



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

SOMBRA DO TEMPO, RISCA FLUTUANTE

NAIANA MAGALHÃES SOARES DE SOUSA

FORTALEZA

2018

NAIANA MAGALHÃES SOARES DE SOUSA

SOMBRA DO TEMPO, RISCA FLUTUANTE

Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Artes.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Walmeri Ribeiro

FORTALEZA

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S697s Sousa, Naiana Magalhães Soares de.
Sombra do Tempo, Risca Flutuante / Naiana Magalhães Soares de Sousa. – 2018.
103 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Fortaleza, 2018.
Orientação: Profa. Dra. Walmeri Kellen Ribeiro.

1. Maritimidade. 2. Pesca Artesanal. 3. Construção Civil. 4. Vídeo. I. Título.

CDD 700

NAIANA MAGALHÃES SOARES DE SOUSA

SOMBRA DO TEMPO, RISCA FLUTUANTE

Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Artes.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Walmeri Ribeiro

Aprovada em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Walmeri Kellen Ribeiro (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará – UFC

Prof^ª. Dr^ª. Ananda Carvalho
Universidade Federal do Espírito Santo – UFES

Prof. Dr. Cesar Augusto Baio Santos
Universidade Federal do Ceará – UFC

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família que esteve presente até agora, em especial minha mãe Érica Magalhães e minha irmã Camila Magalhães, pelo apoio, companhia, carinho e suporte incondicional durante todo o meu percurso de pesquisa artística e de vida.

À compreensão dos amigos que mantiveram-se ao meu lado nas conquistas e momentos de dúvidas, em especial Ceci Shiki e Pedro Vicente, companheiros de leituras, estudos e experiências agregadoras a esta pesquisa.

Agradeço aos pescadores que aceitaram participar desta experiência: Sidnéia Luzia, Seu Nonato, Seu Nô, Salete, Seu Cláudio e Dedé.

Ao Porto Iracema das Artes, pelo apoio a esta pesquisa em 2016 e à artista Maria Helena Bernardes por todo o suporte intelectual e emocional providos de sua generosidade.

Agradeço a Tiago Alves, pelo tempo doado, pelo apoio, paciência, pelas trocas e companheirismo fundamentais para o caminhar desta pesquisa e da nossa experiência de vida compartilhada.

Aos colegas e professores do Mestrado em Artes da UFC, pelas ricas trocas e debates intelectuais que me auxiliaram nesta caminhada.

Agradeço imensamente às contribuições e correções de Luciana Eloy e Lucia Evangelista, fundamentais para minha compreensão do que se trata uma pesquisa teórica.

Ao grupo de amigos da galeria Multiarte em Fortaleza-CE, em especial à turma do “Em Processo” e à Beatriz Perlingeiro, pela amizade e apoio integral durante minha trajetória artística.

Agradeço à minha orientadora Walmeri Ribeiro pela paciência, rapidez e objetividade.

Ao apoio da CAPES, ao ICA e a todos os seus funcionários.

Aos professores convidados da minha banca de qualificação e da banca final, Cesar Baio, Marcelo Campos e Ananda Carvalho.

E, por fim, a todos que estiveram envolvidos direta e indiretamente no processo desta pesquisa.

“É doce morrer no mar?” (CASCUDO, 2012,
p. 13)

RESUMO

Esta pesquisa buscou adentrar o universo simbólico e o ambiente físico marítimo de partes do litoral no estado do Ceará por meio da pesca artesanal. A construção da *maritimidade* da cidade de Fortaleza-CE historicamente tem acuado a pesca artesanal através da especulação imobiliária, da exploração do capital turístico, bem como por interesses do Estado com sua imagem. Tendo isso em vista, discuto as implicações de minhas escolhas estéticas ao atravessar este complexo universo litorâneo. Escolhi deter-me à relação que fiz do imaginário da pesca artesanal com o imaginário da construção civil. Desta experiência, emergiram trabalhos em vídeo, filme, pintura e intervenção urbana. Descrevo o processo de captação das imagens e o pensamento sobre elas e, por fim, trago para a discussão reflexões ético-estéticas acerca de como um trabalho artístico é capaz de propor a revisão de uma memória histórica.

Palavras-chave: Cinema Expandido. Pesca artesanal. Construção Civil. Vídeo. Maritimidade.

ABSTRACT

This research sought to penetrate the symbolic universe and the marine physical environment of parts of the coast in the state of Ceará through artisanal fishing. The construction of the *maritimity* of the city of Fortaleza-CE historically has cornered artisanal fishing by the real state market, the exploitation of touristic capital incomings and the interests of the state in its image. With this in view, I discuss the implications of my aesthetic choices as I cross this complex coastal universe. I chose to dwell on the relation I made to the imagery of artisanal fishing with the imagery of civil construction. From this experience emerged works in video, film, painting and urban intervention. I describe the process of capturing images and thinking about them, and at last I bring to the discussion ethical-aesthetic reflections about how an artistic work is capable of proposing the revision of a historical memory.

Keywords: Expanded Cinema. Artisanal Fishing. Civil Construction. Vídeo. Maritimity.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|----|
| Figura 1: Diagrama topográfico de Fortaleza, de Adolfo Herbster, 1875..... | 16 |
| Figura 2: Mar Calmo (após 1640), por Simon de Vlieger. Imagem em domínio público..... | 20 |
| Figura 3: Fishermen at sea (Pescadores no Mar), por William Turner, 1796..... | 21 |
| Figura 4: The shipwreck (Naufrágio), por William Turner..... | 21 |
| Figura 5: Snow Storm - Steam-Boat off a Harbour's Mouth (Vapor numa Tempestade de Neve), por William Turner (1842)..... | 22 |
| Figura 6: Vista da enseada de Botafogo (1817), por Thomas Ender..... | 22 |
| Figura 7: A jangada (1816), ilustração de Henry Koster..... | 23 |
| Figura 8: Jangada (1821), gravura de James Henderson..... | 23 |
| Figura 9: Navio ancorado (1886), por Castagneto..... | 25 |
| Figura 10: Tarde em Toulon (1893), pintura de Castagneto..... | 25 |
| Figura 11: Lavadeiras do Abaeté (1957), por José Pancetti..... | 26 |
| Figura 12: Praia da Gávea, pintura de 1955 por José Pancetti..... | 27 |
| Figura 13: Jangada rolando para o mar (1950), óleo sobre tela de Raimundo Cela..... | 28 |
| Figura 14: Fitando o mar (1943), óleo sobre madeira de Raimundo Cela..... | 28 |
| Figura 15: Duas épocas (1954), óleo sobre madeira de Raimundo Cela..... | 29 |
| Figura 16: Vista da derrubada do Morro do Castelo, Rio de Janeiro..... | 30 |
| Figura 17: Ensaio Mucuripe, fotografia de 1952 de Chico Albuquerque..... | 36 |
| Figura 18: Esplanada dos Ministérios em construção, fotografia de 1958 de Marcel Gautherot..... | 37 |
| Figura 19: Jangadeiros, Aquiraz, Ceará, fotografia de 1949 de Marcel Gautherot..... | 38 |
| Figura 20: Frame do vídeo "Singing for the sea" (1993), de Bethan Huws, também chamado em português de "Trabalhando para o mar do Norte"..... | 44 |
| Figura 21: Frame do vídeo "Watercolor", de Francis Alÿs, lançado em 2010..... | 45 |
| Figura 22: Frame do vídeo "Pacífico", de Enrique Ramírez, lançado em 2014..... | 46 |
| Figura 23: Frame do vídeo "The waves", de Thierry Kuntzel, lançado em 2003..... | 46 |
| Figura 24: Frame do vídeo "Polvo" (2011), Naiana Magalhães..... | 48 |
| Figura 25: Frame da vídeo-instalação "Afundados" (2012), de Naiana Magalhães..... | 48 |
| Figura 26: Frames selecionados dos vídeos captados durante as viagens de jangadas ao alto mar no litoral cearense (2016), Naiana Magalhães e Ceci Shiki..... | 61 |
| Figura 27: Frame de vídeo captado durante as viagens de jangadas ao alto mar no litoral cearense (2016), Naiana Magalhães..... | 63 |

| | |
|--|----|
| Figura 28: Frame do filme "Leviathan", de Castaing-Taylor e Paravel, lançado em 2012..... | 65 |
| Figura 29: Fotografia de jangada ao mar no litoral de Fortaleza-CE, durante a procissão de jangadas em homenagem a São Pedro (2016), de Paulo Winz, doada ao acervo pessoal da autora..... | 71 |
| Figura 30: Panorama. Mid-Atlantic (1993), fotografia de Allan Sekula..... | 73 |
| Figura 31: Containers used to contain shifting sand dunes (1994), fotografia de Allan Sekula..... | 73 |
| Figura 32: Frames de vídeos captados durante as obras de Revitalização da Beira-Mar na praia do Mucuripe em Fortaleza-CE (2016), Naiana Magalhães..... | 75 |
| Figura 33: Frame de vídeo captado durante viagens de jangada ao alto mar do litoral cearense (2016), Naiana Magalhães..... | 80 |
| Figura 34: Escavadeira na praia do Mucuripe em Fortaleza-CE e pescador puxando corda em alto-mar (2016), Naiana Magalhães..... | 84 |
| Figura 35: Vistas da simulação de vídeo-instalação (2017), Naiana Magalhães..... | 86 |
| Figura 36: Frames do vídeo Risca (2017), Naiana Magalhães..... | 91 |
| Figura 37: Frames do vídeo Risca (2017), Naiana Magalhães..... | 94 |
| Figura 38: Frame do vídeo Risca (2017), Naiana Magalhães..... | 96 |

SUMÁRIO

| | |
|--|------------------|
| 1 INTRODUÇÃO | 11 |
| 2 HISTÓRICO | 14 |
| 2.1 A Construção da maritimidade no Ceará | 14 |
| 2.2 Os artistas e a maritimidade | 19 |
| 2.3 Vizinhanças | 39 |
| 3 TRAVESSIAS | 44 |
| 3.1 Modos de mergulho | 44 |
| 3.2 Mergulho | 52 |
| 3.2.1 Armandando a vela | 61 |
| 4 DESDOBRAMENTOS | 77 |
| 4.1 Vídeos | 78 |
| <i>4.1.1 Dispositivos da criação: looping, GoPro e instalação</i> | <i>79</i> |
| 4.2 Projeções | 88 |
| 5 CONCLUSÃO | 97 |
| REFERÊNCIAS | 99 |

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa dispõe-se a pensar como um trabalho artístico é capaz de propor a revisão de uma memória histórica através de uma reflexão teórica em diálogo com a experimentação artística. Adentrou o ambiente tanto simbólico como físico do litoral do estado do Ceará, acompanhando, por meio de recursos audiovisuais, a pesca artesanal em alto-mar. A investigação aqui percorrida apresentará escolhas poéticas sob o ponto de vista de uma artista contemporânea, inserida em uma cidade litorânea marcada pela especulação imobiliária e explorada pelo capital turístico, dos quais pouco retorno é de usufruto da população local, restringindo grande parte dos insumos explorados à elite. Como vivenciar esta experiência permeada de imagens e fantasmas prévios? Que estereótipos confrontar e como olhar para o que encontrei? Como pensar, expor e dar a ver estas imagens?

Diante dessas questões, voltei-me a uma memória ligada à minha vida e a experiências da infância, em que a relação com o mar sempre esteve presente. Baseava-se no ponto de vista do observador na moradia de frente para o mar, e de atividades conectadas ao lazer restrito à praia. As experiências marinhas também chegavam-me por meio de terceiros, como, por exemplo, desde criança afetada pelas histórias contadas por pescadores e por meu pai mergulhador, e na juventude pela história da arte por meio das pinturas de Raimundo Cela, das fotografias de Chico Albuquerque e de livros como “O Velho e o Mar” (1952) de Ernest Hemingway.

O início da investigação emergiu do desejo de acompanhar uma pesca artesanal em alto-mar e registrá-la em vídeo. Estava focada inicialmente na figura do pescador, representado exaustivamente na mídia e apropriado da arte como imagem símbolo do Ceará. O intuito estava em saber como se dá a pesca artesanal nos dias de hoje, na prática. Após adentrar o mar sobre jangadas e paquetes, acompanhar os pescadores em seu trabalho e em seu cotidiano (hóspede na casa de um pescador na beira da praia), entrei em contato com a luta diária dessas pessoas também fora da água. Isto me levou a perceber, sob outro ponto de vista, a relação que a cidade trava com as comunidades originárias do litoral. A partir daí, com o sopro desses novos ventos, a pesquisa muda a direção, assim como a vela da jangada muda a rota de seu percurso.

A investigação saiu do foco exclusivo da figura do pescador e passou a abordar de maneira ampliada as relações que a cidade estabelece com o litoral, a partir da perspectiva da pesca artesanal. Nesse contexto, o conceito de **maritimidade**, apropriado da geografia, especificamente no sentido trazido por Eustógio Dantas no livro “Mar à vista: estudo da

maritimidade em Fortaleza” (2011), vem dialogar com a pesquisa no sentido de ampliar e fundamentar as relações entre cidade, litoral, homem e a experimentação artística, como o meio de explorar, conhecer e desvelar esse lugar.

A pesquisa adentra a fase experimental por meio de três incursões de jangada em alto-mar. Duas delas ocorreram na praia de Icapuí, litoral leste, enquanto uma ocorreu na praia do Guajiru, litoral oeste do estado. Nessas incursões, vivenciaram-se as dificuldades, as sensações e os desafios desta atividade, bem como foram observados os modos de vida dos pescadores artesanais frente a uma cidade que fundou-se dando as costas para o oceano, mas voltou-se a ele para consolidar intenções de exploração econômica, materializadas no turismo e no mercado imobiliário. Todas estas percepções ocorriam ao tempo em que eram registradas em vídeo, um meio de captação para além do registro da experiência, mas um olhar sensível que registra e guarda as marcas da memória atuando em conjunto à edição, sendo este o lugar da transformação poética do trabalho.

Os capítulos desta pesquisa estão organizados de modo a contextualizar as etapas construídas durante o processo de investigação em diálogo com o campo teórico e a abordagem metodológica. O primeiro capítulo explana um breve panorama do desenvolvimento histórico da maritimidade em Fortaleza-CE (DANTAS, 2011). Em seguida, discorro sobre a apropriação desse conceito, do campo da geografia, para uma perspectiva da arte, construindo uma relação entre artistas e a maritimidade. Nessa perspectiva, a investigação se dá através do olhar de artistas do período neoclássico ao período moderno no ocidente. Contextos de maritimidades elaborados por atores distintos: como a cidade, os artistas e os pescadores, os quais entrelaçam e contaminam entre si os modos de relação com o mar.

O segundo capítulo sai do contexto histórico e aponta para a emergência de maritimidades na pluralidade contemporânea. A diversidade de técnicas, modos de fazer e pensar atuais abrem caminhos diversos para o artista hoje. Assim, partindo de outras correntes de pensamento, outros operadores teóricos adentram o trabalho para fundamentar a metodologia de pesquisa e dialogar com a maritimidade: **imagem crítica** de Georges Didi-Huberman; **o artista como etnógrafo** de Hal Foster; **etnografia sensorial** de Sarah Pink; **Imagem-Movimento e Imagem-Tempo** de Gilles Deleuze e o **Cinema Expandido** de André Parente. Bem como partindo das mídias elaboradas no vocabulário artístico desta pesquisa (fotografia, pintura e audiovisual), vou ao encontro de uma imersão no ambiente marítimo ao acompanhar a pesca artesanal cearense, com a utilização de recursos audiovisuais.

A metodologia de pesquisa dialoga com o artista enquanto etnógrafo, elaborado

por Hal Foster, que discorre sobre o entrelaçamento do artista com a etnografia no campo ampliado da cultura no fazer artístico contemporâneo e com a **etnografia sensorial** de Sarah Pink que agrega outros métodos de observação, além de ouvir, olhar e registro da escrita, incluindo recursos das práticas artísticas, como as múltiplas mídias fazendo a pesquisa atuar fora do ambiente acadêmico.

Por fim, o terceiro capítulo discorre sobre os desdobramentos poéticos elaborados a partir da mídia videográfica empregada durante a investigação. Enfatiza-se a hibridização com outras mídias e a conseqüente produção de trabalhos contaminados por outros pontos de vista, sejam de técnicas ou de estruturas de pensamento. Levantam-se implicações ético-estéticas das escolhas que conformaram os trabalhos frutos desta pesquisa.

Sob a pergunta norteadora “E depois que a jangada sai, o que acontece?”, lancei-me ao alto-mar acompanhando pescadores, mas, à medida que adentrava as especificidades do mundo da pesca, também adentrava os conflitos com o modo capitalista e gentrificador de ser da cidade. Esta pergunta norteadora não se limita a uma resposta objetiva, tendo em vista que a pesquisa tem a perspectiva de processo em que a experimentação artística e a investigação teórica andam em paralelo para refletir acerca de como este trabalho é capaz de propor uma revisão de memória histórica em relação ao litoral cearense.

Assim, a pesquisa se coloca como um modo de conhecer o mundo, além de outros modos de vida, ao me apresentar momentos de ruptura com posturas pessoais prévias e métodos de trabalho modificados por esta experiência.

2 HISTÓRICO

Neste capítulo apresentarei um breve panorama histórico do desenvolvimento das relações de maritimidade da cidade de Fortaleza-CE, bem como a construção da maritimidade nos trabalhos de artistas e autores através de um recorte de obras que tenho como referência, sejam eles contrapontos ou correlatos a esta pesquisa.

O conceito de maritimidade é trazido pelo geógrafo Eustógio Dantas em seu livro “Mar à Vista: estudo da maritimidade em Fortaleza”, no qual define-o como sendo a “[...] constituição das relações da sociedade local com o mar” (DANTAS, 2011, p.13).

Apesar de a presente pesquisa ter ocorrido nas praias do Ceará, estabelece diálogos com outros espaços e referências. Não pretendo cristalizar uma historiografia da arte e da geografia social de um estado, mas, sim, avizinhar movimentos para atravessá-los em comparações. Ao aproximar estas imagens e contextos políticos, históricos e geográficos, intento trazer à tona aspectos que formam a base para pensar a proposta desta pesquisa, ou seja, as relações que travei com o lugar onde foi realizada, meu procedimento artístico e a minha construção de maritimidade nos trabalhos produzidos e ainda em curso.

Parti da **maritimidade**, conceito da geografia, pois creio que este elucidará, de forma mais ampla, as relações que os artistas também estabelecem com o mar em suas criações. Cada artista e cada cidade criam suas relações próprias com o ambiente praieiro. Assim, ainda que ampla, a maritimidade permite traçar paralelos específicos entre os atores dentro do ambiente tecido tanto nas obras como na cidade.

2.1 A Construção da maritimidade no Ceará

Dantas (2011) traça um percurso histórico da ocupação do litoral cearense, desde o Brasil colônia até os dias atuais, voltando sua análise especificamente para a capital Fortaleza, onde houve transformações singulares, ainda que em consonância com as mudanças de contextos sociais e culturais mais globais. O autor aponta que a elaboração da maritimidade no Ceará é fruto da ocidentalização da cidade de Fortaleza, espaço este amplamente contaminado pela mistura dos povos autóctones com o estilo de vida europeu, o qual regeu as diretrizes da cidade.

Conforme os estudos de Dantas (2011), a fundamentação socioeconômica, tecnológica e simbólica desta capital advém das relações da sociedade fortalezense com o semiárido. A cidade passou por duas fases: a primeira, na qual é chamada de **Capital do**

Sertão, e posteriormente, durante o século XX, batizada de **Cidade do Sol**. Esta passagem de uma cidade do litoral com alma sertaneja, litorânea-interiorana, para uma cidade do litoral feita marítima, litorânea-marítima, corresponde à mudança do olhar europeu sobre o mar, finalizada com as novas políticas modernas de lazer e turismo associadas à praia.

O território brasileiro foi dividido em sesmarias, espalhadas por zonas economicamente produtivas no interior. O litoral interessava somente à coroa portuguesa como território de ocupação estratégica para evitar invasões. As jurisprudências referentes à ocupação das **marinhas** estipulavam que estes territórios pertenciam unicamente ao rei. No entanto, elas não impediam a pesca, possibilitando a proliferação de comunidades pesqueiras no local. A estrutura que propiciou a formação destas comunidades é fruto de caracteres judiciários e de inovação tecnológica europeia.

Outro fato é que os latifúndios baseados na propriedade privada foram aos poucos restringindo o nomadismo sazonal indígena. Devido à expansão da atividade latifundiária, os grupos nativos que iam em busca de frutos, mel e caça no interior foram forçados ao sedentarismo no litoral. As tecnologias de pesca europeias favoreceram o aperfeiçoamento do arsenal pesqueiro destas comunidades, que iniciavam, por exemplo, o uso de redes e anzóis, assim como a criação de embarcações como a jangada.

Segundo Câmara Cascudo, em seu livro “Jangada: uma pesquisa etnográfica” (2012[1954]), a permanência da jangada em alguns estados do Nordeste explica-se por condições ambientais:

Há sempre vento vindo do litoral nordestino e vento regular, possibilitando a pesca diária. As tempestades são raras e não assumem a violência, intensidade e duração existentes noutras zonas. A simplicidade e pobreza do aparelhamento justificam sua popularidade para as atividades dos homens das praias. Integra-se perfeitamente dentro da reduzida economia praieira. (CASCUDO, 2012, p. 137).

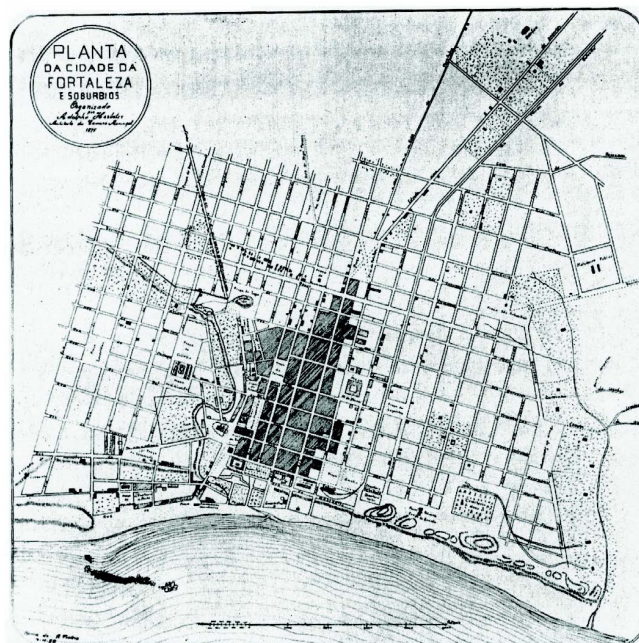
Ainda de acordo com o autor, a vela de formato triangular da jangada é de contribuição holandesa. Estes também eram os maiores comerciantes de velas de algodão do período colonial. Assim, a formação das comunidades pesqueiras deve-se à aguda miscigenação de índios e europeus, em movimentos do interior ao litoral, bem como de mestiços fugidos das secas. A contribuição indígena nessas comunidades reforçou seu caráter de subsistência e independência de vetores mercantilistas, ao que em 1811 uma nova jurisprudência passou a taxar a atividade e rebaixá-la a um patamar servil, obrigando os pescadores a fazer parte do circuito mercantil com o interior.

Medidas políticas e econômicas do início do século XIX, em consonância com o pensamento literário e científico europeu, reforçaram a abertura simbólica da elite interiorana

para o litoral, ocupado até então pela população considerada “pobre”, as comunidades pesqueiras. A independência do Ceará diante do poder de Pernambuco (1799) é a grande linha de força nesse processo. O estado passa a ter um governador próprio e abre o comércio direto com a Europa. Resulta, então, na abertura de Fortaleza ao mar, dinamizando as zonas portuárias e praieiras ao redor, dando início ao envio das mercadorias interioranas, como o algodão, para Londres. A partir daí, a cidade começa a investir em vias de comunicação, vias ferroviárias para o interior e a legislar tarifas alfandegárias.

Nessa fase, a experiência da cidade é de um acentuado aumento demográfico e a configuração de um quadro social urbano. A elite sertaneja passa a ocupar este espaço. Ainda que seja uma cidade que se funda no litoral, o espírito interiorano rege suas diretrizes. Exemplo material desse fato está no primeiro plano urbanístico da cidade: o Plano Xadrez, concebido por Antônio José da Silva Paulet, e aprovado pelo Conselho Municipal no ano de 1824. Neste plano, o interior ainda sobrepõe-se simbólica e logisticamente ao litoral, visto que as ruas principais foram desenhadas no sentido norte a sul, ou seja, saem da praia e dirigem-se ao sertão, em traçados quadrangulares.

Figura 1: Diagrama topográfico de Fortaleza, de Adolfo Herbster, 1875.



Fonte: DANTAS (2011).

Após a Independência do Brasil, essa visão se fortalece com o diagrama topográfico (Figura 1) de Adolfo Herbster, em 1875, com a construção de prédios modernos nesse alinhamento de ruas, com a destruição de edificações fora do sistema xadrez e com a

criação de clubes luxuosos à beira-mar. A cidade é pensada pelas elites no sentido de afastar os despossuídos do acesso à vida cultural estabelecida por aqueles. Este tipo de direcionamento, dando as costas à praia, reforçou ainda mais a ocupação das zonas praieiras pelos mais pobres e migrantes fugidos da seca do interior, notadamente a praia do Mucuripe, as dunas dos Outeiros e o Arraial Moura Brasil.

A mudança de visão sobre o mar pelas elites inicia um processo de litoralização, fenômeno da urbanização moderna, voltado ao lazer e à habitação. A partir dos anos 1920 e 1930, começaram a construir clubes e casarões na praia, como o Clube Náutico na praia do Meireles, e o casarão do Coronel Porto, atual Estoril. Tais transformações culturais dos espaços praieiros e consequente ocupação pela classe abastada, corroboraram com decisões políticas e econômicas de modo a produzir relações de maritimidade no litoral cearense.

