

## AUDIOVISUAL

# A IMAGEM EM MOVIMENTO E OS ESPAÇOS DA ARTE CONTEMPORÂNEA: OUTRAS FORMULAÇÕES DO AUDIOVISUAL

*THE MOVIE IMAGE AND THE CONTEMPORARY ART SPACES: OTHER AUDIOVISUAL FORMULATIONS*

*LA IMAGEN EN MOVIMIENTO Y LOS ESPACIOS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO: OTRAS FORMULACIONES DEL AUDIOVISUAL*

Eduardo Antonio de Jesus<sup>1</sup>

**RESUMO:** o texto reflete sobre as passagens e contaminações históricas e contemporâneas entre arte e cinema ancorando principalmente nas dinâmicas do espaço, mostrando como se efetua uma vertente do audiovisual contemporâneo que se coloca na intercessão entre a tradicional sala escura de exibição, a caixa preta, e os espaços de exposição como museus e galerias, o cubo branco. Construimos um breve contexto histórico, para em seguida nos determos nas dinâmicas do espaço a partir da noção de heterotopia em Foucault para analisar algumas obras exibidas na 32ª Bienal de São Paulo (2016).

**Palavras-Chave:** Cinema. Arte contemporânea. Espaço expositivo.

**ABSTRACT:** The text reflects on the historical and contemporary passages and contaminations between art and cinema anchoring mainly in the dynamics of space, showing how a contemporary audiovisual strand takes place that intervenes between the traditional dark exhibition room, the black box, and the exhibition spaces such as museums and galleries, the white cube. We construct a brief historical context, and then dwell on the dynamics of space from the notion of heterotopy in Foucault to analyze some works exhibited at the 32nd Biennial of São Paulo (2016).

**Keywords:** Cinema. Contemporary art. Exhibition space.

<sup>1</sup> ORCID: 000-0002-7369-001X. E-mail: [edujesus2010@gmail.com](mailto:edujesus2010@gmail.com)



**RESUMEN:** El texto refleja sobre los pasajes y contaminaciones históricas y contemporáneas entre arte y cine anclando principalmente en las dinámicas del espacio, mostrando cómo se efectúa una vertiente del audiovisual contemporáneo que se coloca en la intercesión entre la tradicional sala oscura de exhibición, la caja negra, espacios de exposición como museos y galerías, el cubo blanco. Construimos un breve contexto histórico, para luego detenerse en las dinámicas del espacio a partir de la noción de heterotopía en Foucault para analizar algunas obras exhibidas en la 32ª Bienal de São Paulo (2016).

**Palabras Clave:** Cine. Arte Contemporaneo. Espacio expositivo.

## Introdução

*A História das Ciências encontra-se sempre ligeiramente  
atrasada em relação a História dos Desejos.*

Gonçalo Tavares<sup>2</sup>

O cinema, como primeira forma da imagem em movimento, inaugura uma profícua relação com o mundo da arte e, ao longo de sua história, vem promovendo atravessamentos e contaminações com outras expressões e movimentos artísticos. Tal qual ocorreu com o surgimento da fotografia, o cinema também provocou muitas rearticulações no domínio da imagem, especialmente no campo da arte. Fotografia e cinema, cada um a seu modo e também em suas imbricações, reconfiguraram de diversas maneiras as linhas de força do sistema da arte, em distintas intensidades gerando, ao longo do tempo, novas experiências em uma área de intercessão repleta de tensões, esgarçamentos e sobreposições. Arte e cinema como campos distintos criaram confluências em zonas intermediárias ativadas em apropriações de toda ordem.

Na relação entre arte e cinema vamos refletir sobre as aproximações e passagens, históricas e contemporâneas, entre esses dois campos para ver como novas articulações e potências são constituídas. Percebemos essas alterações especialmente nos modos de formalização, exibição e fruição das obras no espaço, assim como em seus processos de significação. Para desenvolver a reflexão vamos nos ancorar principalmente nas dinâmicas do espaço, mostrando os arranjos e potências da vertente do audiovisual contemporâneo que se coloca na intercessão entre o cinema,

---

<sup>2</sup> Fragmento de *História das ciências (1)* de Gonçalo M. Tavares em "Breves notas sobre ciência" (Lisboa: Relógio d'água, 2006).

na tradicional sala escura de exibição, a caixa preta, e os espaços de exposição da produção artística como museus e galerias, o chamado cubo branco. Vamos construir um breve contexto histórico com algumas obras e exposições importantes para esse diálogo no Brasil, para em seguida nos determos nas dinâmicas do espaço a partir da noção de heterotopia em Foucault. Depois vamos comentar algumas obras exibidas na 32ª Bienal de São Paulo (2016) e nas questões curatoriais ligadas ao desenvolvimento daquele espaço expositivo, em um breve gesto analítico.

## **História(s) da arte**

A presença das múltiplas formas da imagem em movimento nos espaços expositivos com projeções em película ou digital em diversas escalas, com exposições em monitores de vídeo entre outros formatos, procedimentos e recursos tem lugar garantido no domínio da arte contemporânea. Sabemos que existe uma relação intensa e historicamente já configurada entre a tradicional sala de exibição de filmes e os espaços expositivos da arte.

Com resultados diversos, as passagens entre o cinema e os espaços da arte mantém uma tensão produtiva em relação às distintas formas de inserção do audiovisual no cubo branco redimensionando tanto suas formas de ocupar o espaço quanto as próprias obras e seus processos de fruição. Os modos de exibição entre cubo branco e caixa preta constituem uma escala com distintas intensidades fazendo das relações espaço-temporais acionadas nessa dinâmica matéria prima para a constituição das obras e dos sentidos ativados no público. Passam a constituir os processos de fruição tanto o modo de inserção da obra em seu diálogo com o espaço expositivo quanto sua própria articulação temporal com os múltiplos recursos da linguagem audiovisual e sobretudo a combinação entre ambos.

A questão das temporalidades acionadas pelo “cinema exposto”, expressão ainda pouco precisa que tomamos de empréstimo das reflexões de Dominique Païni (2008), tem sido com frequência um importante eixo de desenvolvimento de reflexões e de inúmeras potentes indagações em torno das relações entre arte e cinema. Aqui vamos nos deter nas questões do espaço.

