uma penumbra para a imagem como um todo, criando a necessidade de inserir alguma claridade para

formar um equilíbrio na imagem. Nesse momento, saturei os poucos tons claros dessa fotoperformance, uma visualidade mais elaborada e finalizada.

O poema abaixo, de Augusto dos Anjos, expõe um sujeito miserável, disforme e monstruoso. O indivíduo do poema sofre pelo dualismo e suas influências vis, se desfigurando, assim como na fotoperformance *Desfigurando*.

VÍTIMA DO DUALISMO

Ser miserável dentre os miseráveis
- Carrego em minhas células sombrias
Antagonismos irreconciliáveis
E as mais opostas idiosincrasias!

Muito mais cedo do que o imagináveis
Ei-vos, minha alma, enfim, dada às bravias
Cóleras dos dualismos implacáveis
E à gula negra das antinomias!

Psique biforme, o Céu e o Inferno absorvo...
Criação a um tempo escura e cor-de-rosa,
Feita dos mais variáveis elementos,

Ceva-se em minha carne, como um corvo,
A simultaneidade ultramonstruosa
De todos os contrastes famulentos! (ANJOS, 2001, p. 166)

Desfigurando traz uma cabeça alterada da normatividade. Há na composição uma impressão de monstruosidade. As mãos disformes confundem-se com a cabeça também transformada. As peles se atacam, os membros estão em conflito e, nesse momento, se encontra a desconstrução do retrato.

Novamente a cabeça quase não cabe no corpo da obra, assim como em *Sentidos II* (figura 66), a cena torna-se vazada para suas bordas. Há uma ausência de um branco evidente, trazendo para o trabalho uma sensação ainda mais mórbida.

A boca espremida com seus traços irregulares soma-se aos olhos que se apresentam de forma animalesca. O olho esquerdo não existe, há apenas um grande apagão na sua região, uma não janela para o interior do corpo, o contrário do olho do lado direito que ainda permanece vívido, denotando uma certa esperança em meio ao caos.

Esse trabalho oferece uma cena cinematográfica de terror, como se o protagonista fosse um ser hediondo, monstruoso, esfacelando-se em si mesmo em suas próprias dores. O personagem da fotoperformance se equivale ao eu lírico do poema *Vítima do Dualismo*. Nesses dois casos a problemática autobiográfica é análoga.

Na sequência apresento a fotoperformance *Sufocamento* (figura 73).



Figura 73 - Michael Silva, *Sufocamento*, 2018, fotoperformance, 52,5 x 41,5 cm.

Afônico (figura 58) também se desdobrou no trabalho *Sufocamento* (figura 73). Os frames de edição de vídeo se somaram às experiências, aos conceitos abordados nos trabalhos e nas pesquisas e, dessa forma, possibilitou a criação dessa fotoperformance.

Aqui o duplo se apresenta mais sutil. Lá, em *Tormenta I* (figura 38) as cabeças gritam pela dicotomia, enquanto aqui são os braços que extrapolam a corporalidade normativa. Um corpo mais concreto está quase que parado com as mãos no rosto e, duplicando-se, um ser quase espectro se solta desse corpo e movimentava seus braços, aparentemente de maneira rápida, colocando as mãos mais acima da cabeça. Gesto de quem passa por algo e se espanta.

O corpo da figura está impregnado de um branco saturado que chama a atenção dos espectadores para si. Tonalidade contrária da cabeça, pois essa possui tons mais escurecidos, gerando uma tensão entre o topo do corpo e sua centralidade. Uma dicotomia entre razão e sentimento se apresenta. Todavia, esse branco descomedido pode significar ausência, no local onde deveria pulsar sentimentos. Tal ideia advém da citação retirada de Krauss.

Nas montagens dadaístas, há um bom número de brancos ou espaçamentos, pois a página branca apresenta-se, entre os recortes das figuras fotografadas, como o instrumento tanto de sua aproximação como de sua separação. A página branca não é a superfície opaca das colagens cubistas que afirmava a unidade formal e material do suporte visual. Ela é antes a matriz fluida em cujo seio cada representação se mantém isolada, em estado de exterioridade, em uma sintaxe onde está separada dos outros pelo espaçamento.

A imagem fotográfica assim “espaçada” é destituída de uma das mais poderosas ilusões da fotografia dentre as muitas existentes. Ela é despojada do sentimento de presença. (KRAUSS, 2002, p.118)

Essa fotoperformance, com o espaçamento no torso, pode indicar uma subjetividade destituída de pulsões vitais, desprovidas de vida, transmitindo tais sentidos para a cabeça que armazena um contingente de convivências e emoções. Conteúdo que pode ser confirmado pelas tensões das mãos contra a face.

Apresento, na sequência, frames da videoarte *O grito* (figura 74).



Figura 74 - Michael Silva, frames da videoarte O grito, 2018, (1'39")²⁶.

²⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=o-DudGhK-pw&t=14s>

Na videoarte *O grito* (figura 74), de 2018, a cena apresenta uma disposição mais singular da figura. Como podemos ver no frame, o ato se inicia com o rosto de perfil, cabeça baixa e olhos fechados. Gradativamente se instaura a ação, a cabeça em movimentações leves, como se negasse algo, sugere um estado de desordem. As mãos chegam ao rosto, afirmando tal ideia.

A sonoplastia é inerte, apresentando apenas um som de ruído ao fundo, o grito que sai dos gestos não se apresenta sonoramente. É o desespero de tentar expurgar e nada acontecer. Expressar, falar, gritar as agitações do espírito e nada conseguir transmitir. É o mutismo forçado que transparece àqueles que estão em frente a essa videoarte.

Essa prática se apresenta apropriada para as questões conceituais de meus trabalhos, como mencionado anteriormente, em seu objeto final, existe um potencial de expressão extenso que a videoarte me permitiu trabalhar. A exteriorização se dá nos gestos pensados anteriormente, nas movimentações e ângulos escolhidos para o processo de gravação.

Assim, o corpo que envolve todo o conteúdo se apresentará diretamente para seu espectador. A relação entre corpo/subjetivo, e aquele que vê, é encolhido, aproximado, ampliando assim as possibilidades de apreensão dos conteúdos.

O vídeo também proporcionou uma sensação de intimidade geralmente imperceptível no filme. Nas mãos de artistas como Vito Acconci e Bruce Nauman, que literalmente viravam a câmera para si mesmos em situações fabricadas (Acconci) ou no estúdio (Nauman, Howard Fried), o vídeo tornou-se uma extensão do gesto artístico há tanto tempo associado à pintura, e principalmente aos expressionistas abstratos, que enfatizam o próprio ato físico de pintar. Com o vídeo, era possível gravar o gesto do artista e observar seu corpo no ato da criação (RUSH, 2006, p. 78-79).

A citação acima, a partir da análise dos artistas Vito Acconci e Bruce Nauman, deixa claro como se apropriavam da câmera para produzir seus trabalhos artísticos. A partir de movimentos performáticos, expressavam em gestos suas manifestações, gravando e produzindo suas experimentações em

vídeo. Essa prática que compreendi necessária para atingir o que buscava anteriormente.

As influências da *praxis* advém dos nomes supracitados no corpo do texto, entretanto, vale apontar também as interferências estéticas. Nesse campo, acho intrigante apontar um filme que exerceu grande impacto em mim. *Begotten* foi um filme experimental produzido em 1991, com características de um cinema antigo, contendo grande teor de sofrimento, dor, perversão, vômitos, fantasmas e sangue. Seu diretor E. Elias Merhige produziu imagens grotescas lembrando visualmente a estética do cinema expressionista alemão.

