



ZONAS DE INVISIBILIDADE

Arte e Vídeo Nos Processos de Criação de  
ZONAS DE INVISIBILIDADE.

Arte e Vídeo Nos Processos de Criação de  
ZONAS DE INVISIBILIDADE.

# Arte e Vídeo Nos Processos de Criação de ZONAS DE INVISIBILIDADE.

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Pupo Nascimento, Ana Maria  
Arte e Vídeo Nos Processos de Criação de ZONAS DE  
INVISIBILIDADE. / Ana Maria Pupo Nascimento. --  
Curitiba-PR, 2026.  
104 f.: il.

Orientador: Fabio Noronha.  
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação  
Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) -- Universidade  
Estadual do Paraná, 2026.

1. Artes do vídeo. 2. Processo de Criação. 3.  
Zonas de Invisibilidade. 4. Memória. 5. Prostituição.  
I - Noronha, Fabio (orient). II - Título.

## Material Visual Completo:

[https://drive.google.com/drive/folders/1t52f9WBLv\\_wYVLAOQ6dYZxevlHmTqG81?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/drive/folders/1t52f9WBLv_wYVLAOQ6dYZxevlHmTqG81?usp=drive_link)

## Material Visual, Teaser:

[https://drive.google.com/drive/folders/1t52f9WBLv\\_wYVLAOQ6dYZxevlHmTqG81?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/drive/folders/1t52f9WBLv_wYVLAOQ6dYZxevlHmTqG81?usp=drive_link)

# Arte e Vídeo Nos Processos de Criação de ZONAS DE INVISIBILIDADE.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO

ANA MARIA PUPO NASCIMENTO

Dissertação apresentada à Banca Examinadora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes para o Programa de Pós Graduação em Cinema e Artes do Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Jabur de Noronha

CURITIBA 2026

## TERMO DE APROVAÇÃO

**ANA MARIA PUPO NASCIMENTO**

### **ARTE E VÍDEO NOS PROCESSO DE CRIAÇÃO DE ZONAS DE INVISIBILIDADE**

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo na Universidade Estadual do Paraná.

Curitiba, 31/03/2026.

---

Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV)  
Linha de pesquisa 2: Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo

Documento assinado digitalmente  
**FABIO JABUR DE NORONHA**  
Data: 31/03/2026 16:56:32-0300  
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

---

**Prof. Dr. Fábio Jabur de Noronha**

Presidente da Banca (PPG-CINEAV/UNESPAR)

Documento assinado digitalmente  
**CRISTIANE DO ROCIO WOSNIAK**  
Data: 31/03/2026 17:33:08-0300  
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

---

**Profa. Dra. Cristiane do Rocio Wosniak**

Membro Interno (PPG-CINEAV/UNESPAR)

Documento assinado digitalmente  
**SANDRA TEREZINHA REY**  
Data: 30/04/2026 16:22:16-0300  
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

---

**Profa. Dra. Sandra Terezinha Rey**

Membro Externo (PPGAV/UFRGS)

## ABSTRACTS

"Everything is memory...", writes Cecília Meireles. The creative process presented in this research emerges from an effort to understand and critically engage with the ways in which memory materializes in artistic practices. Continuing a trajectory that began with painting and later expanded through different visual experimentations—through which fragments of experiences and affects are transformed into artistic material—this investigation unfolds within a field of experimentation marked by curiosity, encounters with others, and the search for connections between individual and collective dimensions. The project *Zonas de Invisibilidade* develops around narratives related to the universe of prostitution, taking as its starting point the accounts of women who experience this context. In this sense, it enters into dialogue with the work of the artists Dias & Riedweg, whose practice approaches memory as a space for sharing stories and experiences. Based on testimonies from sex workers, the research investigates ways of addressing and making these experiences visible, while also reflecting on the procedural paths through which these narratives are transformed into visual material.

**KEYWORDS:** Video Art; Creative Process; *Zonas de Invisibilidade*; Memory; Prostitution.

## RESUMO

"Tudo é memória...", escreve Cecília Meireles. O processo de criação apresentado nesta pesquisa parte da compreensão e do tensionamento dos modos como a memória se materializa nas práticas artísticas. Dando continuidade a uma trajetória iniciada na pintura e ampliada por diferentes experimentações visuais, nas quais fragmentos de experiências e afetos se transformam em matéria artística, esta investigação conduz a um campo de experimentação marcado pela curiosidade, pelo encontro com o outro e pela busca de conexões entre dimensões individuais e coletivas. O projeto *Zonas de invisibilidade* se desenvolve em torno de narrativas relacionadas ao universo da prostituição, tomando como ponto de partida relatos de mulheres que vivenciam esse contexto. Nesse sentido, dialoga com produções dos artistas Dias & Riedweg, cuja prática aborda a memória como espaço de compartilhamento de histórias e experiências. Com base em testemunhos de trabalhadoras do sexo, a pesquisa investiga modos de abordar e tornar visíveis essas experiências, ao mesmo tempo em que reflete sobre os caminhos processuais pelos quais essas narrativas se transformam em material visual.

**PALAVRAS-CHAVE:** Artes do Vídeo; Processo de Criação; *Zonas de Invisibilidade*; Memória; Prostituição.

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>P. 10</b>
<b>ZONA DE INTERESSE</b>	
MEMÓRIA, CORPO E MATERIALIZAÇÃO	P. 13
DIAS & RIEDWEG (ENTRE DIÁLOGOS E INTERSECÇÕES)	P. 28
Corpos e Caleidoscópios	P. 48
<b>DENTRO E FORA DA ZONA</b>	
COMO ENCONTRAR ESPAÇOS DE PROSTITUIÇÃO?	P. 60
O que está atrás da porta?	P. 67
Como eles agem?	P. 75
Dentro e fora da lei	P. 77
<b>ZONA DE CRIAÇÃO</b>	
ANTES DO PONTO DE CHEGADA	P. 80
Entre meios	P. 85
Depois do ponto de chegada	P. 92
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>P. 98</b>

## LISTA DE IMAGENS

- IMAGEM 1** - Produção: Desencontro, Técnica: nanquim, tinta PVA, cola e giz de cera. Dimensões: 1m x 1,66m (2019) \_\_\_\_\_ **P. 13, 14.**
- IMAGEM 2** - Produção: Mar. Técnica: Nanquim, Tinta PVA, Cola e Giz de cera. Dimensões: 1m x 1,66m (2019) \_\_\_\_\_ **P. 14 - Canto direito.**
- IMAGEM 3** - Relações sensíveis Inter-Apocalípticas, mais detalhes em: [\(www.behance.net/gallery/174003767/Relacoes-sensiveis-inter-apocalipticas-\(premiado\)\)](http://www.behance.net/gallery/174003767/Relacoes-sensiveis-inter-apocalipticas-(premiado)) (2020) \_\_\_\_\_ **P. 18**
- IMAGEM 4** - *Diários de Memória – Parte I* (2022). Produção audiovisual. Disponível em: [https://www.behance.net/gallery/174001367/diarios-de-memoria-part-i-\(2022\)](https://www.behance.net/gallery/174001367/diarios-de-memoria-part-i-(2022)) \_\_\_\_\_ **P. 19 - Canto superior direito**
- IMAGEM 5** - *Diário de Memória – Parte II* (2022). Trecho de videoarte (1:09). Disponível em: <https://vimeo.com/768341203> \_\_\_\_\_ **P. 19 - Canto inferior direito.**
- IMAGEM 6** - *Diários de Memória – Parte III* (2022). Instalação. Disponível em: [https://www.behance.net/gallery/174000767/Diario-de-memorias-part-3-\(2022\)-instalacao?moduleId=982426899#moodboard](https://www.behance.net/gallery/174000767/Diario-de-memorias-part-3-(2022)-instalacao?moduleId=982426899#moodboard). \_\_\_\_\_ **P. 19 - Canto inferior esquerdo**
- IMAGEM 7** - *Vídeo Rastro* (2025). Videoarte de autoria própria. Trechos. Vídeo disponível <https://vimeo.com/1171316089?share=copy&fl=sv&fe=ci> \_\_\_\_\_ **P. 21, 22, 23**
- IMAGEM 8** - Fotos da série *Kaleidoscopic*s, Dias & Riedweg (2018) \_\_\_\_\_ **P. 28, 29**

## LISTA DE IMAGENS

<b>IMAGEM 9</b> - Foto da obra Voracidade Maxima, Dias & Riedweg (2003)	P. 30, 31, 32, 33
<b>IMAGEM 10</b> - Foto da instalação Voracidade Maxima, Dias & Riedweg (2003)	P. 45
<b>IMAGEM 11</b> - Foto da obra " <i>Romance Archive</i> ", Dias & Riedweg (2018)	P. 48
<b>IMAGEM 12</b> - Minuto 01:32 do vídeo "O que é ESTILO?" de Dicionário do Cinema	P. 50
<b>IMAGEM 13</b> - Foto da obra Fantasy archive, Dias & Riedweg (2017)	P. 52
<b>IMAGEM 14</b> - Recortes do Vídeo Romance Archive, Dias & Riedweg (2018)	P. 53, 54, 55
<b>IMAGEM 15</b> - Instalação da obra " <i>Romance archive</i> ". Dias & Riedweg.	P. 58
<b>IMAGEM 16</b> - Compartilhando cervejas e cigarros. Cine Apollo Show, Setor Central, Goiânia/GO. Cinema adulto e ponto de atuação de mulheres cisgênero profissionais do sexo. Diário de campo de Joab Júnio D. G. da Silva. Noite. 2020.	P. 71
<b>MAGEM 16</b> - Local de Gravação, foto de autoria própria. (2025)	P. 85
<b>MAGEM 17</b> - Bastidores da gravação, foto de autoria própria. (2025)	P. 87

**LISTA DE IMAGENS**

- IMAGEM 18** - Corte do vídeo "Zonas Invisíveis" sem edição. (2025) \_\_\_\_\_ **P. 88, 89**
- IMAGEM 19** - Produção: POVO. Dimensões :1.33 X 2.33, Gravura e colagem. (2026) \_\_\_\_\_ **P. 90, 91**
- IMAGEM 20** - Print da edição do vídeo "Zonas Invisíveis" no Premiere. (2026) \_\_\_\_\_ **P. 93, 94, 95**
- IMAGEM 21** - Print da edição do vídeo "Zonas Invisíveis" no Premiere. com cor final. (2026) \_\_\_\_\_ **P. 97**

## INTRODUÇÃO

O processo de criação em arte é singular e resistente à normatização. Compartilhá-lo não significa transformá-lo em regra ou método, mas reconhecer sua importância e seu valor no interior de um contexto específico. Na minha concepção, o processo de criação é indissociável da obra. Assim, ao refletir sobre o processo, torna-se possível compreender a obra de outro modo, como se ela fosse observada pelo avesso.