Herdando procedimentos típicos da instalação, o audiovisual torna-se cada vez mais ubíquo na cena artística atual e faz encontrar as heranças históricas do cinema e da arte, em uma história comum, de forma sensível e crítica (de suas próprias origens assim como de seus desenvolvimentos contemporâneos), oscilando entre continuidade e ruptura. Desde a década de 1960 que há no domínio da arte um nítido encaminhamento para uma gradativa desmateriali-

zação do objeto artístico e ao mesmo tempo um contínuo redimensionamento e problematização do cubo branco. A imagem em movimento em seus muitos formatos e suportes – bem como seus processos midiáticos de circulação repletos de jogos sociais, políticos e econômicos – contribuiu para esse processo em distintos momentos e movimentos artísticos como minimalismo, pop arte, arte conceitual, performance, videoarte e *land art*, entre outros, e segue sendo uma referência importante para a arte contemporânea, como veremos mais adiante.

O cinema aciona uma forma de fruição que se consolidou historicamente ao longo do tempo na qual a sala escura, a imobilidade do corpo e o tamanho da tela, entre outros aspectos constitutivos de sua experiência geraram um processo de fruição e imersão fundamental para a vida moderna, já extensamente estudado.<sup>3</sup> Além da forma de exibição, o cinema traz toda a gramática relativa aos planos, enquadramentos e formas narrativas típicas da linguagem cinematográfica. Ao longo de sua história são profícuos os gestos fundadores e pioneiros vindos das vanguardas históricas, do cinema experimental e estrutural que construíram um amplo diálogo com inúmeras práticas artísticas e suas expansões.

Do visionário Cinema Expandido de Gene Youngblood em 1970 vislumbrando o experimental, videoarte e computação passando pela presença marcante das instalações audiovisuais entre as décadas de 1980 e 1990, a imagem em movimento assumiu suas heranças entre arte e cinema, para se inserir de múltiplas formas nos espaços da arte. Transposições, passagens e contaminações entre arte e cinema já geraram uma fortuna crítica e inúmeras obras e exposições, que não nos cabe aqui alongar, mas que já constituem tanto um repertório de práticas e operações quanto um conjunto de construções teóricas e aproximações analíticas.<sup>4</sup>

Algumas obras audiovisuais apontam para práticas que ampliam as áreas de intercessão entre arte e cinema solicitando outros gestos analíticos com categorias em diálogo com os dois campos. A escala da imagem no espaço, os possíveis posicionamentos do espectador, o diálogo com a exposição e o modo de ocupar galerias ou museus assim como as próprias formulações da imagem e a duração, entre outros aspectos, apontam para parâmetros de análise das obras mais abertos a essas proposições, que levem em conta a obra em sua totalidade,

<sup>3</sup> Vale destacar XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. São Paulo: Graal, 1983. A antologia que traz textos fundadores e desdobramentos centrais para a compreensão da exibição cinematográfica em suas muitas dimensões indo desde Munsterberg e Mauerhofer até Metz, Baudry e Mulvey entre outros.

<sup>4</sup> Entre as publicações destacamos: UROSKIE, Andrew. *Between the black box and the white cube – expanded cinema and postwar art*. Chicago: The University of Chicago Press, 2014 e BOLSOM, Erika. *Exhibiting cinema in contemporary art*. Nova York: Amsterdam University Press, 2013.

inclusive em sua forma expressiva no espaço. A questão central aqui é muito menos buscar especificidades perdidas ou abandonadas nas muitas formas do cinema ou na longa tradição expositiva da arte (construída, de um modo geral, em torno das demandas da pintura e da escultura) e muito mais abrir-se a experiências de intercessão, passagem ou contaminação entre esses domínios, que vem se tornando cada vez mais evidente.

O cubo branco foi duramente criticado por Brian O’Doherty, nos ensaios publicados na revista *Artforum* na década de 1970 posteriormente reunidos em *Inside the white cube – the ideology of galleries space* (University of California Press, 1976).<sup>5</sup> O gesto crítico em relação ao espaço expositivo inaugurado por O’Doherty para seguir precisa passar inevitavelmente por outras vertentes que possam contrapor outras espacialidades e modos de ocupação especialmente aqueles que emergem da presença da imagem em movimento nos solicitando novas formulações.

A *Cosmococa – programa in progress* (1973-1974) de Hélio Oiticica e Neville d’Almeida é um importante ponto de partida de nossa herança na relação entre arte e cinema. Os blocos-experimentos que compõem a obra, atualmente em exposição permanente no Instituto Inhotim (Brumadinho, MG), agrupam objetos, organizam ambientes e projetam imagens num convite sedutor ao visitante para experimentar seus espaços nadando em uma piscina, deixando seu corpo relaxar em uma rede ou num colchão e mesmo perdendo totalmente a estabilidade em um lugar no qual o chão de espuma não nos permite o equilíbrio.

Construída como ambientes que possibilitam ao público uma intensa interação física, a *Cosmococa* reposiciona o corpo que a experimenta de forma radical em superfícies repletas de slides projetados, o que Oiticica chamava de “quasi-cinema”. O cinema em sua centralidade na obra do artista ativava a invenção de novos termos que o colocavam criticamente em evidência.

O projeto artístico de Oiticica que expandia as obras pelo espaço, chamadas pelo artista de “estruturas-cor no espaço e no tempo” (OITICICA, 1986 [1962], p. 51), traz essa forte ligação com o cinema e as possíveis rupturas construídas no modo de ocupar o espaço redefinindo e ampliando a experiência do visitante que pode se envolver na obra. Oiticica tensiona a narrativa linear do cinema e seus modos de exibição, como observa Júlia Rebouças:

---

<sup>5</sup> A tradução *No interior do cubo branco – a ideologia do espaço da arte* foi publicada no Brasil pela Martins Fontes em 2002.