O diretor Merhige criou em seu filme um cenário de pânico e horror. A imagem cheia de granulação e, com uma saturação potente, apresenta um aspecto nostálgico que se assemelha a desenhos feitos com carvão em suporte branco. A tradução de *Begotten* é criado/gerado e utiliza o que é mais profundo e visceral para retratar o conteúdo de origem da vida pela ótica cristã.



Figura 75 - E. Elias Merhige, frames do filme *Begotten*, 1991, (1h18”).

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=4gXlaTnT1zE>

A personagem encontrada na imagem acima é uma representação de Deus se martirizando pela origem do mundo. A imagem do filme, além de grotesca, apresenta-se aterradora. O ser coberto com tecidos brancos manchados, quase que completamente por sangue, treme ininterrupta e simultaneamente, se cortando com uma navalha. É a personificação que gera a dor. Sofrimento que faz nascer ou os seres na terra e todas as vidas, ou as produções artísticas.

Em suma, as videoartes buscam apresentar um conceito denso, inspirando-se em artistas e linguagens díspares, para conseguir transmitir pensamentos e sentidos sobre um processo existencial experimentado. Sua composição em preto e branco, com aspectos simbólicos fortes, pretende criar uma revelação autobiográfica e, assim, criar pontes entre almas que se comunicarão com as linguagens artísticas.

Essa série de videoarte tem a finalidade de representar estados de espírito, uma grande problemática para o campo artístico.

Em entrevista de Hilda Hilst para o jornal O Estado de São Paulo, que depois foi publicado em livro, a escritora foi especulada sobre o que movia seu processo dentro da literatura, dentro da arte, eis a seguir parte de sua resposta. “Quem sabe também se não é uma necessidade de viver o transitório com intensidade, uma força oculta que nos impele a descobrir o segredo das coisas” (DINIZ, 2013, p. 29).

Após tais reflexões, vindas dos textos e das análises dos trabalhos artísticos, acredito que além de transmitir aos espectadores a fala da escritora possa também entrar nesse jogo da produção. Há incutido em mim o desejo de viver e reviver, ampliar as sensações existenciais que nos cabem. Lembrar, refletir sobre, é certamente um exercício de fortalecimento da vida.

Uma outra aproximação pertinente com minhas videoartes é o trabalho *Cuide de você*, de Sophie Calle²⁷. A artista recebe uma carta do seu antigo companheiro terminando o relacionamento entre ambos e, a partir disso, imersa em sentimentos profundos com a ruptura dos amantes, coloca-se a trabalhar o sentimento e produzir arte com esse acontecimento particular. A carta do término, que serve como matriz do seu trabalho, é o gatilho de sentimentos

²⁷ <https://www1.folha.uol.com.br/fofha/livrariadafolha/ult10082u593760.shtml>

que deram origem ao próprio trabalho. O jogo autobiográfico encontrado nessa prática é o mesmo que norteia meus vídeos e fotografias.

Há a transmutação em obras de arte de acontecimentos do cotidiano e sentimentos árdios vividos em carne, da mesma forma que busco representar em trabalhos artísticos as biografias que carrego paulatinamente.

4.2 Expurgando as dores

Representa a expulsão dos sentimentos de tensão.

4.2.1 Dilacerando - panorama das imagens



vídeo *Lacerado*
(Fig. 76)



Rompendo
(Fig. 81)



Âmago
(Fig. 86)

Em **4.2.1 Dilacerando** expulso a dor aguda dos sentimentos de tensão. Alguns frames e análise da videoarte *Lacerado* (figura 76) e as fotoperformances *Rompendo* (figura 81) e *Âmago* (figura 86).



Figura 76 - Michael Silva, frames da videoarte *Lacerado*, 2018, (4'4'')²⁸,

Ao analisar a videoarte *Lacerado* (figura 76), percebo um sujeito isento de identidade, na tentativa de produzir uma suspensão do campo material, potencializando questões subjetivas e ontológicas.

²⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=RnfP1wRgaHw&t=4s>

Como vemos nos frames de *Lacerado*, o corpo comprime o peito com as mãos, como que se dali saísse uma dor aguda, sentimentos pontudos. Os dedos tangenciam o tórax supliciado, palpam e adentram a carne, retirando aquilo que seria a matéria orgânica que pulsa flagelos. Na intensidade, encontrada nessa videoarte, brotam projeções catárticas vindas do artista. O tecido, encobrindo a identidade do performer, possui uma dupla finalidade no trabalho, ele isola a identidade daquele que dilacera seu próprio coração, possibilitando transformá-lo em sujeito universal e, ao mesmo tempo, traz a asfixia de momentos tensos, uma morbidez, uma possibilidade de morte. A cabeça coberta, isolada, é como se olhássemos para o fundo do poço da existência, o que se potencializa com o ato da remoção do coração.

Podemos observar também o ato performático de cobrir a cabeça, com material banal, no trabalho *Foraging (the air Itself/dark vision)* de William Pope L. (figura 77), que demonstra uma asfixia humana. O artista, que carrega uma carga autobiográfica em seu trabalho, transmite em seus atos artísticos uma sufocação, assemelhando-se com a temática de *Lacerado* (figura 76).



Figura 77 - William Pope L., *Foraging (the Air Itself/Dark Vision)*, 1995²⁹.

²⁹ Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/128671>

O plástico que modela indiretamente a cabeça do artista, demonstrando o contorno dos óculos ausentes de olhos, com a testa expressivamente pressionada contra o plástico e o furo que deixa escapar a língua, compõem uma imagem que além de transmitir uma sufocação apresenta um ar sombrio de terror que se relaciona, novamente, com o meu trabalho em questão (figura 76).

Tal prática, que remete à sufocação, pode ser também encontrada, a seguir, na videoinstalação de *Breathing Space* (figura 78), dos artistas Stephanie Smith e Edward Stewart.



Figura 78 - Stephanie Smith e Edward Stewart, *Breathing Space*, 1997, videoinstalação, dimensão variada³⁰.

Um silenciamento mórbido é visto em ambos os trabalhos. Neles, os vídeos instalados são projeções de seus corpos sobre as paredes, exteriorizando dor e violência. As duas pessoas nessa videoinstalação (figura 78) também possuem suas cabeças cobertas, demonstrando estados emocionais oscilantes, apesar de transparecer a calma do deitar observamos o pânico construído. Assim como nos artistas mencionados, toda minha produção de vídeo evoca uma

³⁰ Fonte: <http://www.smithstewart.co.uk/selected-works/breathing-space/>

claustrofobia aparentemente cruel e, concomitante a isso, busca transparecer as palpitações aceleradas do coração disforme.

Na figura a saliência dos afetos é notória. Sobre o aspecto de transportar afeições nos objetos concretos, Sigmund Freud assinalou em outra circunstância, algo que nos ajuda a pensar sobre nossas satisfações.

A tarefa aqui consiste em reorientar os objetivos instintivos de maneira que eludam a frustração do mundo externo. Para isso, ela conta com a assistência da sublimação dos instintos. Obtém-se o máximo quando se consegue intensificar suficientemente a produção de prazer a partir das fontes do trabalho psíquico e intelectual. [...] Uma satisfação desse tipo, como, por exemplo, a alegria do artista em criar, em dar corpo às suas fantasias, ou a do cientista em solucionar problemas ou descobrir verdades, possui uma qualidade especial que, sem dúvida, um dia poderemos caracterizar em termos metapsicológicos. Atualmente, apenas de forma figurada podemos dizer que tais satisfações parecem 'mais refinadas e mais altas' (FREUD, 1978, p. 143).