Neste trabalho, compreendo que o processo de criação não é a obra em si, mas uma dimensão fundamental de sua constituição. Ainda que a obra de arte possua autonomia e opere de maneira independente de seu contexto de origem, ela não se desvincula do percurso que a engendrou, permanecendo atravessada por ele como força sensível que orienta suas possibilidades de leitura.

O objetivo desta dissertação é refletir sobre o processo de criação enquanto ainda se encontra em andamento, sem a pretensão de fixá-lo como percurso concluído. Nesse sentido, o produto visual é apresentado como uma peça em contínua elaboração, reconhecendo-se seu caráter provisório e aberto.

A produção do material audiovisual que aqui apresento foi orientada pela tentativa de materializar determinadas memórias, as quais emergem e se transformam ao longo do processo criativo. Acompanhando essa plasticidade da memória, ao longo do texto, o mesmo material é pensado a partir de diferentes possibilidades formais. Em alguns momentos, ele se aproxima da estrutura de um filme; em outros, é analisado como uma potencial videoinstalação, entre outras configurações possíveis. Essas variações não indicam indecisão, mas constituem parte fundamental da investigação, evidenciando que a forma final não antecede o processo, mas é produzida a partir dele.

Esta dissertação nasce, portanto, do desejo de não separar forma e conteúdo. A escrita não se apresenta como a única via de transmissão do pensamento, mas compartilha espaço com imagens, fragmentos visuais e arranjos gráficos que, junto às palavras, compõem a tessitura do trabalho. A opção por uma estrutura não convencional incorpora esboços digitais – todos desenvolvidos por mim ao longo do processo – que operam como texto visual, ampliando os modos de leitura e reforçando a dimensão sensível da pesquisa.

As imagens não são apresentadas neste trabalho como elementos meramente ilustrativos; por essa razão, sua paginação é indicada exclusivamente no sumário. Do mesmo modo que os relatos e memórias abordados ao longo do texto, elas constroem sentidos próprios e participam ativamente da argumentação. Essa configuração reforça a compreensão de que o pensamento artístico não se limita a uma linearidade discursiva, produzindo formas de conhecimento que escapam aos modelos convencionais.

Assim como as ilustrações e grifos inseridos no texto, que atuam da mesma maneira que as palavras escritas, acompanham o texto e tem seu papel na leitura, exibindo o processo em uma dissertação que pensa e discute o processo.

Ao adotar esse formato, proponho que a dissertação seja também uma experiência de leitura, na qual teoria e prática, palavra e imagem, pensamento e sensibilidade se articulam. O processo de criação em arte pode abrir-se a outras possibilidades de escrita acadêmica, ampliando não apenas os modos de apresentação do conhecimento, mas também a forma como uma dissertação pode ser concebida e apreciada.

A estrutura do trabalho reflete essa compreensão do processo criativo como um campo em constante conexão. Imagens, cores, páginas e escrita se entrelaçam em três blocos cromáticos, que operam como dispositivos de leitura e pensamento. O bloco verde corresponde a uma escrita de caráter referencial, voltada à reflexão sobre o surgimento das ideias, as possibilidades formais e as referências que acompanham o início do processo. O bloco vermelho concentra os impasses e deslocamentos da criação, momento em que o trabalho se abre ao campo, ao encontro com outras pessoas e às interferências externas. Por fim, o bloco azul reúne as decisões e encaminhamentos finais, quando os processos se encontram em fase de consolidação e fechamento.

Os trabalhos de Dias & Riedweg são incorporados a esta dissertação, em especial no bloco verde, como um modo de evidenciar diferentes possibilidades de tensionar a memória e o roteiro em múltiplos suportes. As obras escolhidas para análise funcionam como referências centrais ao longo do processo, oferecendo não apenas um repertório conceitual, mas também um direcionamento sensível.

Particularmente, o contato com Voracidade Máxima e Romance Archive constitui um ponto de inflexão em meu trabalho: a partir delas, redefini o eixo da pesquisa.

É nesse momento que se consolida a intenção inicial de investigar formas de documentar a memória de mulheres inseridas no contexto da prostituição, buscando um espaço de materialização que extrapolasse o vídeo enquanto suporte único. A escolha por pensar esse registro para além de uma estrutura cinematográfica tradicional já indicava a necessidade de um formato expandido, capaz de acolher fragmentos, lacunas e deslocamentos próprios da memória.

O interesse em tomar a prostituição como elemento central desta pesquisa nasce da curiosidade em compreender um espaço socialmente presente, mas frequentemente atravessado por silenciamentos, julgamentos e invisibilizações. Parte do desejo de conhecer as pessoas que o compõem e de possibilitar a partilha de histórias que ultrapassam enquadramentos morais reducionistas.

O projeto desta dissertação foi submetido ao Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da UNESPAR e aprovado sob o número **CAAE 84223024.8.0000.9247**<sup>1</sup>, garantindo respaldo institucional e a preservação da identidade das mulheres que, voluntariamente, aceitaram participar. Em meio às aberturas e discussões que se impuseram durante a pesquisa, tornou-se claro que não havia o interesse em produzir um vídeo informativo, tampouco em enunciar uma posição discursiva sobre a prostituição ou falar sobre essas mulheres. Ocorreu, então, um deslocamento no sentido de compreender o encontro como experiência: encontrar pessoas reais, escutar partes de suas trajetórias e materializar fragmentos de suas memórias, sem a pretensão de totalidade ou representação definitiva.

Nesse contexto, o foco da pesquisa passou a se concentrar menos no resultado final e mais no próprio processo – tanto o processo de escuta quanto o de materialização – assumindo-o como parte constitutiva do trabalho. A exibição desse percurso, com suas hesitações, escolhas e transformações, está na gênese do projeto Zonas de Invisibilidade.

<sup>1</sup> O CAAE (Certificado de Apresentação para Apreciação Ética) é o número de registro nacional gerado pela Plataforma Brasil para identificar pesquisas com seres humanos submetidas à avaliação de um Comitê de Ética em Pesquisa (CEP), no meu caso, ligado à UNESPAR. O sistema integra a estrutura coordenada pela Comissão Nacional de Ética em Pesquisa, vinculada ao Ministério da Saúde, garantindo o acompanhamento institucional e o cumprimento das normas éticas vigentes.

A proposta do projeto parte da compreensão de que o cinema, para além de seu potencial poético, pode operar como um dispositivo de investigação baseado no fazer. A prática assume, assim, um papel estruturante, em que a construção de cenários, os experimentos com materiais e os registros de movimentos e texturas constituem procedimentos de pensamento, ativando corpo, espaço e tempo como agentes do processo criativo.

Mais do que oferecer respostas ou resultados conclusivos, este texto propõe um acompanhamento crítico do fazer artístico, delineando um percurso que se desdobra ao longo dos capítulos seguintes.

## 1- ZONA DE INTERESSE

### MEMÓRIA, CORPO E MATERIALIZAÇÃO

A investigação da memória neste trabalho parte de uma indagação existencial. Entendo a memória como o rastro de quem somos, a impressão que momentos, pessoas ou coisas deixam em nós. Busco a valorização do ponto de materialização da memória como forma de armazenar fragmentos da vida.

Início algumas tentativas de armazenar essa memória ainda em 2019, com produções que se baseiam em artistas como Leonilson e Louise Bourgeois. Muito se pensa sobre o caráter autobiográfico desses artistas e, no caso de Leonilson, seu trabalho pode ser lido como um marco temporal dos acontecimentos pessoais em sua vida. A tematização, na obra de Leonilson, de sua relação com a AIDS, nos coloca na pele de quem genuinamente sentiu essa dor, e a imprimiu, em seus trabalhos.

“Com uma produção de pouco mais de uma década e possuidor de um trabalho essencialmente autobiográfico, José Leonilson Bezerra Dias (1957-1993) firmou-se no contexto da arte brasileira por reiterar o singular e o precário. [...] a obra de Leonilson pode ser aglutinada temporalmente em três núcleos: pintura como prazer (1983-1988); romantismo: anotações de viagem (1989-1991) e alegoria da doença (1991-1993), sendo que o conjunto de suas obras desta última fase pode ser considerado como autorretratos. Toma-se perceptível que mesmo transcendendo a aparência, os trabalhos são relatos poéticos do corpo do artista no mundo e o mundo a partir deste” (BARACHINI: 2010, p. 13.)