Numa evidente tomada de posição, Hélio situou e nominou as obras como cinema, precedidas, no entanto, ora pelo advérbio quase, ora pela expressão em latim, *quasi*. Conjugadas as acepções que os dois termos trazem, como prefixos, podemos pensar então num jogo de falar além do cinema, ou antes dele, ou mesmo depois dele. Ou então podemos dizer: por pouco não é cinema. Perto de cinema. Um tanto cinema. Aproximadamente cinema. Longe de ser uma expressão que revelasse frustração ou conformismo por não ser CINEMA, plenamente, *quase-cinema* é a resposta de Hélio ao que considerava um modelo opressor, demasiadamente espetacular, unilateral (REBOUÇAS, 2012, p. 317)

A *Cosmococa* trazia outra forma de se relacionar com as heranças do cinema, como afirma Rebouças, mesmo ao manejar nos espaços da obra imagens paradas vindas de projetores de slides, apesar de sequenciadas em alguns momentos. Com isso, a obra aciona um reposicionamento radical da fotografia, do cinema e de suas relações com a arte em uma crítica efetiva que altera a imagem, o lugar do espectador e o próprio espaço expositivo.

Já havia no Brasil, no período, o desenvolvimento de práticas artísticas em novos suportes como filme em super-8<sup>6</sup> e diapositivos sincronizados com o áudio, chamados no período de audiovisuais. A *Expoprojeção*<sup>7</sup> (São Paulo, 1973) com curadoria de Aracy Amaral é outro importante marco na relação entre arte e cinema. A exposição operava um circuito menos radical em relação ao espaço expositivo, mas abrigou um significativo número de obras que tratavam de construir novas passagens entre a arte e o domínio das imagens técnicas com outras formas narrativas viabilizando questões políticas e subjetivas em processos artísticos experimentais.

Hélio Oiticica também estava na *Expoprojeção*, com *Neyrótica*. Uma sequência de slides produzidos em Nova York sincronizados com áudio mostrando uma série de rapazes em situações cotidianas e eróticas. No catálogo da mostra, Oiticica incluiu um texto que revelava sua relação crítica com o cinema:

[...] porque NARRAÇÃO seria o q já foi  
e já não é mais há tempos:

<sup>6</sup> Vale lembrar a pesquisa de Rubens Machado em torno do super-8 e do cinema de artista no contexto da década de 1970 apresentada na mostra *Marginália 70: O Experimentalismo no Super 8 Brasileiro* realizada no Itaú Cultural, São Paulo, 2001.

<sup>7</sup> Em 2013, ao completar 30 anos, a *Expoprojeção* foi reedita trazendo grande parte das obras apresentadas em 1973 e somando-se outras posteriores. O catálogo de 1973, bem como de sua reedição, estão em <http://www.expoprojecao.com.br/>.

tudo o q de esteticamente retrógrado existe  
 tende a reaver representação narrativa  
 (como pintores que querem “salvar a pintura”  
 ou cineastas q pensam q cinema é ficção  
 narrativo-literária)  
 NÃO NARRAÇÃO é NÃO DISCURSO  
 NÃO FOTOGRAFIA “ARTÍSTICA”.  
 NÃO “AUDIOVISUAL”: trilhas e som  
 [...] (OITICICA, 1973)

A radicalidade estava direcionada para um rompimento com o cinema tradicional e com as propostas mais narrativas presentes em alguns audiovisuais na própria exposição, já que para Oiticica nem mesmo o termo audiovisual, como afirma o texto, é adequado. Sua proposta parece querer ir além, dando às imagens formas de investigar suas próprias relações e limites, especialmente por se tratar de uma série de retratos, formato com vasta tradição no domínio da pintura e da fotografia, que na obra escapa de qualquer enquadramento mais definido dessas imagens que passa a oscilar entre o retrato, a fotografia e o cinema. Havia um desejo de se colocar no fluxo de um espaço de intercessão de diversos suportes, estratégias e práticas artísticas. Com essa abertura e diálogo com campos expandidos da arte, Oiticica dava prosseguimento ao rompimento com a bidimensionalidade guiado por um protocolo experimental que se encaminhava para as espacialidades, a ativação do corpo e das experiências sensoriais, como já havia realizado em outras proposições como os Parangolés e Penetráveis.

A *Expoprojeção*, como o nome indicava, colocava as obras em exibição, em projeção em um espaço convencional, não em uma galeria. Não havia um questionamento ou aproximação entre a projeção tradicional e o espaço expositivo, passagens que posteriormente se tornariam muito mais porosas, incluindo aí todo o campo das instalações com imagens em movimento. Na época, como afirma Amaral no catálogo da exposição a questão era mais buscar formas mais soltas e experimentais em uma profusão de propostas com trabalhos transgressores em radicais experimentos imagéticos e conceituais.

[...] Há, evidentemente, posições diversas – nunca é demais ressaltá-lo – como se verá nesta “Expo-projeção”, e o interesse desta manifestação será precisamente mostrar essa diversidade que

coloca em confronto diferentes línguas a partir de um abecedário comum. Talvez o que venha a sair com saldo positivo aqui seja o próprio super-8, pela flexibilidade comprovada: do filme elaborado ao filme registro. Por outro lado, apesar dos desníveis assinaláveis entre os diversos autores, sua procedência, maturidade artística e cultural, etc., bem como em função dos objetivos perseguidos na feitura, não deixarão de ser percebidos certos traços comuns a grupos (que muitas vezes nem tiveram contato entre si, desconhecendo-se por completo): a câmera fixa a nostalgia da natureza ou a temática do retorno à natureza, em certos trabalhos até com um quase pré-rafaelitismo revivido, o formalismo bem visível em alguns artistas, ao passo que em outros se sente a obra totalmente aberta e descompromissada, cinema sem estrutura, câmera na mão, o autor mais se deslumbrando com a apreensão do tempo real, com um mínimo de programação (AMARAL, 1973)

Estavam ainda na *Expoprojeção* Anna Maria Maiolino, Cildo Meirelles, Beatriz Dantas, Anna Bela Geiger, Frederico Moraes, Claudio Tozzi e Carlos Vergara entre outros. Apesar das distintas proposições, tomamos a *Cosmococa* e a *Expoprojeção* como dois marcos na recente história da arte brasileira, que construíram as primeiras relações entre arte e cinema no Brasil e que iriam se solidificar em novos patamares nas décadas seguintes, especialmente a partir da década de 1980, com a gradativa assimilação do vídeo no ambiente da arte brasileira. O tom político de muitas dessas obras pioneiras ao enfrentar o contexto de violência da ditadura militar contribuiu para a construção das relações entre arte e política que se estabeleceram em nosso contexto, fundando outros lugares de origem.