O banho de mar, por exemplo, como uma dessas relações, adquiriu qualidades terapêuticas. De acordo com Dantas (2011), o francês e fundador da química moderna Antoine-Laurent Lavoisier (1843-1894), guilhotinado na Revolução Francesa, contribuiu com essa mudança de pensamento através de suas teorias sobre o respirar bem. Na Europa, passou-se a valorizar o banho de mar para o tratamento da tuberculose. Fortaleza absorve este pensamento, e o Ceará passa a ser referência em salubridade e cura para os tísicos, tendo em vista os ventos e o sol destas praias. A partir daí cresce o desejo da elite em ocupar a praia, até então território da pesca e dos mais pobres.

A literatura ocidental também exerceu importante papel na mudança desse olhar para o mar. Através dela era veiculado o quadro de pensamento político e cultural europeu que formou a base de referência para escritores brasileiros e cearenses, como Oliveira Paiva (1861-1892) e Gustavo Barroso (1888-1959). No romance “A afilhada” (1889), de Oliveira Paiva, o escritor anuncia sua filiação à escola Naturalista, que segundo ele era a única corrente intelectual capaz de combater o provincianismo do país. Nesse romance, Paiva expõe os processos de mudanças urbanísticas e sociais de Fortaleza, costurando à narrativa a paisagem marítima, o que faz dessa obra um ponto fora da curva do imaginário interiorano e sertanejo predominante na literatura da época.

Nesse mesmo período, há um influxo crescente de refugiados da seca, que não conseguem se estabelecer na cidade, ocupando, assim, os pontos de marinha. Crescem as favelas praieiras junto aos pescadores. Inicia-se a disputa pelo litoral entre os habitantes desse espaço e a elite econômica, resultando nos primeiros despejos e expulsões da população praieira. Fortaleza consolida-se, então, entre os anos 1940 e 1970, como a capital urbana do Estado, com a criação de órgãos públicos e políticas de industrialização. Intensifica-se o

surgimento da infraestrutura comercial e de serviços, além do comércio de luxo em bairros como Aldeota.

Em 1962, a implementação do Plano Diretor de Fortaleza finalmente orientou seu crescimento ao litoral, afirmando-se com a construção da Avenida Beira-Mar no ano seguinte, 1963. Integrou-se, então, a praia como local de lazer e de moradia das classes ricas. Os pescadores ali ainda permaneceram até os anos 1990, saindo da praia do Meireles para se concentrarem na ponta da praia do Mucuripe, onde construíram a sede da Colônia de Pescadores. Assim, tem-se já nos anos 1970 toda a extensão de praia da cidade ocupada pela estrutura urbana.

Segundo Dantas (2011), as políticas públicas que cobrem o litoral abonam iniciativas privadas que passam a construir barracas, hotéis, restaurantes e arranha-céus que iniciam a verticalização da zona de praia urbana. A Lei do Solo de 1979 reforça a remoção das casas dos pescadores e de barracas mais simples em substituição por hotéis e prédios de luxo. O estímulo e a demanda pelo turismo crescem vertiginosamente a partir dessa época. O advento do carro, das rodovias e de linhas telefônicas facilitou a incorporação de toda a zona litorânea do Ceará na malha urbana e de consumo turístico. As casas de veraneio praieiras passaram a tomar maiores proporções e a rivalizar com a prática de veraneio em sítios, chácaras e fazendas do interior.

Após o final dos anos 1980, as políticas públicas e o capital privado investem intensamente nos planejamentos territoriais de modo a reforçar a ligação da cidade de Fortaleza com as praias, que se tornam valorizadas como mercadoria turística. É lançado o Plano de Mudanças do Governo do Estado, que cria o Programa de Desenvolvimento do Turismo do Estado do Ceará (PRODETUR-CE), cujos recursos provêm do Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID), do Banco do Nordeste e dos governos locais. O plano chega aos seus objetivos e alcança altas taxas de circulação turística local, nacional e internacional pelas praias, de modo superior aos fluxos para o interior e às serras.

As ações da Secretaria de Turismo (SETUR-CE), em conjunto com a iniciativa privada, voltam seus esforços ao marketing para a construção da imagem da capital do estado referida como a “Cidade do Sol”. Tais transformações, refletidas por Dantas (2011), levam à mudança de Fortaleza que passa de cidade litorânea-interiorana para litorânea-marítima. Fortaleza passa a ser percebida como a cidade de belas praias, sol, coqueiros e lazer. Na televisão, a parceria entre o Governo do Estado, iniciativa privada e a Rede Globo produziu três novelas que exploraram e representaram, das paisagens aos pescadores locais: “Final Feliz” (1983); “Tropicaliente” (1994) e “Meu bem querer” (1999).

Além da TV, o investimento na circulação da imagem turística cearense também se fez em revistas, veículos e instituições relacionadas a esportes marítimos e no cinema. Filmes como “A ostra e o vento” (1997), “Amá-la” (1997), “Bela Donna” (1999) e “O Noviço Rebelde” (1999) fazem parte desta leva beneficiada pela Lei Estadual de Incentivos Fiscais à Cultura, de 1995 (conhecida como Lei Jereissati), que atraiu produtores de cinema para utilizarem a paisagem local.

Essa breve exposição do histórico da construção da maritimidade em Fortaleza e no Ceará explicita a importância do papel das decisões políticas motivadas e motivadoras de transformações culturais. No caso de Fortaleza, em consonância com o pensamento europeu, para se chegar à estrutura urbana em que hoje se encontra, além da relação que estabelece atualmente com seu entorno, a praia.

Cidade litorânea, marcada pelo imaginário sertanejo, nasceu dando as costas ao mar. Fortaleza voltou-se a ele motivada pelos banhos terapêuticos, pela literatura e pela abertura ao lazer trazida pelo pensamento europeu via escritores. Logo cresceram e fizeram crescer as demandas turísticas. Em conjunto com o capital imobiliário, as relações de maritimidade em Fortaleza se intensificam como capital turístico. Atualmente, assim como em todas as capitais litorâneas brasileiras, a especulação imobiliária dita os rumos do crescimento urbano, desrespeitando o frágil ecossistema praieiro e as comunidades que ali resistem.

2.2 Os artistas e a maritimidade

Em confluência ao percurso do pensamento ocidental em relação ao mar, na Europa uma nova perspectiva em relação a este foi se consolidando no período entre os séculos XVI e XVIII, tendo seu ápice de interesse sobre o oceano em finais do século XIX, pois é quando se abrange o domínio do velho continente. Com o desenvolvimento do comércio marítimo e as evoluções tecnológicas que o possibilitou, como a bússola, o astrolábio e a oceanografia, aos poucos reverteu-se o imaginário de aversão marinha. Antes disso, o mar era visto como o espaço do medo. Ambiente hostil, trazia a morte, os monstros marinhos, os naufrágios, as invasões piratas e os abismos intransponíveis.

Assim, as representações ocidentais do mar na imagem figurativa também atravessaram transformações. Desenvolveu-se na pintura de paisagem o gênero chamado “marinha”, iniciado por volta do século XVI na Holanda. Artistas, como Simon de Vlieger (1601-1653), desenvolveram pinturas com virtuosidade, em cenas trabalhadas com minúcias e

detalhes, técnica típica da pintura holandesa do período. Foram especialistas no desenvolvimento da perspectiva atmosférica em mar e em céu farto de nuvens, dentro da estrutura considerada clássica, criada por eles, com 2/3 de céu e 1/3 de água ou terra. As figuras humanas inexistem ou aparecem de forma diminuta. Os pescadores e trabalhadores em geral não eram assuntos de interesse para a representação ocidental nesta época.

Figura 2: Mar Calmo (após 1640), por Simon de Vlieger. Imagem em domínio público.



Fonte: VLIEGER (164-).

Estas pinturas correspondem ao período de expansão naval colonial, quando eram valorizados os detalhes nas imagens, visto que diversas Missões Artísticas eram enviadas junto às expedições para registrar os lugares conquistados. Ainda hoje estas pinturas são consideradas importantes documentos histórico-geográficos.

Durante o século XIX, ocorreram significativas mudanças nas imagens de marinhas. Nessa época, os valores da escola romântica contaminam a política, a filosofia e a arte. Iniciou contrapondo-se aos preceitos Iluministas e racionalistas. A representação da natureza para os românticos opera como uma metáfora para expressar o estado de espírito do artista. Um expoente da pintura de paisagens, onde se vê a passagem para os valores românticos, é o inglês Joseph Mallord William Turner (1775-1851)¹. No início de sua trajetória, Turner ainda carrega traços da pintura de marinha holandesa, como se pode observar em seu quadro “Pescadores no Mar” (1796), que apesar de acrescentar movimento e

¹ MARINHA. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo330/marinha>>. Acesso em: 11 de Fev. 2018.

contraste de luz à cena, ainda mantém o enquadramento clássico dos terços e a rica pintura detalhada tipicamente holandesa:

Figura 3: Fishermen at sea (Pescadores no Mar), por William Turner, 1796.



Fonte: TURNER (1796)

Turner logo supera as regras da pintura clássica de marinhas e inaugura outra abordagem para a pintura de paisagem marítima. Elaboro a dramaticidade e o movimento das cenas, nas quais trabalha a luz e a atmosfera de modo a transmitir a ideia de natureza sublime, absoluta e intransponível, conferindo sentido espiritual (além da intenção de registro), como valorizava a corrente romântica.

Na obra “Naufrágio” (1805), a seguir, podemos observar o desvencilhamento dos preceitos clássicos (Figura 4); logo depois (Figura 5), na obra “Vapor numa Tempestade de Neve” (1842), o pintor quebra de vez com a regra dos terços na pintura e radicaliza a dramaticidade e o movimento, onde não mais se distinguem as fronteiras entre céu e mar:

Figura 4: The shipwreck (Naufrágio), por William Turner.



Fonte: TURNER (1805)

Figura 5: Snow Storm - Steam-Boat off a Harbour's Mouth (Vapor numa Tempestade de Neve), por William Turner (1842).



Fonte: TURNER (1842)

Em paralelo ao histórico da mudança do olhar europeu sobre o mar, no Brasil artistas de diversas Missões Artísticas também registraram este território de acordo com as formações artísticas e culturais ocidentais a que estiveram expostos até o momento. Os artistas que aqui aportaram durante o século XVII não deram tanta importância ao litoral, registrando com maior frequência o interior, as florestas e os tipos indígenas, em uma abordagem científica e etnográfica, com poucas exceções como Gillis Peeters (1612 - 1653) e Bonaventura Peeters (1614 - 1652), artistas holandeses do período de Maurício de Nassau no Brasil, que pintaram portos e batalhas navais, contribuindo para o início do desenvolvimento do gênero de pinturas marinhas. Será apenas no século XIX que artistas viajantes, como Rugendas (1802-1858) e Thomas Ender (1793-1875), irão pintar vistas de cidades litorâneas brasileiras, também dentro dos cânones realistas científicos da pintura holandesa dos terços e figuras humanas diminutas, como mostra uma das pinturas de Ender a seguir:

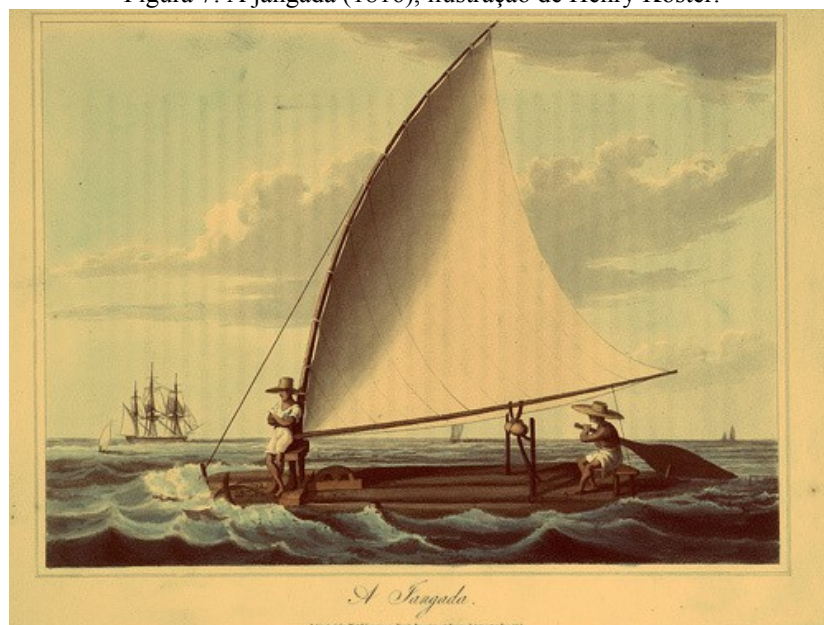
Figura 6: Vista da enseada de Botafogo (1817), por Thomas Ender.



Fonte: ENDER (1817)

Durante essa época, início do século XIX, juntamente às vistas dos litorais, houve os primeiros registros imagéticos de jangadas no nordeste brasileiro. O pintor Henry Koster (1793-1820), português filho de ingleses, veio ao Brasil e se tornou senhor de engenho. Pintou a jangada (Figura 7) durante suas viagens exploratórias e a registrou no livro “Travels in Brazil” (1816). O escritor e diplomata inglês James Henderson (1783-1848) também fez seu registro da jangada em Pernambuco (Figura 8). Em seu breve período nestas terras, escreveu o livro “A History of the Brazil” (1821). A seguir, as figuras dos registros das jangadas feitas por ambos os pintores, registros os quais caracterizam-se pelo desenho de abordagem científica e etnográfica vigente no período:

Figura 7: A jangada (1816), ilustração de Henry Koster.



Fonte: KOSTER (1816)

Figura 8: Jangada (1821), gravura de James Henderson.



Fonte: HENDERSON (1821)

Apenas no final do século XIX surge no Brasil um dos primeiros artistas dedicado às marinhas brasileiras, o italiano Giovanni Battista Castagneto (1851-1900)². Castagneto era marinheiro junto a seu pai na Itália. Em 1874 chega ao Rio de Janeiro com seu genitor, que o matricula na Academia Imperial de Belas Artes-AIBA. Castagneto teve como instrutor o pintor alemão Georg Grimm (1846-1887), professor interino da disciplina de paisagem na AIBA, cujas ideias dissidentes à metodologia de ensino acadêmica provocaram uma ruptura ideológica e de atitude artística que construíram as bases do Grupo Grimm. As ideias consistiam em deslocar a pintura do espaço do ateliê acadêmico e levar para uma experiência direta com a natureza. Assim, passaram a vivenciar o ateliê aberto na Praia de Boa Viagem, Niterói, Rio de Janeiro, liderado por Georg Grimm e integrado por seus alunos, dentre eles, Battista Castagneto, Caron (1862-1892), Garcia y Vasquez (1859-1912), França Júnior (1838-1890) e Antônio Parreiras (1860-1937).

O trabalho de Castagneto passou por diversas fases de transformação pictórica, porém, durante toda sua carreira esteve endereçado ao tema marinho, contaminado por pinceladas impressionistas e preceitos naturalistas e realistas, que visava experimentar a pintura de paisagem ao natural, observando a luz e a atmosfera local. Ressalto aqui nos trabalhos de Castagneto a influência pré-impressionista, vista na formalização das pinturas de

² CASTAGNETO. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21306/castagneto>>. Acesso em: 05 de Jun. 2018. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

William Turner, citadas anteriormente, onde estão presentes de modo indeterminado a passagem da água para o céu e o uso de pincelada fluida e empastamentos (Figura 9). Também aponto os trabalhos em que Castagneto deixa de olhar para os grandes barcos e volta sua atenção cada vez mais aos pescadores humildes, com embarcações menores e maltrapilhas, valores pregados pelo realismo: o retorno à natureza em uma vida simples (Figura 10). Um aspecto que reflete sobre a própria vida do pintor, o qual, em fase madura, vivenciou dificuldades financeiras, produzindo parte de seus quadros enquanto mantinha-se dentro de uma canoa, pintando atrás de caixas de charutos doadas por amigos, o que para o historiador Donato Mello Júnior (1915-1995) indicava sua vida precária.

Figura 9: Navio ancorado (1886), por Castagneto.



Fonte: CASTAGNETO (1886)

Figura 10: Tarde em Toulon (1893), pintura de Castagneto.



Fonte: CASTAGNETO (1893)

Outro **marinheiro-pintor** importante para a arte de marinhas brasileiras foi José Pancetti (1902-1958). Aqui, seu contexto é o da arte moderna. Seus trabalhos possuem uma simplificação pictórica que tende à abstração, além de enquadramentos com cortes abruptos incomuns, influência da fotografia e cores contrastantes. De acordo com o crítico Paulo Miyada, o pintor cria um “[...] espaço de imanência, no qual a noção de progresso faz pouco sentido” (MIYADA, 2017, p.3). Filho de imigrantes italianos, ingressou na Marinha de Guerra brasileira em 1922, onde se manteve até 1946. O período como marinheiro foi sua primeira e maior aproximação com o estudo da pintura, visto que trabalhou como pintor de convés. Ali, tratou com diferentes tinturas.

Pancetti não tinha condições de adentrar o ensino formal, mas, assim como Castagneto em sua época, aproximou-se de um grupo também dissidente da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, o **Núcleo Bernardelli** (1931-1941). O grupo prezava pela produção não formal da pintura, onde em um ateliê livre pudessem se estimular mutuamente e gerar discussões sobre os trabalhos. O artista Bruno Lechowki, polonês, pintor de marinhas e paisagem, estimulou Pancetti a explorar outros pontos de vista e perspectivas atmosféricas cromáticas em seu trabalho com maior rigor.

Durante sua vida, José Pancetti procurou vincular-se a cidades litorâneas e nos anos 50 morou na Bahia, onde pintou prolificamente. É desse período que provém sua famosa série de pinturas do labor das lavadeiras na lagoa do Abaeté. O artista trabalhava pintando defronte ao mar, com o cavalete e os pés na areia. Suas telas eram pequenas e por vezes, devido ao vento — como aponta Max Perlingeiro na apresentação do catálogo “José Pancetti: Marinheiro, Pintor e Poeta” (2003) —, a areia está presente fisicamente na areia pintada.

Ainda segundo Miyada (2017), a pintura simples, direta e econômica em recursos do pintor recusa efeitos espetaculares e dramáticos da pintura de paisagem, assim como também não recai no formalismo geométrico. Sua concisão mais apresenta as grandes extensões espaciais e sucessões cromáticas, a linha do horizonte e a luminosidade, do que encenam um grande acontecimento. Os elementos que se apresentam dão espaço para a criação de sentidos, o que coloca a contemplação em uma posição mais ativa ao invés da paralisação comumente associada a esta.

Figura 11: Lavadeiras do Abaeté (1957), por José Pancetti.



Fonte: PANCETTI (1957)

Figura 12: Praia da Gávea, pintura de 1955 por José Pancetti.



Fonte: PANCETTI (1955)

No período em que Pancetti, no fim da vida, trazia os vetores modernos e geométricos para as marinhas, o artista cearense Raimundo Cella (1890-1954) opera outra mudança na pintura de marinhas brasileiras: traz ao primeiro plano os trabalhadores do mar, fazendo destes o assunto de maior destaque do espaço praieiro construído. Cella formou-se em Ciências e Letras no Liceu do Ceará. Em 1910, mudou-se para o Rio de Janeiro para estudar engenharia e em paralelo matriculou-se como aluno da Escola Nacional de Belas Artes. Entre 1917 e 1922, viajou a Paris depois de ganhar um prêmio do Salão Nacional de Belas Artes de 1917 para aprofundar-se na pintura e onde passou a olhar os trabalhadores das vilas por onde passou. Quando voltou ao Brasil, residiu em Camocim, interior do Ceará, onde trabalhou como engenheiro e pintou os jangadeiros deste litoral.

Cella se autoproclamava um pintor acadêmico, ainda que apoiasse o movimento modernista quando este já estava em voga nas discussões intelectuais do País em sua época. A estrutura de suas pinturas segue os critérios acadêmicos, mas segundo alguns críticos de sua própria época, já a classificavam com toques modernistas devido à clara paleta de cores, às pinceladas vigorosas e aos trabalhadores do mar identificados em primeiro plano, aos quais se detinha com maior esmero. Esta construção pictórica provinha da mistura dos cânones acadêmicos e modernistas europeus, com os quais Cella esteve em contato em Paris. Dentre as diversas vertentes modernistas, formais e conceituais, havia as que traziam à tona o olhar sobre o trabalhador, tendo em vista a ascensão das teorias marxistas no debate intelectual dentro das comunidades artísticas.

Figura 13: Jangada rolando para o mar (1950), óleo sobre tela de Raimundo Cella.



Fonte: CELA (1950)

Figura 14: Fitando o mar (1943), óleo sobre madeira de Raimundo Cella.



Fonte: CELA (1943)

Raimundo Cella é conhecido por seu trabalho com os trabalhadores populares na

pintura, mas também prestou atenção, ainda que pontualmente, à estrutura das cidades litorâneas por onde passou. Em sua estada no Rio de Janeiro, pintou a tela a qual chamou “Duas épocas” (1954), provavelmente de uma vista da derrubada do Morro do Castelo, como mostra a fotografia ao lado da imagem da pintura, a seguir. A cidade do Rio, nos anos 1920, também iniciou o processo de construção de uma “tipologia hoteleira balneária” assim como Fortaleza, onde se construíram hotéis, bares e restaurantes de luxo. No Rio, o Morro do Castelo foi considerado um impedimento a este novo projeto urbanístico, sendo então devastado e suas terras utilizadas para aterrar áreas da Baía de Guanabara. O título “Duas épocas” para este trabalho de Cela incita diversas interpretações. Não deixa claro se está representando intenções contra ou a favor do dito progresso, mas certamente o artista referia-se à transformação urbanística da cidade. A ambiguidade do título acerca da mudança estrutural cidadina carioca é um ponto de interesse que a obra suscita ao debate.

Figura 15: Duas épocas (1954), óleo sobre madeira de Raimundo Cella.



Fonte: CELA (1954)

Figura 16: Vista da derrubada do Morro do Castelo, Rio de Janeiro.



Fonte: RESTOS... (19--)

O advento da fotografia, do cinema e dos paradigmas modernos acrescentou novos vetores à relação construída pelos artistas com o mar, na imagem. Contrapondo-me e em busca de avançar na ideia do cineasta Serguei Eisenstein (1898-1948), quando diz que o cinema aproxima-se mais da narrativa literária e menos a ver com a pintura (EISENSTEIN, 1987), penso que a forma como a pintura historicamente construiu a imagem possui grandes pontos de contato com o cinema e estes são, segundo Jacques Aumont, em seu livro “O Olho interminável – Cinema e Pintura” (2004), a construção virtual da cena e a busca sistemática por alcançar os **efeitos de realidade**, o imaterial, o invisível e o etéreo, como o vento e a luz em objetos materiais:

Há aí uma história, a da pintura das nuvens, das chuvas, das tempestades e dos arco-íris, a das folhas trêmulas ao vento e do mar cintilante ao sol, uma história da qual o século XIX fizera, entre outros, seu grande negócio. Seria um exagero, é claro, fazer disso um fato só desse século. Pintores tão importantes e tão diferentes quanto Poussin, Velázquez ou Chardin, entre muitos outros, trabalharam para mostrar o tremor da luz nas folhas, ou a atmosfera dos fins de tarde, ou o brilho tranquilo dos objetos do cotidiano. O que é próprio do século que vai inventar o cinema é o fato de ter sistematizado tais efeitos, e sobretudo de tê-los cultivado por si sós, de ter erigido a luz e o ar em objetos pictóricos. (AUMONT, 2004, p. 34)

Esses mesmos efeitos de realidade são, contudo, paradoxais, segundo o autor. Ao

tentar dar conta da realidade, trazem consigo, ao se materializar, o extraordinário no ordinário, o fantástico no comum. Trazem os fantasmas, a fantasmática. Não à toa, os primeiros experimentos de dispositivos pré-cinema, de imagens em movimento, como o Traumatropo e o Fantascópio, muito serviram a espetáculos de fantasmagoria no século XVIII e XIX. O Cinematógrafo (1895), segundo Tadeu Capistrano³, surge da vontade de imersão na fantasmagoria. Há aí uma vontade de trazer à vida (à alma), animar, o que está parado e morto. Trazer de volta à vida o material e o concreto com a alma, com o imaterial e com o etéreo. O movimento que anima a imagem de folhas trêmulas pelo vento ou, ainda, movimentam fantasmas e vampiros. Alegoricamente. Jacques Derrida, no filme *Ghost Dance* (1983), do cineasta Ken McMullen, diz: “o cinema é dançar com fantasmas, é a arte de deixar que os fantasmas voltem”.

Não só o movimento deflagra a magia. Gaspar Robertson, o maior expoente dos fantascópios de Paris do início do século XIX, articulava luz, imagem, movimento e as reações dos corpos da plateia. Do mesmo modo, o cinema articula tempo e luz através da projeção, mobilizando, portanto, memória, atenção, imaginação e emoções. Estes **efeitos de realidade** foram também utilizados em espetáculos que serviram a interesses ideológicos. Tornavam-se, assim, dispositivos que visavam organizar a experiência, numa articulação — e a palavra articulação é importante aqui, pois marca as intencionalidades nos efeitos de realidade — de modo a manipular o espectador.