É com base nessa visão sobre a memória que este trabalho é construído. Ele se estrutura a partir da tentativa de absorver essa sensibilidade a diferentes momentos e lugares, sem se limitar à observação, e de traduzi-la em algo palpável.

“(…) O alimento de um artista é, basicamente, o que ele vê – o que vê na rua. Em Nova York tudo é jogado na calçada. (...) Bem, na França isso não acontece. É mais organizado. Você não encontra nada nas ruas. Por isso na França eu não teria a liberdade de realizar coisas como aqui” (BOURGEOIS: 2000, p. 144).

Louise Bourgeois faz referência ao ato de observar o que está fora de nós. Ela não se refere apenas àquilo que é material, mas a uma mistura da observação externa à interpretação do interno que ela realiza como artista. É uma interpretação pautada em singularidades, algo que somente acontece naquele espaço-tempo.

Em 2019, tomei como base estudos de obras de Louise Bourgeois e Leonilson, em uma tentativa inicial de armazenar a memória e construir a partir dela. Parti principalmente da observação do ambiente, da interação com ele, para então representar como isso ressoava em mim, no meu modo de compreender aquele acontecimento. A produção não é sobre o acontecimento, nem sobre o que ele causa em mim: é uma mescla, uma visão sobre como ele se apresenta a mim, atravessada por uma tentativa de lidar com isso internamente.





Essa produção, realizada em 2019, marca para mim o início de uma busca que ainda não se encerrou. A produção trata de um fragmento de tempo situado entre o acontecimento e a reflexão sobre ele: uma reação inicial, os primeiros movimentos de compreensão de algo ainda em estado bruto.

Posteriormente, a partir de estudos sobre os processos de criação, percebi que essa produção carrega um caráter profundamente singular, acessível apenas a mim, na medida em que sou eu quem detém o conhecimento integral de seu processo de emergência. Entre 2019 e 2025, o conjunto das doze telas foi exibido em diferentes contextos e, mais recentemente, no final de 2025, em uma galeria. Em nenhuma dessas ocasiões tornei público o intuito original que me levou à construção de cada uma das manchas presentes nas telas.

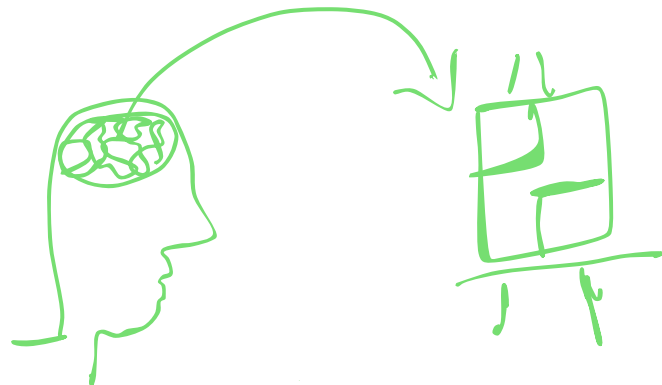
A razão dessa escolha parte do entendimento de que se trata de um sentimento privado, que só interessa a mim. A produção opera de forma autônoma, independentemente de explicações autorais, gerando interpretações diversas – todas válidas – a partir do encontro com cada observador. Ela funciona por si, instaurando sentidos que não dependem do relato de sua origem.

Mesmo que tentasse, por meio de uma explicação detalhada ou de uma escrita dissertativa, descrever com precisão o momento vivido que deu origem à produção, tal esforço era insuficiente para colocar o outro no mesmo espaço de experiência que habitei. Portanto, a produção é o meio mais próximo de acessar aquilo que aconteceu, não pela via da explicação, mas pela possibilidade de ativar, em cada observador, um espaço interno próprio, a partir do qual esse acontecimento pode ser novamente tensionado e ressignificado.



Quanto mais observo o processo de criação, mais percebo que a produção artística constrói um espaço próprio – um lugar de existência no qual ela se sustenta e pode ser “ouvida”. Mesmo sem o acesso às circunstâncias subjetivas que me atravessavam naquele período, a produção preserva um eixo central, uma espécie de voz própria. Um exemplo disso é o texto curatorial escrito por Renato Torres, em 2019, para a primeira exposição do conjunto das doze telas, então intitulada Expressividade da Cor, título que hoje questiono. O texto, no entanto, revela-se significativo justamente por, apesar desse questionamento, não ter perdido a sua atualidade. Em 2019, minha leitura desse texto foi distinto da que faço hoje. Essa possibilidade de tensionar as interpretações das telas ao longo do tempo, sem que elas percam sua consistência ou “lugar”, evidencia que aquilo que era essencial foi, de algum modo, materializado na produção.

Nesse sentido, considero que fui bem-sucedida em uma das minhas primeiras tentativas de dar forma a um fragmento de memória, não como reconstrução fiel de um acontecimento, mas como condensação sensível de uma experiência capaz de permanecer ativa, aberta e disponível a novas leituras.



“A exposição intitulada Expressividade da cor trata de pinturas abstratas que discutem questões formais como cor e gesto. Para a artista Pupo, suas imagens partem de fragmentos de memória, sintetizadas por experiências visuais com a cor. Artista inquieta e impulsiva, se entrega à vivência artística como a um acontecimento, deixando que o próprio ato de pintar lhe indique o caminho a seguir.

A abstração esteve presente em diversos movimentos artísticos, muitas vezes ganhando relevo em experiências singulares de alguns artistas, como por exemplo, nas pinturas surrealistas de Miró, nas questões supematistas de Malevich, na espiritualidade de Mondrian ou mesmo em retomadas neoexpressionistas em obras de artistas como Franz Kline, Pierre Soulages e Gerhard Richter.

Todavia, as pinturas de Pupo não seguem uma escola, ela busca absorver diversos movimentos e propor algo mais pessoal. A escolha da cor, perpassa despreocupações com harmonia ou com equilíbrio. É justamente no desequilíbrio e na provocação formal que sua obra se firma. As formas geométricas, em sua maioria retangulares, são atravessadas por pinceladas soltas e sobreposições de tons aproximados, que não chegam a gerar um volume, mas indicam algo incômodo ao olhar.

É possível sugerir que as pinturas de Pupo se posicionam ‘entre’ cor e forma, ‘entre’ volumes e planaridade, ‘entre’ o lírico e o geométrico. Essa estratégia, abre infinitas possibilidades em experimentações visuais. Suas produções perpassam a pintura, o desenho e a gravura e sinalizam uma gestualidade fugaz com expressividade marcante.

Renato Torres

Outubro de 2019”

O texto curatorial, escrito por Renato Torres em 2019, permanece como um registro de leitura situado em um tempo específico. A distância temporal entre ele e o presente permite que eu reconheça, retrospectivamente, aspectos da produção que naquele momento ainda não estavam formulados de maneira consciente no meu próprio discurso. Essa defasagem entre a experiência vivida, a materialização da obra e sua posterior leitura crítica evidencia que o sentido não está inteiramente contido na intenção inicial, mas emerge da relação entre forma, tempo e observador. A produção mantém sua consistência não por fixar um significado, mas por instaurar uma estrutura sensível capaz de atravessar diferentes contextos sem se esvaziar.

Compreendo, assim, essa produção como um momento inaugural da minha pesquisa poética, quando se delineia uma tentativa de dar forma a experiências que não se deixam capturar plenamente pela linguagem verbal, a qual, agora, todavia, durante o mestrado em Poéticas, se faz necessária, a fim de rever os métodos testados anteriormente.

Ao longo desse percurso de investigação sobre aquilo que se estabelece entre memória, sensibilidade e materialização, surge a necessidade de compreender de que modo artistas trabalham com essas dimensões. Nesse movimento, o contato com o conceito de “entre-lugar”, formulado por Pritama Morgado Brussolo em sua tese de doutorado, oferece uma chave conceitual para nomear esse território que atravessa minha prática.

“O autor (crítico indiano Homi Bhabha) define o entre-lugar como um local fronteiro, que é regido por um tempo e espaço cuja característica é a não fixidez, sendo um recinto onde há uma certa fluidez e movimento, diferentemente do que era visto anterior à contemporaneidade, quando o lugar poderia ser considerado como estático, um local para ser o porto-seguro do sujeito. Logo, a partir desse novo conceito, não é mais possível categorizar tal sujeito que habita o entre-lugar, por meio de uma subjetividade padronizada e bipolarizada, já que ele se apresenta no entre-lugar por meio do paradoxo, aquilo que ele é e não é, ao mesmo tempo, agora que várias opções lhe são oferecidas para serem vividas” (BRUSSOLO: 2017, p. 1).

O encontro com o termo entre-lugar me levou a revisitar trabalhos realizados em anos anteriores, permitindo identificar recorrências, tensões e deslocamentos. Percebi que retomar produções passadas implicava também em reconhecer os momentos em que o sentimento de coletividade atravessou uma prática marcada por experiências pessoais. A questão que se colocou, então, foi como esse entre-lugar – inicialmente operado em produções autorreferenciais – poderia ser buscado e ativado em uma nova criação que não dissesse respeito apenas a mim, mas que se construísse a partir da memória e da experiência do outro.