Aqui Freud elucida o que para o artista é primordial, essa orientação dos instintos que se torna real, concreto, quando expurgado de nosso interior. O prazer que vem acompanhado do corpo de miragens é também fonte do trabalho intelectual e substancialmente promove vínculos com a realidade. O trabalho citado demonstra um ato de agressividade contra aquilo que violenta o próprio ser, é uma autodefesa, uma vez que os afetos que atormentam são destruídos pelas mãos que temem.

Diferentemente da fotografia de Francie McGiugan, "The Hooded Men" (Tortura) (figura 79), de Andres Serrano, produzidas em 2015, que apresentam vítimas sem identidades e também cabeças asfixiadas, *Lacerado* (figura 76), apesar de trazer momentos tensos e possibilidade também de morte, traz nessa videoarte uma ação de propulsão, uma esperança viva, de extração do incômodo, talvez como expulsão de algo que não aceitamos como parte de nós, para nos livrarmos ou nos limparmos de algumas "abjeções subjetivas".



Figura 79 - Andres Serrano, Francie McGiugan, "The Hooded Men" (Tortura), 2015, framed cibachrome, print, 114 x 96,5 cm³¹.



Figura 80 - Andres Serrano, Sem título XXVI-1 (tortura), 2015, chromogenic color prints, 165 x 139,7 cm.

³¹ Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/andres-serrano-francie-mcgiugan-the-hooded-men-torture>

O ato de arrancar o coração, mesmo que simulado, está subordinado aos limites do Eu, talvez uma perda da distinção entre sentimento e razão, ou ainda um suicídio dado ao contorno.

A partir da videoarte *Lacerado* (figura 76) foram criadas as fotoperformances *Rompendo* e *Âmago* (figuras 81 e 86 respectivamente), que apresento a seguir. Conceitualmente elas se relacionam entre si, promovem ações com tentativas a extrair do íntimo um coração que pulsa. Elas trazem nas mãos aquilo que dá vida e dor ao mesmo tempo para o sujeito. A matéria orgânica permanece escondida entre os dedos do protagonista, persistindo em continuar camuflada em sua forma e passionalidade. Apresenta um monocromatismo gélido e nuances de preto com predominâncias de branco. Essa frieza instalada trata de reminiscências de tais sentimentos. Há nelas uma certa decomposição e, desta forma, nos aproximamos do conceito de *informe* trabalhado por Georges Bataille.

Bataille, alérgico à noção de definição, não fornece portanto um sentido ao *informe*. Ele prefere atribuir-lhe uma tarefa, a de desfazer as categorias formais, negar o fato de que cada coisa possui uma forma que lhe é própria, imaginar o sentido que se tornou sem forma, como uma aranha ou um verme esmagado embaixo do pé (KRAUS, 2002, p. 178).

O *informe* é facilmente percebido pela dissolução imagética das imagens. Na fotoperformance *Rompendo* (figura 81), o corpo performático se mescla com as vestimentas brancas, com a cabeça dissoluta e o ambiente. Uma das mãos que afugenta e guarda o órgão das emoções se apresenta separada do seu braço. O espaço acético fortalece uma ideia metafísica do ser ali representado. A imagem levemente disforme apresenta um duplo sobreposto que pode trazer uma provocação.

Tais características são potencializadas na fotoperformance *Âmago* (figura 86), que apresenta uma corporalidade mais imersa ao cenário, desmontando a figura que se mescla instantaneamente com o local branco saturado.

A seguir apresento a fotoperformance *Rompendo* (figura 81) e *Âmago* (figura 86).



Figura 81 - Michael Silva, Rompendo, 2018, fotoperformance, 52,5 x 41,5 cm.

O processo de criação das fotoperformances, em sua maioria, acontecem de início com uma subversão do esperado de uma fotografia comum. A fotografia é tirada com o tempo de abertura da objetiva maior do que o necessário, para a captação do corpo. Esta regulação, desejada no processo, aprisiona um corpo capturando toda a sua movimentação, facilmente percebido nos trabalhos finalizados. Outra contraversão das fotografias normativas é o tamanho da abertura da lente, que no meio, já bastante luminoso, deixei bastante ampliado para captar mais luz do que o necessário e, dessa forma, saturar o branco na composição.

A junção das duas subversões, mais a edição das imagens no photoshop, trouxe-me imagens que, únicas, ainda careciam de uma potencialização e foi, nesse momento, que comecei a trabalhar com a sobreposição das diversas fotografias pré-editadas, trazendo o resultado final.



Figura 82 - Michael Silva, processo n. 1 da fotoperformance Rompendo.



Figura 83 - Michael Silva, processo n. 2 da fotoperformance Rompendo.



Figura 84 - Michael Silva, processo n. 3 da fotoperformance Rompendo.

Na figura 84 percebe-se que a imagem não está estourada, assim como as duas primeiras do processo em questão. Isso decorre do fato de que parte das sessões de fotografias foram diminuídas do tamanho da lente, no intuito de captar menos luz e trazer um tipo de âncora para a composição da fotoperformance finalizada.

A fotografia, mais próxima de uma imagem banal, se une com outra considerada errada no mundo da fotografia normativa e traz na sua junção e composição um possível equilíbrio poético.

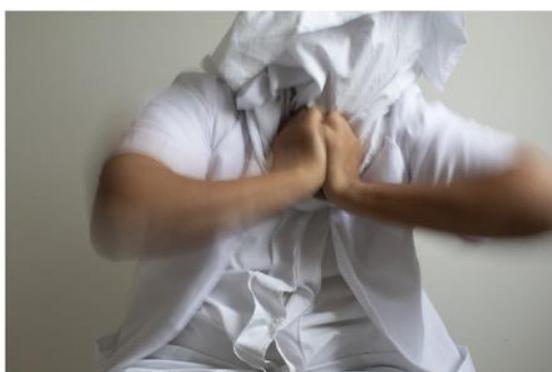


Figura 85 - Michael Silva, processo de criação da fotoperformance Rompendo.

O processo da junção das três fotografias culminou em uma imagem complexa e mais elaborada. Após o processo de fotografar, editar e colar o momento final houve a transposição das cores reais para o preto e branco, para dessa forma, trazer para o trabalho uma sensação mais fria e introspectiva.

Rompendo é um trabalho que de início se apresenta visualmente imaterial, o sentido da imagem vai se apresentando gradativamente. Da esquerda para a direita percebe-se um *chiaroscuro* suave, partindo de um tom de cinza mais escurecido até a intensidade máxima possível do branco.

Essa transição de tons apresenta um trabalho dinâmico e vívido, sem uma centralidade, canalizando o foco de quem observa. As dobras da vestimenta, as mãos entrelaçadas no centro da composição e os braços sobrepondo trazem uma confusão singular.

A fotoperformance em questão apresenta uma textura em sua constituição, possibilitando assim, uma materialidade mais naturalista.

A cabeça se desmaterializa, surge do torço impreciso e se apresenta abstratamente, com linhas cinzas desenhando traços dinâmicos. O rosto aqui não importa, a identidade do sujeito está posta à margem. O intuito é focar a atenção nas mãos que se apresentam de maneira peculiar.

A mão esquerda está deslocada de seu braço, como se estivesse talhado dele, confunde-se com as dobras no peito da personagem. A mão direita se apresenta mais materialista, menos incorpórea, pois possui toda sua extensão de maneira quase estática.

Rompendo (figura 81) é a cisão imaterial que acometeu no ser durante seus ataques de pânico, já citados. É sobre uma ruptura desejada na frente do coração para expurgar a laceração no órgão interno.