Para contextualizar o momento histórico destas experiências com as novas tecnologias, o grupo americano Critical Art Ensemble (CAE), de 1987, no livro “Distúrbio Eletrônico” (1997), ao analisar o contexto do uso das imagens captadas por dispositivos de réplica (câmeras fotográficas e de filmagem, analógicos e digitais), o grupo aponta que de acordo com a política de esquerda e os artistas a ela vinculados, estes utilizaram os meios de representação realistas através das novas tecnologias, influenciadas pelo modelo empírico Iluminista. O par do surgimento da agenda política da esquerda na produção cultural, os movimentos artísticos como o Realismo e o Naturalismo, também nascidos sob a influência das tecnologias de réplicas, foram incorporados na estrutura de representação política não hegemônica. Contudo, estes modelos de representação pretensamente factuais mostraram-se falhos, pois estavam subjugados a ideologias. No final do século XIX, as experimentações com a fotografia e com o cinema, recém-surgido, reforçam esta compreensão. A tentativa de registrar a realidade nessas imagens, levadas ao extremo no gênero documentário, revelou-se como um meio de colonização da cultura do representado.

³ CAPISTRANO, Tadeu. **Luz, tempo e virtualidade**. 2011. Aula ministrada no curso do Laboratório de Linguagens Visuais da escola Vila das Artes em Fortaleza-CE. Fortaleza, 2011.

Neste contexto, a construção da maritimidade no cinema terá um grande expoente, que abordou o ambiente marinho na imagem em movimento: o cineasta norte-americano Robert Joseph Flaherty (1884-1951), pioneiro da docuficção e da etnoficção. É de Flaherty a frase “Se há uma história, é a do homem na sua oposição à natureza”⁴, ideia que baliza toda sua obra e se mostra como o paradigma dominante nos trabalhos modernos e representativos, os quais abordam o homem no ambiente marinho no cinema e na fotografia. No filme “O Homem de Aran” (1934), Flaherty conta a história de uma comunidade de pescadores habitantes da Ilha de Aran, na costa oeste da Irlanda, sob a perspectiva de uma jornada heroica em seu cotidiano para sobreviver. Ali a natureza ora deslumbra, ora devasta.

Apesar de estar associado ao documentário, Flaherty utiliza a estrutura da narrativa clássica ficcional e aristotélica ao montar o filme em três atos. O primeiro ato apresenta a comunidade em harmonia em seu habitat e com a natureza, que se mostra dócil. Vemos um menino brincando e a mãe balançando um berço, entrecortada com a imagem de uma galinha que cuida dos pintinhos e choca seus ovos, em uma montagem clássica visando a rima e a metáfora visual. No segundo ato, a natureza mostra-se ameaçadora com o céu carregado de nuvens que avançam fechadas e com cenas que mostram os pescadores tentando voltar para casa, lutando com o mar. A edição “vertoviana”, rápida e alternando momentos de tensão e alívio, intensificam a cena. Nesta sequência, apesar das dificuldades e da natureza terrível, do mar bravio com ondas que quebram contra as falésias, os homens triunfam e conseguem retornar. No terceiro e último ato, os pescadores voltam a lutar com o mar, mas desta vez são arremessados nos rochedos e não conseguem retornar à terra. Os *closes* não são frequentes, apenas pontuais, e ao final, após a tragédia, mostram os familiares desolados. Em seguida, estes voltam para casa, e a vida continua.

Estrutura ideológica e montagem similar a esta de “O Homem de Aran”, Flaherty também utilizou no filme “Tabu” (1931), filmado em parceria com o cineasta expressionista alemão Friedrich Wilhelm Murnau (1888-1931). O filme conta a história de amor de dois jovens nativos de uma comunidade de Bora Bora, uma das ilhas da Polinésia Francesa. Também estruturado em partes, neste caso capítulos, o primeiro, “Paraíso”, mostra a vida paradisíaca e integrada da comunidade ao meio ambiente imaculado. No segundo, “Paraíso perdido”, inicia-se a narrativa de tragédia e superação dos personagens frente aos impasses com as regras da comunidade e frente aos desafios impostos pela natureza.

Este período, entre os anos 1930-1940, ficou marcado por diversas produções com a temática de viés etnográfico-ficcional, cujo mote são esses lugares “exóticos” onde vivem

⁴ FLAHERTY. In: **Contracampo: revista de cinema**. Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/sessaocineclube/nanookoesquimo.htm>>. Acesso em: 05 de Jun. 2018.

homens de comunidades integradas com a natureza, envolvidos nos desafios de sobrevivência diária, pessoas alheias ao progresso ocidental civilizatório. Tanto a construção de imagens, quanto a estrutura filmica conduzida por Flaherty exerceram ampla influência em seus colegas e sucessores, especialmente o cineasta, também norte-americano, Orson Welles (1915-1985) na produção interrompida “É tudo verdade” (1942), rodada na praia do Mucuripe em Fortaleza-CE. O filme também segue uma narrativa que começa mostrando uma comunidade praiana, que no início vive suas atividades cotidianas em harmonia com o meio ambiente, mas que acabará por ter em seu cenário o desdobramento de diversos conflitos. O filme traz claras influências do cinema expressionista alemão, ao trabalhar com o acentuado jogo de luz e sombras, bem como foca no aspecto simbólico de objetos atuando na narrativa.

O documentário “Cidadão Jacaré” (2004), de Firmino Holanda e Petrus Cariry, vai mostrar que a iniciativa de enviar Orson Welles para o Brasil partirá da produtora do bilionário John Rockefeller, a RKO, no sentido de filmar o carnaval e retificar a política da “boa vizinhança” com nosso país, que flertava com o nazismo e Mussolini, inimigos de guerra dos Estados Unidos. Welles soube de um ocorrido de reivindicação dos direitos dos jangadeiros e decide filmar esta história na praia do Mucuripe, para além do carnaval carioca. A presença do cineasta na comunidade suscita euforia em Fortaleza, mas um fim trágico corta e suspende a produção do filme: Manuel Jacaré, que seria a personagem principal do filme, morre na viagem de jangada de volta do Rio de Janeiro ao Ceará. A passagem de Welles por Fortaleza também deixou outros rastros. O fotógrafo cearense Chico Albuquerque (1917-2000) participou destas filmagens como diretor de fotografia do filme: dez anos depois, na década de 50, Albuquerque volta ao Mucuripe para fazer um ensaio fotográfico dos jangadeiros, com imagens de alta qualidade e apurada composição, herdeiras dos ensinamentos de Welles.

Mas não só do filme de Welles, o Jangadeiro mostra-se como figura de presença marcante na invenção imagética e simbólica do Ceará⁵. O primeiro jangadeiro que ganhou status de herói cearense surgiu em 1881, encarnado em Francisco José do Nascimento, o Chico da Matilde, famoso “Dragão do Mar.” Era a época das campanhas abolicionistas e,

⁵ Sobretudo quando se considera ser o próprio Ceará uma invenção: “[...] Criam-se, a partir de um cotidiano comum, adventos do memorável. A invenção do Ceará acontece, então, antes da criação do Nordeste. Particularmente, o romance regionalista da década de 1930 contribuiu fortemente para a caracterização do Nordeste. Antes disso, o indianismo da literatura, na Iracema de José de Alencar. Para tal invenção do Ceará, contribuíram artistas e literatos, políticos e gente do povo. Assim, a arte cooperou para unificar e destacar o que se via no dia a dia como ícones da brasilidade. A comunidade inventada, imaginada, nos termos de Benedict Anderson, está sempre em construção cultural. [...] Há, então, nesta invenção do Ceará, a mistura do popular e do erudito. De artistas naif e outros vinculados a grupos e escolas como a Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP), que implementou a arte moderna no Estado, do qual fizeram parte Estrigias, Aldemir Martins, Mário Baratta, Antônio Bandeira.” (CAMPOS, Marcelo. A Invenção do Ceará. In: **Trajatórias**: arte brasileira na Fundação Edson Queiroz. 2013, p. 94)

valendo-se de seus poderes essenciais nas travessias dos navios à terra, Dragão do Mar recusou-se a desembarcar escravos no Ceará, convencendo a todos os outros jangadeiros a juntarem-se à causa. Em março de 1884, Chico da Matilde viajou ao Rio de Janeiro e foi recebido com festa, pompa, medalhas e aclamações.

Os jangadeiros continuaram a ser essenciais para a travessia das pessoas e bagagens dos navios à praia antes da construção do porto, que teve seu primeiro navio atracado em 1953. De acordo com Câmara Cascudo:

A praia ampla e nua de Fortaleza recebe a onda vinda do largo quase sem obstáculos. Os desembarques eram difíceis e a jangada indispensável por ser a única capaz de resistir à violência das vagas. Até que, quase em nossos dias, Fortaleza possuísse o seu cais, os navios entregavam os passageiros às jangadas, tentando abicar na areia da costa através dos vagalhões furiosos. [...] além da pesca, a jangada cearense possuía o prestígio citadino como elemento indispensável para o acesso à capital da província. As jangadas de outras cidades a beira-mar não tinham este ofício, substituídas pelos botes e baiteiras. (CASCUDO, 2012, p.52)

No século XX, em 1940, a história que sensibilizou o diretor norte-americano Orson Welles foi a do quarteto de jangadeiros Mestre Jerônimo, Tatá e Manuel Preto, liderados por Manuel Olímpio Meira, conhecido como Manuel Jacaré, que partiram, na jangada São Pedro, do Ceará ao Rio de Janeiro para reivindicar direitos para sua comunidade pesqueira, negligenciada pelo poder público. Estavam decididos a falar com o presidente Getúlio Vargas. Foram recebidos com pompa, como heróis, e assim reforçado o mito e estereótipo do Jangadeiro como um legítimo trabalhador filho da terra, que com seu esforço move o país em direção ao “progresso” e reforça uma identidade nacional, calcada no trabalhador obediente que domina as forças da natureza em prol dos interesses do Estado. Na época, havia forte campanha nacionalista. Essa imagem do homem do mar como figura heroica é apropriada pelo Estado e passa a fazer parte da construção da maritimidade pelas políticas nacionalistas.

Na chegada dos quatro pescadores ao Rio de Janeiro, então capital federal, estava ocorrendo o Primeiro Congresso de Brasilidade. De acordo com a historiadora Berenice Abreu em sua tese de doutorado “O Raid da Jangada São Pedro: Pescadores, Estado Novo e Luta por Direitos” (2007): “Para os organizadores do evento, no contexto que estava vivendo, marcado pelos horrores da II Grande Guerra, que ocasionou uma entrada significativa de imigrantes refugiados no Brasil e em toda a América, era necessário reafirmar os princípios do nacionalismo brasileiro, ou [...] princípios de ‘brasilidade’.” Para a jornalista Maria Eugenio Celso, o significado do conceito era assim expresso:

Brasilidade significa, antes de tudo, amor ao Brasil. Consciência do Brasil.

Capacidade de sacrifício pelo Brasil. Brasilidade significa vontade de corrigir os nossos defeitos e nossos erros, mas firme no propósito de conservar as qualidades legadas pelos nossos antigos, eximindo-nos de abdicar do cunho brasileiro de nossa índole e o que de bem nosso e só nosso possa em nós todos existir. Brasilidade não é e nunca foi intolerância e animosidade contra os filhos de outras nações. (Jornal do Brasil, 1941, p. 5)

Ainda segundo Berenice Abreu, os jangadeiros foram convidados a participar de uma sessão do congresso, no dia 19 de novembro de 1941. Foram saudados e celebrados como os autênticos exemplos desta dita “brasilidade”. Nas palavras da autora, iniciou-se uma “cruzada etnográfica” para identificar e registrar os modos de vida dos pescadores do Nordeste (apenas Norte, na época), sendo representados em imagens de acordo com os interesses estadistas, com a qual contribuiu o rádio, os jornais e o cinema (ABREU, 2007, p. 138).

Cabe ainda destacar o trabalho de dois fotógrafos que construíram suas relações de maritimidade ao abordarem comunidades populares litorâneas em suas fotografias dentro do cânone e contexto modernista: o já referido fotógrafo cearense Chico Albuquerque (1917-2000) e o fotógrafo francês Marcel Gautherot (1910-1996). Francisco Afonso de Albuquerque (1917-2000), mais conhecido como Chico Albuquerque, foi um fotógrafo cearense que teve o primeiro contato com a fotografia em 1932, junto ao seu pai, cinegrafista amador quando inicia filmagens de curta-metragens. A partir daí, começou a fazer retratos profissionais no estúdio montado pela família, em Fortaleza. Em 1942 trabalhou como fotógrafo still do filme “It’s All True”, de Orson Welles quando o cineasta veio à cidade rodar o filme. Na década de 50, Albuquerque, retornou ao Mucuripe e fez o seu mais famoso ensaio fotográfico com os jangadeiros: o ensaio “Mucuripe” (1952).

Figura 17: Ensaio Mucuripe, fotografia de 1952 de Chico Albuquerque.



Fonte: ALBUQUERQUE (1952)

Neste ensaio, a figura do pescador é apresentada sempre em primeiro plano inserido em uma paisagem marítima longínqua, onde o trabalhador, maior e mais forte, está pronto e apto a dominá-la. O elemento urbano inexistente, há somente uma posição de luta do homem com a natureza. Vestindo seus trajes típicos, a imagem reforça a intenção modernista de exotização do trabalhador inserido em um lugar selvagem e sempre do ponto de vista da terra para o mar.

O **arquiteto feito fotógrafo**, modo como Paulo Miyada (2017) aborda o francês Marcel Gautherot, trabalhou no *Musée de l'Homme*, em Paris, onde entrou em contato com a fotografia, meados dos anos 1930. Movido por suas pesquisas que envolviam a investigação entre a etnologia e a arte, Gautherot empreendeu diversas viagens às Américas em exploração principalmente das terras brasileiras. Contribuiu com o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), no Rio de Janeiro, nos anos 1940. Os pontos de interesse de Gautherot estavam em consonância com os de outros fotógrafos de sua geração, que iam desde a documentação da construção arquitetônica industrial e vernacular às comunidades tradicionais e artesanais. Assim, imerso em um contexto de busca por uma ideia utópica “brasilidade”, Gautherot interessou-se em registrar a construção de Brasília em expedições pelo interior, resultando em um de seus ensaios mais icônicos da arquitetura e urbanização modernista nacional (Figura 18).

Figura 18: Esplanada dos Ministérios em construção, fotografia de 1958 de Marcel Gautherot.



Fonte: GAUTHEROT (1958)

O fotógrafo também registrou em passagem pelo Nordeste, os pescadores cearenses da comunidade de Aquiraz, posicionando-os no primeiro plano, mas diferente da construção tecida por Albuquerque, uma maritimidade construída a partir de outro ponto de vista: da praia para o mar, que se mantinha ao longe. Gautherot os fotografa de frente e em plena atividade sobre as águas (Figura 19).

Figura 19: Jangadeiros, Aquiraz, Ceará, fotografia de 1949 de Marcel Gautherot.



Fonte:GAUTHEROT (1949)

Até aqui, fiz um panorama da relação entre a maritimidade construída na fotografia e no cinema. Flaherty e Orson Welles apresentam um homem em oposição à natureza desafiando o ambiente marinho; Chico Albuquerque faz um retrato do homem na lida e no trabalho e a comunidade pesqueira a partir do ponto de vista da praia para o mar. Gautherot inverte esse olhar ao adentrar o espaço marinho e mostrar o pescador em plena atividade sobre as águas. Incluindo a forma como a maritimidade passou a ser incorporada às ideologias nacionalistas de Estado. Nesse sentido a noção de maritimidade se aplicou ao cânone moderno como estratégia desenvolvimentista e progressista do país no pós-guerra, continuou assim a promover a oposição entre homem e natureza, a fortalecer as elites e a reforçar as diferenças sociais e territoriais, mesmo nessa fase compreendida como vanguarda construtiva e visionária.

2.3 Vizinhanças

O mundo contemporâneo faz emergir outras relações de maritimidade diferentes e diversas das apontadas nas obras sobre as quais discorri até aqui. Realizado este percurso histórico até os trabalhos modernos dos anos 1950, refleti sobre as construções de maritimidade em Fortaleza realizada na pesquisa de Dantas (2011) e a construção da maritimidade no recorte apresentado nas obras dos artistas até este período. Nos capítulos seguintes, distinguirei as intersecções das referências de artistas contemporâneos, à medida que explanarei a pesquisa, apontando os possíveis cruzamentos.

Ao que se refere aos trabalhos trazidos neste capítulo, o filósofo francês Gilles Deleuze (1925-1995) diz que toda obra de arte cria para si um povo (DELEUZE, 1999). Indago, portanto, que povo cria essas obras? Que imaginário carrega e movimenta em suas águas? Os trabalhos artísticos suscitados até o momento sob o viés da maritimidade, assim como a própria construção da cidade de Fortaleza, parecem convergir numa separação homem *versus* natureza. Projeções utópicas atravessam essas criações, tendo em vista esta separação, ainda que através de utopias diferentes. Ora o mar é tratado como natureza idílica, ao mesmo tempo que indomável, ora surge como espaço de contemplação e ora surge em segundo plano, como território da conquista e triunfo da força e inteligência humana.

Fortaleza funda-se através de uma empreitada colonial, cuja premissa é de dominância extrativista, onde a natureza e os nativos são vistos como fonte de recursos infinitos para servir ao homem branco europeu. Do mar não provinham potenciais recursos econômicos, logo a cidade deu as costas a ele. O imaginário que movimentou, formou e materializou a capital do Ceará continha as linhas de forças que operaram a mudança de voltar sua atenção ao mar, porém, com fins lucrativos, por meio da especulação imobiliária principalmente.

As decisões tomadas e jurisprudências criadas para a construção da cidade não levaram em conta o meio ambiente e as comunidades praieiras, visto que até os dias atuais ambos sofrem com as consequências destas ações que formaram a cidade que é hoje, a qual impõe mazelas trazidas pelo capitalismo: a poluição, erosão, degradação e a condição de pobreza. Avizinham-se a esta forma capitalista e especulativa de estabelecimento da maritimidade as relações de **maritimidade utópicas** criadas nas imagens pelos artistas, que apesar de não intencional corroboraram com as intenções capitalistas.

As pinturas de marinhas — e a posterior influência da escola Romântica nessas pinturas, tendo como expoente o pintor inglês William Turner, quando se passa a associar estados de espírito à natureza e ao mar idealizado — influenciarão escritores e artistas

cearenses que aos poucos acrescentarão o mar e o litoral à paisagem de suas obras, a exemplo do escritor cearense Oliveira Paiva. Fortaleza, cidade que até o início do século XX ainda era marcada pelo imaginário interiorano, abre-se ao mar, agora movimentada pelo novo imaginário marítimo criado pelos escritores e intelectuais. Concomitante às mudanças de imaginário, o capital privado em conjunto com o poder público vem aproveitando para lucrar com o território litorâneo, removendo e concentrando ainda mais as comunidades pesqueiras originárias em favelas de praia.

O advento da modernidade traz inovações tecnológicas, a aceleração e verticalização das cidades, a busca pela **brasilidade** e identidade nacional, e a exotização das comunidades originárias e trabalhadores braçais. Nas imagens pictóricas, o mar passa a ser o pano de fundo dos trabalhadores litorâneos, que ascendem ao primeiro plano e ao ponto de interesse da imagem. O mesmo, no entanto, não se dá no plano das políticas públicas. Este momento é formado por camadas complexas e paradoxais, em que as forças que se voltam ao progresso e à construção de cidades brasileiras, a partir de um projeto modernista (Brasília é exemplo), vão paralelamente promover imagens utópicas de uma natureza e de uma comunidade humana que, resistente ao progresso, apresentam-se como incompatíveis a esta concepção de modernidade.

No final da década de 30, a enseada do Mucuripe em Fortaleza foi escolhida para receber a construção do Porto do Mucuripe, motivo pelo qual um ramal ferroviário foi reformado e estendido para chegar até lá. Dez anos depois, os efeitos apareceram. O lugar deixou de ser uma simples vila de pescadores para expandir-se sensivelmente, a ponto de hoje ser uma das maiores áreas de especulação imobiliária da cidade de Fortaleza. Ainda resiste, em meio aos altos prédios, a igreja construída em 1852: a Capela de São Pedro dos Pescadores, ou a popular Igrejinha da Praia. Quase em frente a esta igreja, inaugurou-se no ano de 2016 o reformado Mercado dos Peixes, obra que faz parte de um grande projeto de requalificação da orla da cidade.

O espaço dos pescadores encontra-se hoje restrito a uma estreita faixa do litoral do Mucuripe, entre o novo Mercado dos Peixes e a obra de revitalização da Beira-Mar, que os empurram cada vez mais para fora de seu território. Na faixa de praia que lhes restou é onde deixam os barcos e reúnem-se socialmente. Também vendem alguns peixes fritos, bebem e jogam. Simplesmente passam o tempo. Modo de vida incompatível com o que traz a especulação imobiliária e a classe social que os espremem para fora desta praia. Agrava-se e justifica-se a situação de enxotá-los dali o fato de que se misturam a esta marginalidade topográfica e socioeconômica imposta a eles além de outras trazidas pelo sistema capitalista: a

pobreza e a violência.

A imagem tradicional da pesca artesanal, construída pela mídia e cooptada da arte pelo Estado, que valoriza os rituais da pesca de modo folclórico, tem um efeito paradoxal: é o que, de certa forma, ainda mantém “protegidas” estas pessoas e a comunidade formada ao redor da pesca. Como finaliza Berenice Abreu em sua tese sobre a viagem da jangada São Pedro ao Rio de Janeiro nos anos 40,

Os vários ‘lados’ se aproveitaram, de algum modo, do episódio, apesar de seus triunfos serem bem diferenciados e desiguais. Os jangadeiros, pelo menos, puderam mostrar ao Brasil, e também ao mundo, o drama em que viviam cotidianamente com suas famílias. Apareceram como protagonistas principais de sua própria história. Até então, figuravam como personagens românticos e bucólicos na literatura. Naquele momento, entretanto, apareceram com sua rudeza, suas roupas encardidas e sua jangada, instrumento de trabalho diário. Tomaram para si a sua voz. O Estado fortaleceu a sua imagem, através do espetáculo do consenso. (ABREU, 2007, p. 238).

A imagem carregada pela pesca artesanal e pelas praias cearenses são signos construídos com a invenção da maritimidade no Ceará e que serviu, e serve, a interesses do Estado e da exploração turística. A imagem tradicional do pescador, embora permaneça midiaticamente favorável a eles no universo da opinião pública, está atravessada por uma série de questões de ordem prática, entremeada de muitos interesses e tensões. Hoje, esses interesses orbitam em relação, ora a certas prerrogativas turísticas, ora aos anseios e desejos da própria comunidade pesqueira.

Ainda que a imagem típica do pescador tenha sido captada por interesses capitalistas, para além dos conflitos sociais existe a contribuição sensível deixada pelos artistas na construção de suas relações de maritimidade utópicas. O curador Paulo Miyada na exposição *Civilizações Praieiras*, de 2017, em São Paulo, abordará a obra de José Pancetti e as “Canções Praieiras” de Dorival Caymmi (1914-2008) para falar de uma **Civilização Praieira** que move o imaginário destes artistas, cujos trabalhos manifestam as bases para esta civilização. De acordo com o autor:

Em Pancetti, como em Caymmi, opera uma “cegueira seletiva” espacial, temporal, étnica e sociológica, o que demonstra iguais parcelas de idealização, nostalgia e (vez em quando se percebe) melancolia. Talvez alguém sinta falta de dialética na obra desses dois poetas, pois dialética, conflito e contradição há e haverá na sociologia baiana de ontem, hoje e amanhã. Por mais que se aprofunde, entretanto, tal enfoque estará sempre errando o fundamental na contribuição estética desses artistas: a demonstração de que dentro da realidade já poderiam existir os ingredientes de uma civilização desejável, restando a nós a tarefa de viver à altura da utopia guardada no interior do território existente, e não alhures. (MIYADA, 2017, p.19)

Assim, Miyada sublinha algo para o qual os artistas já haviam chamado a atenção: o meio ambiente praieiro e as comunidades que vivem dele, negligenciados pela formação

jurídica e empírica da cidade, conforme exposto no início deste capítulo. E aqui outra camada de complexidade emerge. A questão está em perceber que os artistas olham e constroem a maritimidade justamente a partir de elementos negligenciados pelo poder público na construção urbana litorânea.

3 TRAVESSIAS

3.1 Modos de mergulho

O contemporâneo e a arte contemporânea abriram caminhos para diversas possibilidades de abordagens artísticas. Os dias atuais nos deparam com uma profusão de técnicas, modos de ser, de fazer e de pesquisar arte. De acordo com Michael Archer, no livro “Arte Contemporânea: uma história concisa” (2001), intensificam-se nos anos 1960 a reavaliação e o questionamento dos artistas e intelectuais em relação aos caminhos tomados pela arte. O filósofo Theodor Adorno irá desenvolver em sua “Teoria estética” (1970) a ideia de que “em arte, nada pode ser entendido sem discutir e, muito menos, sem pensar” (ADORNO, 1970, p. 26). Por volta dessa época, as vanguardas modernistas passaram a ser questionadas e reinterpretadas. As narrativas e teorias modernistas foram desafiadas por correntes artísticas como a arte conceitual, performance, *body art*, *land art* e investe-se numa nova relação entre arte e vida. Passou-se a reconhecer que o significado de uma obra de arte não continha-se isolado nela mesma, mas emerge também de seu contexto.

A *land art*, assim como, em grande medida, o impacto das teorias feministas colocaram em questão a dicotomia natureza *versus* cultura. A crítica ao patriarcado pelo feminismo, nos anos 1970, colocava em xeque o que se pensava como natural nas diferenças entre homem e mulher, polarização esta da qual derivavam outras igualmente questionadas, como por exemplo a referida natureza e cultura; e intelecto e emoção; público e privado. A *land art* questionou o lugar da arte dentro das instituições e, em diálogo crítico com a tradição da paisagem, artistas como Richard Long e Robert Smithson voltaram suas atenções para fora das galerias se relacionando com a natureza *in loco*. Trazem à tona, assim, a preocupação com o meio ambiente. A obra “Spiral Jetty” (1970) de Robert Smithson é um exemplo icônico dessa vertente no início da *land art*. O artista remove pedras e terra à beira do lago *Great Salt Lake* no estado de Utah (EUA) e constrói uma barragem no formato de uma espiral que inicia em terra firme e adentra o lago. Parte do ano a espiral permanece submersa devido à mudança do nível da água do lago.