É nesse contexto que o projeto Zonas de Invisibilidade vem sendo pensado. Brussolo desloca a noção de entre-lugar para o campo relacional entre obra, artista e espectador. Essa abordagem amplia a compreensão do entre-lugar – para além de um espaço conceitual ou formal – a um território sensível, atravessado pela subjetividade de quem cria e de quem experiencia a obra. Essa perspectiva dialoga diretamente com minha pesquisa, pois reconhece a subjetividade como um elemento constitutivo do processo criativo e da experiência estética, valorizando, de certo modo, a experiência coletiva na produção de significados.

“ [...] a Psicanálise, como uma metodologia investigativa, foi utilizada para ampliar o modo como a Teoria e Crítica de Arte vê uma obra, no intuito de radicalizar a importância da subjetividade do artista e do espectador, como um elemento essencial que participa da criação e da apreciação artística. A subjetividade é vista aqui como uma matéria intrínseca do ato de criar, um importante elemento do self que está presente, tanto no processo de criação do artista, como na experiência estética do espectador. Para tanto, a teoria, na prática psicanalítica, deve ser tomada como ficção, para que seja possível suscitar a produção de sentido da própria história do sujeito. De fato, isso também pode ser relacionado à História da arte, em que, ao criar, o artista utiliza sua própria história como uma ficção de si mesmo, sendo que a prática artística se torna um modo de (re)construção da história do sujeito” (BRUSSOLO: 2017, p. 5).

A partir dessa formulação, o entre-lugar pode ser compreendido como um espaço de negociação contínua entre experiências subjetivas e materialização artística, no qual a obra não se encerra em si mesma, mas se constrói na relação com o outro. A ideia de subjetividade como matéria do ato criativo reforça a compreensão da prática artística como um campo de elaboração sensível, no qual memória, experiência e ficção se entrelaçam.

Essa concepção contribui diretamente para o entendimento do meu próprio processo de criação, especialmente no que diz respeito à tentativa de materializar experiências que não se apresentam como narrativas fechadas. Ao considerar a teoria como uma forma de ficção – e a prática artística como um modo de (re)construção da história do sujeito – torna-se possível pensar a obra não como representação de uma memória específica, mas como um dispositivo capaz de ativar diferentes camadas de sentido, tanto no artista quanto no espectador. É nesse espaço relacional, instável e sensível que reconheço a potência do entre-lugar como fundamento conceitual da pesquisa.

Nos anos seguintes, segui em busca de um lugar na arte que não se apresentasse de forma evidente, mas que se insinuasse como um vazio disponível à ação. Essa busca se desdobrou em novas produções ao longo dos anos posteriores, cada uma delas atravessada por contextos específicos.

Em 2020, tornou-se impossível dissociar o processo de criação da pandemia de COVID-19. O excesso de discursos, imagens e narrativas sobre a experiência pandêmica produziu um cenário de saturação simbólica, que intensificou minhas indagações sobre o lugar da arte nesse contexto.

A questão que então se impôs foi menos sobre o que dizer e mais sobre como dizer: de que maneira abordar uma experiência compartilhada por todos sem reduzi-la a um sentimento global homogêneo? Como produzir uma obra que dialoga com esse contexto histórico sem se esgotar nele, mantendo-se aberta a outras camadas de leitura? A tentativa foi, portanto, pensar a criação a partir desse estado paradoxal, um momento simultaneamente marcado pelo vazio e pela sobrecarga de significados.

Assim, a produção *Relações Sensíveis Inter-apocalípticas* foi uma tentativa de acolher e materializar frustrações que não se restringiam ao âmbito individual, mas que se constituíam também de forma compartilhada, em um momento marcado por incertezas coletivas. A produção não representa um acontecimento específico, mas condensa afetos dispersos, fragmentários e, muitas vezes, difíceis de nomear. Ao revisitar essa produção em 2025, reconheço nela um caráter próximo ao de um diário – não no sentido de registro factual, mas como um espaço de inscrição sensível do tempo vivido. Ainda assim, esse aspecto íntimo não limita o trabalho a uma leitura estritamente pessoal.

→ ZONAS INVISÍVEIS

A produção que busco construir ao escrever esta dissertação se insere em um ambiente híbrido, articulando fundamentos das artes plásticas e do audiovisual. Esse percurso se inicia em uma prática centrada na pintura bidimensional e avança para experimentações espaciais e tridimensionais, como no caso de *Relações Sensíveis Inter-apocalípticas*, trabalho que tenta ultrapassar a camada bidimensional da pintura por meio de recortes e novas formas de pensar a construção da tela e o próprio formato tradicional da pintura. Ainda de maneira embrionária, essa produção ensaia envolver o outro, buscando expandir seu núcleo para além da superfície pictórica.



Diversas produções não foram incorporadas a esta dissertação, por seus processos terem sido interrompidos ou encerrados prematuramente. A própria produção *Relações Sensíveis Interapocalípticas* foi acompanhada por uma tentativa de videoarte, que envolvia o registro da queima de tecidos de algodão cru e relatos escritos durante os dias da pandemia. Esse vídeo não chegou a ser finalizado, fazendo com que a produção permanecesse configurada, ao menos formalmente, como pintura. Ainda assim, trata-se de uma pintura constituída por materiais que extrapolam a tinta, incorporando cinzas, velas, giz e o uso direto das mãos.

Ao observar esse percurso de produção, percebo que o processo de materialização se amplia de forma gradual, deslocando-se da pintura para experimentações que tensionam os seus limites enquanto linguagem. As primeiras investigações partem da elaboração de experiências individuais, ainda centradas no campo pictórico, e avançam para tentativas de relação com a memória do outro.



Esse deslocamento da experiência individual para a memória do outro se adensa nas produções *Diários de Memória* (partes I, II e III), que passam a operar como um conjunto expandido, articulando pintura, objetos, instalação e videoarte. Nesse momento, o interesse deixa de estar apenas na imagem final e passa a se concentrar na construção de um campo no qual diferentes suportes coexistem como fragmentos de um mesmo processo.



Ao observar o percurso de produção, percebo que o que está em jogo não é apenas um deslocamento formal entre disciplinas, mas um processo de criação que se caracteriza pela mistura de operações metodológicas que tentam ir de frente com as fronteiras tradicionais entre práticas artísticas. Nesse sentido, as noções propostas por Agnus Valente de heurística híbrida e processos criativos híbridos vem ao encontro do projeto Zonas de Invisibilidade.

Valente argumenta que, no contexto do hibridismo em artes, “a hibridação como poética e metodologia (intencionalmente buscada pelo artista) tem se revelado um catalisador de encontros inéditos e férteis na criação contemporânea”, ou seja, a própria dinâmica de integração de meios e linguagens constitui uma estratégia operatória de pensamento e criação, não apenas um resultado formal.

Essa perspectiva ajuda a pensar sobre as investigações apresentadas até aqui. Centradas em experiências individuais e naquilo que permeia a memória sensível, elas vão paulatinamente gestando um campo relacional expandido, no qual pintura, objeto, instalação e vídeo não existem como domínios estanques, mas como modos de articulação estética que se atravessam mutuamente. A heurística híbrida, nesse sentido, não é um simples cruzamento de mídias, mas uma metodologia de criação que pressupõe um trânsito livre entre materiais, suportes e procedimentos.

Essa abordagem explicita a operação que descrevo: cada produção deixa de ser, para mim, um objeto acabado e passa a constituir um dispositivo de relações múltiplas, um processo em que o foco deixa de estar exclusivamente na imagem final e passa a residir na construção de um campo relacional. Ao deslocar minha atenção para a dinâmica das interações entre suportes, olhares e contextos, articulo experiências que, como descreve Valente, decorrem de uma prática criativa que dissolve fronteiras entre domínios específicos dos processos criativos e que me convoca a reelaborar metodologias tradicionais de criação.

A partir desse campo relacional em expansão, surge a necessidade de testar, de forma concreta, o deslocamento entre linguagens. É nesse contexto que se insere a produção do vídeo Rastro, compreendido como o meu primeiro experimento integralmente realizado no suporte audiovisual. O trabalho é uma tentativa de materializar, em vídeo, uma ideia que até então operava, sobretudo, no campo pictórico e instalativo: a investigação da memória sensível inscrita nos gestos cotidianos e nos objetos ordinários.

Se, nas experiências anteriores, a pintura funcionava como espaço de condensação dessas relações, em Rastro ocorre um deslocamento metodológico. O vídeo passa a operar como meio capaz de registrar duração, repetição e presença – elementos que ampliam a investigação sobre a memória para além da imagem fixa. A escolha do objeto central, a escova de dentes, surge desse interesse em observar como pequenas materializações cotidianas acumulam experiências e afetos, tornando-se suportes silenciosos de memória.

A escova de dentes, enquanto artefato de uso contínuo, acompanha diferentes estados emocionais sem ter a sua função alterada. Essa constância permite pensá-la como um vestígio material das experiências atravessadas no cotidiano. O gesto repetitivo de escovar os dentes, frequentemente percebido como banal, revela-se um ritual automático, no qual memórias se sedimentam de maneira quase imperceptível.

Essa investigação aproxima-se das reflexões de Maya Deren acerca da construção poética no cinema experimental. Para a autora, a estrutura poética opera por uma investigação vertical da experiência, interessando-se menos pela narrativa linear dos acontecimentos do que pela intensidade sensível de um momento, o que permite criar formas visíveis para conteúdos invisíveis, como emoções, sensações e estados subjetivos (DEREN: 1963). O vídeo, nesse sentido, não busca ilustrar o cotidiano, mas explorar sua densidade sensorial.