O desejo naquele momento era arrancar o coração de maneira rápida e descartá-lo de qualquer maneira, para assim, apagar o peso que o coração carregava.

O trabalho se apresenta como um gerúndio desse momento, captando o exato momento do desenraizar do órgão, trazendo-o para o lado de fora do corpo. Era necessário eliminar o coração que pesava e vertia sangue. Um desejo fantasioso que pulsava e ansiava por ser realidade.



Figura 86 - Michael Silva, Âmago, 2018, fotoperformance, 52,5 x 41,5 cm.

Essa fotoperformance foi trabalhada para que essa ideia de desaparecimento estivesse presente. É o ser que sente, sofre e que deseja se ausentar, permanecer no anonimato para não se transfigurar em monstro num meio social que não lhe entenderia os sentimentos.

O pouco que se apresenta é uma silhueta de corpo, braços insinuados apertando um peito que se mostra parcamente, tal como um desenho em grafite que sofre com a borracha atritando sua pigmentação e, conseqüentemente, produz um efeito de esfumato e apagamento.

A palavra âmago traz o significado de interior, essência, algo que esteja intrínseco a nós. Algo tão profundo na máquina orgânica que se tornará facilmente imaterial, evanescente, tal como representado na fotoperformance da figura 47.

A imagem que traz uma predominância de uma claridade aguda, que demonstrando um vazio completo abstraindo-se, carrega em sua composição poucas marcas cinzas e pretas que, com seus contornos e manchas, demonstra um corpo fantasmagórico.

O silêncio do branco profundo é quebrado com movimentos de intensa velocidade, gerando os traços que são oriundos das capturas da movimentação pela objetiva.

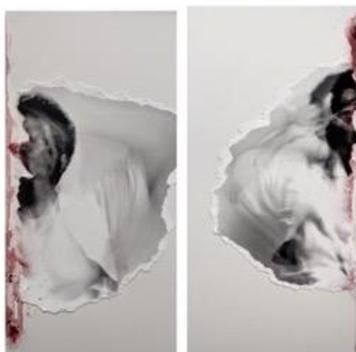
Percebe-se as mãos juntas, no centro do corpo, na altura do coração. O corpo enverga, inclina-se como se não aguentasse algum incômodo e tentasse fugir.

O desequilíbrio dos cotovelos contribui para uma imagem desajustada. Ela se apresenta calma pela predominância pictórica alva, entretanto, revela-se enérgica pelos poucos desenhos marcados na composição.

Âmago busca fazer as atenções se voltarem para o órgão, que simbolicamente, carrega os afetos dos seres humanos. É nesse jogo de construção, que nossa atenção é roubada para o centro dos sentimentos. O trabalho, aqui, representa a essência atormentada quase que invisível, mesmo sendo demonstrada em matéria artística.

A identidade isenta no corpo performático amplia a sensação da relevância do sentimento daquele momento, negando qualquer relação com uma materialidade e/ou identidade.

4.2.2 Expurgo - panorama das imagens



Partido
(Fig. 87)



Em pânico
(Fig. 88)



Duplos
(Fig. 89)

Em 4.2.2 Expurgo, trago a dor aguda dos sentimentos de tensão. Criei três fotografias híbridas: *Partido* (figura 87), *Em pânico* (figura 88) e *Duplos* (figura 89), como mostro a seguir, com o procedimento de intervenção, assim como na citada série das fotografias híbridas *Rompido* (figura 10) e *Agonia* (figura 20).



Figura 87 - Michael Silva, Partido, 2021, fotografia híbrida, 52,5 x 41,5 cm.

Ao observarmos essa fotografia híbrida *Partido* (figura 87) percebe-se também a superação da dualidade aflita do ser, mas já sob expurgação. Em forma de díptico, esse trabalho apresenta o corpo totalmente extirpado, com cisão completa. O corpo que sustentava as consternações e o dualismo de um ser atormentado agora se torna dois corpos separados, como dois polos que se repelem, pois podem se autodestruir. O ser que luta, mas padece, o ser que sustenta a esperança, mas encara o abismo, aqui nesta fotografia híbrida encontra uma representação de duas possíveis intenções díspares.

É percebido que a ruptura que emerge do peito ferido sob a intervenção do vermelho, ascende para a parte superior do corpo, rompendo esse maquinário

orgânico e, posteriormente, provoca a bipartição do ser tornando visível, os dois “Eus” encontrados internamente.

Composto de duas fotografias híbridas, as imagens fotografadas para esse trabalho foram rasgadas e coladas em outros suportes de maneira invertida. A parte da esquerda ficou na direita com o oposto também acontecendo. A imagem bipartida demonstra o conceito do *doppelgänger* claramente. Os seres oscilantes, que em dado momento se digladiavam e em outro momento coexistiam na calmaria, neste trabalho apresentam-se separados, como se um outro ser se apresentasse por bipartição.

Os trabalhos são de tons claros, as fotoperformances destruídas possuem um degradê de cinzas claros. Coladas no papel branco demonstram uma sensação de assepsia e é no vermelho escorrendo (à direita) ou suspendendo (à esquerda) que a salubridade se desmaterializa de maneira ligeira.

Como em *doppelgänger*, que os seres semelhantes são distintos psicologicamente e moralmente, a imagem traz um outro Eu análogo fisicamente, mas que emerge em suas divergências. Ideia marcada na inversão dos tons em vermelho nas extremidades do trabalho.

Surge aí um outro sujeito que, sendo contrário, talvez traga uma esperança de existência mais normativa ou, pelo menos, mais branda. Neste momento não se tratava de caos ou calmaria, mas de uma outra possibilidade, brotando como se fosse outro ser humano, novo, prestes a conhecer um mundo intacto. Nesses raros momentos o que rondava era a sensação de esperança de paz, mas que em pouco tempo esse novo ser assistiria estarecido o declínio dessa nova possibilidade, voltando novamente a ser um corpo só. Esse era o retorno para as oscilações, como é possível verificar na personagem do livro *Paixão Segundo G. H. de Clarice Lispector*.

Pela primeira vez eu me espantava de sentir que havia fundado toda uma esperança em vir a ser aquilo que eu não era. A esperança – que outro nome dar? – que pela primeira vez eu agora iria abandonar, por coragem e por curiosidade mortal. (LISPECTOR, 1998, p. 58)

Nesse momento mais raro, de descolamento de mim mesmo, tornava-se mais possível uma autorreflexão na tentativa de encontrar algo, um indício de saída, um sinal de caminho. Havia aí, nesse momento passado, a tentativa de afastar minha consciência de mim mesmo, de olhar para mim mesmo para uma autoanálise, psicanalítica amadora, filosófica iniciante ou, até mesmo, despojado de qualquer ferramenta, apenas eu me olhando na tentativa de traçar e riscar ideias de mim mesmo para compreender a imagem que sou e para que sou. Tais sensações são possíveis de encontrar novamente na personagem de Lispector.