As futuras gerações da arte brasileira ao assumirem esses suportes (como a película cinematográfica, o diapositivo sincronizado nos audiovisuais e os que surgiram posteriormente como o vídeo e os suportes digitais) puderam prosseguir, ampliar e problematizar os gestos iniciais. Gradativamente ao se inserirem entre as práticas artísticas as obras que tomaram esses suportes criaram zonas intermediárias entre o cubo branco e a caixa preta, seguindo o caminho das propostas radicais e das reverberações da *Cosmococa* e dos gestos conceituais da *Expoprojeção*.

Na contemporaneidade, tanto no Brasil como no mundo, vemos as relações entre arte e cinema se estabelecerem de diversas maneiras e com muitas abordagens teóricas. Nos interessa, nessa dinâmica, ver as obras que se situam em um limiar dos dois espaços fomentando uma zona intermediária, que ilumina

expressões audiovisuais, que interrogam criticamente suas heranças históricas trazendo novos sentidos e mais complexidade para as relações entre arte e cinema.

No Brasil, as propostas artísticas de Cao Guimarães atuam no espaço de intercessão entre a sala de cinema e os espaços expositivos. Isso fica bem nítido em *Passatempo* exposição realizada na Galeria Nara Roesler (São Paulo, 2012). Reunindo fotografias e vídeos projetados, a exposição trazia ainda o inédito *Otto*, um delicado filme-ensaio sobre o amor exibido em uma pequena sala na galeria, que no mesmo ano, foi premiado como melhor documentário longa metragem no 45º Festival de Brasília (2012).

Guimarães já havia desenvolvido arranjos intermediários e híbridos entre a sala tradicional e a instalação. Em sua participação na 25ª Bienal de São Paulo, Guimarães apresentou *Rua de mão dupla* (2002). A proposta era que duas pessoas, que não se conheciam, trocassem de casa por um dia e fizessem registros com pequenas câmeras de vídeo para descobrir e descrever quem era o morador daquela casa, fazendo um depoimento ao final. A obra foi mostrada em uma espécie de instalação trazendo os seis vídeos expostos, de dois em dois, em monitores de tv em uma sala semifechada. Sentados diante de cada uma das três duplas de televisões com fones de ouvido conhecíamos o que um revelava do outro. Apesar de mais simples, o arranjo espacial proposto por Guimarães no pavilhão da Bienal com os vídeos juntos em dois monitores, parece nos colocar no território inventado entre as duas casas. Dessa maneira nos expunha ao encontro de desconhecidos que havia sido mediado pela câmera. No mesmo ano, Guimarães reeditou o material em um único filme que, com a tela dividida ao meio, colocava lado a lado as duplas. O que antes ganhava o espaço expositivo com duas televisões, agora tornava-se uma tela dividida ao meio, para assim alcançar outras circulações em mostras e festivais.

Tanto a exibição de *Otto* na confortável caixa preta instalada no cubo branco quanto na passagem entre os formatos em *Rua de mão dupla*, Cao Guimarães transita de forma sempre sensível entre os espaços tradicionais de exibição e o cubo branco do mundo da arte.

A lista de artistas que se detém nas relações entre arte e cinema reverberando nos modos de assumir as espacialidades do cubo branco é enorme e inclui as instalações multitelas de Isaac Julien como *Ten Thousand waves* (2010), a vertiginosa colagem audiovisual *The Clock* (2010) com 24 horas de duração de Christian Marclay, recentemente exibida no Brasil<sup>8</sup>, as imensas projeções no exterior do MoMA (Nova York) que compunham o filme *Sleepwalkers* (2007) de Doug Aitken ou a sofisticada instalação *The paradise institute* (2001) de Janett

---

<sup>8</sup> *The Clock* foi exibida no Instituto Moreira Sales (São Paulo) entre 20 de setembro e 19 de novembro de 2017.

Cardiff e George Bures Miller, que simula um cinema de forma reduzida com uma projeção de uma plateia vazia e uma tela, nos fazendo aproximar ilusoriamente do espaço de exibição do cinema, entre inúmeros outros exemplos.

Em relação a expansão das formas de exibição do cinema em seus encontros com a arte vale a pena nos determos em *The Clock*. Frequentemente exposto em uma sala ampla com muitos sofás como se fosse uma enorme sala de visitas, todos voltados para a tela, a obra premiada com o Leão de Ouro na 54<sup>a</sup> Bienal de Veneza (2011) dura vinte quatro horas. Com uma exaustiva colagem de cenas de filmes dos mais diversos períodos e gêneros que mostram as horas, minuto a minuto em planos de relógios ou personagens que mostram ou falam as horas, *The Clock* está em tempo real, ou seja, a hora que vemos na tela é a mesma que experimentamos na vida real. Em sua suposta simplicidade, a obra acaba por acionar um expressivo conjunto de questões para além da duração, como os tradicionais processos de fruição do cinema, as temporalidades ordenadas pelo tempo real, a imagem como marcação do tempo, as situações narrativas acionadas pelos tempo e o redimensionamento do espaço expositivo que precisa estar acessível ao público 24 horas.<sup>9</sup>

O cubo branco parece ser indagado de suas possibilidades ao ser subvertido, tornando-se um espaço entre a sala de nossas casas e a de cinema, tendo o tempo como elemento central. Marclay, em suas declarações, afirma não ser necessário ver tudo, como mostra o relato da crítica convidada a escrever sobre a obra no caderno Ilustríssima da Folha de São Paulo durante o período de exibição da obra nas galerias do Instituto Moreira Sales.

Quando expliquei minha intenção a Marclay [de ver a obra em sua duração total], o artista me contou que ele próprio nunca havia assistido a tudo de uma só vez. Lembrou que um jornalista canadense havia conseguido a proeza há alguns anos. “Por favor, não fique lá 24 horas. Volte quantas vezes quiser. Não se trata de uma maratona, não sou Marina Abramovic”, disse. “É seu tempo, use-o como achar melhor” (MONTEIRO, 2017).

Não é apenas ironia Marclay afirmar não ser Marina Abramovic.<sup>10</sup> A tentativa do artista com sua obra é ir além da duração, traço expressivo das obras da performer, para pensar o próprio tempo pelas imagens do cinema. Apesar da proximidade com

<sup>9</sup> Em São Paulo essa regra não foi seguida e a obra era exibida integralmente em horários especiais.