Estes trabalhos “são acréscimos a um lugar e, no entanto, servem essencialmente para revelar ao observador a paisagem em si, em vez de se impor sobre ela como uma nova presença” (ARCHER, 2001, p. 80). Trazem vetores fundamentais para esta pesquisa: a descentralização do elemento humano e a quebra da dicotomia homem *versus* natureza na construção da maritimidade no contemporâneo.

Esse deslocamento do lugar da obra de arte, além de todas as correntes de pensamentos formadoras da rede que constitui a arte na contemporaneidade, abriu caminhos para obras como “Trabalho para o Mar do Norte” (1993), de Bethan Huws, onde a artista convidou um grupo de cantoras folclóricas tradicionais da Bulgária, as Bistritsa Babi, para cantarem em coral em uma praia de outro país, mais precisamente na costa nordeste da Inglaterra, durante a maré alta. O trabalho constrói sua maritimidade colocando em movimento a liminaridade entre contextos culturais e naturais, o canto e o som do mar, assim como o continente e o oceano.

Figura 20: Frame do vídeo "Singing for the sea" (1993), de Bethan Huws, também chamado em português de "Trabalhando para o mar do Norte".



Fonte: SINGING... (1993)

Atualmente uma vasta gama de artistas tem se relacionado com o ambiente marítimo, cada um a sua maneira, dentro da diversidade de abordagens e mídias possibilitadas pelo cenário contemporâneo. Artistas como — para citar alguns exemplos deste panorama diverso — Francis Alÿs, Enrique Ramírez, Thierry Kuntzel, Allan Sekula e Paulo Bruscky, utilizam-se de vídeo, filme, fotografia, novas tecnologias, arte conceitual, performance, objetos e relatos para construir relações de maritimidade em seus processos artísticos. No vídeo “Watercolor” (2010), o belga Francis Alÿs coleta água do Mar Negro, em Trabzon, na Turquia, e no quadro seguinte, após uma cartela explicativa da ação em texto, despeja a água

coletada anteriormente no Mar Vermelho em Ácaba, na Jordânia. O artista, por meio do vídeo, da performance e da arte conceitual, em uma ação simbólica e poética, movimentava contextos geográficos, culturais e políticos, em consonância com o deslocamento operado pela artista Bethan Huws em “Trabalho para o Mar do Norte”. Enquanto Huws desloca e aproxima contextos culturais (cantoras búlgaras, Bistritsa Babi) e contexto natural (marítimo), Alys desloca contextos naturais (Mar Negro e Mar Vermelho) e converge contextos culturais ao misturá-los.

Figura 21: Frame do vídeo "Watercolor", de Francis Alÿs, lançado em 2010.



Fonte: WATERCOLOR (2010)

O chileno Enrique Ramírez, no trabalho “Pacífico” (2014), mostra em vídeo de enquadramento único a imagem de um fragmento do oceano em movimento. Não há referência de localização, mas o título da obra, a “dureza” e a obscuridade das imagens, remetem ao oceano Pacífico e sua relação com a história recente do Chile, onde o exército chileno, sob o regime militar de Pinochet, fez diversas vítimas sem paradeiro revelado, apenas classificados como “jogados ao mar” — sendo assim, irretornáveis. Desse modo, o artista evoca contextos políticos em uma relação conceitual e metafórica com o oceano. Já o francês Thierry Kunztel, no trabalho “The Waves” (2002), ao apresentar a vídeo-projeção de uma imagem do mar, não movimentava diretamente contextos de fatos histórico-políticos, mas endereça-se à sensorialidade corporal. Através de sensores de movimento conectados ao vídeo programado, à medida que o espectador se aproxima da tela, diminui o movimento e a sonoridade das ondas até esta tornar-se fixa, muda e em preto e branco. Encontramos relações

entre a maritimidade e o corpo nesses dois últimos trabalhos: enquanto em “Pacífico” Ramírez aponta um corpo ausente e político, Kuntzel, em “The Waves”, amplia a experiência entre corpo e imagem marítima.

Figura 22: Frame do vídeo "Pacífico", de Enrique Ramírez, lançado em 2014.



Fonte: PACÍFICO (2014)

Figura 23: Frame do vídeo "The waves", de Thierry Kuntzel, lançado em 2003.



Fonte: THE WAVES (2003)

Em contraponto a esses exemplos, o americano Allan Sekula movimentava fortes vetores políticos, não em sentido metafórico, mas colocando o mar como o meio que veicula a geografia capitalista das cargas que atravessam oceanos. No trabalho “Fish Story” (1995), o artista acompanha navios cargueiros e, através da fotografia em conjunto a textos autorais, os quais veicula em livros, exposições e documentários, investiga a maritimidade construída pelo capitalismo global no ambiente marinho, trabalho que retomarei em reflexão mais adiante.

Paulo Bruscky, em “Abra e cheire: Este Envelope Contém Cheiro da Praia de São José da Coroa Grande” (1976), um trabalho de menor escala, mas que também atravessa longas distâncias, o destinatário que recebe um envelope encontra algas que poderão disparar lembranças de sua relação pessoal com o mar. Atuando com a arte postal, vertente da arte conceitual, o Bruscky evoca o cheiro e a memória do mar nesta ação.

No que toca o meu percurso artístico, previamente a esta pesquisa, venho construindo minha maritimidade por meio da cidade pela via do mar, sendo este um mar simbólico que não existe fisicamente no trabalho, mas evoca-se a partir das relações entre os elementos e recursos técnicos da imagem. Na vídeo-instalação “Afundados” (2012), projetado na parede de uma sala escura, vê-se o topo de um prédio em construção, em contraste com a maior parte da tela ocupada por um céu azul. O chão brilhoso, coberto com Linóleo, reflete o céu e o topo do prédio, em um reflexo ondulado e esverdeado, referendando a imagem do topo do prédio a uma plataforma marinha flutuante. Nota-se a forte impressão de mar, apesar de ele não existir ali fisicamente. Paira, portanto, sobre o trabalho uma percepção, um éter marinho que se configura através dos sentidos daquele que olha. Uma construção de maritimidade disparada pela imagem que encontra sentido no olhar do observador, dado observado em experiências anteriores com o trabalho, onde se ouviam relatos de pessoas que diante da experiência expressavam: “Pensei que fosse o mar!”

Figura 24: Frame do vídeo “Polvo” (2011), Naiana Magalhães.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 25: Frame da vídeo-instalação "Afundados" (2012), de Naiana Magalhães.



Fonte: Acervo pessoal.

No vídeo “Polvo” (2011), a filmagem consiste de um plano fixo onde se vê uma paisagem urbana. Apenas céu, nuvens e prédios. O enquadramento na proporção de 2/3 de céu

e 1/3 de terra, com nuvens carregadas e cores tonais não saturadas, faz referência à perspectiva da pintura de paisagem holandesa. As nuvens passam de forma lenta, uma temporalidade quase imperceptível, cujo movimento mais notável do vídeo requer uma percepção atenta. As telas de *nylon* de um prédio ao fundo balançam ao vento. Perceberemos por exemplo, os contrastes sutis que acontecem em função da profundidade de campo. Tal sutileza é importante em meus trabalhos, pois atua como estratégia para lidar com monumentalidades, procurando produzir, assim, um caráter de ironia. Nesse conjunto existe uma espécie de cisão de familiaridade com esses objetos imensos – os prédios –, dentro dos quais muitos de nós habitamos e passamos parte de nossas vidas, mas que têm uma conformação fria, muda, dura e sempre externos a nós no desenrolar do nosso dia a dia. As formas inorgânicas do *nylon* adquirem uma organicidade com o meio natural frente a um cenário de pedra.

Esses trabalhos constroem uma maritimidade que convoca à meditação, olhar atento, contemplação – recepção mais ligada às ordens da representação, porém com grande teor simbólico, dito que contemplar remete tanto a marcar um espaço para observação, como um lugar para adivinhar o futuro (oráculos), conforme Felipe Chaimovich.⁶ Esta atenção não se trata de extrair uma verdade em si do objeto — como algo a ser descoberto e que será revelado ao público — e, sim, no sentido de dignificar as coisas observadas, não dadas *a priori*, mas que convocam a reflexão. Os vídeos buscam a poética da pulsação da atmosfera, da cidade pela via do mar (trazidas pelos títulos dos trabalhos e as visualidades referentes à paisagem marinha), além da observação do mar enquanto paisagem simbólica de onde emergem cidades em ruínas, submersas sob um mar psicológico.

Para refletir sobre estes trabalhos e sobre as imagens trazidas à tona por esta pesquisa, o pensamento do filósofo Georges Didi-Huberman⁷ colabora a acessá-los de maneira expandida, tendo em vista que esta é a proposta do autor em seus escritos. Didi-Huberman não se propõe a pensar as imagens em si mesmas, delimitadas em seu campo expressivo, mas, sim, as linhas de força traçadas por elas e o imaginário que carregam. Reforçando o movimento iniciado pelos artistas contemporâneos, como aponta Michael Archer (2001), de mostrar o significado fora da imagem, a qual emerge de um contexto. Didi-Huberman, por sua vez, trabalha para sair da dicotomia sujeito/objeto: ao olhar, o sujeito também é olhado.

Nesse sentido, o objeto não é apenas caracterizado por um interior e um exterior

⁶ BIENAL DE SÃO PAULO (Org.). #32bienal (Curso para Mediadores) Felipe Chaimovich. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UymJ7NAkb90>>. Acesso em: 12 jun. 2018.

⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

dotado de forma, mas é sim um ente fractal que se desdobra. Ainda que esteja admitindo que o objeto nos retorna o olhar, o autor não está antropomorfizando o ente, mas, antes, nos apontando para a inviabilidade da existência de um olhar puro, sem sujeito. Segundo Didi-Huberman (1998, p. 77),

[...] ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Todo olho traz consigo sua névoa [...] Os pensamentos binários, os pensamentos do dilema são portanto incapazes de perceber seja o que for da economia visual como tal. Não há que escolher entre o que vemos (com sua consequência exclusiva num discurso que o fixa, a saber: a tautologia) e o que nos olha (com o embargo exclusivo no discurso que o fixa, a saber: a crença). Há apenas que se inquietar com o entre.

Assim, para desenvolver seu ponto de vista, o autor coloca em movimento relações com saberes da filosofia, literatura, história, psicanálise e antropologia para abordar o olhar. Ao nos colocar diante de uma imagem, junto à dimensão visível dela, acoplamos também categorias de pensamento – modelos epistemológicos assim como palavras, o olhar não lida apenas com imagens. Didi-Huberman nos convoca a embarcar no que ele chama de “fábula do olhar”⁸, uma experiência expandida da relação com a obra de arte, traçando outras perspectivas suscitadas por esta, além das encerradas na imagem em si.

Didi-Huberman formula, assim, o conceito de **imagem crítica**⁹. Nesse sentido, a imagem trata do seu desdobrar visível em memória e em pensamento, levando-se em conta seu caráter temporal. A imagem passa a exigir outros sentidos, demandando do *olhante* este trabalho arqueológico e crítico do olhar. Devemos nos deixar ser incorporados pela imagem ambivalente e paradoxal que nos devolve o olhar, pois a visualidade pura não se sustenta frente a conexão sensorial mais ampla. Há que se estar em permanente questionamento, cindindo o próprio discurso ao percorrer as contradições que dele surgem. A fábula, trazida à tona pela exigência de sentido, aponta para uma episteme da metáfora que pouco se relaciona com um sentido doutrinário, fixo, mas, sim, com as provocações suscitadas com as linhas de força traçadas e com a instabilidade desencadeada pela cisão do olhar, entre o que vemos e o que no olha.

No início do livro, o autor invoca os escritos literários de James Joyce, na história em que o personagem Stephen Dedalus, ao olhar para o mar, vê o rosto de sua mãe falecida. Desse ponto, Didi-Huberman reelabora a expressão de Joyce: “ver o que nos olha”. A partir dela, o mar surge como o elemento disparador para o desenvolvimento da tese do livro e como ente ou objeto que devolve o olhar. Novamente, o mar opera como depósito metafórico que dispara memórias e discursos, para além de sua fisicalidade formal. Podemos dizer que

⁸ Idem, página 232

⁹ Idem, página 169

esta operação encontra sementes no romantismo, como apontado no capítulo anterior, onde o mar funciona dialeticamente na narrativa como metáfora dos sentimentos do artista, podendo mostrar-se, por exemplo, ora intempestivo, ora calmo. Ainda que a operação metafórica perpassa os trabalhos mostrados até aqui, é importante pontuar que esta operação não funciona da mesma maneira em cada obra, como bem alerta Didi-Huberman. Elas movimentam diferentes contextos, visões políticas, categorias de pensamento, de conhecimento e de relações de maritimidade.

3.2 Mergulho

O percurso de criação que também envolve esta pesquisa desdobra-se desde antes da captação das imagens, pois envolveu escolhas que moldaram seu andamento e seu deslocamento. É preciso ter em vista que me insiro no contexto contemporâneo e nas linhas de pensamento explanadas até aqui, onde entro em consonância com a descentralização do elemento humano e com a quebra da dicotomia homem *versus* natureza; com múltiplas mídias; com a ideia de que a obra de arte não contém significados encerrados em si mesma, mas que emerge de um contexto; e, em consonância com a ideia de que o artista é movido, bem como seu trabalho também movimenta, outros campos do conhecimento, do fazer social (cultura) e da dimensão da experiência.

No que toca o modo de lidar com referências, meu trabalho evita pensar evolutivamente. Aproxima-se mais da atualização de um pensamento estético que da influência de um artista sobre outro. A perspectiva temporal abordada não é linear — baseada em passado, presente e futuro. Segundo Didi-Huberman (2013), em referência a Aby Warburg, as imagens nunca são puras, pois há constantes atualizações de formas: pensar a história da arte, neste sentido, é sair do peso da “História”.

As referências que, então, convoco de trabalhos artísticos, da história da arte e da estética são passeios no tempo que, a princípio, podem parecer anacrônicos, mas são “atualizações” de formas no contemporâneo. Refiro-me à atualização não em sentido de “repaginar” (como na moda), mas algo próximo ao que suscita Giorgio Agamben¹⁰ quando aborda que o contemporâneo é uma relação com o próprio tempo: do tempo cronológico e do que urge dentro deste e que o transforma. O contemporâneo é aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e colocá-lo em relação com outros tempos, de nele ler de modo inédito a história. É no contemporâneo que está o encontro entre

¹⁰ AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?**: e outros ensaios. Chapecó, Sc: Argos, 2009.

os tempos e gerações. É nesse sentido que saliento as relações existentes entre os trabalhos por mim realizados e as minhas principais referências, mesmo que distantes temporalmente entre si.

Para exemplificar mais concretamente tais relações em meus trabalhos, no já mencionado vídeo “Polvo” (2011), a construção pictórica da paisagem holandesa do século XVII funde-se ao vídeo, atua como referência e contamina a escolha do enquadramento de 2/3 de céu e 1/3 de terra. O céu carregado de nuvens e a cor em tom pastel também advêm desse olhar impregnado das pinturas holandesas, ditas batavas, bem como das minhas pesquisas acerca da história da paisagem. Na vídeo-instalação “Afundados” (2012), o desenvolvimento das pinturas de marinhas também contaminam a sua construção. São escolhas pictóricas deslocadas de outros tempos e de outras mídias que as veiculam, visto que trabalhei essas referências em vídeos e não na pintura em si. Então, assim como dito anteriormente, há o encontro entre tempos e a releitura da história por meio da atualização de formas, no caso das pinturas de paisagem holandesa e de marinhas, repensadas e refletidas no vídeo e na vídeo-instalação apontados.

Retomando o pensamento agambeniano, este conflui, por exemplo, na proposta de Cecília Almeida Salles quando a autora propõe que as escolhas individuais “carregam o brilho de um significado coletivo”¹¹. Tendo em vista que o que percebemos interage com experiências passadas e se pensamos que cultura é memória, de acordo com a autora, o “[...] artista, ao longo de seu processo, procura a construção de uma sintaxe pessoal, a partir do diálogo com a tradição e seus contemporâneos” (SALLES, 2006, p. 87).

Nesse sentido, deter-me-ei aos momentos que mobilizaram o pensamento desta pesquisa de forma a percorrer meu próprio processo criativo. Para tal, sigo os critérios da crítica de processo, propostos por Salles em “Redes da Criação” (2006). Segundo a autora, “[...] a obra não é fruto de uma grande ideia localizada em momentos iniciais do processo, mas está espalhada pelo percurso. Há criação em diários, anotações e rascunhos.”¹²

O título do trabalho que investigo, “Sombra do Tempo”, provém de uma história biográfica que agrego poeticamente a esta pesquisa, como um dos elementos que ajudaram a alimentá-lo. Meu pai, em sua juventude nos anos 1980, era mergulhador e sempre que chegava a uma praia logo entrosava-se com os pescadores locais. Percorreu, assim, todo o litoral do estado. Em uma de suas primeiras saídas de jangada, contou-me que avistou umas sombras imensas e assustou-se pensando que era algum animal de grandes proporções ao

¹¹ SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação**: construção da obra de arte. 2. ed. Vinhedo, São Paulo: Editora Horizonte, 2008.

¹² Idem, página 30

redor da frágil e diminuta embarcação. Ao que o jangadeiro respondeu: “Não, isso é a sombra do tempo”. Eram as sombras das nuvens na água. Em Fortaleza, o tempo (o clima) não muda muito. Chove ou faz sol, sendo a maior parte do ano ensolarado mesmo. O maior sinal de mudança do tempo para o jangadeiro é através do vento e das nuvens.

Essa passagem de história pessoal marca minha posição durante a vida em relação ao mar: a de espectadora. Eram outras pessoas que o adentravam e traziam histórias. Minha convivência com o mar tinha o limite da praia, em atividades ligadas ao lazer e à contemplação, de acordo com o contexto de cidade litorânea, praia urbana, exposto no capítulo anterior.

Assim, esta pesquisa se coloca como um ponto de virada na minha construção de maritimidade, ainda que carregue minha abordagem urbana, pois os trabalhos anteriores nos quais me relaciono com o mar, o oceano não chega a aparecer, mas paira com indícios. Como já mostrados na vídeo-instalação “Afundados” (2012) e “Polvo” (2011), o mar emerge pela via urbana, através da paisagem citadina litorânea, em uma perspectiva contemplativa construída no vídeo. Nesse momento, movida pela pergunta “O que acontece depois que a jangada sai?”, adentro o mar propriamente físico. Não me interessava adentrar o ambiente marinho de outra forma que não fosse via a relação com a pesca artesanal.

Esse novo movimento, o de adentrar o mar, suscitou novos entendimentos à pesquisa, agregando outros disparos poéticos ao trabalho. **Sendo um deles, e o mais relevante, a mudança de foco na figura do pescador para a atividade pesqueira e sua relação entre espaço litorâneo e cidade.** Essa nova percepção além de tocar na dimensão afetiva, na minha conexão com a atividade da pesca artesanal em terra, nas praias que passei, nos diálogos, escutas e observações durante essa experiência de ‘estar’ no ambiente litorâneo, minha convivência com essa atividade é também atravessada pela mitificação da cultura regional e atravessada por complexas linhas de forças políticas, históricas, estéticas e culturais. Linhas estas abordadas no capítulo anterior quando apontamos a construção de maritimidade como estratégia de políticas públicas em relação à cidade e o mar; os estudos de Câmara Cascudo (2012) e Eustógio (2011); os trabalhos artísticos ampliados pela pintura e pelo vídeo e, tal como há pouco observado, nas histórias de pescadores como aspectos de memória e cultura. Assim, a experiência contaminada com o coletivo, leva o trabalho a novos atratores poéticos, e nesse processo os sentidos se voltam a refletir a citação anterior de Salles (2006): o “artista, ao longo de seu processo, procura a construção de uma sintaxe pessoal, a partir do diálogo com a tradição e seus contemporâneos”.

Portanto, as ações contidas nesta pesquisa são travessias de rupturas pessoais e

artísticas. Pessoalmente cruzei fronteiras geográficas, sociais e temporais ao acompanhar este tipo de pesca. Um fator que pode apontar para uma singularidade desse trabalho, tendo em vista que não encontrei nenhum registro anterior acerca de artistas que tenham acompanhado uma pesca artesanal de jangada em alto-mar do Ceará e feito do registro dessa experiência um trabalho poético. O mais próximo disso são alguns documentários, porém muito focados em mostrar a luta social da categoria dos pescadores e histórias autobiográficas de superação, como os documentários produzidos por uma pescadora mulher, algo raro, a Sidnéia Luzia¹³. Seus filmes se detém em sua história de vida, em uma narrativa clássica documental em que pouco mostra da pesca em si, com imagens na água bem próximo à faixa de terra.

Outro documentário que se aproxima desta pesquisa é o “Pescadores Urbanos”. Ainda em fase de finalização, será lançado em 2019 e iniciou suas filmagens em 2016, mesmo ano do início desta pesquisa. Filme do fotógrafo italiano Antonello Veneri e da cinegrafista americana Nadia Sussman, o qual foca nas questões sociais e políticas da comunidade pesqueira da praia do Mucuripe em Fortaleza-CE. Antonello acompanhou uma pesca em alto-mar junto aos jangadeiros desta praia, enquanto Nadia filmou o cotidiano dos jangadeiros na faixa de areia. Veiculam estas imagens em um documentário de formatação e narrativa clássica, em um tom carregado de denúncia social e entrevistas.

Minha abordagem distancia-se do documentário clássico, o qual mostra uma problemática social em uma narrativa linear com clímax e desfecho. Neste trabalho, aproximo-me mais de um registro experimental e sensorial fora da narrativa linear. Em minha pesquisa foram mais de cem vídeos captados, dentre imagens em alto-mar, em terra e em construções civis, sendo a maior parte das imagens relacionadas à pesca no mar, ou seja, na totalidade dos registros existem mais imagens do que o que foi recortado para a pesquisa, tendo em vista que as escolhas recortam o poético.

Antes de entrar na água fisicamente, submergi no mundo da pesca em leituras e pesquisa de referências. Na etnografia, procurei entender temas ligados a aspectos sociais de grupos de classe trabalhadora dos quais não faço parte, o pescador e a comunidade pesqueira. Um ramo da Antropologia, do campo dos estudos sociais que adentram sociedades outras que não a do pesquisador e se instrumentaliza por meio de um conjunto de regras e métodos que ajudam o antropólogo a obter o máximo de eficácia em sua empreitada. Hoje, uma disciplina em constante transformação, conforme Mariza Peirano no artigo “Etnografia não é método” (2014), na fundação da etnografia seus idealizadores utilizaram-na para a exploração

¹³ UMA PESCADORA Rara no Litoral do Ceará. Direção de Sidnéia Luzia da Silva. Roteiro: Sidnéia Luzia da Silva. Música: Músicas do Cd Nomade de Manasses de Sousa Com A Produção Musical Mingo Araújo. Icapuí: Valdo Siqueira, 2004. (15 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JWOk649IRUE>>. Acesso em: 12 jun. 2018.

colonizadora, hoje o campo se autocritica e busca expandir-se a outros modos de fazer para compreender o mundo. Nesse sentido ampliado, a etnografia não se reduz apenas a ferramenta e método, nem o etnógrafo, um observador distanciado. Volta-se para um campo de estudos mais orgânico e complexo, onde os modos de investigação, procedimentos, territórios, grupos humanos e não humanos se afetam mutuamente, produzindo sentidos, compreensão do mundo e transformações que afetam o próprio campo de atuação: a etnografia.

Hal Foster, no artigo “O Artista como Etnógrafo”¹⁴, discorre sobre o atrelamento do artista à etnografia, o que ele chama de virada etnográfica na história da arte contemporânea. O autor explica que

[...] em primeiro lugar, como vimos, a antropologia é considerada a ciência da alteridade; nesse sentido, junto com a psicanálise, ela é a língua franca da prática artística e do discurso crítico. Em segundo lugar, é a disciplina que toma a cultura como seu objeto, e esse campo ampliado de referência é o domínio da prática e da teoria pós-modernistas (portanto, também a atração pelos estudos culturais e, em menor extensão, pelo novo historicismo). Em terceiro lugar, a etnografia é considerada contextual, uma característica cuja demanda amíu de automática os artistas e críticos contemporâneos compartilham com outros praticantes hoje, muitos dos quais aspiram ao trabalho de campo no dia a dia. Em quarto lugar, supõe-se que a antropologia arbitra o interdisciplinar, outro valor frequentemente repetido na arte e na crítica contemporâneas. Em quinto lugar, a recente autocrítica da antropologia a torna atrativa, pois promete uma reflexividade do etnógrafo no centro, ainda que nas margens preserve um romantismo do outro. (FOSTER, 2014, p.170).

De acordo com Foster, a passagem do campo da arte para o campo da cultura ampliada, lugar da antropologia, ocorreu também em grande medida devido à pressão dos movimentos sociais, como o feminismo, a teoria *queer* e as teorias multiculturais, que desencadearam uma quebra das restrições do que se entendia como “a arte”, “o artista”, assim como outras questões de identidade, como também apontado por Michael Archer (2001).

Os trabalhos artísticos citados anteriormente, que representaram os pescadores artesanais cearenses e as leituras que refletem o campo da etnografia, me alertaram para os riscos apontados por Hal Foster quando refere-se ao que Craig Owens chama de “mecenas ideológico”, ou seja, o risco de falar pelos outros. Este problema, segundo o autor, origina-se na separação entre as identidades do artista e do oprimido socialmente, ou na própria tentativa de quebrar esta cisão. Um artista enquanto etnógrafo, nos termos de Foster, ainda mantém a noção de sujeito histórico que projeta uma “verdade” no outro. A “verdade” é projetada no fora, no outro, e depois apropriada de volta através desse mesmo outro. É o que o autor chama de “pressuposto realista”: de que o Outro pós-colonial está no real por ser explorado. Geralmente vem junto com outro pressuposto, a chamada “fantasia primitivista”: onde esse

¹⁴ FOSTER, Hal. **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac-Naify, 2014.