Eu não me impunha um papel mas me organizara para ser compreendida por mim, não suportaria não me encontrar no catálogo. Minha pergunta, se havia, não era: “que sou”, mas “entre quais eu sou”. Meu ciclo era completo: o que eu vivia no presente já se condicionava para que eu pudesse posteriormente me entender. Um olho vigiava a minha vida. A esse olho ora provavelmente eu chamava de verdade, ora de moral, ora de lei humana, ora de Deus, ora de mim. Eu vivia mais dentro de um espelho. Dois minutos depois de nascer eu já havia perdido minhas origens. (LISPECTOR, 1998, p. 28)

Tal como em *Paixão Segundo G.H.*, no momento dicotômico evidente apresentava-se a maior possibilidade de autorreflexão e, conseqüentemente, de autoconhecimento. Entretanto, como mencionado anteriormente, assim como a personagem da citação, rapidamente me perdia em minhas próprias análises. Minha consciência, que eu afastava de mim, era minha analista e minha carrasca ao mesmo tempo. Eram valores acumulados ao longo da vida que julgava e reprimia. A consciência afastada ou o olho que observa é um super Eu construído em anos e extremamente imperativo para mim mesmo. Seria, naquele momento, eu mesmo meu maior adversário?

Mostro a seguir a fotografia híbrida *Em pânico* (figura 88).



Figura 88 - Michael Silva, Em pânico, 2021, fotografia híbrida, 52,5 x 41,5 cm.

Em pânico (figura 88), traz outra intervenção sobre essa fotografia, que híbrida, através da tinta e das suturas apresenta a cabeça e os braços isolados do restante do corpo. Os braços e as mãos suspendem a cabeça no topo da composição.

A cabeça surge misteriosa no alto do trabalho como uma aparição fantasmagórica. A composição triangular, por conta da posição dos braços, traz para a imagem uma estabilidade estética que não existia antes no ser representado.

Analisando em foco, o rosto ali presente, nota-se linhas vermelhas cortando a face do protagonista. O ser que outrora enfrentava colapsos vigorosos, terrores latentes na alma, aqui apresenta uma face lacerada que não aguenta a expansão das mazelas sentimentais. Nesse caso, faz-se necessário uma sutura para conter aquilo que transbordava.

O fluído vermelho escorre escatologicamente até a borda da imagem e se destaca pelo contraste do vermelho em relação com os tons de preto, cinza e branco, se tornando indício da violência subjetiva interna.

As figuras do rosto refletem as da alma, em um retrato abstraído de seu semblante isento de identidade.

O título dessa fotografia denuncia o retrato capturado e o momento em que tudo se desmaterializa para transfigurar em bestialidades imagéticas.

A ação do rosto atmosférico, rasgado e remendado forçosamente, com os braços tentando suspender o membro corporal mor, em posição de firmeza, apresenta o aprisionamento no instante do pânico agudo.

Aqui anseia-se transmitir, mesmo que brevemente, parte da sensação da subjetividade caótica desse momento. Na tentativa de desvendar a imagem artística é possível que aquele que vê possa sentir e, até mesmo, compreender o caos interno da figura centro. Jorge Glusberg em *A arte da performance*, escreve que decodificar “[...] os movimentos, os gestos, os comportamentos, as distâncias, é colocar simultaneamente o espectador no tempo próprio do artista.” (GLUSBERG, 2009, p. 53).

Mostro a seguir a fotografia híbrida *Duplos* (figura 89).

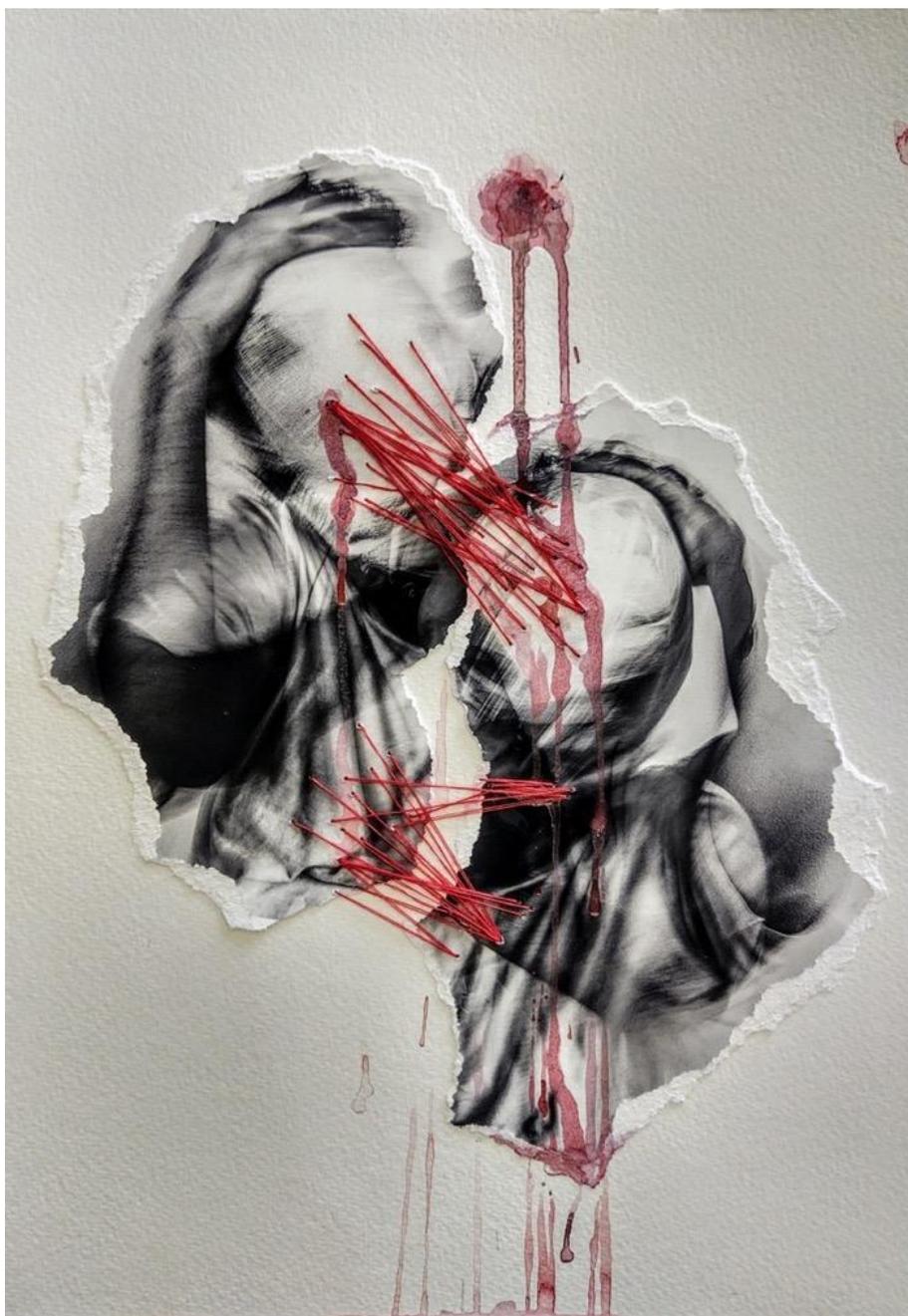


Figura 89 - Michael Silva, Duplos, 2021, fotografia híbrida, 52,5 x 41,5 cm.

Duplos (figura 89), talvez seja a intervenção fotográfica mais violenta imageticamente que fiz. A composição apresenta uma dinâmica mais complexa em relação às outras fotografias. Apreende-se aqui duas colagens sobre essa fotografia híbrida, uma costura unindo-as e uma pintura com aguada. Percebe-

se assim, um trabalho um mais carregado tecnicamente, talvez pelo motivo do conteúdo encontrado nele.

Para além de *Em pânico* (figura 88), esse trabalho apresenta não o momento de início das tormentas subjetivas do ataque de pânico, não o princípio daquilo que era indesejado, mas sim representa o caminho do meio para frente. A imagem acima capta o núcleo da dor no sujeito em pânico, que sente os desesperos cardíacos em frenesi, que experiencia a sudorese por todos os poros, exalando odores fóbicos.