<sup>10</sup> Artista pioneira no campo da performance, Abramovic realizou inúmeras performances e obras de longa duração como *The artist is present*, apresentada no MoMa (Nova York) entre 14 de março e 31 de maio de 2010. O espaço expositivo foi fortemente alterado para tornar-se quase um set de filmagem para o registro da performance mais bastidores, montagem e uma ampla documentação da trajetória da artista que geraram o longa, de mesmo nome, lançado em 2012.

obras como *Empire* (1964) de Andy Warhol ou *Psycho 24 hours* (1993) de Douglas Gordon, Marclay parece querer se afastar, ambigualmente, dessas importantes referências nas relações entre arte e cinema que se estruturam em torno da duração.

A lista poderia continuar com outros exemplos do circuito nacional e internacional. A forte presença da imagem em movimento reconfigurando o cubo branco ao articular procedimentos e estratégias das heranças históricas da arte e do cinema coloca outros enfrentamentos críticos para além das premissas iniciais de O’Doherty em relação ao espaço expositivo.

Para nos acercarmos dessas obras em suas inserções e trânsitos entre espaços e espacialidades é preciso buscar outros aparatos teóricos que permitam visões transversais – históricas e contemporâneas – das relações entre cinema e arte.

## Heterotopias

A noção de heterotopia, pode ser potente para pensar as relações de proximidade, afastamento e atravessamento entre cubo branco e caixa preta. Essa noção, que tem sua origem na biologia referindo-se a presença anormal de tecidos em qualquer lugar do corpo, aparece com outro sentido pela primeira vez nas reflexões de Foucault na introdução de *As palavras e as coisas* (1966) ao comentar a enciclopédia chinesa de Borges: “as heterotopias inquietam [...] porque minam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isso e aquilo, porque quebram os nomes comuns ou os emaranham [...]” (FOUCAULT, 1999, p. 5). Foucault retoma a noção em uma conferência radiofônica e posteriormente apresenta uma nova versão em uma conferência no Círculo de Estudos Arquitetônicos, em 1967, na Tunísia, que passa a circular somente em 1984, sendo a partir daí “abundantemente traduzido e comentado”.<sup>11</sup>

*Outros espaços*, título da segunda versão, inicia com um breve trajeto histórico, já que “o próprio espaço na experiência ocidental tem uma história” (FOUCAULT, 2006, p. 411). Assim, para o autor, na Idade Média, a hierarquização dos lugares em oposições entre sagrado-profano ou urbano-rural caracteriza a forma espacial da localização. Posteriormente, com Galileu, a extensão toma o lugar da localização, “o lugar de uma coisa não era mais que um ponto em seu movimento, exatamente como o repouso de uma coisa não passava do seu movimento infinitamente ralentado” (FOUCAULT, 2006, p. 412).

<sup>11</sup> No Brasil, a versão radiofônica foi editada em *O corpo utópico, as heterotopias* (N-1 edições, 2013) com posfácio de Daniel Defert que reflete sobre os trajetos do texto e suas apropriações.

Na época atual experimentamos o posicionamento, “definido pelas relações de vizinhança entre pontos ou elementos, formalmente, podem-se descrevê-las como séries, organogramas, grades” (FOUCAULT, 2006, p. 412). Para o autor, a época atual seria talvez de preferência a época do espaço. “Estamos na época do simultâneo, estamos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso” (FOUCAULT, 2006, p. 411). O texto é denso e sua retomada abriu novas vertentes nos estudos do espaço, pensado como um conjunto de relações. É dentro dessa abordagem que ele constrói a noção de heterotopia:

[...] espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. Esses lugares, por serem absolutamente diferentes de todos os posicionamentos que eles refletem e dos quais eles falam, eu os chamarei, em oposição às utopias, de heterotopias (FOUCAULT, 2006, p. 416).

As heterotopias, esses lugares fora de lugar, acionam uma forma dinâmica de perceber o espaço porque “tem a curiosa propriedade de estar em relação com todos os outros posicionamentos, mas de tal modo que eles suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto de relações que se encontram por ele designadas, refletidas ou pensadas” (FOUCAULT, 2006, p. 416). Foucault elabora princípios gerais em torno das heterotopias que seriam desenvolvidos, não por uma ciência

[...] que é uma palavra muito depreciada atualmente, mas uma espécie de descrição sistemática que teria por objeto, em uma dada sociedade, o estudo, a análise, a descrição, a “leitura” como se gosta de dizer hoje em dia, desses espaços diferentes, desses outros lugares: uma espécie de contestação simultaneamente mítica e real do espaço em que vivemos; essa descrição poderia se chamar heterotopologia (FOUCAULT, 2006, p. 415).

Repleta de pequenos subtextos, como a negação da ciência e o irônico uso de “leitura”, a descrição de Foucault parece estar “menos preocupada em se afirmar mediante a definição de seu estatuto, do que em revelar operacionalmente útil

no contato com os objetos que elege” (BRANDÃO, 2010, p. 81), como afirma Luiz Alberto Brandão as aproxima sobre o prisma do espaço as reflexões desenvolvidas por Foucault, Lefebvre e Barthes. O exercício aqui é colocar essa descrição sistemática, a heterotopia em operação para pensarmos as relações entre arte e cinema, colocando como eixo o espaço.

Sem entrar na complexidade dos diálogos entre as duas versões do texto ou mesmo aprofundar em suas inúmeras passagens para explicar as dinâmicas do espaço, vamos nos aproximar de dois dos princípios das heterotopias que colocam em contato as figuras espaciais que buscamos investigar as relações: o museu, a galeria e o cinema. No terceiro princípio Foucault afirma que ela:

[...] tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são entre si incompatíveis [...] é assim que o cinema essa sala retangular muito curiosa, no fundo da qual, sobre uma tela em duas dimensões, vê-se projetar um espaço em três dimensões (FOUCAULT, 2006, p. 418).