Assim, Rastro configura-se como um exercício de investigação vertical, no qual o foco recai sobre a repetição do gesto e a permanência do objeto. O trabalho investiga as falhas, deslocamentos e sutilezas da memória que se acumulam nos rituais diários, sugerindo que deixamos traços de nossa existência nos objetos com os quais interagimos continuamente. A imagem fílmica deixa de funcionar como registro documental e passa a atuar como construção de uma nova realidade perceptiva, alinhando-se à compreensão de Deren de que o cinema experimental se aproxima do poema lírico ao intensificar e iluminar fragmentos da experiência.

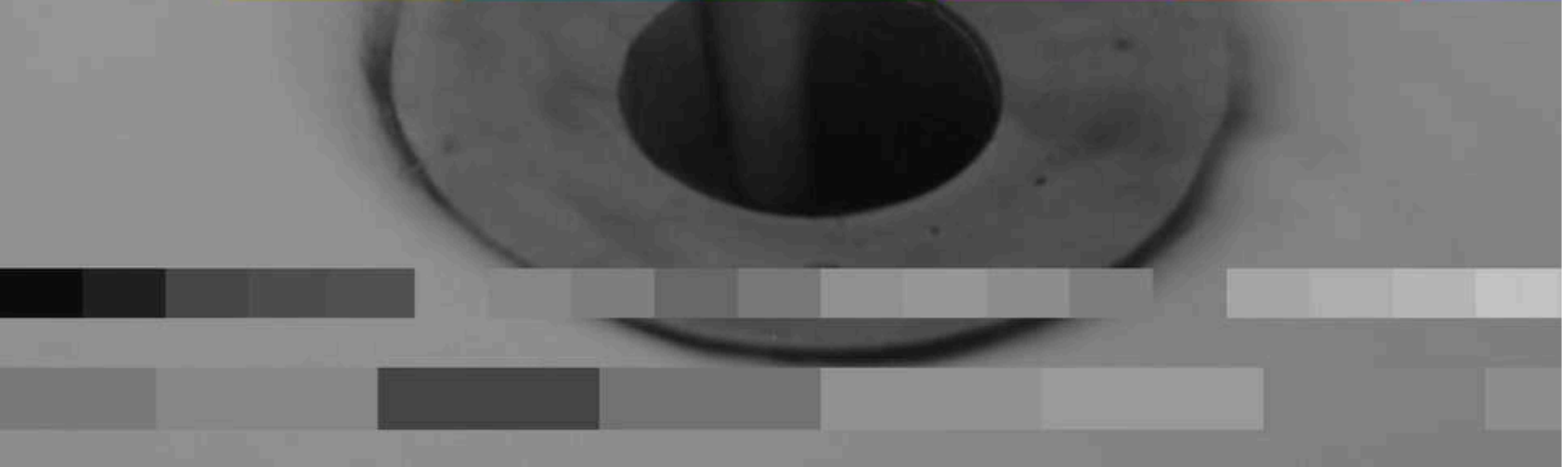
Rastro representa a passagem da pintura para o audiovisual como parte da heurística híbrida anteriormente descrita, entendida como um procedimento investigativo em que o hibridismo se configura tanto como resultado formal quanto como método de pesquisa. O vídeo emerge, então, como extensão do pensamento pictórico, permitindo que a memória deixe a representação estática e passe a ser experienciada na duração da imagem.





Rastro





A experiência realizada em Rastro marca um deslocamento metodológico na pesquisa: da investigação centrada na materialidade dos objetos e na memória inscrita no gesto cotidiano para uma abertura progressiva em direção ao outro. Se o vídeo buscava compreender como a memória habita um objeto banal, o processo revelou algo mais amplo: ela não se restringe à relação entre corpo e matéria, mas se expande pelas histórias e trajetórias humanas. O experimento torna-se, assim, um ponto de inflexão – ao investigar vestígios nas coisas, reconheço que o interesse se desloca para os vestígios inscritos nas pessoas. A memória deixa de se materializar apenas no objeto e passa a exigir encontro, escuta e convivência como procedimentos de criação.

Pretendo, a partir de então, aprofundar esse interesse em conhecer o outro – qualquer pessoa e sua história, pois toda trajetória importa. Nesse movimento, passei a me interessar por aqueles que vivem à margem de estruturas convencionais, cujas formas de atuação social ultrapassam os padrões esperados de existência.

Falo de pessoas que seguem trajetórias socialmente consideradas não convencionais, como freiras e prostitutas, cujos modos de vida se situam fora do modelo tradicional centrado no casamento e na família nuclear. Em ambos os casos, trata-se de escolhas que implicam regras, códigos institucionais ou dinâmicas de trabalho específicas e que, por diferentes razões, se afastam das expectativas sociais predominantes – seja pela adesão ao celibato e à vida religiosa comunitária, seja pelo exercício do trabalho sexual em um contexto marcado por estigma e regulação ambígua.

Meu interesse reside justamente nessas subjetividades desviantes, em como essas pessoas constroem sentido para suas vidas longe de uma lógica convencional de carreira, família e estabilidade. É nelas que vejo com mais nitidez a potência do humano em reinventar a própria existência.

Pensar nas pessoas – suas histórias, trajetórias e memórias – ajuda a compreender a nós mesmos. Somos seres que constroem referências, que aprendem a enxergar o mundo através do outro, através de outras formas de viver, de habitar o tempo e o espaço.

Foi assim que me interessei por vidas que escapam ao modelo convencional, que não seguem o roteiro esperado de formação, trabalho e família. O exemplo das freiras e das prostitutas pode ser extremo, mas serve para iluminar a existência de diferentes caminhos possíveis, formas igualmente legítimas de estar no mundo.

O que me move na direção dessas histórias não é uma vontade de julgar ou de torná-las um símbolo político. Ainda que tais questões sejam importantes, não busco nessas histórias um pretexto para discutir as estruturas sociais. Meu gesto é mais simples: ouvir. Conhecer alguém comum, que vive uma vida invisível, mas tão legítima quanto a de qualquer outra pessoa. Alguém que construiu sentido fora das convenções sociais. E, nesse gesto, que é o de apenas escutar, sem intenção de interferir, talvez esteja a possibilidade de se aproximar do outro e, por consequência, de si mesmo.

Em muitos momentos, ao falar sobre meu processo de criação em arte, tentei fugir de mim mesma, da minha perspectiva, da minha história, como se me distanciar emocionalmente trouxesse mais valor, mais legitimidade ou seriedade ao que estava produzindo. Acreditei, por um tempo, que me envolver menos com o que estava sendo criado faria o trabalho parecer mais técnico, mais “correto”. Mas, ao longo do processo, percebi o contrário: o trabalho começou a me mostrar seu valor justamente por aquilo que carrega de pessoal, de íntimo, de afetivo.

Talvez esta dissertação não sirva como base teórica para uma análise aprofundada sobre um vídeo que retrata a prostituição. E tudo bem. Porque o que construo aqui é simples. E é na simplicidade que o trabalho busca atingir as pessoas. O gesto de escutar o outro, de simplesmente ouvir uma história, sem grandes mediações ou pretensões analíticas, pode ser um convite para que também repensemos nossas próprias trajetórias e memórias. É esse o valor do trabalho: mostrar, por meio da escuta, o quanto conhecer o outro pode transformar nossa maneira de existir no mundo.

Em algum momento, pensei que precisava justificar esse meu interesse por conhecer alguém que atua com a prostituição, como se fosse necessário um motivo teórico, político ou artístico. Mas a verdade é que esse interesse surgiu de forma espontânea, e é atravessado por questões que não compreendo completamente. Ainda assim, sei que vem de um lugar que não ocupo sozinha, constituído por atravessamentos que me ultrapassam, como ser mulher, por exemplo.

A prostituição, para mim, parece encarnar um limite. Um ponto extremo, onde, quando tudo nos é retirado, ainda resta o corpo, e ele passa a ser algo que pode ser trocado, vendido, negociado. Isso me toca profundamente, porque sei que, enquanto mulher, essa também poderia ser a minha forma de existência. E isso me assusta: perceber que o corpo pode ser, a qualquer momento, arrancado da esfera da intimidade e colocado no âmbito da mercadoria. Que, pela via da relação mercantil, ele pode ser separado de sua história, memória e subjetividade.

Essa é, talvez, a tensão mais silenciosa que me acompanha nesse trabalho. Não se trata de um julgamento, nem de uma tentativa de explicar ou resolver a complexidade da prostituição. É apenas um movimento de aproximação, um reconhecimento de que ali, naquela vida aparentemente distante, há algo que ecoa em mim. E talvez seja nesse eco que a produção começa. Sandra Rey escreve sobre a abertura de um espaço em que o artista possa se libertar de normas pré-estabelecidas e “inventar seu próprio modo de fazer” ( REY: 2002, p. 123). Esse “modo de fazer”, como explica a autora,

“E se a obra é, ao mesmo tempo, um processo de formação e um processo no sentido de processamento; de formação de significado, como afirmado acima, é porque, de alguma forma, a obra interpela os meus sentidos, ela é um elemento ativo na elaboração ou no deslocamento de significados já estabelecidos. Ela perturba o conhecimento de mundo que me era familiar antes dela: ela me processa. Também neste sentido, de fazer um processo a alguém: sim, somos processados pela obra. A obra, em processo de instauração, me faz repensar os meus parâmetros, me faz repensar minhas posições. O artista, às voltas com o processo de instauração da obra, acaba por processar-se a si mesmo, coloca-se em processo de descoberta. Descobre coisas que não sabia antes e que só pode ter acesso através da obra” (REY: 2002, p 123).