Duplos apresenta o ser que se rasga, desmembra-se de si mesmo para de fato transbordar aquilo que o trabalho anterior desejava segurar. Aqui houve o naufrágio da esperança.

Cessar de existir era o desejo e o impulso mais visceral, mais latente. Partir a si mesmo, como forma de findar aquilo que já aniquilava. As tormentas ferindo cada vez mais, as dores agudas como giletes na carne laceravam a alma.

O pânico, instala-se em momento inesperado, em ambientes geralmente com muitos olhos. Muitas vezes assaltava-me em momentos isolados. De uma forma ou de outra, era como se experimentasse uma dor tão intensa que uma morte momentânea resolveria o todo. Desejava fugir de mim mesmo e me tornar outro.

O pânico que aflorou em mim foi construído ao longo dos anos, fruto de uma criação inapropriada. Resultado de uma inabilidade de conexão com o mundo concreto. Sentia desde a gênese como alguém que nasceu errado, como se estivesse nascido de maneira torpe e fosse condenado a ser assim para o resto da existência. O sentimento é analogamente encontrado em Carlos Drummond de Andrade, em seu *Poema de sete faces*.

POEMA DE SETE FACES

Quando nasci, um anjo torto
 Desses que vivem na sombra
 disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida.
 [...] (ANDRADE, 2023, p. 11)

O termo *gauche* em Drummond significa aquele que não se enquadra, não se adapta ao seu ambiente e, por conta disso, apresenta-se torto nas

expectativas de terceiros. Assim como o poeta que descreve a sensação de inaptidão para existência, também eu carregava em mim um fardo análogo a esse. Sentia-me turvo muitas vezes não por mim mesmo, mas pelo meio que era violento com o meu corpo e minha psique. Em outros momentos, percebendo a inabilidade que minha situação me impunha, fugia da realidade dos convívios, escapava para uma tentativa de invisibilidade para não demonstrar o meu ser turvo e, que me parecia esquisito. Dostoiévski em seu conto *Sonho de um homem ridículo* apresenta uma personagem com traços psicológicos semelhantes ao meu espírito.

Eu sou um homem ridículo. Agora eles me chamam de louco. Isso seria uma promoção, se eu não continuasse sendo para eles tão ridículo quanto antes. [...] Antes, porém, eu me sentia muito consternado por parecer ridículo. Eu não parecia, eu era. Sempre fui ridículo, e sei disso, talvez, desde que nasci. Talvez desde os sete anos já soubesse que sou ridículo. [...] Mas desde que me tornei moço, apesar de reconhecer mais e mais a cada ano a minha horrível qualidade, por um motivo qualquer fiquei um pouco mais tranquilo. Por um motivo qualquer, justamente, porque até hoje não sei bem por que motivo. Talvez porque a minha alma viesse crescendo uma melancolia terrível por causa de uma circunstância que já estava infinitamente acima de todo o meu ser: mais precisamente – ocorrera-me a convicção de que no mundo, em qualquer canto, *tudo tanto faz*. (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 407- 408)

Sentia-me inapto, sentia-me ridículo e gauche. Como era possível a normalidade para outros e a tormenta para mim? Desde cedo, sentia-me aquém à normatividade imposta. Algo que foi crescendo, foi se alimentando cada vez mais de medos e violências, até emergir em 2012 o primeiro tremor da minha mão, com a primeira palpitação acelerada e forte, com as primeiras sudoreses e, acima de tudo, com as primeiras transfigurações faciais daqueles que me observavam com tais sentidos.

Após aquele primeiro ataque de pânico, tive a sensação compartilhada com outro escritor, senti que na sorte para a vida eu não tinha tirado quase nada, sentia que um “urubu pousou na minha sorte!” (ANJOS, 2001, p. 36)

É derivado desses sentimentos históricos que o trabalho se apropria. A imagem que contém dois corpos que se repelem, se partem de maneira flagelada

representa o desejo de fuga de mim mesmo. Por que não a normalidade, a banalidade? Por qual motivo esses tormentos?

Assim como em *Agonia* (figura 11), as forças externas de causalidade mundana apresentam-se com o vermelho transfigurando uma semelhança com o sangue.

Há na imagem também as linhas vermelhas, que de certa maneira tentam restabelecer o corpo partido. São linhas que perfuram, ferem o corpo na tentativa de unificá-lo e não o desfalecer. Queria ser outro, mas não podia sê-lo.

Os trabalhos até aqui analisados representam, através de seus objetos artísticos, uma projeção dos afetos, uma forma de expurgar os demônios que habitavam o ser de maneira indesejada.

A prática artística, em seu processo, permitiu que fosse feita uma reflexão não só racional, mas também expressiva. Em meio ao processo de arte, a sensação é análoga ao olhar para o precipício de tormentas buscando compreendê-lo, mesmo que minimamente. Um ato perigoso, pois não se trata apenas em tocar as feridas, ou penetrar as chagas, mas para além de tudo isso abraçar a dor, convidar o flagelo para estar presente, incorporar novamente de maneira branda as mazelas da alma. O ato fotográfico e de gravar, a ação de edição era como uma grande catarse espiritual, após uma contemplação profunda daquilo que matava.

O perigo consistia justamente em convidar para a presença aquilo que lutei para declinar. É pular novamente no precipício que outrora atormentava e, dessa forma, transmutar-se novamente nos males que tinha superado. Algo apontado em Friedrich Nietzsche. “Quem combate monstruosidades deve cuidar para que não se torne um monstro. E se você olhar longamente para um abismo, o abismo também olha para dentro de você.” (NIETZSCHE, 2005, p. 70) e, em *Anjos*, a seguir.

[...]
O homem, que, nesta terra miserável,
Mora, entre feras, sente inevitável
Necessidade de também ser fera.
(ANJOS, 2001, p. 99)

Torna-se notório o risco do tema escolhido para os meus trabalhos artísticos, entretanto o correto é afirmar que fui escolhido para representar essa temática, uma vez que se fez, ao longo de anos, necessária a maturação e expressão de tal período tenebroso. Sem essa possibilidade artística talvez estaria de outra forma mentalmente, ou nem mesmo estaria. Porventura as análises dos trabalhos de videoarte, fotoperformances e fotografias híbridas possam ter sido apresentadas de maneira muito reiterada. Para isso, acredito que emergiram dois caminhos para necessariamente serem traçados. O primeiro é a possibilidade de, nas visitas e revisitas, ver detalhes que com poucas observações escapariam à alma daqueles que veem. É a apreensão em representar com o maior esmero tais vivências. O segundo caminho é a obsessão que o tema causa na alma, que abriga suas problemáticas. Aquele que é atormentado, seja lá o que for seu flagelo, inevitavelmente sentirá as dores repetidas vezes e, dessa forma, a temática também se apresenta frequentemente para todos. A obsessão com aquilo que atormenta nos torna assíduos com nossas causas. Como é possível perceber em Drummond, em seu poema.

NO MEIO DO CAMINHO

No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra.
(ANDRADE, 2023, p. 32)

O poema de Drummond traz uma repetição maçante do termo pedra, uma obsessão com essa matéria. A pedra do poema é a personificação da dor, da angústia que cada um de nós podemos nos deparar e, nesse momento, deixar o sentimento maligno dominar a mente, tornando-se frequente em nossos cotidianos.