Em sua formulação tradicional de exibição o cinema efetivamente faz do espaço uma ilusão tridimensional. A curta passagem no texto de Foucault logo em seguida dá lugar ao exemplo mais antigo de uma heterotopia: o jardim. Focando especialmente na poética e histórica aproximação entre os jardins e os tapetes orientais, Foucault nos mostra que “o jardim é um tapete onde o mundo inteiro vem consumir sua perfeição simbólica e o tapete é o jardim móvel através do espaço” (FOUCAULT, 2006, p. 418). Na tradição persa o jardim é um espaço sagrado, que representa o mundo, dividindo em quatro partes, tendo ao centro um jato d’água, “como um umbigo, como centro do mundo” (FOUCAULT, 2006, p. 418). Em seguida retomaremos esses dois pontos, mas antes vamos passar a outro princípio das heterotopias.

No quarto princípio, Foucault fala das relações entre as heterotopias e os recortes do tempo, afirmando que, por pura sincronia, poderiam ser chamadas de heterocronias: “a heterotopia que se põe a funcionar plenamente quando os homens se encontram em uma espécie de ruptura absoluta com seu tempo tradicional” (FOUCAULT, 2006, p. 419). Elas se arranjam em dois tipos: as de acumulação como museus e bibliotecas e as de passagem como feiras e cidades de veraneio.

Foucault adensa a complexidade entre as duas formas e suas relações ao aproxima-las colocando-as como utopias da eternidade, já que se confrontam duas distintas dimensões do tempo no tensionamento entre ausência e presença. O autor comenta que tanto na vida polinésia da cidade de veraneio quanto nos

museus e bibliotecas se abole o tempo, mas “é também o tempo que se encontra, é toda a história da humanidade que remonta à sua origem em uma espécie de grande saber imediato” (FOUCAULT, 2006, p. 419).

Retomando as passagens entre cubo branco e caixa preta podemos perceber que elas colocam em jogo tanto o modo como as heterotopias justapõem vários lugares em um só lugar, quanto a relação do tempo entre acumulação e passagem. Para complexificar essa situação, é importante recuperarmos as aproximações e afastamentos entre as diversas formulações do cubo branco nos museus, galerias e exposições. Para além de suas evidentes semelhanças físicas, os procedimentos de constituição histórica de cada um desses espaços precisam ser contrastados, inclusive para de certa forma refazer o gesto de Foucault ao aproximar e tensionar as heterotopias de passagem e as de acumulação.

Brian O’Doherty, em suas reflexões, abordou o cubo branco da galeria, esse espaço que vai abrigar exposições temporárias, focando na radicalidade de algumas ocupações de todo o espaço expositivo, as vezes dando lugar ao próprio espaço como obra de arte ou obras que se colocavam transformando as funcionalidades do espaço da galeria. O’Doherty direciona sua elaborada crítica aos espaços expositivos modernos pensando sobretudo na exposição de pinturas em sua passagem dos salões, que geraram os museus, para toda a profusão de modos de expor e ocupar o espaço expositivo típicos da produção artística dos anos 1970, contestando ou não suas ideologias.

Hoje sabemos que os museus acionam outras estratégias que reconfiguram seu lugar de apenas acumulação, tornando-se também passagem com remontagens, exposições temporárias e ações efêmeras que redimensionam o trânsito entre permanente e efêmero. Os espaços expositivos na contemporaneidade operam nesta crescente complexidade das relações entre as heterotopias de acumulação e passagem. O cubo branco torna-se um espaço de justaposição. Entre os arranjos possíveis temos a inserção da sala de cinema no cubo branco, que mesmo em escala reduzida reproduz a dinâmica da sala de exibição e mostra a imagem em movimento distante e protegida do burburinho do espaço expositivo. No entanto, um está dentro do outro. A sobreposição que a heterotopia promove, no caso da caixa preta no cubo branco, também sobrepõe as distintas forças que organizam cada um desses espaços.

A sobreposição típica da heterotopia agora ganha novos contornos porque não se trata de apenas representar um espaço e criar uma ilusão de tridimensionalidade, mas também de inserir a própria forma espacial e junto com ela todos os seus processos de fruição. Uma heterotopia duplicada, tal qual uma matrioska russa.

Nesse contexto o próprio espaço expositivo, a depender de seus arranjos, torna-se uma heterotopia que tanto justapõe vários lugares em um só quanto maneja de forma expressiva o paradoxo entre passagem e acumulação, com todas as questões trazidas pela duração das imagens em movimento.

## **Incerteza viva**

Para desenvolver imaginários para além da certeza, o projeto curatorial da 32ª Bienal de São Paulo lançou mão de um conjunto de obras de arte entre ações, performances e atividades, com destaque para um importante conjunto de obras audiovisuais em diversos suportes e formatos estabelecendo diferentes dinâmicas de inserção e modos de exibição no espaço. A curadoria da mostra – apoiada na noção de *Incerteza viva* – apostou nas formas transformadoras da arte em uma proposta expositiva que abrigou as obras de forma expressiva e generosa em relação ao espaço.

Para a constituição do espaço expositivo da 32ª Bienal de São Paulo o Parque do Ibirapuera foi tomado como inspiração e o Jardim como eixo organizador do projeto, como afirma Álvaro Razuk: “O jardim se torna modelo não apenas metaforicamente, mas também metodologicamente, promovendo diversidade de espaço, favorecendo experiências e ativação pelo público” (RAZUK, 2016)

A curadoria se articulava dando atenção especial às relações entre ser humano e natureza, colocando a arte diante de uma série de indagações contemporâneas em escala global aproximando visões de mundo construídas em diversos campos do conhecimento, períodos históricos e culturas, como nos mostra o texto no catálogo da exposição:

Incerteza viva nitidamente ligada às noções endêmicas ao corpo e à terra, como uma qualidade viral em organismos e ecossistemas. [...] É contagiante, gera imagens, sons, cheiros, instabilidade e também entusiasmo e curiosidade. Ela pode ser vinculada a realidades sociais e mentais, a métodos artísticos, à epistemologia e a uma imaginação rebelde (VOLZ, 2016, p. 24).

A noção de jardim tem uma vinculação conceitual direta com a proposta de curadoria da Bienal e aos enfrentamentos que se propôs a dar visibilidade. Esse jardim recebeu as obras propondo arranjos horizontais e pouco hierárquicos, como afirma Razuk, em entrevista ao Estadão: “Trata-se de uma arquitetura proposital-

mente malcriada, na qual vale o princípio da entropia, de uma coordenação entre as partes, em que ninguém é mais importante do que o outro” (MOLINA, 2016)

Com isso os espaços tornaram-se fluidos, com poucas divisórias criando interessantes diálogos entre as diversas obras. O local abrigou as obras estruturadas em torno do audiovisual tanto em ambientes abertos construindo passagens entre contextos e temáticas, nos colocando de forma fluida diante delas quanto em espaços fechados, evitando que vazasse o som e preservando a projeção em local mais escuro.