É nesse espaço fluido e aberto que me encontro. A vontade de produzir vem justamente dessa zona de aprendizado em movimento. Não parto de um saber fechado, muito menos de certezas estéticas ou conceituais. O que me move é o processo, o desejo de caminhar ao lado daquilo que ainda estou entendendo, de construir enquanto faço. O interesse não está apenas na produção final, mas no que se revela no meio do caminho: as dúvidas, os encontros, os deslocamentos, as escutas.

O processo me mostra que o fazer artístico não se separa da vida. Que criar pode ser também uma forma de pensar o outro, de escutar suas memórias, e de transformar essa escuta em imagem, gesto, presença. Quando trago a vida de alguém, uma história comum, que talvez nunca tivesse espaço no discurso acadêmico ou nas narrativas midiáticas, para o centro do trabalho artístico, não estou criando um objeto de análise, mas tentando construir uma conexão. Uma relação em que a memória do outro se torna matéria poética.

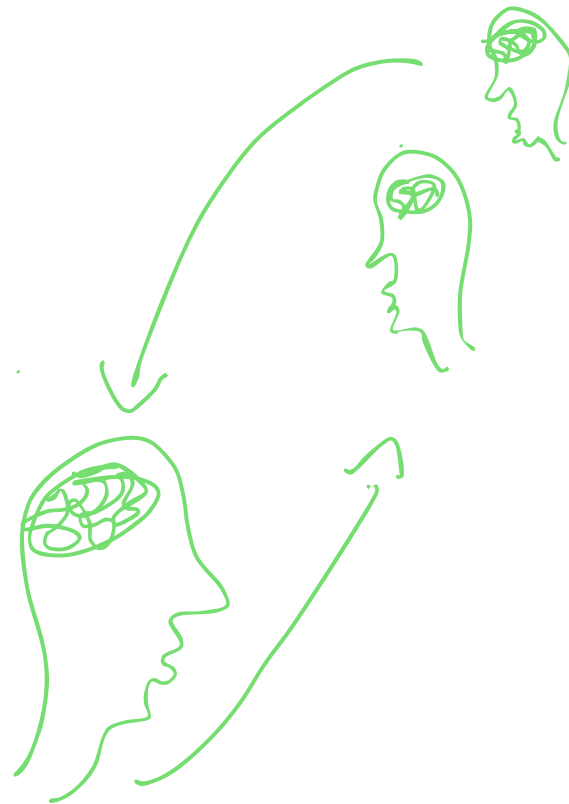
É nesse ponto que a arte, para mim, deixa de ser apenas expressão e passa a ser encontro. Um lugar onde minha trajetória se entrelaça com a de outras pessoas; onde o fazer artístico é contaminado pela escuta e abertura ao inesperado. É nesse entrelaçamento que encontro sentido.

No contexto da arte contemporânea, não existem mais cânones rígidos que definem os caminhos da criação artística. A ausência de normas relacionadas à representação visual, que dominaram a produção ocidental no passado, provoca um deslocamento nas fronteiras tradicionais da arte. O processo criativo deixa de ser guiado por regras fixas e se transforma em um campo aberto à experimentação, onde técnicas, materiais, linguagens e tecnologias diversas são combinadas de formas novas e inesperadas. A arte torna-se um processo híbrido, que exige do artista habilidades técnicas e uma postura investigativa.

Na busca por referências de produções envolvendo diálogos entre prostituição, arte e vídeo, aproximei-me do trabalho de Maurício Dias & Walter Riedweg. Eles investigam, há décadas, a memória e a história de diferentes núcleos sociais, tanto no Brasil quanto em contextos internacionais, desenvolvendo práticas artísticas fundamentadas no encontro, na escuta e na construção coletiva de narrativas.

Ao longo de sua trajetória, os artistas atravessaram uma grande diversidade de temas, que vão da sexualidade à política, passando por experiências realizadas em hospitais psiquiátricos, como Nada, Absolutamente Nada (2015), até investigações sobre identidade e deslocamento, presentes em Haarwerk (2018), centrado nas histórias de barbeiros e seus processos migratórios. Essas produções são evocadas pela potência de seus modos de atuação artística, capazes de instaurar diálogos sensíveis com diferentes realidades sociais.

O trabalho de Maurício Dias & Walter Riedweg constitui referência constante para esta pesquisa, ao evidenciar a arte como espaço de escuta, relação e expansão das possibilidades do vídeo.



**DIAS & RIEDWEG (ENTRE DIÁLOGOS E INTERSECÇÕES)**





No início de outubro de 2024, após já ter escrito algumas coisas sobre as obras de Maurício Dias & Walter Riedweg, entrei em contato por e-mail com o Maurício, solicitando uma entrevista online, para conversarmos sobre as produções. Expliquei que estava nesse processo de construir uma dissertação, que se inspirava em suas obras, e gostaria de entender melhor o seu processo de trabalho.

Ele foi receptivo e tive a oportunidade de marcar uma entrevista, que ocorreu em outubro de 2024, de maneira online, onde estavam presentes, eu, Ana, meu orientador, Fábio Noronha e os artistas Maurício Dias & Walter Riedweg.

Fabio: Bom Dia Mauricio, bom dia Walter, finalmente, tô comentando até pra Ana saber da onde eu conheço você e o Walter: é da Trienal que aconteceu lá em São Paulo, em Sorocaba, no Sesc, foi um evento bonito e grande, e eu lembro que eu fiquei muito impactado com o filme esperando o modelo e depois na sequência teve aquele episódio da cortina né, de fechar a sala e tudo aquilo me fez pensar naquele contexto de 2017, onde o Brasil estava muito esquisito naquele momento.

Então é daí Ana que eu conheço o trabalho mais propriamente ao vivo e a cores. Em outras ocasiões era mais o trabalho que eu usava como referência, que eu uso no vídeo, uso na disciplina, e de qualquer forma foi no primeiro ano do mestrado, no primeiro encontro que a gente ia fazer ali aquele evento de abertura, e eu havia convidado os dois para apresentar.

Mas então bom dia daqui de Curitiba pra vocês, agradeço muito a vocês que estão na França, agradeço a presença e a disponibilidade de vocês, e quem vai conduzir a entrevista é a Ana. A gente tá trabalhando aqui no mestrado, que é o primeiro mestrado em cinema e artes do vídeo na área de artes do Brasil, é um mestrado que tem já 7 anos.



E eu dou essa disciplina de processos artísticos contemporâneos e uma disciplina de videoartes, e tô orientando a Ana nessa pesquisa que discute e aborda também as trabalhadoras do sexo, então, para ela o trabalho de vocês significa de fato um pensamento muito denso, muito sofisticado sobre o assunto, tanto no nível formal como conceitual, tem muita coisa escrita, tem artigos e tem um material vasto de vocês que é muito interessante para pesquisar processos, então esse é o nosso interesse em entender esses aspectos processuais da produção que só quem vive sabe, nós bem sabemos, pois somos aqui todos artistas, então existe o que a gente vive enquanto artista e se a gente não fala ninguém sabe, e isso é muito bacana dentro desse universo.



Nesse diálogo, eu, o Fabio, o Maurício e o Walter falamos principalmente de duas produções deles, **Voracidade Máxima e Romance Archive**, as quais, apesar de compartilharem a mesma temática, surgiram em períodos diferentes.

Voracidade Máxima foi exibida em 2003, em Barcelona, quando aparece na obra de Maurício Dias & Walter Riedweg o projeto cinematográfico que oferece uma visão da interseção entre sexualidade e economia. Onze jovens imigrantes ilegais e profissionais do sexo são o foco central deste vídeo, sendo filmados em um ambiente intimista, um quarto de hotel contendo um colchão de casal. O ambiente é criado por duas câmeras posicionadas entre espelhos paralelos, dispostos de cada lado do colchão localizado no centro do quarto. A disposição dos objetos e das câmeras cria uma multiplicação de reflexos que distorce a percepção visual e, ao mesmo tempo, confere uma identidade visual aos entrevistadores e aos entrevistados, de modo que distinguimos os diferentes papéis apenas por meio da comunicação verbal entre eles.



A presença dos dois artistas vestidos de roupão e mascarados contribui para criação de uma atmosfera de proximidade, permitindo um diálogo mais aberto e honesto. A imagem inicial do vídeo, que mostra os onze homens nus dispostos sobre as palavras "Voracidade Máxima" pintadas no asfalto, sugere uma metáfora para a objetificação e a escolha que o público pode fazer a partir de um "menu sexual eletrônico".



Também é preciso compreender que a obra é categorizada por seus criadores como um “projeto participativo e instalação interativa de vídeo de dois canais com áudio”. Ou seja, trata-se de uma produção que transita entre suportes, se entendermos “projeto participativo”, “vídeo” e “instalação interativa” como suportes distintos.

A narrativa do vídeo explora a relação entre sexualidade e corpo. Os artistas constroem a obra a partir de perguntas e respostas sobre homens que atuam no mercado do sexo e sua realidade cotidiana, bem como a de seus clientes. Em uma postura não moralista, o vídeo adota uma abordagem teatral e quase terapêutica, estimulando nos espectadores a reflexão sobre esse universo e suas especificidades, tanto financeiras quanto subjetivas.