Outro “[...] tem acesso especial a um psiquismo primário e a processos sociais dos quais o sujeito branco é de alguma forma excluído” (FOSTER, 2014, p.162).

O autor alerta para a importância de se questionar essa política do Outro, pois ela pode essencializar a identidade e os processos de identificação, que também são importantes para se fazer alianças culturais e políticas, pois não recaem sempre no mecenato ideológico. À medida que a fantasia primitivista e o pressuposto realista não se desfazem, o Outro é mantido como oposto do eu, em vez de se chegar a novos modos de se fundir a esse Outro. Foster reconhece a importância da alterização do eu para a arte, a antropologia e a política, mas deve-se estar atento, também, aos riscos da reflexividade (qualidade que se verifica na relação de um elemento com ele mesmo), que pode ser a recaída em uma “autoabsorção”, em um processo narcisista.

Tendo em vista todos estes riscos, apesar da minha contaminação com as leituras etnográficas e suas contribuições; apesar dos pontos de contato desta pesquisa com a etnografia; e apesar da indeterminação das fronteiras entre os campos do conhecimento científico e culturais, não sou antropóloga nem possuo o rigor da prática etnográfica. Localizo meus trabalhos no campo artístico. Eles buscam mobilizar contextos, corpos, paisagens e tempos sem fixar um sentido de verdade, que apenas ocorrerá de forma singular naquele que olha. Não buscam uma “verdade no outro”; nem fui aos pescadores à procura de um saber mágico ou primitivo; nem queria ser percebida como pertencente à pesca, ou me tornar pescadora, ou, ainda, me fundir à identidade deles. Meu intuito era acompanhar uma pesca artesanal movida pela pergunta “O que acontece depois que a jangada sai?”

As ficções que me chegaram sobre o que é a pesca, através de pinturas, fotografias, filmes, tratados etnográficos, são versões de cada autor. Trago aqui com essa investigação poético-teórica a minha versão, com o cuidado de não recair no trabalho de arte “quasi-antropológico”. Hal Foster alerta para os perigos deste tipo de trabalho quando o artista envolve uma comunidade:

Poucos princípios do observador-participante etnográfico são observados, quando não criticados, e o envolvimento da comunidade é limitado. Quase naturalmente, o projeto se extravia da colaboração à automodelagem, de um descentramento do artista como autoridade cultural a uma reconstrução do outro sob a capa neoprimitivista. É evidente que esse nem sempre é o caso: muitos artistas aproveitaram tais oportunidades para colaborar com as comunidades de forma inovadora, para resgatar histórias reprimidas que são situadas de maneiras particulares, a que alguns acedem com mais eficácia do que outros. E, simbolicamente, essas novas obras *site-specific* podem **reocupar espaços culturais perdidos e propor uma revisão da memória histórica**. (FOSTER, 2014, p.179, grifo do autor).

Destes atributos que não recorrem em obras “quasi-antropológicas”, apresentados

por Hal Foster, esta investigação aproxima-se mais de uma abordagem “outra” da memória histórica, de forma sensível e poética. Certa de que eu iria interferir na pesca ao acompanhá-la e sem negar isso, minha expectativa era de trazer de volta da experiência relatos textuais e em vídeos como mais uma versão do que é a pesca artesanal.

A ida a campo desta pesquisa ocorreu também dentro do Laboratório de Artes da escola Porto Iracema das Artes, em Fortaleza-CE, durante o segundo semestre de 2016, sob a tutoria da artista gaúcha Maria Helena Bernardes e com a parceria da artista Ceci Shiki. Por meio de Aline Albuquerque, produtora do Laboratório de Artes, nos foi possível conhecer os pescadores e o ambiente de pesca que Ceci e eu acompanhamos e adentramos. Foi também por intermédio de Aline que conseguimos nos hospedar na casa de um pescador, Seu Nô, pescador aposentado, figura lendária e respeitada da comunidade pesqueira de Redonda no município de Icapuí-CE, litoral Leste do estado. Aspectos vitais para esta pesquisa que nos possibilitou acompanhar o dia a dia dessa comunidade pesqueira.

Navegamos duas vezes ao alto-mar nas jangadas, em Icapuí. Saímos nas embarcações pela manhã de madrugada, junto ao nascer do sol, e retornávamos à tarde por volta das duas horas. Passávamos em torno de sete horas no mar em cada viagem, com pescadores diferentes. Na primeira ida, embarcamos com três pescadores, um mais velho, por volta de 50 anos, e dois jovens por volta de 25 anos, sendo um deles o mestre da jangada e filho do mais velho. Na jangada, o mestre é quem fica ao leme e dá os comandos de navegação aos outros dois. A comunicação é como um dialeto somente compreendido por eles, de palavras de comando curtas e rápidas. Fora isso, são silenciosos e não falam muito, pois, em primeiro lugar, não há tempo para conversa nesta atividade que demanda alta concentração e extrema atenção; em segundo lugar, o som do vento forte e constante nos ouvidos dificulta a audição.

Em um livro clássico da literatura etnográfica sobre a pesca artesanal, “Jangada: uma pesquisa etnográfica” (2012), o autor Luís da Câmara Cascudo fala sobre o silêncio dos pescadores:

O maior modelador é o silêncio. O pescador é o profissional do silêncio. O jangadeiro deve ser silencioso no meio da musicalidade do mar. [...] Não haverá nunca, em jangada e bote, canção de pesca, cantiga de pescadores durante a pescaria. São destinadas às horas em terra, nas praias, batendo o violão. Há centenas de poetas operários. Vaqueiros. Marinheiros. Aviadores. Mecânicos. Artilheiros. Pescadores, não. (CASCUDO, 2012, p.24)

Ao ler este livro, pude identificar situações e características que observei durante minha experiência na pesca em passagens como esta, descrita por Câmara Cascudo, apesar da maneira heroica com fins idealistas e modernistas de se representar os jangadeiros na escrita.

Noutra passagem junto à pesca, me ative a respeito das técnicas e procedimentos utilizados, como, por exemplo, o uso dos manzuás (gaiolas de madeira e *nylon* usadas para pescar a lagosta e mariscos em geral), os quais de cima da jangada são lançados ao fundo do mar. Amarrados a uma longa corda, em que a outra ponta fica na superfície da água, presa a uma boia que faz a corda flutuar, enquanto o manzuá afunda e lá permanece. Após esse procedimento, esperam dois dias em terra e voltam ao mar para puxá-los, na expectativa de emergirem recheados de lagostas e peixes. Atualmente, com a tecnologia do GPS, eles marcam onde jogaram os manzuás. Antes, guiavam-se pelo sol, demarcando pontos fixos no horizonte em terra, como coqueiros e serras. Quando encontram as boias, utilizam uma vara curvada na ponta ou lançam uma pequena âncora com pontas afiadas, para alcançar e puxar a corda das boias. Para a minha surpresa, percebi que puxar e enrolar cordas é a atividade que o jangadeiro mais faz em alto-mar. O manzuá é o elemento que se faz mais presente na jangada de Icapuí, onde ainda há muita lagosta. É a maior cota de pesca e o que gera mais renda na região. Porém já houve mais fartura. Devido à pesca predatória e crescente poluição (mar e praia), muitas lagostas migraram para diferentes territórios, ainda que permaneça essa atividade econômica como a produção majoritária do local.

Após cinco horas no mar, os pescadores juntam alguns dos peixes e lagostas pescados, os tratam e cozinham para o almoço. Esta foi outra surpresa para mim, ver como conseguem, em uma embarcação diminuta, com movimentos e ventos constantes e toda sorte de adversidade, cozinhar. Usam a própria água salgada do mar em uma panela de alumínio, que armam sobre uma estrutura improvisada de carvão e palha de coco para acender o fogo. Não importa a ventania, a palha de coco não deixa de queimar. Logo a água ferve com os peixes tratados. Na mesma água cozida do peixe, misturam a farinha de mandioca para fazer o pirão e o servem em cabaças de madeira, enquanto o peixe é servido “estirado” sobre a própria tábua da jangada e ali partilhado entre todos, comido com as mãos. São momentos de profunda comunhão entre atividade pesqueira, o mar, a jangada e seus tripulantes. Saberes, rituais, modos de atuar no mar, partilhados e perpetuados nessa cultura da pesca.

Na volta da primeira viagem ao mar, assistindo aos vídeos captados, vimos as imagens trépidas, rápidas, de longos planos e com várias ações ocorrendo ao mesmo tempo. Decidimos, então, testar o oposto na ida seguinte: filmar posicionando a câmera de modo fixo e a segurando por um minuto no mínimo, antes de movê-la a outro lugar. Também prestamos atenção à maresia na caixa de acrílico da câmera. Assim, as imagens da segunda viagem saíram mais nítidas, claras e com cores acentuadas. Nesse dia, o mar estava um pouco mais calmo e, além disso, já sabíamos o que esperar, pois estávamos mais bem preparadas nessa

segunda vez. Adentramos o mar com uma pescadora mulher, Sidnéia Luzia, já citada anteriormente por produzir seus documentários, e seus dois irmãos. Além da pesca e dos filmes, Sidnéia dá aulas de *kitesurf* e futebol, participa de matérias jornalísticas sobre sua história de luta feminina no meio masculino da pesca, profere palestras e ainda construiu sua casa com as próprias mãos, atividades que relata cheia de orgulho.

Um dos alunos de *kitesurf* de Sidneia também nos acompanhou. Um fato curioso ocorreu nessa segunda viagem e determinou a visualidade das imagens nos momentos em que os pescadores aparecem. Este aluno era um francês, fotógrafo de publicidade que distribuiu camisas de linho brancas e listradas para os pescadores vestirem e serem fotografados. Segundo o próprio fotógrafo, “do mesmo jeito que Chico Albuquerque os registrou”. Porém, no caso, as fotografias serviriam para uma peça publicitária francesa. Estava diante de nós uma atualização do olhar do colonizador, perpetuando imagens idealizadas e redutoras dos jangadeiros.

A terceira saída ao mar ocorreu em outra praia, Guajiru, litoral oeste do Ceará. Por intermédio de Sidneia conhecemos outra pescadora mulher, Salete, que pescava com o marido, Cláudio. Eles pescavam em outro tipo de jangada, o chamado pacote, metade do tamanho da jangada comum. O mar do Guajiru é mais revoltado e estávamos na época dos ventos fortes em outubro. Cada viagem teve sua particularidade. Esta terceira, foi a mais amedrontadora devido às condições naturais hostis do mar bravio sobre um barco menor, o que nos fez decidir voltar antes de conseguir pescar algum peixe. As imagens produzidas nessa viagem estão mais acinzentadas e embaçadas. A cor do mar do Guajiru também é diferente da praia de Icapuí. Lá, a cor da água é esverdeada e puxada para o cinza.

Figura 26: Frames selecionados dos vídeos captados durante as viagens de jangadas ao alto mar no litoral cearense (2016), Naiana Magalhães e Ceci Shiki.



Fonte: Acervo pessoal

Apesar da viagem interrompida pela violência do vento e das águas, a experiência impactante não deixou de reverberar em nós e nos vídeos. As condições tempestuosas transparecem nas filmagens e seus efeitos produziram imagens mais violentas, cruas, dinâmicas e, como já dito, embaçadas pela maresia que entrou na caixa de acrílico protetora das câmeras. Decidi acolher essa estética. Um dos vídeos (Figura 26) que emergiram dessa perigosa aventura foi escolhido para compor a vídeo-instalação analisada no último capítulo da presente pesquisa. O vídeo apresenta um longo plano do pescador marido de Salete, o seu Cláudio, puxando a corda da âncora, no momento em que decidem retornar à terra firme, devido à periculosidade marítima daquele dia. Discorrerei sobre este vídeo articulado na vídeo-instalação mais à frente.

3.2.1 *Armando a vela*

A partir dessa narrativa do que experienciei de uma pesca artesanal em alto-mar,

passo agora a discorrer sobre os modos e procedimentos na filmagem de uma artista em um ambiente desconhecido, onde o súbito e as surpresas das circunstâncias potencializam a captação de imagens, sendo posteriormente visível essa topografia com riqueza de detalhes e corporificada nos vídeos. Aspectos que agora desenvolvo para ampliar os procedimentos, dispositivos de criação e metodologia que esta pesquisa abordou e utilizou.

Durante a experiência marítima e posterior reflexão desta investigação, verificou-se que dispositivos e procedimentos envolvidos no percurso de criação foram amplamente afetados pelo deslocamento da jangada, sobre a superfície do mar bravio, das lufadas de vento e da constante movimentação dos pescadores. Nesse cenário, eu que ali estava, naquele lugar nada familiar, com uma câmera na mão, me restava observar atenta, encontrar meu espaço e ainda me adaptar às surpresas que me arrebatavam e desassossejavam enquanto tentava me concentrar em captar imagens. Ao mesmo tempo em que meu corpo buscava um eixo e procurava aprender a funcionar naquele ambiente estrangeiro a mim, eu mesma era um corpo estranho a eles: os pescadores.

A viagem era programada e obedecia aos critérios dos pescadores. Contudo, eu estava adentrando o desconhecido, sem saber o que esperar de fato. Nesse âmbito do desconhecido, imagens sensíveis e corriqueiras à atividade saltavam a mim, como por exemplo os longos planos filmados das iscas presas ao manzuá, dentre várias outras imagens constituintes daquela ambiência pesqueira. Selecionei momentos chaves que eram recorrentes ou ápices da experiência, por terem me surpreendido de alguma maneira.

Este tipo de olhar, modo de filmar e recortar é inspirado no processo do artista e cineasta Cao Guimarães. Durante suas viagens, Cao deixa-se levar pelo acaso e não utiliza roteiros prévios. O olhar do artista é captado por situações corriqueiras e cotidianas que emergem durante suas *flâneries*¹⁵. Este processo contemplativo de Cao estende-se à edição, onde valoriza os planos longos e os enquadramentos afeitos aos detalhes considerados sem importância ao senso comum. Em meu caso, as imagens desse processo de adentrar o mar na jangada, desde a captação até a edição, são sensíveis. Imagens não captadas pelo olhar pragmático, mas por um olhar afetado sensivelmente pela experiência. Durante a edição, momento de tratar a memória da experiência, as imagens são trabalhadas de modo a afetarem o espectador, também de maneira sensível. Esse movimento entre a experiência do artista, a produção e a exteriorização do trabalho, ou seja, momento que chega ao outro, é um movimento de agregar camadas de sensíveis potencializadoras de interações. De acordo com Salles (2006), são imagens geradoras, produtoras de sentidos e sensações que podem se

¹⁵ BAUDELAIRE, Charles. “O pintor da vida moderna.” Sobre a modernidade. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

desdobrar continuamente.

O artista é profundamente afetado por imagens sensíveis. Em uma perspectiva processual, a ênfase se coloca no poder de continuidade dessas sensações: são imagens geradoras. Esse potencial as coloca no campo das interações; têm sua história e apontam para o futuro. (SALLES, 2006, p. 63)

Figura 27: Frame de vídeo captado durante as viagens de jangadas ao alto mar no litoral cearense (2016), Naiana Magalhães.



Fonte: Acervo pessoal

Então, dentro desta perspectiva processual e interativa, para realizar esta pesquisa, busquei outros campos do conhecimento além do campo artístico. Como já apontado anteriormente, procurei as leituras da etnografia e antropologia, bem como conversei com biólogos. Não apenas dialoguei com os campos de conhecimento teórico, mas também envolvi nessa discussão outros interlocutores com quem travei ricas conversas: os próprios pescadores e outros artistas. As trocas mais intensas ocorreram entre mim e a colaboradora desta pesquisa na fase em que foi investigada na escola Porto Iracema das Artes, me refiro à artista Ceci Shiki. As interações mais diretas entre nós ocorreram durante a edição de um filme, sendo este um dos trabalhos de elaboração de imagens desse processo poético. Assim como durante a realização de projeções sobre os prédios na rua, atividades que produzimos em conjunto. Já as pinturas e os vídeos avulsos, que ainda não vieram a público, foram produzidos sem trocas diretas com Ceci. Mas, ainda que sejam indiretas, as trocas existem no campo ampliado: social, de memória, cultural e das relações com as pessoas envolvidas.

De acordo com Cecília Almeida Salles,

[...] devemos pensar, portanto, a obra em criação como um sistema aberto que troca informações com seu meio ambiente. Nesse sentido, as interações envolvem também as relações entre espaço e tempo social e individual, em outras palavras, envolvem as relações do artista com a cultura, na qual está inserido e com aquelas que ele sai em busca. A criação alimenta-se e troca informações com seu entorno em sentido bastante amplo. (SALLES, 2006, p. 25).

Assim, tendo em vista as constantes transformações do campo da antropologia e suas contaminações pelo campo da arte, aproximo-me de um braço da etnografia que defende outras mídias além do texto como espaço de relato do etnógrafo: a chamada **etnografia sensorial**. Refiro-me ao trabalho de Sarah Pink, “Doing Sensory Ethnography” (2009), segundo o qual a diferença entre a etnografia clássica e a sensorial é que esta se faz informada pelo uso interconectado dos sentidos, pois se baseia nos argumentos fenomenológicos de que a experiência é multissensorial e não dominada ou reduzida ao textual. Alguns princípios caros à etnografia sensorial são invocados pela autora: a noção de *Emplacement* (podendo ser traduzido como mente-corpo-lugar) significa que se deve estar ciente do ambiente em volta, para além da conexão das intersubjetividades entre si; a busca do saber na prática ou um saber que não se expressa necessariamente em palavras; colocar-se como aprendiz de quem é pesquisado, bem como engajar-se em atividades incorporadas com os outros (como comer e caminhar junto, por exemplo), durante uma convivência prolongada – diretriz que seguimos quando nos hospedamos na casa de um pescador e vivenciamos o cotidiano na comunidade pesqueira, assim como acompanhamos a pesca em alto-mar sobre jangadas, onde compartilhamos a refeição dos peixes pescados na hora, sobre o balanço das águas.

Esta etnografia agrega, portanto, outros métodos de observação além de ouvir e olhar, utilizando múltiplas mídias que vão além da representação escrita, absorvendo diversas práticas artísticas, bem como fazendo circular a pesquisa fora do ambiente acadêmico. Ou seja, busca encontrar outras formas da pesquisa ir a público que não dependam apenas da palavra falada ou da palestra. Exemplos disso são os filmes e documentários produzidos pelo laboratório experimental de Etnografia Sensorial da Universidade de Harvard (Sensory Ethnography Lab – SEL), mais especificamente o filme “Leviathan” (2012), no qual os pesquisadores Lucien Castaing-Taylor e Verena Paravel adentram no universo da pesca industrial do hemisfério norte em alto-mar.

Figura 28: Frame do filme "Leviathan", de Castaing-Taylor e Paravel, lançado em 2012.



Fonte: LEVIATHAN (2012)

Para a filmagem, utilizaram doze pequenas câmeras GoPro e microfones espalhados pelo navio. Apesar dos poucos recursos de captação de imagem, o filme contou com uma pesada intervenção e uma equipe de pós-produção, com especial destaque ao desenho sonoro bastante elaborado, com sons além dos que foram captados. O filme teve grande impacto na crítica cinematográfica especializada por sua inovação técnica e estética. Como diz o crítico Pablo Gonçalves da revista Cinética,

[...] esse olhar, um tanto científico, um tanto especulativo, acaba por diferenciar Leviathan de filmes poéticos e observacionais como a trilogia Qatsi, de Godfrey Reggio, e Baraka, de Ron Fricke, para os quais a revelação ao olhar humano é o principal mote; ou seja, haveria nesses documentários um afã mais esclarecedor ao homem, como sendo o centro da técnica do olhar, do que propriamente especulativo sobre olhares não-humanos, que buscam uma nova sensibilização, estética, frente a percepções inapreensíveis. Juntamente a essa toada ‘pós-humana’, Leviathan inova por apresentar com vigor possibilidades estéticas vindas da guinada tecnológica mais recente e da linguagem digital, pois o mar, ali, captado poeticamente pelas doze câmeras, é sobretudo um mar vertido para pixels e que segue a dinâmica mimética da máquina de Turing.” (GONÇALVES, 2013¹⁶).

O filme foi incorporado ao circuito artístico e circulou por cinemas, museus e galerias. Ocorreu, nesse caso, um borramento das fronteiras entre a produção do campo artístico e a produção do meio teórico acadêmico no campo da cultura. Foster comenta que alguns críticos antropólogos possuem certa inveja do artista, inveja esta provinda da vontade ególatra e idealizada do antropólogo de ser “um intérprete artístico do texto cultural” (FOSTER, 2014, p.168). Hoje, esta inveja seria inversa. O artista agora tem o desejo de

¹⁶ Disponível em <http://revistacinetica.com.br/home/leviathan-2012-lucien-castaing-taylor-e-verena-paravel/>

produzir como um etnógrafo, onde a prática é conciliada com a teoria em seu trabalho, como percorreu Foster no ensaio do “Artista como etnógrafo”.

Em seu desenrolar, “Leviathan” não apresenta diálogo ou voz narrativa. O filme não explica ou representa o que é uma pesca industrial no Atlântico norte, apenas apresenta imagens entrecortadas da atividade pesqueira, mas de maneira inovadora esteticamente. Este é um trabalho que trago como grande referência para esta pesquisa. Tê-lo conhecido me abriu a possibilidade de usar as mesmas câmeras para acompanhar e filmar também uma pesca em alto-mar, com as seguintes diferenças em relação a “Leviathan” (2012): o quente mar do Atlântico sul frente ao gélido Atlântico norte; a pesca artesanal em uma jangada (embarcação minúscula, quase primitiva) oposta ao gigante navio da pesca industrial; a luz intensa e solar do dia frente as sombras e penumbras do céu noturno do norte e, ainda, agregado a essa atividade pesqueira artesanal, as idealizações românticas em nossa história da arte e na literatura cearense, aspecto que não perpassa a pesca industrial em “Leviathan” (2012).

O primeiro impacto corporal ao subir na jangada foi o movimento desta e a conseqüente falta de equilíbrio de Ceci e de mim. Ficamos a maior parte do tempo sentadas, agachadas ou de quatro para nos movimentar de um lado a outro da embarcação, tamanha a violência das ondas, potencializada face ao nosso despreparo físico e de costume. Por isso, a maior parte das imagens está em *contra-plongée* (enquadradas de baixo para cima). A pesca artesanal em alto-mar demanda extrema resistência corporal, força e resiliência muscular dos pescadores, o que nos impressionou. Eles chegam a levantar um mastro de madeira de 200 kg em um ombro, aproveitando o empuxo no balanço do barco, o que demanda também consciência corporal na percepção do entorno.

Percebi nitidamente a noção de *Emplacement* (corpo-mente-lugar), trazida pela etnografia sensorial, de forma clara nas atitudes dos pescadores. Eles permanecem conectados entre si, com o barco e com o mar como se fossem uma coisa só, a ponto de anteciparem os movimentos muitas vezes sem falar, apenas com olhares. Entendimento este necessário, pois uma desatenção pode lhes custar a vida: além dos “causos” contados de tragédias em pescarias, testemunhamos momentos de uma iminente virada da jangada, assim como um arremesso malgrado de uma âncora com ganchos, devido a uma forte rajada de vento, que a desviou em direção ao lado em que eu e Ceci estávamos agachadas.

Estar sob estas condições e refletir sobre elas a posteriori nos coloca em contato bem próximo conceito de *Emplacement*, na vivência das circunstâncias e percepções e respostas corporais nossas às imprevisibilidades marítimas. A imanência de corpo, mente, dispositivo técnico, jangada e mar, em nosso caso, aponta para a multisensorialidade ativada

em nossos corpos nessa experiência, que, acionada pelo *Emplacement*, nos conectou de forma gradual com o ambiente em volta. Sem essa condição sensorial e atenção ao lugar, algo pior poderia acontecer: deveríamos estar atentas a nós, aos pescadores, ao entorno e, em nosso caso, aos equipamentos e filmagens. O ponto de divergência em nosso processo para as propostas da etnografia sensorial é que não estávamos exercendo a atividade em questão, como este tipo de etnografia requer, ainda que em alguns momentos participássemos de pequenas ações dentro das nossas possibilidades, como desenrolar algumas cordas, por exemplo. Nossa abordagem etnográfica não se fecha na etnografia sensorial, mas se aproxima de elementos desta, como o conceito de *Emplacement* e o uso de outras mídias como formas de registro defendida por esse ramo.

Além do “espacial”, outro dado que afetou essa experiência foi o aspecto “temporal”. Muitas ações em curso, ao mesmo tempo, a novidade e o inesperado, a exaustão corporal, a imponência da natureza com sua beleza e hostilidade, nos fizeram ter a impressão de um tempo estendido. Apenas duas horas de viagem para se chegar ao alto-mar era como se já tivesse passado o triplo do tempo. Tais percepções nos afetaram ao ponto de verificar nas imagens captadas a impressão de tempo estendido. Aspecto muito visível nas imagens do pescador puxando a corta para retirar o mazuá do fundo mar, na jangada não se percebe a duração da mesma, como essa ação se apresenta registrada em vídeo. Não se trata da diferença entre longa e curta duração, trata-se de uma percepção diferente de tempo. Tratarei sobre a questão da percepção temporal abordada nessa pesquisa no último capítulo.

Os concomitantes sentidos: deslumbramento, cansaço, medo e a inexperiência provocaram falta de atenção em alguns aspectos, mas trouxeram alguns acasos bem-vindos posteriormente. Como, por exemplo, a imagem embaçada da primeira ida de jangada. A maresia entrou na caixa de acrílico que protege a câmera da água, provocando o efeito da aplicação de um filtro à imagem. Filmamos com duas câmeras GoPro que captaram poucos sons, não levamos microfones.