É possível fazer tal aproximação da pedra com o sofrimento, pois o próprio escritor brasileiro traz uma carga grande para o seu poema que faz menção a isso. O título e, conseqüentemente, o primeiro verso “no meio do caminho” é uma referência do Canto I, do Inferno de Dante. Lá se encontra:

Inferno
Canto

No meio do caminho desta vida
eu me encontrei por uma selva obscura
porque a direita via era perdida.

Dizer qual era é coisa muito dura
esta selva selvagem, áspera e forte
que só lembrá-la o pavor renova!
(ALIGHIERI, 1998, p. 25³²)

No meio do caminho de Alighieri é dada a ideia de morte, de mazela, uma vez que tal caminho se destina para o inferno. O poeta salienta também a dureza que é encarar tais reminiscências.

Drummond inspira-se nesse excerto e pensamento e demonstra com suas letras a alma que estava repetidamente imersa em suas lóstimas. Assim como é possível também encontrar em parte nas análises de meus trabalhos.

O pensar e o repensar, o sentir e vivenciar, as experiências novamente possibilitam uma arquitetura dos afetos, para que eles fossem trabalhos de forma mais original e expressivos. Os sentimentos guardados dentro do ser renascem para migrar para o objeto artístico.

A junção entre o novo e o velho não é uma simples composição de forças, mas uma recriação em que a impulsão atual ganha forma e solidez, enquanto o material antigo “armazenado” é literalmente ressuscitado, ganha vida e alma novas por ter de enfrentar uma nova situação. (DEWEY, 2010, p. 147)

³² Canto I. Disponível em: <https://sites.google.com/site/factosdavidareal/literatura/dante-alighieri-1265-1321/a-divina-comdia-trechos-inferno-canto-i> Acesso em: 15 de abr. 2023)

A organização subjetiva precede o momento de transferência do sentimento do sujeito artista para seu objeto artístico. O processo artístico permite essa projeção em seu fazer, transferindo e formando a matéria que guardará aquela subjetividade em forma artística.

É possível afirmar que a técnica, suporte e maneira escolhidos para o fazer artístico foi assertivo, uma vez que as representações performáticas para a objetiva potencializam o corpo evidenciado nas imagens recém-criadas. O corpo sofria as pontadas dolorosas e foi o próprio corpo que narrou de forma imagética sua própria história que o armazenou. Tal processo é apontado por Glusberg;

Se o objeto da arte é a criação, e se o ato criativo é por essência único, há que se discriminar, entre as diversas linguagens, o caso da *performance*: a retórica do movimento, a retórica do estático, a retórica dos programas comportamentais complexos, uma retórica da gestualidade e de sua relação com as extremidades do corpo e assim por diante. [...] A *performance* é fonte de numerosos fantasmas psicológicos que tocam a interioridade do sujeito e põem em crise sua estabilidade; estabilidade – literalmente falando – que se fundamenta na repetição normalizada de convenções gestuais e comportamentais. (GLUSBERG, 2009, p. 65)

Os sentimentos habitavam o corpo, que serviu de morada por tempos, maturando, amadurecendo e sendo compreendido pela razão. Posteriormente a subjetividade trabalhada foi transformada na série em videoarte, fotoperformances e fotografias híbridas. Nesses trabalhos, portanto, reside a autobiografia atormentada de um ser que projetou ali sua visão e experiências.

A visão criativa modifica esse material, que assume seu lugar no objeto sem precedentes de uma nova experiência. As lembranças, não necessariamente conscientes, mas como retenções organicamente incorporadas à própria estrutura do eu, alimentam a observação atual. São o nutriente que dá corpo àquilo que é visto. Ao se reinscreverem no material da nova experiência, dão expressividade ao objeto recém-criado. (DEWEY, 2010, p. 190)

Os objetos devem ser encarados como possíveis retratos de outrora, como diários sentimentais, até certo ponto como registros factuais do que pode ser ataques de pânico. Até certo ponto, pois é possível que houve em algum momento alguma deformação na história, nos significados, pois todo o processo aconteceu imerso em uma tempestade sentimental antiga e revivida. Portanto, os objetos buscam trazer as experiências passadas para o espectador, que poderá, no ato da contemplação, vivenciar as agonias ali projetadas. As imagens artísticas carregam, guardam e podem transmitir uma carga emotiva dilatada para aqueles que desejam apreender, mesmo que em pequenos frames, tais sentimentos tratados ao longo do texto.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente tese, tem como intenção possibilitar uma reflexão acerca do meu procedimento artístico, no intuito de desvendar os mecanismos e práticas dos seus processos para, dessa forma, tornar visível a metodologia de realização da poética visual

em videoarte e fotoperformance.

Além disso, aponta as referências de diversos artistas que sustentaram os fazeres dos trabalhos analisados, possibilitando assim, reflexões que vem contribuir estética e conceitualmente nas confluências dos fazeres. Vale salientar, que as influências transbordaram o campo das artes visuais, aproximando-se também do cinema e da literatura.

Foram analisados 31 trabalhos, entre videoarte e fotoperformance, cada um com uma investigação específica, buscando revelar suas formas e seus conteúdos abordados.

A concepção norteadora nas práticas artísticas é o processo de autobiografia em arte, sendo assim, os trabalhos emergem desde uma experiência empírica do passado, transbordando e metamorfoseando-se em imagens artísticas no presente.

Sendo uma pesquisa, pautada na auto-representação, que correlaciona ou confronta artistas entre si com os meus trabalhos, trouxe uma expansão das ideias que existia anteriormente ao doutorado, portanto o exercício do raciocínio e o aprofundamento teórico, sobre as temáticas aqui abordadas, serviram de suporte para o amadurecimento do trabalho visual.

O sentido central é tornar visível o processo de expurgar as dores dos ataques de pânico que tive que enfrentar outrora. Tais sentimentos, de dores, flagelos, e intensas agonias, apresentaram-se nos trabalhos como conceito central autobiográfico, transmutando-se de bestas psicológicas destrutivas desde paisagens poéticas internas, metamorfoseando-se assim em objetos artísticos.

No início da tese foi demonstrado a transição dos meus trabalhos de desenhos, pinturas e, principalmente de cerâmica em grés para a videoarte e,

posteriormente, para a fotoperformance, que emergiu em uma busca de uma nova expressão artística, ampliando as minhas possibilidades poéticas. Tal migração foi gradativa, passando por criação artesanal para, depois disso, fecundar a ideia das práticas mais tecnológicas, envolvendo vídeos e fotografias.

A videoarte se apresentou como grande possibilidade de “linguagem” artística para representar os conceitos que desejava trabalhar. A ideia de sair do estático para uma imagem em movimento, podendo utilizar sons na composição, trouxe uma potencialização para aquelas ideias que desejavam ser expressas.

Posteriormente, durante o processo de produção dos vídeos, surgiu a fotografia, como outro caminho a ser trilhado. Nos ajustes dos vídeos notei as potencialidades das imagens também inertes. São duas modalidades visuais que provêm de procedimentos de equipamentos técnicos, com finalidades distintas, mas que se complementaram segundo meus objetivos poéticos, com temáticas catárticas, de dualismos existenciais (*doppengänger*) e de autorreflexões.

A relevância desse trabalho consiste ainda em possibilitar uma reflexão acerca da fotoperformance e da videoarte, proporcionando pensamentos e reflexões sobre esses meios artísticos, presentes em nosso meio contemporâneo. Para além, traz uma reflexão no processo artístico autobiográfico, demonstrando desde o início do projeto e da prática artística a potência dessa investigação para o aprimoramento de minha poética, desvendando assim, mais um véu nos estudos dos processos em poéticas visuais. E por fim, torna visível o processo de projeção (sublimação) de sentimentos (ânimos) nos objetos analisados, utilizando conceitos ligados também à psicanálise freudiana.