“O tema das conversas está relacionado com a prostituição, sua legalização, sua continuidade na história, e a relação das pessoas que se prostituem com sua própria sexualidade. Dias conta que nem todos eram gays, mas todos eram homens que se vendiam como prostitutas para gays. De modo geral, a prostituição tem essa característica de mistério, de mentira, de teatro; é comum um chaperon ser casado e levar vida dupla. Os entrevistados falam que são pagos para mentir, pois mentir faz parte do roteiro dessas encenações. Naturalmente, o artista profissional é capaz de representar diversos personagens; nesse sentido eles mentem como fazem os putos. Assim, nas paredes espelhadas do quarto de motel e nos espelhos da instalação no Macba, o entrevistador se confunde com o entrevistado, o entrevistado com o entrevistador, o artista com o público, o público com o artista, o putinho com o cliente, e o cliente com o putinho. Nesse trabalho os artistas dizem que não estão querendo apenas expor como se dão certas práticas homossexuais, mas principalmente questionar o moralismo, a hipocrisia e o preconceito da sociedade em relação à sexualidade em geral.” (VELLOSO: 2010, p.133 ).

Essa inserção de tantas definições pessoais dos personagens representados na obra colabora para construção de signos que facilitam a aproximação entre espectador e obra. É possível identificar diversos signos presentes que favorecem uma imersão. Os signos incluem não apenas os elementos visuais e sonoros que permeiam a produção, mas também a escolha dos formatos de entrevista e a configuração do ambiente de filmagem. Regilene Sarzi-Ribeiro nos ajuda a pensar em como identificar esses signos e como funcionam.

“Entre as características singulares do sistema audiovisual está o movimento apreendido da relação espaço-tempo a que estão designados tanto os signos sonoros como os visuais. O movimento se destaca no estudo da enunciação videográfica na medida em que é por meio da percepção do andamento, ritmo e velocidade do som e da imagem que a comunicação audiovisual se estabelecerá” (SARZI-RIBEIRO: 2014, p. 106).

Sarzi-Ribeiro afirma que o sistema audiovisual é caracterizado pela maneira como signos visuais e sonoros se relacionam no espaço e no tempo. No contexto audiovisual, o espaço é mais do que a mera localização dos elementos; é onde os signos visuais e sonoros se manifestam e interagem. O tempo, por sua vez, não se limita à duração dos elementos, mas envolve o ritmo e a velocidade com que esses signos são apresentados e percebidos. Essa interatividade espaço-tempo é fundamental para a criação de uma narrativa coesa e envolvente.

O movimento é uma das principais formas através das quais a comunicação audiovisual se estabelece. Ele influencia a percepção do ritmo e da velocidade tanto do som quanto da imagem. Quando Sarzi-Ribeiro fala de "andamento, ritmo e velocidade", ela está se referindo a como esses aspectos determinam o fluxo da narrativa e a experiência do espectador. O ritmo visual pode ser influenciado pela edição e pelo enquadramento, enquanto o ritmo sonoro é moldado pela intensidade e pela cadência dos sons.

A enunciação videográfica refere-se à maneira como a mensagem é expressada e interpretada através do meio audiovisual. O movimento, nesse contexto, não é apenas uma questão técnica, mas uma ferramenta semântica que contribui para a forma como a mensagem é recebida e compreendida. Assim, o estudo da enunciação deve considerar como o movimento de imagens e sons cria significado e como esses elementos são percebidos.

No caso de *Voracidade Máxima*, é difícil realizar uma análise que separe a narrativa da técnica, ou seja, da manipulação das imagens e dos sons, já que esses aspectos operam de forma conjunta na obra.

A utilização de elementos de cena, como o uso de espelhos paralelos e a presença de artistas pouco vestidos, são signos visuais que contribuem para a interdependência entre narrativa e técnica, criando uma atmosfera de introspecção e intimidade. Além disso, quando os autores usam máscaras de látex e escrevem as palavras no asfalto é como se pretendessem alertar o espectador sobre o teor do vídeo e a temática abordada. Isso intensifica a experiência sensorial e simbólica e colabora para o envolvimento do público, pois cria relações com aquilo que as pessoas já conhecem a respeito desse universo.

“Cabe acrescentar que a palavra vídeo origina-se do latim vídeo: eu vejo e videre: ver. Na esteira dos estudos sobre o vídeo, os desenvolvimentos teóricos de Arlindo Machado (1997, 1998, 2007) e Philippe Dubois (2004) constituem referências que ressaltam a necessidade de discutir o sistema de produção do vídeo mais como um mediador entre o corpo e a comunicação audiovisual do que como mídia. Para Dubois, o vídeo surgiu historicamente entre o cinema e a imagem infográfica: tecnicamente, entre a imagem eletrônica e a analógica; esteticamente, entre a ficção e o real, entre o filme e a televisão, e entre arte e comunicação, sendo que o único terreno que explorou verdadeiramente suas formas e modalidades experimentais foi a videoarte e os documentários caseiros” (SARZI-RIBEIRO: 2014, p 106).

A autora retoma as origens da palavra vídeo, destacando a função do vídeo como um canal para a visualização e comunicação de imagens. Segue ressaltando a importância dos estudos teóricos de Arlindo Machado e Philippe Dubois, quando afirmam que o vídeo deve ser visto não apenas como uma mídia, mas como um mediador entre o corpo e a comunicação audiovisual. A partir dessa perspectiva, é possível afirmar que Voracidade Máxima atua como uma forma de construir os fatores que permeiam o núcleo da proposta, de modo que os artistas atuam como intermediários, moldando e influenciando a interação entre o espectador e o conteúdo visual.

Philippe Dubois (2004), localiza o vídeo historicamente entre várias dualidades: cinema e imagem infográfica, imagem eletrônica e analógica, ficção e realidade, filme e televisão, arte e comunicação. Essas dualidades ajudam a entender o vídeo como um meio híbrido e versátil, que não se encaixa perfeitamente em uma única categoria, mas transita entre diferentes formas e funções. É importante compreender esse hibridismo ao analisar Voracidade Máxima.

Arlindo Machado nomeia como híbridas as experiências de junção da arte com os meios tecnológicos:

“Mas a apropriação que a arte faz do aparato tecnológico que lhe é contemporâneo difere significativamente daquela feita por outros setores da sociedade, como a indústria de bens de consumo. Em geral, aparelhos, instrumentos e máquinas semióticas não são projetados para a produção de arte, pelo menos não no sentido secular desse termo, tal como ele se constitui no mundo moderno a partir mais ou menos do século XV” (MACHADO: 2007, p 15).

O hibridismo, entendido como a fusão de diferentes mídias, estilos e práticas artísticas, é uma característica central da arte contemporânea. Podemos pensá-lo também como uma forma de integrar as experimentações para a integração das experimentações nas produções artísticas. O uso do termo foi reavaliado e atualizado com o passar do tempo. Sarzi-Ribeiro, cerca de dez anos depois dessa fala de Arlindo Machado, propõe uma definição mais elaborada.

“O conceito de hibridação é discutido a partir de três olhares, a saber: 1) através de algumas objeções/contradições/oposições ao seu uso por razões epistemológicas e políticas; 2) o estatuto científico do termo aplicado de forma mais expandida para ampliar o conceito nascido na biologia; 3) hibridação não é um sinônimo de fusão sem contradições, mas que pode dar conta de formas particulares de conflitos, decorrentes da interculturalidade recente em meio à decadência dos projetos modernos na América Latina. A hibridação surge da criatividade individual e coletiva, não só nas artes, mas na vida cotidiana e no desenvolvimento tecnológico e nas mídias” (SARZI-RIBEIRO: 2017, p 11).

A obra de Dias & Riedweg mostra como a hibridação pode ser gerada a partir da fusão de tecnologias para o desenvolvimento de suportes artísticos. A hibridação, nesse caso, unifica as experimentações realizadas nas entrevistas; ela é demonstrada nas interações culturais realizadas, assim como na tentativa de criar fusões harmoniosas, que contemplam conflitos e reflexões sobre as mudanças sociais.

Dubois aborda essa relação entre hibridismo e experimentação ao apontar que o vídeo, como meio, encontrou seu verdadeiro potencial experimental principalmente na videoarte e nos documentários caseiros, justamente por mesclarem formatos. Essas práticas experimentais revelam o potencial do vídeo para criar formas de expressão e comunicação que se distanciam das convenções mais tradicionais de mídia, e se aproximam das definições de hibridação. Tais práticas experimentais são pensadas por ele como um “entre”: “Dubois conceitua o dispositivo videográfico como um ‘entre’ que se constitui historicamente entre o cinema e a imagem infográfica” (SARZI-RIBEIRO: 2017,p 12).

O diálogo de Sarzi-Ribeiro com esses autores revela a necessidade de reconsiderar o papel do vídeo na comunicação audiovisual. Em vez de ser visto apenas como uma tecnologia ou mídia, o vídeo deve ser reconhecido por seu papel como mediador e sua capacidade de explorar e interagir com a percepção visual e a representação. Isso significa que a análise do vídeo deve considerar tanto seu impacto técnico quanto sua função cultural e estética, bem como abordar o vídeo não apenas como uma ferramenta, mas como um meio que molda e é moldado pela interação entre o corpo e aquilo que se quer comunicar visualmente.