As filmagens da primeira ida resultaram em imagens trêmulas, embaçadas, de movimentos rápidos e planos longos de uma câmera perambulante. Não fixamos as câmeras pela jangada, mantivemo-las conosco nas mãos e no corpo de um dos pescadores. Devido ao ineditismo da experiência para nós, filmávamos conforme percebíamos o desenrolar das ações sem pensar nos resultados da imagem. São imagens levadas pelos nossos corpos e percepções, ao contrário do filme “Leviathan”, no qual a intervenção autoral mais incisiva ocorreu apenas na pós-produção das imagens captadas, pois as câmeras não foram manuseadas, e sim fixadas pelo navio. Em nosso caso, o único momento em que há imagens sem nossa intervenção

corporal de maneira direta é quando pedimos para acoplar a câmera ao cinto de nylon amarrado na cabeça de um dos pescadores, que produziu imagens ainda mais velozes devido aos seus movimentos rápidos para gerir o barco e pescar ao mesmo tempo. Essa troca e o diálogo com o pescador, que culminou na decisão de entregá-lo a câmera, contaminou diretamente a construção da maritimidade desta pesquisa, pois a captação desse tipo de imagem alimentou a compreensão do que acontece na pesca em alto-mar, a partir do ponto de vista subjetivo do próprio pescador. Discorrerei mais sobre esse vídeo (Figura 33) no último capítulo.

Antes de chegar às praias dos municípios interioranos de Icapuí e Guajiru, a pesquisa passou por desvios e mudanças. Inicialmente, o intuito era nos aproximar de comunidades pesqueiras artesanais urbanas, como as da praia do Mucuripe e da praia do Titanzinho, ambas na cidade de Fortaleza-CE. Tivemos dificuldades devido ao meio acentuadamente masculino e machista da pesca nessas comunidades. Sentimos uma dureza maior dos pescadores urbanos, eram mais fechados que os pescadores das praias do interior. Tentamos nos aproximar sem conhecer ninguém que os conhecesse, o que também dificultou a aproximação. No sentido geral, espaço urbano e interior, procuramos saber se existiam mulheres pescadoras, pois pensamos que a identificação de gênero pudesse quebrar barreiras de aproximação a uma atividade majoritariamente dominada por homens. A mediação de Aline Albuquerque, produtora da escola Porto Iracema, exerceu fundamental papel no encontro das pescadoras. Através dela as encontramos, assim como a pescadores homens com os quais Aline tinha uma relação de confiança e afetividade.

No artigo “O Conhecimento Incorporado”, da antropóloga Kirsten Hastrup, a autora relata sua pesquisa em uma comunidade pesqueira da Islândia, onde metade da população sobrevive da pesca. Não a interessava apenas colher dados sobre isso, pois a cultura pesqueira já era algo dado. Para aprofundar-se nesse modo de vida, ela escolheu viver da pesca. Iniciou no frigorífico de peixes, lugar onde as mulheres trabalhavam, e foi por onde ela conseguiu inserção para trabalhar. Além do frigorífico, ela desejava experienciar o início desta cadeia de produção, a pesca em si. Ela conta sua dificuldade em lograr com este objetivo. Era perigoso, ela seria na embarcação um motivo de preocupação, e todos os pescadores eram homens. Ao conseguir finalmente adentrar esse lugar masculino, ela narra sua experiência em alto-mar, as dificuldades devido à violência da natureza; ao silêncio por parte dos pescadores e do capitão; e a sensação de invisibilidade conferida pelo silêncio.

A autora conclui que

Por meio dessa experiência eu aprendi que a masculinidade de pescar não foi

simplesmente uma característica estatística, mas um modelo cultural, que continha as mesmas forças motivacionais presentes na relação entre homens e mulheres em terra firme (HASTRUP, 1985). Depois que eu tive essa experiência tudo se transformou em um padrão distintivo. E do meu não-lugar no mundo dos homens, eu percebi a vida em terra firme com um novo olhar. O silêncio do mar foi guardado com significado. Mas eu não poderia ouvi-lo até me tornar parte dele. (HASTRUP, 1995, p. 75)

Desta experiência incorporada, Kirsten Hastrup refletiu teoricamente no campo da antropologia sobre questões de gênero percebidas e sentidas em alto-mar, que fizeram sentido para ela ser o motivo da separação das relações de trabalho entre os gêneros em terra. Em meu caso, a separação dos gêneros na atividade pesqueira no Ceará também afetou minha experiência, mas em outra escala. Levou-me a procurar mulheres que pescam. Através delas pude ter a experiência com a pesca da maneira que ocorreu, exposta até aqui, não necessariamente ligada a questões de gênero. Importante deixar claro que no início nossa busca era por mulheres pescadoras, mas a experiência não se limitou a esse universo feminino; como dito antes, também acompanhamos pescas com homens.

Apesar da questão de gênero fazer parte de uma dimensão desta pesquisa, no sentido de determinar os rumos que ela tomou; apesar de ter sido a identificação de gênero a maneira que encontrei para iniciar a investigação; e apesar de haver mulheres pescando nas imagens, não será este o campo de reflexões artísticas e teóricas que tratarei neste trabalho. Esta pesquisa certamente continuará e poderá desdobrar-se tendo o foco no tema do gênero feminino, mas não é esse o viés que direcionamos neste momento.

Outro aspecto envolvendo as relações de trabalho na pesca me arrebatou durante a experiência. Para Kirsten Hastrup, pescar em alto-mar a fez refletir sobre as forças motivacionais da separação de gênero em terra nesta atividade, ao passo que, para mim, acompanhar uma pesca em alto-mar me fez refletir sobre a relação conflituosa entre a atividade da pesca e a da especulação do capital imobiliário, que vem justamente expulsando os pescadores da praia. Aspecto esse que irá influenciar um outro vetor da minha construção de e maritimidade, a relação da atividade pesqueira com a cidade, os embates e as consequências que os interesses urbanos impõem à atividade pesqueira, e como isso a tem transformado.

As pessoas que exercem o ofício de jangadeiros hoje têm desafios que vão além dos plasmados pelas imagens aqui apresentadas, ou seja, além do embate com o mar e a pesca. Complexidades outras entram em cena: a pressão do capital imobiliário. Nas praias do interior do Ceará, como Icapuí e Guajiru, apesar de menor incidência da especulação imobiliária, ainda assim ela assedia as comunidades pesqueiras.

Ao retornar das pescas no interior, durante o segundo semestre de 2016,

ocorreram as obras de um grande projeto de “Revitalização da Beira-Mar”, na praia do Mucuripe em Fortaleza-CE. Projeto este que, com o discurso de atrair mais turistas, excluiu ainda mais a comunidade de pescadores do local. Estes se encontravam limitados à estreita faixa desta praia, entre o novo mercado de peixes e a obra de revitalização do calçadão da Beira-Mar, que os empurrava cada vez mais para fora de seu território. A praia que lhes restou é o mesmo lugar onde deixavam os barcos, reuniam-se socialmente, vendiam peixes fritos, bebiam e jogavam. Simplesmente passavam o tempo. Modo de vida incompatível com o imposto pela especulação imobiliária e classe social (elite) que os expulsa dessa praia, tendo em vista que a incorporação imobiliária tinha como objetivo prédios de alto padrão. Como resultado dessa transformação física do lugar, além da segregação social da comunidade pesqueira, veio a marginalidade topográfica e socioeconômica imposta a eles, reforçando aspectos da pobreza e da violência instaladas naquele lugar, antes construído e habitado pela comunidade pesqueira, motivo que agravou a situação, justificando a gradual expulsão deles daquele local. Hoje, há no local o grande Mercado do Peixe, aparato da Prefeitura que não atende às necessidades de logística específicas da atividade pesqueira local, mas, sim, aos interesses da exploração econômica que favorece à elite e aos interesses turísticos, excluindo o modo de vida da comunidade originária.

Esse ponto me chamou atenção e levou o trabalho a refletir sobre a construção civil como um atravessamento à maritimidade na pesquisa. Senti a figura do prédio se aproximar de mim nessas experiências urbanas com o mar. Desde a percepção dos paredões no horizonte, durante uma procissão de jangadas que também havia acompanhado no Mucuripe, aos vários relatos de filhos de pescadores que não seguem mais a tradição da pesca e acabam por trabalhar na construção civil, bem como a observação da mudança da praia do Mucuripe pelas obras. Dessa experiência, emergiu o impulso de adentrar numa obra de construção em Fortaleza, me levando a estar em contato com uma arquiteta para visitar a obra. Foi igualmente marcante adentrar numa construção, assim como foi acompanhar a pesca. Entrei em outro Leviatã.

O Leviatã é um monstro bíblico, sendo descrito como a maior, mais poderosa e indestrutível besta aquática. Para o filósofo inglês do século XIX Thomas Hobbes, o Leviatã é a autoridade inquestionável, quer seja um monarca ou uma assembleia. Poeticamente, nesta pesquisa, vejo que, no caso dos jangadeiros em Fortaleza, o Leviatã não vem da água, mas, sim, da terra: mais especificamente do paredão de prédios (frutos da especulação imobiliária), um monstro poderoso, físico e simbólico, que surge ao ser visto de uma jangada no meio do mar, de frente para a orla.

Figura 29: Fotografia de jangada ao mar no litoral de Fortaleza-CE, durante a procissão de jangadas em homenagem a São Pedro (2016), de Paulo Winz, doada ao acervo pessoal da autora.



Fonte: Acervo pessoal.

A construção civil, assim como a pesca, é também um ambiente duro e hostil que requer preparo e indumentária adequada para adentrá-lo. Reconheci situações nas quais tracei paralelos com a incursão no mar, como, por exemplo, o uso dos mesmos baldes que os pescadores usam para guardar e carregar utensílios. Os trabalhadores da construção também os usam da mesma maneira. Os operários são extremamente criativos e mestres da “gambiarra”, fazendo pequenos reparos e adaptações necessárias ao andamento do trabalho com o que estiver à mão, assim como os pescadores. Ambos têm a percepção corporal aguçada, mas, ao contrário dos jangadeiros silenciosos e contemplativos, são mais vocais. Não param de gritar, cantar e fazer brincadeiras.

A engenheira responsável pela obra visitada era uma mulher. Mais uma vez, busquei a identificação de gênero feminino na pesquisa. Todos os trabalhadores a respeitavam, assim como respeitavam a responsável técnica acima deles, também mulher, que nos acompanhou pela obra e explicou os processos. Os objetos e processos misturam-se entre o artesanal e o industrial. É uma relação, à primeira vista, marcada por contrastes.

A construção civil impõe o seu peso, a terra, a grande escala, a tecnologia, o

barulho, as diversas equipes, as ações implacáveis e as promessas de discurso sedutor do mercado imobiliário. A pesca artesanal mostra-se simples, com o uso de materiais naturais, o saber popular, a destreza, o senso comunitário e ecológico; atividade silenciosa, mítica e ligada a um ambiente social mais simples e precário. Retomando o peso e a escala da construção civil sobre essas comunidades, percebem-se a força e o poder desleal dela em relação a essas comunidades, relação em que uma engole a outra. Engole tanto no sentido de absorver os pescadores e seus filhos no trabalho da construção, como no sentido da expulsão física do território.

Sob esta perspectiva da exploração ambiental capitalista, retomo e faço um paralelo com o trabalho de Allan Sekula, no qual este artista adentra o ambiente marítimo fotografando portos pelo mundo e navios cargueiros que atravessam oceanos para levar mercadorias. Para Sekula, os mares estavam longe de ser o território do lazer, mas, sim, um campo de conflito e luta de classe. Então, dedicou-se a documentar os aspectos socioeconômicos e políticos da vida marítima. Em seu foto-livro “Fish Story” (2002), com as mais de 900 fotografias combinadas a longos textos ensaísticos, de forte viés etnográfico, aborda criticamente a globalização e o trabalho invisível por meio dos navios cargueiros, que transportam 90% de toda a mercadoria mundial.

A poética de Sekula encontra-se neste lugar de conflito, onde, segundo o artista, o mar é fascinante justamente por ser antagônico ao pensamento político moderno. O mar pressupõe o tempo estendido e a espera, fato diametralmente oposto às fantasias de instantaneidade do mundo neoliberal e das novas tecnologias empregadas ao espetáculo. Ao investigar as conquistas transnacionais, do contrário trazido pelos mitos e imaginários das conquistas terrestres e continentais, inevitavelmente se é levado ao mar. O artista aponta para as inovações tecnológicas e jurídicas norte-americanas que possibilitaram a globalização contemporânea por meio do comércio marítimo. O navio é o primeiro grande aparato da globalização, iniciado pelos europeus. Sekula, por meio de suas imagens (Figuras 30 e 31), descortina a **containerização** que invisibiliza estes lugares e mostra que é possível enxergar a compressão do tempo e do espaço modernos ao observar um porto de navios cargueiros.

Figura 30: Panorama. Mid-Atlantic (1993), fotografia de Allan Sekula.



Fonte: SEKULA (2002)

Figura 31: Containers used to contain shifting sand dunes (1994), fotografia de Allan Sekula.



Fonte: SEKULA (2002)

Esta é a “fábula do olhar”, citada por Didi-Huberman, e nesse exemplo elaborada pelo artista em seu trabalho fotográfico e ensaístico. Inúmeros discursos e pensamentos podem vir à tona ao olhar uma imagem de um porto de cargas, mas é a maneira como Sekula escolhe, elabora e articula seu olhar nas imagens em conjunto ao texto que tece a malha de

sentidos das questões por ele suscitadas. É manifesto o interesse do artista em explorar os limites entre fotografia artística e documental em suas pesquisas, a partir das quais publicou diversos artigos e ensaios sobre o assunto. O modo com que Sekula contrasta imagem e texto faz emergir a topografia de uma obra fractal, que se desdobra infinitamente em diferentes pontos de vista. Segundo o próprio artista, ele a descreve como “uma espécie de ensaio experimental em palavras e figuras que às vezes lê-se como ficção, às vezes como ensaio, às vezes jornalismo, às vezes prosa-poética”.¹⁷

Sekula construiu sua maritimidade adentrando portos, *containers* e navios cargueiros com sua câmera. Fotografou estas atividades e arredores com o olhar informado pelo histórico geopolítico destas ambiências; pelas ideias marxistas e críticas do cenário socioeconômico; pela etnografia clássica; pelas teorias estéticas da fotografia e do realismo crítico, bem como o contexto da arte contemporânea que apropriou-se da estética etnográfica, como já apontado por Hal Foster.

A abordagem geopolítica marinha de Sekula dialoga com a construção de maritimidade desta pesquisa à medida que trago o problema da especulação imobiliária como elemento constituinte da relação da atividade pesqueira artesanal com o litoral no Ceará. A pergunta do início, “O que acontece depois que a jangada sai?”, levou-me a diversos caminhos e desvios de rota não só em alto-mar, mas também em terra firme. Foi através dela que subi na jangada pela primeira vez e, ao voltar minha visão para o continente sobre esta embarcação, vi com clareza a amálgama do paredão de prédios erguer-se no litoral. Nesse momento me bateu com vigor outra onda: o entendimento da força de transformação geopolítica do capital imobiliário aliado ao turismo. Antes, minha visão alcançava o ponto de vista contemplativo na direção do mar, imensidão atravessada por tantas poesias, pinturas, aventuras, guerras, elaborações intelectuais e poéticas na história da humanidade. Agora, eu estava em outro ponto de vista, do lado oposto, mirando outro mar de pedras e concreto – imensidão atravessada por disputas territoriais, gentrificação, desigualdade social, riqueza e miséria. Mar este que a pesca artesanal também navega.

¹⁷ THE GUARDIAN (Reino Unido). Allan Sekula: filming the forgotten resistance at sea. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2012/apr/20/allan-sekula-resistance-at-sea>>. Acesso em: 12 jun. 2018.

Figura 32: Frames de vídeos captados durante as obras de Revitalização da Beira-Mar na praia do Mucuripe em Fortaleza-CE (2016), Naiana Magalhães.



Fonte: Acervo pessoal

Apesar dos pontos de contato na forma como pesquisei o campo em relação à forma que Sekula também procedeu, os desdobramentos estéticos e a elaboração dos registros de nossas câmeras tomam caminhos diversos. Como diz o artista, “[...] as respostas políticas são fáceis de identificar, já as estéticas são as mais difíceis de achar” (SEKULA, 2002, p. 48). No próximo capítulo, discorrerei sobre minhas escolhas estéticas, frutos desta imersão no mundo da pesca artesanal no litoral do Ceará.

Na presente pesquisa, com a minha câmera, adentrei o ambiente marítimo não por meio de portos e navios cargueiros, mas junto à pesca artesanal em uma cidade litorânea marcada pela especulação imobiliária. Filmei estas atividades e os arredores com um olhar sensibilizado pelo histórico geopolítico destas experiências; pelo contexto da arte contemporânea; pela etnografia sensorial; pela estética experimental da videoarte; e, não tanto pelas ideias materialistas do marxismo crítico apenas do cenário socioeconômico, mas acrescida da não polaridade homem *versus* natureza, onde o meio ambiente adquire

protagonismo.

4 DESDOBRAMENTOS

Durante a imersão no contexto da pesca artesanal e da construção civil no litoral de Fortaleza, foram desenvolvidas elaborações estéticas diversas como pinturas, vídeos, fotografias, filme e projeções urbanas. Segundo Salles (2006, p. 99), lidar “[...] com a matéria-prima está diretamente relacionado a técnicas. O processo criador tende para a construção de um objeto em uma determinada linguagem ou uma inter-relação delas, dependendo do modo de expressão que está em jogo. Seu percurso é intersemiótico”. Este percurso intersemiótico se faz presente nos trabalhos desta pesquisa, não apenas na passagem do vídeo à pintura, mas, também, da impressão fotográfica ao filme, por exemplo. Tratarei a partir de agora dos processos elaborados diretamente em vídeo, visto que as pinturas ainda estão em estágio embrionário, necessitam de mais tempo e reflexão para trazê-las minimamente ao debate.

O inacabamento trata os objetos como versões possíveis do que ainda está em processo (SALLES, 2006). Esta perspectiva não significa a depreciação dos objetos trazidos a público e, sim, a desmistificação de uma única versão final possível do trabalho provindo de uma pesquisa artística. Os trabalhos que serão apresentados pertencem a um processo ainda em curso.

Os trabalhos em análise aqui foram concebidos durante toda a travessia desta pesquisa. Salles (2006) fala que “[...] qualquer momento do processo é simultaneamente gerado e gerador (COLAPIETRO, 2003) e a regressão e a progressão são infinitas. Foge-se, assim, da busca pela origem da obra e relativiza-se a noção de conclusão” (SALLES, 2006, p. 20). Ao mesmo tempo, apesar do processo criativo tratar-se de uma rede dinâmica sob esta perspectiva, esta rede é atravessada por linhas de força e guiada por tendencialidades, sendo uma delas neste momento de reflexão do trabalho, o desvio que me fez olhar para o dado da construção civil na relação com a pesca e minha construção de maritimidade, que ganhou uma nova perspectiva a partir desse olhar, objeto de reflexão neste capítulo.

Estas linhas atratoras formam um campo gravitacional e apontam para as maiores probabilidades de determinadas ocorrências, as quais passam a prover base à feitura do trabalho. Identifico, dentre outros, alguns destes atratores e campos gravitacionais como minha experiência com o vídeo, com a pintura e as pessoas envolvidas comigo nesta pesquisa, por exemplo. A inter-relação destas linhas tecem o trabalho e o pensamento que o sustenta, tratando-se assim, de um processo dinâmico em constante mudança. Afasta-se, portanto, da ideia de obras finitas como depósitos de informações e essências. Nos próximos itens buscarei

elucidar as técnicas utilizadas, suportes, dispositivos, procedimentos, e como esses meios conferem sentido à elaboração poética dos trabalhos apresentados. Além de tecer, nessa reflexão, a forma como construí minha ideia de maritimidade a partir da experiência marítima e na relação com os meios utilizados na pós-produção.

4.1 Vídeos

Vídeo é tempo, diz Nam June Paik, artista sul-coreano pioneiro da videoarte. Paik associa um efeito de “tédio” (causado por longos planos-sequência) da fase inicial de suas experimentações com o vídeo, em meados dos anos 1960, ao fato de ter sido apropriado por artistas plásticos. Quando artistas do tempo, como músicos, por exemplo, começassem a experimentar com vídeo, não haveria mais tédio. Contrapondo-se ao determinismo tecnológico desta inferência, grande parte dos artistas plásticos percebia no vídeo o desafio de questionar as convenções ligadas ao tempo linear. Este meio possibilitava interpelar um tempo cada vez mais achatado e acelerado pelos meios de comunicação vigentes, em sua obsessão por eficiência. O artista norte-americano Bill Viola alerta que “o problema central do dia é como manter sensibilidade e profundidade de pensamento (ambas funções do tempo) no contexto das nossas vidas aceleradas”¹⁹.

A teórica norte-americana Christine Ross, no artigo “The Temporalities of Video: Extendedness Revisited” (2006), examina a pertinência atual do debate que confere relevância à videoarte para refletir sobre os sintomas temporais da modernidade, como a aceleração da história, a fratura do tempo linear (passado, presente e futuro) e a espacialização do tempo. Discussão esta conveniente à presente pesquisa, tendo em vista a convocação à reflexão de vetores históricos, estéticos e políticos contidos no perímetro temporal colocado pelos vídeos a serem discutidos.

Christine Ross (2006) em suas análises faz um breve histórico com pensadores sobre o tempo no moderno e no contemporâneo, como Marc Augé e Paul Virilio, que ajudam a compreender o cenário socioeconômico que envolve essas reflexões. Virilio aponta que a mitigação do tempo não deve ser entendida apenas sob o viés econômico capitalista, mas também por meio do crescente alcance das novas tecnologias. Assim, não apenas o tempo é absorvido pelo espaço, mas se diminui através de si mesmo por meio da instantaneidade das transmissões eletrônicas. Ainda conforme Christine, uma das principais características do nosso regime histórico atual torna-se o **presentismo**, segundo o historiador François Hartog. O

¹⁹ VIOLA, Bill apud ROSS, Christine. The Temporalities of Video: Extendedness Revisited. *Art Journal*, [s.l.], v. 65, n. 3, p.82-99, set. 2006. Informa UK Limited. <http://dx.doi.org/10.1080/00043249.2006.10791217>.

absolutismo deste valor provoca uma desconexão com o passado, que se transforma em uma perda, assim como a desconexão com o futuro, visto como instável e duvidoso.

Porém, isto não significa que o tempo em si esteja sendo perdido, mas sim certas formas de temporalidade. De acordo com Ross, a videoarte traz sua contribuição para pensar estas questões, tendo em vista a capacidade da produção tanto de extensão quanto de instantaneidade temporais através do meio eletrônico alcançadas nas práticas videográficas. O lado visto com desconfiança pelo crítico cultural Fredric Jameson, por exemplo, é o de que o vídeo falha em não produzir memória. Diz que “nada assombra a mente ou deixa pós-imagens da maneira que os grandes momentos de um filme”.²⁰

Contudo, esta crítica não é aceita amplamente pela comunidade artística, pois não enxerga que nos anos 1970 foram cruciais as experimentações com o meio em questão no que tange à simultaneidade da produção e projeção imagética, permitida pela singular relação de copresença entre a imagem e seu referente. A relevância destas experiências estava em trazer à tona a discussão acerca de se estar atento ao momento presente. Como consequência disso, uma das características fortes do vídeo está em sua capacidade de endereçar-se a eventos fora do presente, históricos, por exemplo, e trazê-los para o fluxo do agora. Então, de acordo com Christine Ross, o vídeo deve ser visto, de forma crítica, como um meio significativo para refletir sobre o tempo que se esvai no presente infinito do contemporâneo e sobre o nosso debilitado senso histórico. Considerando-se que esta mídia hoje é praticamente uma extensão das nossas vidas no mundo digital, há que se posicionar criticamente frente ao que se vê nas telas, diante do que trazem os artistas que a utilizam.

4.1.1 Dispositivos da criação: looping, GoPro e instalação

O aspecto da temporalidade, apontado por teóricos e artistas acima, interessa e afeta diretamente os trabalhos elaborados nesta pesquisa, principalmente os três vídeos que comentarei a seguir. O recurso estético videográfico que perpassa todos esses vídeos é a poética do *looping*. Na edição, este recurso pode ser acionado tanto para gerar uma repetição da extensão do vídeo, como para estender sua duração ao infinito. Assim, as imagens editadas evocam a sensação de continuidade infinita em vez de explicitar um recomeço. O *looping* pode ser utilizado apenas como uma ferramenta comum aos leitores de DVD ou pode ser elaborado como um elemento legítimo constituinte do vocabulário temporal de uma obra

²⁰ JAMESON, Fredric apud ROSS, Christine. The Temporalities of Video: Extendedness Revisited. **Art Journal**, [s.l.], v. 65, n. 3, p.82-99, set. 2006. Informa UK Limited. <http://dx.doi.org/10.1080/00043249.2006.10791217>.

artística.

O primeiro vídeo desta pesquisa que trago para a discussão (Figura 33) mostra as imagens de uma câmera subjetiva acoplada na cabeça de um dos pescadores durante seu trabalho na jangada em alto-mar. São imagens rápidas e operam num fluxo contínuo, em *looping*. É um ponto de virada também em meus procedimentos estéticos, nos quais utilizo *looping* em passagens de uma imagem lenta à outra imagem lenta, com a câmera fixa. Ao passo que neste as imagens são rápidas, tremidas e móveis, sem plano fixo. O *looping* é empregado aqui, como já comentado, de maneira a prolongar a sensação da continuidade de um trabalho sem fim.

Figura 33: Frame de vídeo captado durante viagens de jangada ao alto mar do litoral cearense (2016), Naiana Magalhães.