A tese demonstra análises dos meus trabalhos, exemplificando suas composições visuais, suas construções imagéticas e seus significados, tornando mais evidente os seus conteúdos abordados. Além disso, apresentando interrelações com diversos outros artistas que abordam ou tangenciam as temáticas significativas em meus trabalhos.

A série *Paisagens Internas*, pensada e desenvolvida ao longo do doutorado, apresenta-se com abertura para novas portas, em relação às minhas práticas artísticas. A ideia não era ter trabalhos em uma série artística tão

fechada e acabada, mas, também, propor provocações, instigar dúvidas, provocar sentimentos e pensamentos.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia: Inferno*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma poesia*. Rio de Janeiro: Record, 2023.
- ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Cengage Learning, 2011.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 2001.
- AZEVEDO, Álvares. *Lira dos vinte anos*. São Paulo: FDT, 1994.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Lisboa: Edições 70, 2018.
- BASBAUM, Ricardo. *Para além da pureza visual*. São Paulo: Zouk, 2007.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens: foto, cinema e vídeo*. Campinas: Papirus, 1997.
- BELLOUR, Raymond. *Eye for I: video self-portraits*. New York: Independent Curators Incorporated, 1989.
- BOURGEOIS, Louise. BERNARDAC, Marie-Laure; OBRISHT, Hans-Ulrich (Orgs.). *Louise Bourgeois: destruição do pai, reconstrução do pai: escritos e entrevistas 1923-97*, São Paulo: Cosac Naify, 2000.
- BRUN, Jean; BONNEFOY, Yves; BUTOR, Michel; ELUARD, Paul; CAMUS Michel. *Bellmer [Obliques: número especial]*. Paris: Editions Borderie, Paris, Nyons, 1975.
- BUCKESFELD, Susanne Buckesfeld M. A.. *Hans Sieverding, Hans Schüle e Michael Dillmann*. Darmstadt: Galerie Epikur Wupperta, 2007.
- CAMUS, Albert. *A queda*. Rio de Janeiro: Record, 1956, p. 87.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHIAROTTINO, Zelia Ramozzi; FREIRE, José Jozefran. O dualismo de Descartes como princípio de sua Filosofia Natural. *Revista Estudos Avançados*, USP, vol. 27, n. 79, São Paulo, 2013. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v27n79/v27n79a12.pdf>>. Acesso em 03 jul. 2019.

COCCHIARALE, Fernando. *Foto+vídeo+arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DINIZ, Cristiano. *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo, 2013.

DONDIS, Donis A.. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

DOSTOIÉVSKI, Fióder. *Contos reunidos*. São Paulo: Editora 34, 2017.

DOSTOIÉVSKI, Fióder. *Memórias do Subsolo*. São Paulo: Editora 34, 2009.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papius, 2012.

FERRARA, Lucrécia D'aléssio. *Estratégia dos signos*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. São Paulo: Graal, 2012.

FLUSSER, Wilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: É realizações, 2018.

FLUSSER, Wilém. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. Coimbra: Anablume, 2008.

FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

FREUD, Sigmund. *Arte, literatura e os artistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

FREUD, Sigmund. *Os Pensadores: cinco lições de psicanálise; A história do movimento psicanalítico; O futuro de uma ilusão; O mal-estar na civilização; Esboço de uma psicanálise*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, pp. 79, 160, 162, 144.

HILST, Hilda. *Poesia*. São Paulo: Instituto Nacional do Livro, 1980.

JOLLY, Martine. *A imagem e os signos*. Lisboa: Ediç.es 70, 2005.

JOLLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papyrus, 2000.

JONES, Amélia. WARR, Tracey. *The artist's body*. Minneapolis: University of Minnesota. Press, 2000, p.94.

JONES, Amélia. *Tracey Body art, performing the subject*. Minneapolis: University of Minnesota. Press, 1998, p. 106.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

KRAUSS, Rosalind. "Vídeo, a estética do narcisismo". In *Arte e Ensaio: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA - UFRJ*, Rio de Janeiro, n.16, 2008, p.144-157, p.150.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.

MACHADO, Arlindo. *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Ita. Cultural/Iluminuras, 2003.

MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008, p. 27.

MACHADO, Arlindo. *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: ItauCultural/Iluminuras, 2003, p, 08, 14, 20, 35.

MACHADO, Arlindo. "As três gerações do vídeo brasileiro". In *Revista Sinopse*, n. 7, v. 3. São Paulo: CINUSP Paulo Emílio, USP, 2001, p. 22 – 33.

MACHADO, Arlindo. "A fotografia como expressão do conceito". In *Revista Studium* n.2, 2000. Acesso em: 18 fev. 2023. Disponível em <https://www.studium.iar.unicamp.br/doi/studium-2.pdf>

MARTIN, Sylvia. *Video art*. Tradução: Maria do Rosário Boléo. Alemanha: Taschen, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 2007.

PESSOA, Fernando; CAMPOS, Álvaro. *Poemas de Álvaro de Campos*. Jandira/SP: Principis, 2020.

- RANK, Otto. *O duplo: um estudo psicanalítico*. Porto Alegre: Dublinense, 2013.
- RICOEUR, Paul. *Autobiografia intelectual*. Buenos Aires: Nueva Version, 2007, p. 13.
- RIVERA, Tania. *Arte e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- RIVERA, Tania. *Cinema, imagem e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.
- SOUZA, Edson Luiz André de. "Monocromos psíquicos: alguns teoremas". In RIVERA, Tania; SAFATLE, Vladimir (orgs.). *Sobre arte e psicanálise*. São Paulo: Escuta, 2006, p. 45.
- RUSH, Michael. *Novas mídias na arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- RUSH, Michael. *Video art*. United Kingdom: Thames & Hudson, 2007, p.13, 63, 76.
- SARTRE, Jean-Paul. *A náusea*. Lisboa: Europa-América, 1969.
- SILVA, Michael Jorge da. *Existências: a formatividade na poética do desenho e da pintura*. 114 p. Dissertação de mestrado em Artes Visuais. Instituto de Artes – UNICAMP, Campinas, SP, 2017.
- SOBY, James Thrall. *Photographs by Man Ray: 105 works, 1920-1934*. New York: Dover Publications, 1979.
- SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Editora Senac, 2010.
- STRAMBI, Marta. "Corpo em conflito: fotografias de Michael Jorge da Silva". In: *XIII Congresso CSO2022*, Lisboa: Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes CIEBA, Faculdade de Belas-Artes, Universidade Lisboa, 2022.
- STRAMBI, Marta. "Campo de Forças: Resiliências". In *Simpósio Entre a Obra e o Mundo: a dimensão crítica da arte. Arte: seus espaços e/em nosso tempo: Anais do 25o. ANPAP*, Porto Alegre, RS, 2016.
- STRAMBI, Marta. "Entre o coração e as vísceras". In *Forças autobiográficas in Anais do 26. Encontro Nacional da ANPAP*, Campinas, 2017.
- VERGINE, Lea. *Body art and performance: the body as language*. Milão: Skira, 2000.
- VINHOSA, Luciano. *Mise-en-scène em fotoperformance: representar o representado*. In *Revista visuais, Campinas, n. 6, v. 4, p. 138-151*, 2018.

ZANINI, Walter. *Vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

ZANINI, Walter. Arlindo Machado (org.). "Videoarte: uma poética aberta" in *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Ita. Cultural/ Iluminuras, 2007, p. 51.