A 32ª Bienal nos parece – tanto pela aproximação com a noção de jardim em sua museologia quanto pelas muitas obras estruturadas em torno da imagem em movimento expostas de diversas maneiras – muito próxima dos tensionamentos típicos dos espaços expositivos contemporâneos, essas heterotopias que em seus arranjos espaço-temporais, justapõem espaços e reordenam o modo de experimentar o tempo. Vamos nos deter apenas em algumas obras, nas relações de produção de sentido que se instauram nos modos como ocupam o espaço e nos diálogos com a curadoria e as outras obras.

Um dos gestos curatoriais mais significativos da Bienal para pensarmos as passagens da caixa preta ao cubo branco na duplicidade da heterotopia do espaço expositivo é a inserção dos *Cantos de trabalho* de Leon Hirszman, trilogia filmada entre 1974 e 1976, nas cidades de Chã Preta (AL), Itabuna (BA) e Feira de Santana (BA). Em cada um desses locais foram registrados trabalhadores rurais exercendo suas atividades: mutirão para amassar o barro, colheita e pisa de cacau e colheita de cana, respectivamente. Enquanto trabalham, eles entoam cantos que atuam como marcadores rítmicos, ao mesmo tempo que firmam o lastro de sociabilidade envolvido no esforço físico coletivo.

Os documentários de Hirszman formam um importante conjunto em sua filmografia que se deteve em questões políticas centrais para o Brasil. *Cantos de trabalho* não se distancia dessa vertente e traz para o contexto da Bienal seus temas ligados ao trabalho no campo. O contato direto com o contexto contemporâneo permite atualizar a obra de Hirszman reforçando a centralidade de sua produção e dando uma abrangência histórica para a curadoria.

Instaladas em três pequenas salas escuras interligadas por um corredor, os documentários preservaram seu modo mais tradicional de exibição garantindo com isso uma boa qualidade de som, elemento central da obra. A caixa preta se insere no cubo branco, ligeiramente alterada, criando conexões espaciais entre os documentários na dupla heterotopia do espaço expositivo. Com um pequeno banco em cada um dos espaços era possível ver os curtas, já que cada um tem entre 9 e 13 minutos de duração.

O diálogo que se produziu entre a obra de Hirszman e a Bienal foi intenso e profícuo. Logo diante das três pequenas salas onde os documentários de Hirszman eram exibidos estava *Dois pesos, duas medidas* (2016), de Laís Myrrha, duas monumentais torres que atravessavam os andares da Bienal. Uma delas feita com materiais típicos de processos construtivos do universo indígena e tradicional, terra batida, toras de eucalipto, pilhas de bambu e piaçava, a outra com concreto, ferro, tijolos e vidro, em nítida referência a construção civil. Esse diálogo que posiciona trabalho e natureza, materiais e sentidos culturais de seus usos, amplia ainda mais a força política da obra de Hirszman focada no trabalho manual e em toda sua constituição comunitária e coletiva.

Próximo aos *Cantos de trabalho* estava *O peixe* (2016) filme de Jonathas de Andrade que lança mão de uma elaborada e rigorosa composição visual e narrativa mostrando pescadores de Alagoas usando tradicionais métodos de pesca como arpão e redes. Os pescadores, retratados no filme em longos períodos de espera, fisgam suas presas e depois começam a acaricia-las próximas aos seus corpos, como num ritual, até a morte. O vigor das imagens que remonta outros trabalhos do artista como *O museu do homem do nordeste* (2013) traz de forma sutil um olhar erótico nos cortes e enquadramentos das sequências que nos mostram essa espécie de ritual. Ao mesmo tempo e apesar de toda a delicadeza que rege o filme, trata-se de um desconcertante ato violento que aproxima predador e presa de forma quase perversa.

O filme constrói uma ambiguidade que, de alguma forma, se materializava nas belas e sedutoras imagens que valorizavam as cores, os corpos e o gesto dos pescadores. São imagens ficcionais, mas que remontam traços de certa tradição do cinema etnográfico somadas aos longos períodos de espera pelo peixe fazem do filme uma reflexão das relações entre ser humano, trabalho e natureza, tema que estrutura o corte curatorial da mostra, acionando sobretudo uma relação entre passado, presente e futuro.

Todas essas situações acionadas pelo filme em forte sintonia com o eixo curatorial da Bienal dialogavam com *Os cantos de trabalho* de Hirszman e *Dois pesos, duas medidas* de Laís Myrrha criando um conjunto de indagações sobre o trabalho em nosso tempo. Proximidades temáticas que no caso de Hirszman e Andrade parecem ir além ao nos dar novas dimensões da herança do cinema brasileiro em operação na contemporaneidade. A força do dispositivo de observação etnográfica e a preservação dos modos de vida tradicionais montados por Hirszman – em longos planos fixos que parecem nos convocar a esperar o

acontecimento e na cuidadosa edição e captação do som – parecem ecoar no modo como Andrade constrói sua forma ficcional.

Hirszman nos *Cantos de Trabalho*, de certa forma, redireciona sua verve política, abrindo outras vertentes ao mostrar a força coletiva do trabalho no campo e sua forma de inserção social. Já Andrade parte também de um deslocamento, para mostrar tradicionais formas de pesca, que revelam uma temporalidade mais lenta, o ritmo da espera, para assim inventar um ritual que representa o trabalho, a vida e a morte.

*O Peixe*, ao contrário dos *Cantos de Trabalho*, era exibido em um espaço semiaberto, em uma projeção grande que o colocava em contato visual direto com outras obras. Os muitos *ANSI lumens* do projetor garantiam a perfeita projeção e como o som não era um elemento marcante e central da obra, o espaço de exibição aberto permitiu uma ótima fruição. O cinema abre suas relações com a arte em um espectro amplo de parâmetros estabelecendo dinâmicas espaciais que se colocam a serviço das obras e das relações entre elas para a fruição do público.