Fonte: Acervo pessoal

O aspecto da temporalidade na ação de repetição que os vídeos performam tem um paralelo com o mito grego de Sísifo, rei mortal que, ao despertar a ira dos deuses, foi condenado por Zeus a empurrar uma pedra até o cume de uma montanha pela eternidade. A pedra rolava ladeira abaixo toda vez que se aproximava do alto e, assim, Sísifo recomeçava o trabalho para sempre. O filósofo francês Albert Camus²¹ traz o mito de Sísifo em sua filosofia para discutir aspectos de uma condição humana, na qual as pessoas do século XX vivem seguindo rotinas diárias sem pensar em seu propósito.

No caso deste vídeo, a repetição possibilitada pelo recurso do *looping* é uma estratégia usada por mim como tentativa de romper a linearidade temporal para atingir a memória do espectador, pois interessa menos colocar em xeque a representação de uma

²¹ CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1942.

repetição ou desvelar mitos, do que reconstituir as possibilidades do passado renovadas através da repetição, sendo esta uma reflexão que me chega a esse trabalho em diálogo com Giorgio Agamben, quando discorre sobre o contemporâneo:

O contemporâneo [...] é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma de seu arbítrio, mas de uma exigência a qual ele não pode responder. (AGAMBEN, 2009, p. 72)

Assim, busco reconstituir outras possibilidades do passado de um tema plasmado em nossa memória histórica: o ofício do jangadeiro na pesca artesanal. As narrativas e imagens construídas ao redor dessa atividade me interessam à medida que mergulho nela nos dias de hoje com o auxílio de aparatos viabilizados pela virada tecnológica já comentada pelo crítico do filme “Leviathan” (2012), Pablo Gonçalves, e a revisito por meio de outras lentes e de outra abordagem. Esta outra abordagem olha para o tema em questão de maneira crítica ao situá-lo em relação à cidade e aos modos de viver urbanos que afetam de forma radical a atividade pesqueira e a própria história, pois à medida que ela, a cidade, provoca uma reconfiguração desse pescador, modifica-o como um ente histórico. Contudo, neste trabalho não procuro responder às questões sociais diretamente envolvidas, tendo em vista que meu olhar crítico está envolvido por elaborações poéticas no campo experimental da arte.

Os vídeos aqui analisados trazem camadas temporais permeadas de vetores não só políticos e históricos, mas também estéticos. Meu intuito está em movimentar estes contextos através da elaboração poética dos vídeos captados. Assim, exploro as sensações temporais com esta mídia e chego a visualidades e perspectivas inéditas dessa atividade em alto-mar. Por meio da operação poética de deslocar esse aparato técnico para acompanhar uma atividade artesanal centenária de relação com o mar, mitificada pelos meios de comunicação e pela própria história da arte (moderna). A noção de memória histórica é friccionada no trabalho, construída ao redor da forma de maritimidade dos tempos modernos, a qual mantinha-se incorporada a interesses nacionalistas e desenvolvimentistas que promoviam a polaridade entre homem e natureza, privilegiando as elites, marcando diferenças sociais e territoriais nas abordagens estéticas elaboradas em filmes, pinturas e fotografias, como já analisados no primeiro capítulo.

Minha construção de maritimidade nos três vídeos abordados neste capítulo diferencia-se do viés construído pela maritimidade moderna à medida que tomo a decisão de adentrar o ambiente marítimo acompanhando a pesca junto aos pescadores artesanais em seu pleno exercício de trabalho (atitude e postura esta pouco sequer considerada pela comunidade

artística ao olhar para este tema). Outro vetor dessa maritimidade, em diálogo com o anterior, aponta para a ambiência da construção civil, tendo em vista todo o histórico de exploração humana e ambiental que conformou o litoral cearense. Nessa construção de maritimidade, o tempo entra como elemento-chave para a poética e na problematização que o trabalho suscita – de revisão de uma memória histórica. A repetição e a extensão do tempo nestas imagens, além de estética da visualidade, são procedimentos de criação viabilizados pelo *looping* que, ao estender o tempo, vai produzir o sentido de atingir essa revisão da memória histórica trazida ao fluxo do presente. Reflexão proposta por Ross (2006), anteriormente comentada neste capítulo, acerca da capacidade do vídeo de endereçar-se a eventos fora do presente, históricos, trazendo-os para o fluxo do agora. Ideias que ampliam a compreensão sobre o vídeo como suporte dos trabalhos aqui apresentados e do uso do *looping* como dispositivo e estratégia de criação para interferir na temporalidade das imagens com o intuito de provocar a percepção de todos os tempos que emergem (passado histórico e presente) na experiência. Assim, a revisão dessa memória histórica enquanto proposta se dá quando nessa experiência todos os tempos gravitam, potencializando novas conexões para nosso entendimento como cidadãos habitantes de um litoral urbano.

Agora, a partir da discussão da temporalidade como estratégia da problematização deste trabalho, volto-me para o específico das imagens. No vídeo da Figura 33, o *looping* traz a dimensão do trabalho de Sísifo, da eterna repetição que o pescador performa na jangada. As imagens demarcam o fato de que alguém está em alto-mar atuando naquele tipo de função hoje, exercendo aquela atividade e ações não só naquele momento, mas de forma contínua e durante toda a vida. Nesse sentido contínuo está a própria história que guarda a memória dessa atividade e o cotidiano vital e inescapável daquele indivíduo.

Outra camada de reflexão que esse vídeo suscita se aproxima da imagem subjetiva produzida pela câmera GoPro. Para além da repetição das ações cotidianas do pescador, trabalhadas esteticamente e conceitualmente pelo uso do *looping*, conferindo elasticidade temporal às ações e imagens no vídeo, a câmera GoPro, leve, compacta e à prova d'água, acoplada à testa do pescador, permitiu outros pontos de vista, muito aproximado ao ponto de vista real do pescador, produzindo uma percepção bem próxima das ações executadas por ele. O dinamismo e a proximidade das ações com a imagem captadas pela GoPro aproximam-se dos vídeos de esportes radicais exaustivamente difundidos em canais de televisão e internet. O esporte foi a atividade que deu destino à invenção dessa câmera, a fim de fomentar o entretenimento no que tange sua distribuição imagética na grande mídia.

Trazer a GoPro nos posiciona criticamente frente as linhas de forças carregadas

pelas imagens deste trabalho. As imagens do vídeo aqui analisado, diferente das ações ligadas ao esporte, tratam do trabalho diário de pessoas que construíram sua maritimidade de forma artesanal e sustentável ao longo de centenas de anos. O uso desse dispositivo, além das facilidades técnicas que ele oferece para o objetivo dessas imagens, colabora para a construção de minha ideia de maritimidade. A perspectiva superaproximada da visão do próprio pescador em ação gera imagens que respondem à minha pergunta no início desta pesquisa: “O que acontece depois que a jangada sai?” O tipo de imagem produzida por essas câmeras mostram a pesca sob outra perspectiva, diferente da construída pelo imaginário acerca desta atividade pela história da arte moderna e pela publicidade, mostrada no capítulo 1. A câmera entra como um olho, registrando o que acontece por dentro do desenrolar da pesca em plena atividade, através do ponto de vista do próprio pescador e não mais do ponto de vista contemplativo construído por minha maritimidade antes dessa pesquisa. Além desse olhar direto e específico do ponto de vista do pescador, também entra a interferência do meu fazer poético na pós-produção. Sendo assim, sobrepõem-se camadas de olhares que produzem a perspectiva dessa maritimidade.

Abordei dois dispositivos da criação, *looping* e GoPro, e passo agora a discorrer sobre o suporte, em como os dois próximos vídeos são apresentados e articulados na proposta de uma vídeo-instalação. O primeiro mostra o momento da puxada da corda de uma âncora e apenas as pernas do pescador de costas. Ocorreu em Flecheiras, na viagem ao alto-mar mais turbulenta. Também apliquei o *looping*, mas desta vez no sentido de nunca aparecer a âncora sendo levantada. A repetição ocorre no puxar eterno da corda. Aqui, a câmera está fixa, o movimento é por conta das ondas. Trata-se de um dos planos de puxadas mais longos filmados nesta experiência. O segundo mostra uma escavadeira atuando na obra dita como “Revitalização da Beira-Mar”, ocorrida em 2016. O objetivo dessa “revitalização” foi publicado pelo Governo do Estado sob o pretexto de reformar a orla para melhorar a experiência da população no litoral urbano. Na prática, esta parece ser mais uma das iniciativas de “maquiagem” da praia em vista do turismo e da especulação imobiliária, em prejuízo direto dos interesses das comunidades locais. Muitos barcos de pescadores foram removidos; estreitou-se a faixa de areia necessária para seus trabalhos, assim como de toda a cadeia socioeconômica em volta da pesca artesanal na faixa de terra. Além disso, segundo os relatórios de uma audiência pública chamada para esclarecer os resultados das obras (a qual também registrei em vídeo e encontra-se em fase de finalização da edição para ser disponibilizada), descumpriram-se as promessas de entregar uma estrutura mínima de *boxes* aos pescadores para guardarem seus instrumentos.

A vídeo-instalação conforma-se em duas projeções de maior escala, uma em frente à outra. O som ecoa de duas caixas de som com amplitude que pode variar de acordo com o espaço da sala a ser instalado. Em ambos os vídeos, o *looping* também opera de modo a estender o tempo das ações filmadas, produzindo um efeito para que o espectador seja chamado a deter sua atenção, reflexão e sensibilidade ao que se desenrola no tempo em ambos os cenários. A poética do *looping*, antes vinculada à ideia de tempo, agora trabalha outra complexidade: o modo de espacialização destas imagens. As imagens a seguir mostram, à direita, o pescador puxando a corda e, à esquerda, a escavadeira na praia.

Figura 34: Escavadeira na praia do Mucuripe em Fortaleza-CE e pescador puxando corda em alto mar (2016), Naiana Magalhães.



Fonte: Acervo pessoal

Para associar as imagens da construção (nesse caso, destruição) civil às imagens da pesca, nestes vídeos onde a poética do *looping* é utilizada não fazia sentido editar ambas em uma mesma tela de vídeo linear. Então, a separação em duas telas se fez necessária neste caso onde a extensão do tempo e da ação está presente por meio da repetição. As imagens são projetadas de maneira oposta, uma em frente à outra, através de projetores posicionados no centro do teto, igualmente no centro do espaço, entra as duas imagens que se espelham. Escolhi opô-las em vez de justapor uma ao lado da outra, pois o tempo subjetivo do espectador deve operar como o corte de uma imagem à outra, no momento em que este decidir virar-se na direção de cada vídeo. De acordo com Raymond Bellour, no livro “Entre-imagens”, “[...] a instalação induz um espaço ao mesmo tempo físico e virtual no qual o espectador reapropria a seu bel prazer os conceitos que colocam a instituição em xeque, abrindo caminho para uma interação tanto crítica quanto imaginária” (BELLOUR, 1997, p. 69). Não me interessa a fruição de ambas as imagens posicionadas lado a lado, pois meu intuito estava mais em trabalhar a memória e a reminiscência da imagem no corpo do participante. Daí a importância da escala, do tamanho das projeções a nível corporal, aproximando mais o espectador ao contato com o ambiente imersivo dessas imagens na vídeo-instalação. De acordo com Claudio da Costa, o *medium* vídeo “[...] permite tornar um trabalho de corpo em um acontecimento de imagem, o que daria complexidade temporal ao evento presencial” (DA COSTA, 2007, p. 4).

A imagem, com seus elementos e efeitos de realidade engendrados pelo movimento no vídeo, possuem camadas de temporalidades – como já visto tempo e memória são ideias-chave desses trabalhos. Me aproximo aqui do *modus operandi* do artista Bill Viola, que, de acordo com Raymond Bellour, aponta para a operacionalidade do artista com a sobreposição de vários tempos: o tempo real, que é o da percepção e o da câmera; o tempo da gravação; o tempo da montagem final (que procura induzir a ilusão de um tempo perceptivo); e o quarto tempo é o que atravessa os outros três e que, se agarrando na percepção, “[...] abre para um tempo pessoal e depois ele varre a vida interior” (BELLOUR, 1997, p. 375).

Figura 35: Vistas da simulação de vídeo-instalação (2017), Naiana Magalhães.



Fonte: Acervo pessoal

Para melhor compreender estas camadas de tempos, adentrarei nos conceitos de Gilles Deleuze de **Imagem-Movimento** e **Imagem-Tempo**. Deleuze sublinha a importância “[...] de se pensar a relação do objeto, da imagem e do movimento com o tempo” (MOSTAFA, 2010, p. 18) — ideia esta que vejo ser traçada sobretudo no capítulo “Para Além da Imagem-Movimento” do livro “Imagem-Tempo” (1983). Deleuze constrói os conceitos de **Imagens-Tempo** e **Imagens-Movimento** a partir de Bergson em “Tempo e Matéria” (1896). Na obra, Bergson aborda o tempo numa concepção filosófica e direta da experiência com o mundo, afirmando que experienciamos o tempo por sensações e impressões. Nossas percepções que culminam em ações, e o intervalo entre a percepção e a ação é preenchido com afecções e memórias. Bergson, junto a Heidegger e Benjamin, compõem os filósofos do século XX que desafiaram o tempo cronológico, questionaram a “flecha do tempo” linear do

passado, presente e futuro, e, assim, recusaram a tradição filosófica grega (*Chronos*) do tempo como a eternidade.

Por sua vez, em “As Potências do Tempo” (2013), David Lapoujade, ao aprofundar-se na conceituação bergsoniana, explica que para este filósofo:

[...] o passado é um mundo paralelo ao do presente, ele não está atrás de nós, mas ao nosso lado. O passado não tem que se tornar passado, ele já o é, de imediato. Ele acompanha a nossa vida presente e se forma ao mesmo tempo, não logo depois que o presente deixa de ser, mas ao mesmo tempo, como uma imagem no espelho. As lembranças são úteis apenas para um outro presente, diferente daquele que elas foram e é aí que o passado ilumina de forma útil o presente, exatamente lhe dando um sentido. A memória não é mais uma reserva de sentido mas de “energia espiritual”. [...] uma memória ativa, informada pela vida.” (LAPOUJADE, 2013, p. 20)

Essa ideia de presente e passado paralelos, ampliada por Lapoujade, toca no que Bergson diz sobre a memória trabalhar em níveis. O nível mais básico é o sensório-motor, a memória corporal, por exemplo. Em seguida, vem a memória provida pelo passado, onde devemos nos transportar para saber agir no presente. A duração é o que produz a subjetividade, nos autoproduzimos à medida que exploramos nossas memórias. Para Deleuze (1983), a ideia de **duração** de Bergson é uma multiplicidade, um emaranhado de diferentes possibilidades onde algumas se atualizam e outras permanecem virtuais. O tempo eterno corresponde à filosofia antiga, nosso pensamento precisa de outro tempo, o tempo não eterno, o **tempo-duração**. A duração não é estática, ela é movimento que está em constante mudança e transformação. É o tempo como experiência interior, que dura, pois se prolonga no vivido.

Deleuze (1983) então faz um paralelo, a partir das concepções de Bergson sobre o tempo, com as imagens do cinema, apresenta os conceitos de **Imagem-Movimento** e **Imagem-Tempo**. Na primeira fase do cinema, o tempo aparece indiretamente, através do esquema da montagem. Existe aí o vínculo sensório-motor, ao qual apenas respondemos aos estímulos, assim como o primeiro nível da memória de Bergson, a memória corporal. Já na segunda fase do cinema, o tempo é visto diretamente, ultrapassando a “atenção perceptiva” e passando para a “percepção atenta”, que cria outras imagens em outros planos e tempos, retendo do objeto alguns traços. É quando apresentam-se mais que imagens, mas imagens cercadas por um mundo possível, onde ampliamos nossos circuitos cada vez mais vastos de pensamento.

Em suma, as Imagens-Movimento representam o tempo, ao passo que as Imagens-Tempo apresentam uma nova relação com o tempo que não é da representação, pois não representam nada, forçando o pensamento a pensar o novo. Representar é reconhecer. Se há reconhecimento na imagem-tempo é de outro tipo, sendo um acréscimo, pois há a

coexistência de tempos: passado e presente. São imagens que não estimulam o choque por movimento sensório-motores, mas por elementos visuais e intensivos, um cinema de vidente e não mais de ação, como diz Deleuze. Vêm à tona situações puramente óticas e sonoras. “A bicicleta, o vaso, as naturezas mortas são as imagens puras e diretas do tempo; cada uma é o tempo, cada vez, sob estas ou aquelas condições do que muda no tempo” (DELEUZE, 1990, p. 28). Portanto, a memória, voluntária e involuntária, não está no passado, mas em uma virtualização em nós mesmos, deflagrada pela imagem, que traz um tempo, uma percepção temporal.

Os pensamentos filosóficos de Bergson, lidos a partir de Lapoujade e Deleuze, levaram-me a pensar as camadas de tempo e memória neste trabalho, especificamente na vídeo-instalação, ao trabalhar memória e reminiscência da imagem no corpo do participante. O trabalho de corpo é um acontecimento de imagem, conferindo complexidade temporal ao evento presencial, como já dito por Claudio da Costa. A construção de maritimidade ligada a essa vídeo-instalação se atravessa às questões de tempo, corpo e espaço. A memória histórica se funde a novos sentidos produzidos na ação sensório-corporal do participante na imersão da experiência com os vídeos projetados. Visualizar os dois vídeos em oposição, realizar na torção do corpo o corte, uma espécie de edição dessas imagens, e nessa dinâmica construir uma narrativa pessoal, produzida nesse jogo de percepções, atenção e interações com as imagens, memórias múltiplas emergem e se atualizam produzindo subjetividade, ou seja, nossas memórias fazendo o que somos. O novo, como menciona Deleuze, vindo à tona como novos sentidos produzidos, fora da lógica da representação, do reconhecível, mas estimulados nos vídeos por elementos visuais e sensório-motores que levam à percepção de várias camadas de temporalidades.

São, portanto, imagens-tempo que disparam novos sentidos à imagem da atividade de pesca, agora em relação à imagem da escavadeira na faixa de praia que, ambas articuladas na vídeo-instalação, funcionam como um nexos desta pesquisa: a construção civil e a especulação imobiliária em relação à pesca artesanal como interação produtora da percepção de maritimidade construída pelo litoral urbano em questão, assim como produtora da maritimidade desta investigação.

4.2 Projeções

Na fase de produção desses trabalhos, fica ainda mais clara a não linearidade do processo de criação. Ao mesmo tempo em que penso e edito as imagens dos vídeos, outras

ideias vão surgindo. Anoto as ideias e testo-as, sem necessariamente ter que usá-las ou não. Ao imprimir as fotografias dos *frames* dos vídeos e observar os enquadramentos, por exemplo, me chamou atenção o fato que, durante a maior parte do tempo, a linha do horizonte em alto-mar raramente está reta na tela do vídeo, devido ao balanço das ondas. Os pescadores chamam a linha do horizonte de “risca” e, ao observá-la em constante movimento e desalinho nos vídeos, me surgiu o nome **Risca Flutuante**. Cecilia Almeida Salles também fala da não linearidade do processo criativo, à luz da sua abordagem de crítica de processo:

[...] vale ressaltar que falamos dessas relações no contexto da não-linearidade. Daniel Ferrer (1994), em seu texto “La toque de Clementis”, ressalta a orientação dupla da gênese: movimentos prospectivo e retroativo. Não se avança sem interpretar e avaliar o que já foi produzido. Essa dicotomia, no entanto, não é suficiente para tratarmos da complexidade dos processos criativos. Assumindo o conceito de rede, essa dicotomia é naturalmente superada: abrange-se a simultaneidade de ações e a ausência de hierarquia, e intenso estabelecimento de nexos. (SALLES, 2006, p. 22)

Assim, durante o processo de teste dos vídeos no espaço, nos momentos em que busquei formas de associar a pesca à construção civil, emergiu a vontade de expandir a projeção destas imagens da pesca sobre os próprios prédios. Esta foi uma das ideias que, durante o ano de 2016, ficou “na gaveta”, utilizando o termo colocado por Salles. A autora utiliza também o termo “escritórios da criação” para referir-se ao que seria o ateliê, mas de modo expandido, pois um ateliê pode ser tanto um espaço físico como um espaço virtual, seja um computador ou um caderno. Então, diz Cecilia Almeida Salles sobre o tempo de espera nos escritórios da criação:

Os escritórios da criação guardam ainda um outro tipo de espera: o “tempo da gaveta”. Obras em construção aguardam a avaliação do artista para serem mostradas ao público. A obra espera pelo tempo do artista. Essas avaliações podem causar novas alterações e, conseqüentemente, a continuidade da experimentação. Esse tempo é potencialmente sem fim, é o tempo do inacabamento. O gesto é sempre inacabado. Como vemos, as esperas nos remetem naturalmente à simultaneidade, que pode assim ser observada sob dois pontos de vista. [...] Isto leva muitos artistas a trabalharem diversas obras simultaneamente. Enquanto uma está sendo manipulada, outras aguardam sua atenção futura. (SALLES, 2006, p. 60)

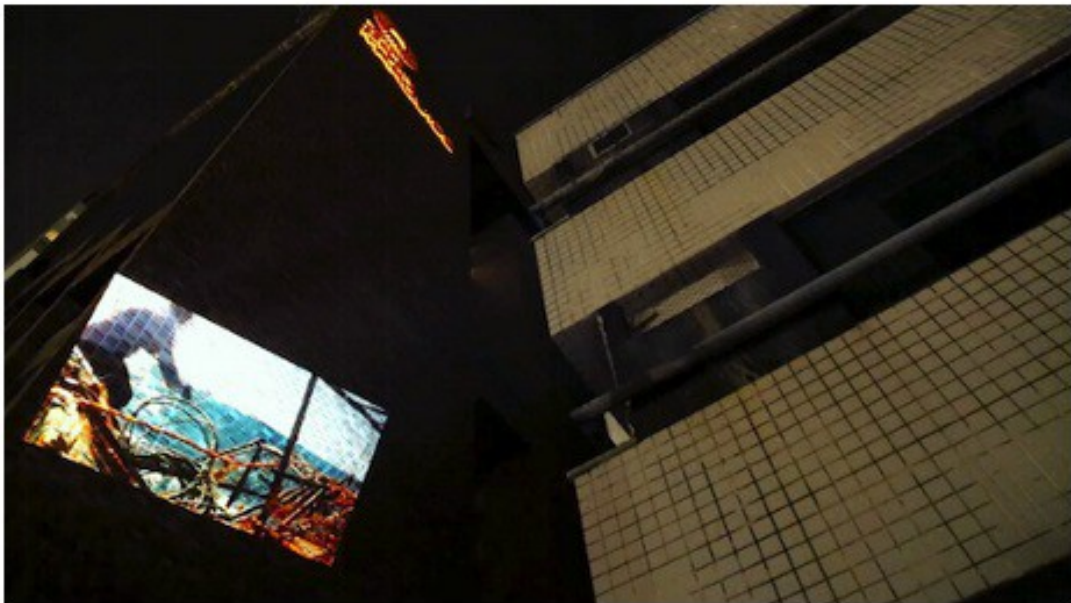
Para realizar esta ação de projetar as imagens da pesca no paredão de prédios da Avenida Beira-Mar em Fortaleza-CE, contamos com o apoio de diversos artistas e profissionais para executar este trabalho coletivo, sem os quais este não teria sido possível. Enquanto procurávamos pessoas e maneiras de obter este tipo de projetor para a ação, também procuramos pessoas que morassem em prédios de frente para a praia e estivessem dispostas a nos abrigar para fazer as projeções. Vimos que deveria ser desta maneira, isto é, projetar a imagem a partir de uma varanda à outra, pois não seria possível diante dos recursos

disponíveis para nós, naquele momento, armar uma estrutura na rua para projetar a imagem a partir da calçada sobre o prédio.

Então, ao mesmo tempo em que buscávamos estes moradores, caminhávamos pela Beira-Mar e a Praia de Iracema em Fortaleza, observando pontos e prédios interessantes para as projeções. Interessantes no sentido da melhor visibilidade possível para quem vê da praia e da rua, bem como no contraste visual com a cidade para o registro do vídeo. Marcamos num mapa os melhores pontos para em seguida buscarmos meios de chegar até eles. Pedimos autorização para os locais onde entramos, mas não onde projetamos. Alguns dias antes de entrar nos apartamentos para projetar, filmei prédios da orla para testar os enquadramentos, as lentes e o manuseio da câmera. Além disso, registrei em vídeo os nomes dos prédios, muitos deles ligados ao universo praieiro, como o Edifício Jangada ou o Edifício Vila do Mar. Usamos algumas destas imagens também no vídeo final. Este vídeo também foi finalizado e leva o título de “Risca” (2017). Após a ação das projeções nos prédios da orla, é por meio desse vídeo que escolhi reverberar para outros espaços expositivos, como um desdobramento, o trabalho que envolveu as projeções na rua.

Durante o primeiro dia de projeção tivemos extrema dificuldade de manuseio do projetor e de sua logística. Fizemos muito esforço físico e tivemos que prestar atenção a diversos aspectos ao mesmo tempo, pois se tratava de um projetor de cinema. Eram necessárias três pessoas, no mínimo, para levá-lo. A regra estabeleceu-se em divisão de tarefas, segmentar para dar conta. Levamos tempo para acertar os ajustes do projetor, como o foco, a cor e o contraste. As melhores imagens são as que tiveram mais contraste. Selecionamos, então, os vídeos da pesca que melhor identificamos os elementos mais constantes, de câmera parada e alto-contraste de cor. Alguns destes ajustes fizemos na hora, no computador ao lado do projetor, bem como “gambiarras” para posicionar o projetor.

Uma vez dado certo posicionar, ligar, reposicionar, ajustar e editar a imagem, foi chegada a hora de descer e lidar com as câmeras para registrar a projeção de alguns pontos de vista, quais sejam, da própria varanda, da praia, da rua e das reações dos transeuntes que percebiam as imagens projetadas. Desta primeira varanda, projetamos em dois prédios: nas varandas de um prédio residencial e no paredão lateral de um hotel. Pensamos que seríamos censurados em algum momento, pois algumas pessoas saíam às janelas curiosas pela luz da forte projeção, mas não recebemos reclamações.

Figura 36: Frames do vídeo *Risca* (2017), Naiana Magalhães.

Fonte: Acervo pessoal.

No segundo dia de projeção precisamos nos engajar em maiores negociações para conseguir entrar no *flat* escolhido. Passamos, então, mais tempo exercendo esta função de negociadoras. Queríamos a varanda de um dos apartamentos mais altos, mas não conseguimos. Ficamos na varanda do espaço comum, mais embaixo. Apesar de menor, deixou a imagem mais integrada à cidade. Desta varanda, conseguimos também projetar em outro prédio residencial do lado oposto ao hotel. A parede do hotel era de tijolo aparente, o que conferiu uma textura interessante à projeção. Fizemos o registro mais próximo desta parede e inserimos ao final do vídeo a imagem da garra da construção civil na obra de revitalização da Beira-Mar.

Figura 37: Frames do vídeo *Risca* (2017), Naiana Magalhães.

Fonte: Acervo pessoal

Localizo toda a movimentação para projetar essas imagens no contexto do pensamento ao redor do **Cinema Expandido**. O termo foi cunhado nos anos 1970 pelo teórico norte-americano Gene Youngblood, que aponta para a crescente expansão do que se entende por cinema e para a absorção de múltiplas linguagens e técnicas audiovisuais em um filme. Além disso, o cinema se amplia e estende-se para fora das salas e ambientes tradicionais da exibição fílmica, produzindo-se instalações, espaços virtuais, dentre outros que ambientam o audiovisual apropriado pelo atravessamento com diferentes linguagens artísticas.

O teórico brasileiro André Parente pensa o cinema expandido especificamente sob este viés dos efeitos de sua conformação instalativa. Instalações que reinventam e questionam a

ambiência clássica ou que extrapolam a forma cinema ao dialogar com outras mídias. Kátia Maciel, teórica brasileira, também traz sua contribuição no campo do cinema expandido ao agregar o termo **Transcineamas** o qual se detém na recepção do espectador em contato com a imagem em movimento expandida. Kátia atenta para a multisensorialidade e os pontos de vista em jogo na absorção destas imagens pelo espaço e para a autonomia do participante de alterar a narrativa proposta nas obras.

Para Raymond Bellour, o vídeo é o grande operador das passagens de uma mídia a outra. Seu livro “Entre-imagens” (1997) trata da relação das imagens da fotografia, do cinema, do vídeo e das novas mídias digitais. O autor coloca que estas passagens configuram um novo estado da arte marcado pela contaminação, um impuro, no qual as imagens são porosas entre si. O presente trabalho, na perspectiva da projeção de imagens sobre prédios, aproxima-se do entendimento do **Cinema Expandido** de André Parente e Kátia Maciel, em que o cinema se amplia e se estende para fora das salas e ambientes tradicionais da exibição fílmica, produzindo instalações, espaços virtuais, dentre outros, que ambientam o audiovisual apropriado pelo atravessamento com diferentes linguagens artísticas. No caso, o ambiente urbano e a intersecção com o vídeo.

Projeções múltiplas e expandidas para um espaço fora da galeria têm uma história que remonta ao início do cinema experimental e da arte contemporânea. Nos anos 1960, artistas como Laurie Anderson, o grupo Vortex e Yoko Ono exploraram telas divididas e projetadas em espaços fora do usual. Nos anos 1980, o polaco-canadense Krzysztof Wodiczko utilizou projetores com lâmpadas de tungstênio em projeções urbanas sobre grandes fachadas de prédios e monumentos públicos. As imagens projetadas eram carregadas de teor crítico e político, e as edificações escolhidas, em seus vetores simbólicos e representantes de um poder instituído, atuavam como parte constituinte do vocabulário evocado através das imagens. O caráter passageiro e imaterial das projeções intervinham de modo a ativar o lugar escolhido, mas sem se impor ao meio ambiente de modo impróprio.

Os trabalhos desses artistas citados, assim como essa proposta, buscam uma reflexão sobre o poder disruptivo do caráter espectral da imagem, ou seja, seu poder de trazer de volta ou trazer à tona um “tempo fora dos eixos” para o mundo dos vivos, como diz Tadeu Capistrano²², teórico brasileiro e professor de Teoria da Imagem (UFRJ). A luz fascina e junta plateias desde os tempos dos teatros de fantasmagoria do século XVIII. Esta seria, segundo Capistrano, a base para o efeito espetacular. Tecnologia de fascinação, que pode ser um elemento de docilização do espectador, pois o espectro luminoso trabalha o automatismo

²² CAPISTRANO, Tadeu. **Luz, tempo e virtualidade**. 2011. Aula ministrada no curso do Laboratório de Linguagens Visuais da escola Vila das Artes em Fortaleza-CE. Fortaleza, 2011.

motor e provoca emoções. O cinema chega a ser a elaboração máxima desse formato, pois articula tempo e luz através da projeção, portanto, mobiliza memória, atenção, imaginação e emoções. Assim, ao deslocar a imagem em movimento para fora do cinema, ou para fora do cubo branco, questiona-se toda uma estrutura histórica da maneira de como vem sido constituída a relação entre espectador e projeção. Para além de uma questão de justiça, trata-se também de uma questão de justeza, como diz Jacques Rancière em “As Distâncias do Cinema” (2012).

No caso da presente pesquisa, o contexto da pesca artesanal traz elementos de um cenário do litoral cearense que vem paulatinamente sendo expulso por uma crescente gentrificação e especulação imobiliária, as quais veiculam um modo de vida incompatível com o de seus habitantes primeiros. Ainda que a figura do pescador seja a que leva à frente uma imagem capitalizada e difundida como símbolo do estado do Ceará, em seu dia a dia estas pessoas são marginalizadas e sujeitas às mazelas trazidas pela depredação do capital imobiliário, do qual não usufruem, e que ainda incide de maneira violenta no meio ambiente do entorno, a reboque de uma relação predatória e antiecológica com a praia, resultando, por exemplo, em assoreamentos, aumento de temperatura da cidade, bloqueio da ventilação e lixo urbano.

Diante deste cenário, a proposta de lançar imagens desta atividade tradicional, de relação sustentável com a natureza que é a pesca artesanal, sobre o paredão de prédios viroticamente erguidos na orla, propõe-se como um ato de insurgência fantasmática. São imagens que vêm assombrar os que corroboram com a tragédia urbana, ambiental e social que sofre nosso litoral, e assombrar não com o passado de sua história, mas com a conformação estética do que ainda resiste mas se põe velado sob luzes, propagandas e granitos. As imagens projetadas, assim como as de Wodiczko, ao entrarem em contato com os prédios, carregam-se de um teor crítico-geopolítico, pois são projetadas sobre edificações representantes de um poder, o da elite dominante, como Leviatãs que engoliram a praia.

A intenção não é a de uma ação panfletária ou reivindicatória imediata, mas, ainda que carregue esta dimensão de protesto, estamos em diálogo com o campo artístico. Ao levar imagens do ambiente marítimo para a fachada dos prédios na orla, opera-se esteticamente uma torção na percepção do espaço. Rebate-se a distante e plácida paisagem marinha sob outro ponto de vista (o de quem está trabalhando em contato direto com as águas bravias), para dentro das construções que invadiram a praia.

Figura 38: Frame do vídeo *Risca* (2017), Naiana Magalhães.



Fonte: Acervo pessoal

Como já dito, a articulação de tempo e luz através da projeção mobiliza memória, percepção, imaginação e emoção, sendo essa a definição do cinema. Ao deslocar para fora do cubo branco essa articulação de tempo e luz, coloca-se em perspectiva a relação histórica entre espectador e projeção. Os conceitos de **Transcinemas**, de Katia Maciel, e **Cinema Expandido**, de André Parente, vêm ampliar a compreensão da minha construção de **maritimidade** por meio das projeções nesta pesquisa, pois pensa e inclui também o transeunte que entra em contato com a imagem em movimento expandida. As projeções das imagens marítimas da pesca artesanal sobre os prédios da cidade litorânea ativam (como apontado anteriormente no conceito de Katia e que também podem ser observados neste trabalho) multisensorialidades e diversos pontos de vista que colocam para o participante o arbítrio de alterar a narrativa apresentada nas imagens.

Estas multisensorialidades e pontos de vista diversos são trazidos à tona por meio da articulação da imagem-luz sobreposta aos relevos, texturas e materialidade irregular de quinas, buracos e ângulos dos prédios. Ambos se contaminam, e como já apontado por Bellour, formam o impuro, onde as imagens são porosas entre si misturando o marinho e o concreto. Este tipo de imagem carrega um caráter espectral, ou seja, traz para a vivência do urbano o que Tadeu Capistrano já apontou como “um tempo fora dos eixos” para o mundo concreto e cotidiano mundo dos vivos da cidade. A imagem em grande formato dos pescadores artesanais trabalhando em alto-mar sobre as paredes dos edifícios vem, como já

dito, assombrar aqueles que os expulsaram do litoral de onde vieram. Trata-se de outro tempo e vivência de temporalidade sobreposta àquela urbana dos prédios. Assim, aqui jaz nessa ação a **Sombra do Tempo** na construção da **maritimidade** dessa pesquisa.

Os trabalhos discutidos neste capítulo, por fim, conformam a parte poética da investigação e, ainda que os trabalhos trazidos para a análise estejam finalizados, sem fechá-la, abrem possibilidades futuras para um processo que é contínuo, de acordo com Salles (2006).

5 CONCLUSÃO

Esta pesquisa buscou movimentar contextos geopolíticos, corpos, história, memória, campos do conhecimento científico e sensibilidades estéticas por meio de elaborações poéticas com a mídia videográfica, ao endereçar-se à paisagem litorânea urbana do Ceará através da relação entre a pesca artesanal e a construção civil. Utilizou conceitos de diferentes campos do conhecimento como a geografia, a partir da ideia de **maritimidade**, e da antropologia, com o conceito de **etnografia sensorial**.

O início do texto abre um panorama histórico para a compreensão de como se deu a construção da **maritimidade** na cidade de Fortaleza-CE buscando elucidar a conformação do cenário sócio-econômico deste litoral urbano nos dias de hoje. Tal entendimento lançou as bases para tecer, em paralelo, a construção da **maritimidade** através do olhar dos artistas e das estratégias que estes lançaram mão para criar os trabalhos onde o mar se faz presente. Abordar os processos artísticos relacionados ao tema marítimo sob o prisma da **maritimidade** mostrou-se imprescindível para entender a relação que o Estado e os artistas do período moderno travaram com o litoral, bem como compreender a hibridização que compõe o fazer contemporâneo.

Os pensamentos e os conceitos de: **O Artista como Etnógrafo** de Hal Foster; **Etnografia Sensorial** de Sarah Pink; **Imagem-Movimento e Imagem-Tempo** de Gilles Deleuze; **Cinema Expandido** de André Parente; **Transcineas** de Katia Maciel e **Imagem Crítica** do filósofo Georges Didi-Huberman, auxiliaram a análise dessas imagens hoje, à medida em que trazem à tona seus contextos para além da imagem em si, o que permite entender os fios tecidos pela **maritimidade** em cada artista, e nos trabalhos produzidos por essa pesquisa, de maneira singular.

No que diz respeito a minha trajetória artística pessoal, esta pesquisa me apresentou rupturas metodológicas, de posturas perante o litoral e rupturas na escala de trabalhos em minha trajetória, tendo em vista que saí da posição de observadora da paisagem litorânea para adentrar o espaço oceânico junto aos pescadores artesanais, assim como produzi trabalhos de dimensões físicas e conceituais em grandes formatos, fora do cubo branco, que expandiram meu percurso de investigação no campo da arte a partir desta experiência.

Empreendi registros sensíveis no acompanhamento de uma pesca artesanal, para além do formato de documentário clássico. Sugeri maneiras de relacionar um olhar sensorial estético a questões sociais e políticas presentes no litoral, através do vídeo e do cinema expandido. A poética do **looping** e das projeções urbanas operam no interior dessa relação

política-estética ao balizarem as escolhas que conformaram os desdobramentos dos trabalhos.

Certamente a trajetória de propostas aqui iniciadas não se esgotam nesse momento. Trata-se apenas do início de uma travessia além mar que entende a necessidade de aprofundar ainda mais alguns aspectos como por exemplo, dar continuidade à pesquisa do escopo de artistas e peças relevantes para se pensar a **maritimidade**, que é bastante amplo. Levar à frente a pesquisa dessas referências pode exercer grande influência para desdobramentos futuros desta investigação, assim como a contribuição de outros artistas em outras mídias. Além de expandir a análise de outras referências artísticas, se faz premente aprofundar as implicações do conceito de **maritimidade** utilizado nesta pesquisa, bem como aprofundar o debate ético-estético dos trabalhos desenvolvidos e que ainda estão em andamento. Entretanto, penso que os trabalhos produzidos e finalizados durante a pesquisa, tais como: o vídeo da figura 33; a vídeo-instalação da figura 35 e o vídeo registro das projeções urbanas de título *Risca* (2017), lograram em atingir uma revisão da memória histórica de maneira poética, à medida em que atualizam e trazem para o fluxo do presente elementos plasmados na história da cultura cearense, quais sejam, a pesca artesanal e a paisagem litorânea em relação à cidade, através do vídeo.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Berenice. **O Raid da Jangada São Pedro**: Pescadores, Estado. Novo e Luta por Direitos. 2007. 256 f. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.
- ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 1970.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?**: e outros ensaios. Chapecó, Sc: Argos, 2009.
- ALBUQUERQUE, Chico. **Ensaio Mucuripe**. 1952. 1 fot., p&b, retratada através de imagem em meio eletrônico. Coleção particular. Direitos autorais: Imagem Brasil Fotoarquivo. Disponível em: http://www.chicofotomoderna.net/?page_id=447 Acesso em: 29 de Jun. 2018.
- ALÿS, Francis. **Numa dada situação**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- AUMONT, Jacques. **O olho interminável**: cinema e pintura. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. Sobre a modernidade. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**. Campinas: Papyrus, 1997.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 291 p.
- CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1942.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Jangada**: Uma pesquisa etnográfica. São Paulo: Global, 2012.
- CASTAGNETO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21306/castagneto>>. Acesso em: 11 de Fev. 2018.
- CASTAGNETO. Navio ancorado. 1886. 1 original de arte, óleo sobre tela, 33,5cm x46 cm, retratada através de imagem em meio eletrônico. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra21119/navio-ancorado>>. Acesso em: 01 de Jul. 2018.
- CASTAGNETO. Tarde em Toulon (França). 1893. 1 original de arte, óleo sobre tela, 40cm x65 cm, retratada através de imagem em meio eletrônico. Coleção particular. Direitos autorais: Acervo Pinacoteca do Estado. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1042/tarde-em-toulon-franca>>. Acesso em: 01 de

Jul. 2018.

CELA, Raimundo. *Fitando o mar*. 1943. 1 original de arte, óleo sobre madeira, 75,5cm x62,5 cm, retratada através de fotografia de Sergio Guerin, em meio eletrônico. In: SORRENTINO, Walter. *Raimundo Cela - um mestre brasileiro. Sorrentino – projetos para o Brasil*. 2016. Disponível em: <<http://waltersorrentino.com.br/2016/06/29/raimundo-cela-faap/>>. Acesso em: 01 de Jul. 2018.

CELA, Raimundo. *Jangada rolando para o mar*. 1950. 1 original de arte, óleo sobre tela, 89,5cm x130,2 cm, retratada através de imagem em meio eletrônico. Coleção particular. Direitos autorais: Museu Nacional de Belas Artes (MNBA). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra8828/jangada-rolando-para-o-mar>>. Acesso em: 01 de Jul. 2018.

CELA, Raimundo. *Duas épocas*. 1954. 1 original de arte, óleo sobre madeira, retratada através de imagem em meio eletrônico. Coleção particular. Direitos autorais: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC). Disponível em: <https://www.select.art.br/maab-faap-lanca-catalogo-de-raimundo-cela/> Acesso em: 30 de Jun. 2018.

CHICO Albuquerque. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22018/chico-albuquerque>>. Acesso em: 11 de Fev. 2018.

COSTA, Cláudio da. **Leticia Parente: a videoarte e a mobilização do corpo**. São Paulo: Paço das Artes, 2007. Disponível em: <<http://www.pacodasartes.org.br/storage/CLAUDIO%20DA%20COSTA.pdf>>. Acesso em: 13 Mar. 2018.

CRITICAL ART ENSEMBLE. **Distúrbio Eletrônico**. São Paulo: Conrad do Brasil, 2001.

DANTAS, Eustógio Wanderley Correia. **Mar à vista: Estudo da maritimidade em Fortaleza**. Fortaleza: Edições UFC, 2011.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: Lógica da sensação**. Tradução e coordenação de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles. **O ato de criação**. Edição brasileira: Folha de São Paulo, 27/06/1999.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.

EISENSTEIN, Sergei. **Memórias Imorais**: uma autobiografia. Trad. de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ENDER, Thomas. Vista da enseada de Botafogo. 1817. 1 original de arte, óleo sobre tela, retratada através de imagem em meio eletrônico. Coleção particular. Direitos autorais: Coleção Geyer. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra63004/vista-da-enseada-de-botafogo>>. Acesso em: 28 de Jun. 2018.

ESCOLA DA CIDADE (São Paulo) (Org.). **Felipe Chaimovich**: Jardins. 2016. Disponível em: <<https://youtu.be/d2KUpt1yiF4>>. Acesso em: 17 jan. 2018.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). **Escritos de Artistas Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac-Naify, 2014.

GAUTHEROT, Marcel. **Jangadeiros, Aquiraz, Ceará**. 1949. 1 fot., p&b. retratada através de imagem em meio eletrônico. Coleção particular. Direitos autorais: Instituto Moreira Salles - IMS. Disponível em: <<https://www.revistaprosaveroearte.com/o-registro-da-cultura-popular-e-do-povo-brasileiro-por-marcel-gautherot/>>. Acesso em: 29 de Jun. 2018.

GAUTHEROT, Marcel. **Esplanada dos Ministérios em construção**. 1958. 1 fot., p&b, retratada através de imagem em meio eletrônico. Coleção particular. Direitos autorais: Instituto Moreira Salles - IMS. Disponível em: <<https://imagesvisions.blogspot.com/2010/04/ims-edita-livro-com-imagens-da.html>>. Acesso em: 29 de Jun. 2018.

HASTRUP, Kirsten. Incorporated knowledge. **Mime journal**. Claremont, California: Pomona College, 1995, p. 2-9.

HENDERSON, James. Jangada. 1 grav., p&b. In: _____. **A history of the Brazil**; comprising its geography, commerce, colonization, aboriginal inhabitants, etc. Londres: Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, p. 404, 1821. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_obrasraras/or1292588/or1292588.pdf>. Acesso em: 19 jan. 2018.

KOSTER, Henry. A jangada. 1 grav., color. In: _____. **Travels in Brazil**. Londres: Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, p. 2, 1816. Disponível em: <<https://archive.org/details/travelsinbrazil00kost>>. Acesso em: 18 jan. 2018.

LAPOUJADE, David. **Potências do tempo**. São Paulo: n-1 edições, 2013.

LATOURE, Bruno. **Jamais Fomos modernos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2009.

LEVIATHAN. Direção: Lucien Castaing-Taylor, Verena Paravel. Produção: Sensory Ethnography Lab, Harvard University. Distribuição: Cinema Guild. 2012. 1 DVD (1h 27min), widescreen, son., color.

MARINHA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú

Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo330/marinha>>. Acesso em: 11 de Fev. 2018.

MICHAUD, Philippe-alain. **Aby warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MIYADA, Paulo. **Aprendendo Com Dorival Caymmi** – Civilização Praieira. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2017.

MOSTAFA, Solange Puntel; CRUZ, Denise Viuniski da Nova (orgs.). **Deleuze vai ao cinema**. Campinas: Alínea, 2010.

NAVES, Rodrigo. **A forma difícil**: ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NEVES, B. A. C. Os jangadeiros de Vargas: Reflexões acerca das viagens reivindicatórias de jangadeiros cearenses. In: ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE HISTÓRIA. **Anais do XXVI Simpósio Nacional da ANPUH**. São Paulo: ANPUH-SP, 2011.

PACÍFICO. Direção: Enrique Ramirez. 1 vídeo digital (2min 42s), widescreen, color.

PANCETTI, José. Praia da Gávea. 1955. 1 original de arte, óleo sobre tela, retratada através de imagem em meio eletrônico. Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/jose-pancetti/prai-da-g-vea-1955>>. Acesso em: 30 de jun. 2018.

PANCETTI, José. Lavadeiras do Abaeté. 1957. 1 original de arte, óleo sobre tela, 57,7cm x71 cm, retratada através de imagem em meio eletrônico. Coleção particular. Direitos autorais: Acervo Banco Itaú. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2685/lavadeiras-do-abaete>>. Acesso em: 01 de Jul. 2018

PARENTE, Tiago Coutinho. Uma cidade e uma literatura em formação: o romance A afilhada e a Fortaleza do final do século XIX. **Imburana**: revista do Núcleo Câmara Cascudo de Estudos Norte-Rio-Grandenses, Rio Grande do Norte, v. 4, n. 2, p.90-103, dez. 2011.

PEIRANO, Mariza. Etnografia não é método. **Horiz. antropol.**, Porto Alegre, v. 20, n. 42, p. 377-391, dez. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832014000200015&lng=en&nrm=iso>. Acesso 20 Mar. 2018.

PEREIRA, Alexandre Queiroz. **A urbanização vai à praia**: vilegiatura marítima e metrópole no Nordeste do Brasil. Fortaleza: Edições UFC, 2014.

PINK, Sarah. **Doing Sensory Ethnography**. 2. ed. California, EUA: Sage Publications, 2015. 232 p.

RAIMUNDO Cela. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa24123/raimundo-cela>>. Acesso em: 11 de Fev. 2018.

RANCIÈRE, Jacques. **As distâncias do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RESTOS Castelo E Braga. JPEG. Altura: 408 pixels. Largura: 414 pixels. 104,94 KB. Formato JPEG. Compactado. Disponível em: <http://www.rioquepassou.com.br/2011/01/07/av-erasmo-braga-restos-do-castelo/> [19--]. Acesso em: 29 de Jun. 2018.

REZENDE, Renato; MACIEL, Katia. **Poesia e videoarte**. Rio de Janeiro: Circuito, 2013.

ROSS, Christine. The Temporalities of Video: Extendedness Revisited. **Art Journal**, [s.l.], v. 65, n. 3, p.82-99, set. 2006. Informa UK Limited. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/00043249.2006.10791217>.

SALLES, Cecilia Almeida. **Redes da criação**: construção da obra de arte. 2. ed. Vinhedo, São Paulo: Editora Horizonte, 2008.

SEKULA, Allan. **Fish Story**. Düsseldorf: Richter Verlag, 2002. Disponível em: https://fadingtheaesthetic.files.wordpress.com/2013/08/fish_story.pdf. Acesso em: 20 mar. 2018.

SILVEIRA, Fabrício. Para entender as imagens: como ver o que nos olha? **Significação**: Revista de Cultura Audiovisual, [s.l.], v. 41, n. 41, p.258-265, 31 jul. 2014. Universidade de São Paulo Sistema Integrado de Bibliotecas – SIBiUSP. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2014.83429>.

SINGING for the sea. Direção: Bethan Huws. Produção: Tate. Northumberland, Reino Unido: 1993. 1 filme (12min), widescreen, son., color., 16 mm.

SONIC ACTS (Amsterdã, Holanda) (Org.). **Philippe-Alain Michaud Vertical Cinema Lecture**. 2014. Disponível em: <https://vimeo.com/109931628>. Acesso em: 17 jan. 2018.

THE WAVES. Direção: Thierry Kuntzel. 2003. 1 vídeo digital de instalação interativa, widescreen, son., color.

TURNER, Joseph Mallord William. Fishermen at sea. 1796. 1 original de arte, óleo sobre tela, 91,4 cmx122,2 cm, retratada através de imagem em meio eletrônico. Coleção particular. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/joseph-mallord-william-turner-fishermen-at-sea-r1105568>. Acesso em: 8 mar. 2018.

TURNER, Joseph Mallord William. The shipwreck. 1805. 1 original de arte, óleo sobre tela, 170,5 cmx241,6 cm, retratada através de imagem em meio eletrônico. Coleção particular. Direitos autorais: Tate. Licença CC-BY-NC-ND 3.0. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-the-shipwreck-n00476>. Acesso em: 8 mar. 2018.

TURNER, Joseph Mallord William. Snow Storm - Steam-Boat off a Harbour's Mouth. 1842. 1 original de arte, óleo sobre tela, 91,4 cmx 121,9 cm, retratada através de imagem em meio eletrônico. Coleção particular. Direitos autorais: Tate. Licença CC-BY-NC-ND 3.0. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-snow-storm-steam-boat-off-a-harbours-mouth-n00530>. Acesso em: 8 mar. 2018.

VIOLA, Bill. **Reasons for knocking at an empty house**: writings 1973-1994. 2. ed. Cambridge, Massachusetts, Eua: Thames & Hudson, 1998.

VLIEGER, Simon de. Calm sea. [164-]. 1 original de arte, óleo sobre tela, 37,5 cmx44,5 cm, retratada através de imagem em meio eletrônico. Coleção particular. Imagem em domínio público. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437914?sortBy=Relevance&ft=Simon+de+Vlieger&offset=0&rpp=20&pos=1>>. Acesso em: 8 mar. 2018.

WATERCOLOR. Direção: Francis Alÿs. Trabzon, Turquia; Aqaba, Jordânia: 2010. 1 vídeo digital (1min 19s), widescreen, son., color.