É importante ainda destacar a presença do projeto *Vídeo nas aldeias* coordenado de forma heroica e resistente por Vincent Carelli e equipe ao longo de mais de 30 anos. Através do modo de exibição e ocupação do espaço expositivo, a proposta apresentada ampliou seus sentidos pela experiência de fruição no espaço expositivo, como nos mostra o texto no catálogo da Bienal:

Para a 32ª Bienal, Ana Carvalho, Tita e Vincent Carelli criaram a instalação inédita “O Brasil dos índios: um arquivo aberto” (2016), que configura um espaço de imersão em imagens, gestos, cantos e línguas de vinte povos distintos [...]. Reunidos por sua força discursiva e imagética, os trechos constituem mais um ponto de resistência coletiva às tentativas de invisibilidade e apagamento de grupos indígenas e provocam uma ampla reflexão sobre alteridade e convenções de perspectivas culturais (MATOS, 2016, p. 372).

As diversas imagens eram exibidas em quatro grandes telas em um espaço aberto que, de alguma forma, era um caminho de passagem obrigatória na Bienal. A estratégia de ocupação, nitidamente política, distante de uma sala toda fechada, favorecia convocar os visitantes a entrarem em contato com as contundentes imagens dos indígenas recolhidas ao longo do tempo. O modo de exposição enfatizou a importância da questão indígena no meio do debate que aproxima arte e política no Brasil contemporâneo.

A heterotopia de passagem que caracteriza a Bienal como uma mostra temporária, se tensiona com a permanência e ativação do arquivo, nítido gesto de acumulação. O imenso arquivo proposto pelo *Vídeo nas aldeias* ganhou um sentido de revisão histórica e deu visibilidade à complexa questão indígena no Brasil. Inserido no cinema e no engajamento político e mais distante do circuito da arte, o *Vídeo nas Aldeias* vem promovendo ao longo do tempo uma tomada de consciência política em relação ao massacre dos povos indígenas no Brasil, como demonstra claramente *Martírio* (2015), filme premiado dirigido por Vicent Carelli.

A forma de ocupação do espaço deu ênfase tanto ao arranjo arquivístico com imagens de distintos períodos históricos do Brasil quanto ao sentido político dessas imagens, que juntas formaram um panorama da situação do índio no Brasil contemporâneo. Sentados diante das telas era possível entrar em contato com um mosaico histórico da presença indígena no Brasil.

Esse pequeno recorte de obras sinaliza como a 32ª Bienal de São Paulo constituiu seu espaço expositivo na relação entre arte e imagem em movimento tornando-se uma dupla heterotopia, assim como alguns outros espaços expositivos contemporâneos. As obras, o modo de inseri-las no espaço e as relações construídas entre elas formam uma meada de elementos que produzem sentido ao tensionarem as formas de acumulação e passagem justapondo e rompendo com a temporalidade cotidiana colocando muitos espaços em um só espaço, acionando com isso heterotopias que nos mostram como podemos experimentar esses espaços repletos de imagens.

## REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy. **Catálogo da exposição Expo-projeção 1973**. Disponível em: [http://www.expoprojecao.com.br/pdf/expo\\_catalogo\\_73.pdf](http://www.expoprojecao.com.br/pdf/expo_catalogo_73.pdf). Acesso em: 12 dez. 2017.

FOUCAULT, Michel. *Outros Espaços* (1967). In: FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MATOS, Diego. *Vídeo nas aldeias*. In: VOLZ, Jochen e REBOUÇAS, Julia (org.). **32ª Bienal de São Paulo: Incerteza viva**. Catálogo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016. <https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.2017.137327>

MOLINA, Camila; HIRSZMAN, Maria. Especial 32ª Bienal – Vivenciar o espaço. **Jornal Estado de São Paulo**, 6 de setembro de 2016. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,especial-32-bienal-vivenciar-o-espaco,10000074268>. Acesso em: 22 out. 2016. <https://doi.org/10.1590/s0102-88392001000300004>

MONTEIRO, Lúcia. Crítica passa 13 horas em instalação sobre o tempo e o cinema. **Folha de São Paulo**, 20 de setembro de 2016. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/09/1922770-critica-passa-13-horas-em-instalacao-sobre-o-tempo-e-o-cinema-leia-relato.shtml>. Acesso em: 22 out. 2016. <https://doi.org/10.20509/tem-1980-542x2016v223908>

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao Grande Labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1973.

OITICICA, Hélio. In: AMARAL, Aracy. **Catálogo da exposição Expo-projeção 1973**. Disponível em: [http://www.expoprojecao.com.br/pdf/expo\\_catalogo\\_73.pdf](http://www.expoprojecao.com.br/pdf/expo_catalogo_73.pdf). Acesso em: 12 dez. 2017.

PAÏNI, Dominique. Reflexões sobre o cinema exposto. In: MACIEL, Kátia (org.). **Cinema sim: narrativas e reflexões**. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

REBOUÇAS, Julia. A relação entre cinema e artes visuais ou a retomada de um programa de liberdade. In: BRASIL, André; ROCHA, Marília (org.). **Teia 2002-2012**. Belo Horizonte: Teia, 2002.

VOLZ, Jochen. Jornadas espirais: incerteza viva. In: VOLZ, Jochen; REBOUÇAS, Julia (org.). **32ª Bienal de São Paulo: Incerteza viva**. Catálogo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016. <https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.2017.137327>

RAZUK, Alvaro. **Arquitetura da 32ª Bienal dialoga com o parque do Ibirapuera**. [Blog Internet]. Disponível em: <http://bienal.org.br/post.php?i=2357>. Acesso em: 12 fev. 2018.

## Dados do Autor:

**Eduardo Antonio de Jesus:** e-mail: [edujesus2010@gmail.com](mailto:edujesus2010@gmail.com)

Com Graduação (PUC Minas, 1991) e Mestrado (UFMG, 2001) em Comunicação e Doutorado em Artes (USP, 2008), Eduardo de Jesus é Professor Titular do Departamento de Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, onde integra o Programa de Pós-Graduação em Comunicação, sendo atualmente subcoordenador. Suas pesquisas estão focadas na relação entre as imagens em movimento e as espacialidades.

## Endereço de correspondência:

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em Comunicação Social - Av. Antônio Carlos, 6627 – Campus Pampulha – Sala 4234 – 4º Andar - Belo Horizonte (MG), Brasil