A construção de uma relação entre os signos e os processos de hibridação pode colaborar para criar essa comunicação entre o vídeo e o espectador. Porém, em *Voracidade Máxima*, os autores somam à obra um compromisso com o lado real e com a inclusão do documental.

A relação de Dias & Riedweg com o documentário aparece também em outras obras. Referindo-se aos artistas, Christine Mello escreve:

“O caráter documental encontrado hoje nas videoinstalações está associado à possibilidade de se conhecer e viver uma dada circunstância. Não se trata mais de referendarmos a produção do olhar nesses trabalhos, mas sim a produção da experiência. A qualidade da obra encontra-se no modo como faz o público compartilhar e viver a experiência oferecida. Trata-se de trabalhos exploratórios, que requerem mais sentidos para a sua compreensão. É a própria experiência como proposição de arte. Esses trabalhos deflagram e permitem ao público viver o seu processo de criação. Idealizam muito mais sua estética em termos de obra inacabada do que acabada, pois importa menos o sentido final depositado no trabalho e mais a qualidade com que é empreendida a vivência dos sentidos no interior dele” (MELLO: 2007,p 158).

Dias & Riedweg procuram um contexto cultural em suas obras, para compreender como os membros dessa cultura interpretam e atribuem significado às suas práticas e símbolos. O objetivo é captar o “sentido” das ações culturais tal como é percebido pelos participantes, e então explorar estes signos através da montagem da obra, de modo a realizar uma construção híbrida, contextualizada, contando com a instalação e os elementos trabalhados no vídeo.

“[O antropólogo Clifford] Geertz procura o significado das manifestações culturais dentro de seus próprios sistemas sociais, para depois interpretá-las através de códigos que sejam compreendidos por sua cultura. Segundo esse autor, para a realização de uma pesquisa etnográfica, não é suficiente estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário; além de todos esses procedimentos, é preciso ter uma interpretação dos signos dessa cultura, um atravessamento da cultura do pesquisador-autor sobre a cultura pesquisada” (VELLOSO: 2010, p 80).

A abordagem de Geertz, citada por Velloso, sugere que a pesquisa etnográfica deve ser um processo reflexivo e interpretativo, no qual os autores não apenas coletam dados, mas também se envolvem profundamente com o contexto cultural para interpretar signos e transmitir significados culturais de forma autêntica. Além disso, para que seja possível trabalhar com os signos, é preciso estar ciente da própria posição cultural e de como ela pode afetar a interpretação dos dados.

No vídeo *Voracidade Máxima*, percebe-se uma relação intrínseca entre corpo e comunicação, construída por meio da interação direta entre os profissionais do sexo e os artistas. Essa relação é explorada a partir das possibilidades visuais e sonoras do ambiente, que funcionam como signos capazes de envolver o espectador, aproximando-o da realidade cultural retratada. A obra cria, assim, uma atmosfera em que a experiência sensorial contribui para a compreensão simbólica do contexto social em questão.

Para aprofundar essa leitura, damos sequência à entrevista com Dias & Riedweg, que comentam diretamente o processo de criação e os sentidos mobilizados em *Voracidade Máxima*.

**Ana:** Obrigado de novo Maurício e Walter, e apenas para situar como eu conheci vocês, foi basicamente pela relação com o processo, chegou um momento onde meu processo começou a variar muito, de uma coisa que era um suporte que se tornaram muitos suportes e foi virando uma obra que atingia vários âmbitos, começa com uma instalação que virava pintura que interagiu com o vídeo e aí nessa busca por encontrar alguém que fizesse isso, que trabalhasse com isso, eu encontrei o site de vocês, é um material muito bem organizado, ele é muito bem colocado, é fácil de a gente estudar, porque é tudo muito arrumadinho, e isso é muito admirável assim e, como eu falei no e-mail, hoje o meu foco é nas duas produções que são mais antigas, que é a *Voracidade Máxima*, que é de 2003, e a *Romance Archive*, que é um pouco mais próxima, agora, de 2018, as duas tem uma relação com os trabalhadores do sexo, que também é a minha pesquisa. E eu queria inicialmente que vocês comessem falando um pouco como foi o processo de criação, de desenvolvimento, de *Voracidade Máxima*. A gente entende que a instalação, ela foi encomendada por uma instituição, mas eu queria entender como que vocês trabalharam com ela e como que foi esse processo, e falar um pouco sobre isso.

**Maurício Dias:** Tá, vamos fazer uma coisa: faz de repente duas ou três perguntas, porque a gente pode misturar, assim é mais fácil da gente responder, como a gente vai te responder de uma forma mais sintética, ou se você quiser fazer assim também a gente faz, é só uma proposta, porque às vezes uma resposta pode já trazer a outra ou ir na direção do que você tá pensando.

**Ana:** Ótimo, eu também gostaria que vocês falassem um pouco como que foi encontrar os meninos, os trabalhadores do sexo, como que vocês chegaram nesse espaço que a gente sabe que é uma realidade um pouco distante né, que fica muitas vezes isolada, aí eu queria entender como que aconteceu, se já existia esse contato, se vocês já pretendiam chegar especificamente naquele espaço ou como que funcionou esse processo. Com os meninos também, existia já uma organização para ser ali, e também sobre como que foi juntar tudo isso para trabalhar numa dinâmica de diferentes suportes. Acho que o Maurício caiu, o Maurício saiu.

**Maurício:** Deu tilt, porque tava os dois usando a mesma conta, mas vamos falar da pergunta dela, então você já encaminhou algumas coisas e eu vou te responder algumas coisas e o Walter me interrompe e entra com informações quando ele quiser. Esse projeto foi uma encomenda do MacBa, do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, em 2003. A gente fez uma exposição, foi no ano 2001, no Centro Cultural Banco do Brasil, foi uma exposição grande com vários trabalhos. Foi a primeira vez que a gente botou vários trabalhos juntos, teve curadoria da Katherine e foi no CCBB do Rio e a Katherine trabalhava muito com o diretor do MacBa, que na época era o Manuel Borja-Vilell, que fez a última Bienal aí de São Paulo. E ele convidou a gente para fazer umas obras para ele, convidou a Katherine para repetir aquela exposição, já não me lembro se foi a gente que pediu, se foi ele que pediu, mas tinha uma encomenda de um trabalho novo em arte, que chama de comissão, o museu comissionou a gente com uma obra nossa e muitos dos nossos trabalhos foram feitos nesse sistema de comissionamento, era uma maneira de produzir esse tipo de arte, já entrando numa questão que vai de encontro (sic) ao teu trabalho sobre o processo, de como produzir esse tipo de trabalho, que fica aí no meio do caminho entre artes plásticas e cinema, que não é cinema mas também não é TV, mas também não é apenas artes plásticas, ou pelo menos não era naquela época, acho que hoje em dia já tá muito mais absorvido nas artes plásticas do que na época.

Mas a gente aproveitou que tinha uma exposição grande para fazer uma produção de um trabalho novo, e quase como todos os nossos trabalhos dessas comissões, quando eles vieram para um museu, então respondendo já a tua primeira pergunta, como é que a gente chegou nesse assunto, foi que esse é um assunto bastante presente em Barcelona. Bom, a prostituição é mega presente em todo lugar do mundo, acho que em todos os lugares, mas na Europa ela é muito diretamente relacionada com o termo da imigração, tanto na prostituição feminina como na prostituição masculina, e varia de país para país, na França e na Suíça, tem muito mais gente da Europa do Leste, da Rússia, da antiga Tchecoslováquia, da Iugoslávia. E nos países latinos, quer dizer, na Espanha sobretudo, você vai encontrar bastante gente da América Latina, entre eles tinha alguns brasileiros.

Então esse é um tema que pra gente era recorrente: trabalhar com imigração. Ela é presente no nosso trabalho, e de alguma forma ela está presente em quase todos os trabalhos, porque também tem a ver com a nossa biografia, que nem sempre foi sobre imigração, mas que de uma hora para outra virou sobre imigração. Porque nós dois somos originários de países muito diferentes, mas eu já vivia na Suíça quando eu encontrei o Walter, e depois quando a gente foi fazer Devotionalia, que foi nosso primeiro projeto no Brasil, o Walter já meio que foi e já se apaixonou pelo Brasil e desde então, não desde então, mas desde alguns anos depois, mais precisamente desde 1928, quando a gente fez a bienal de São Paulo do Paulo Herkenhoff com o trabalho dos porteiros, o Walter já se legalizou no Brasil, então, enfim, ficou como residente. E ele já tem o mesmo tempo de Brasil que eu, porque eu, de alguma forma, voltei para cá, então a gente tá empatado saímos do 0 a 0 pro 1 a 1, então assim, a imigração ela tá no nosso percurso, é uma coisa biográfica, e no nosso trabalho tem sempre uma coisa biográfica.

A segunda questão é o porquê desses personagens. Por que a questão da prostituição ela veio? Porque é ligada à imigração em Barcelona, e a prostituição masculina, porque a gente é gay, então assim, era pra gente uma questão óbvia, a gente é gay, cis e branco e, enfim, dentro dessas classificações que na época não tinham a menor importância, na época a gente era artista com um percurso de imigração e gay, e esses meninos também eram isso.

Uma coisa que é importante e que influenciou bastante a nossa decisão nisso é que o Jean Genet, que é um autor é também artista gay, e que tem um percurso, um outro percurso migratório, ele tem uma migração entre África do Norte e França né, entre Algéria e França, ele escreveu um dos livros principais dele em Barcelona, no bairro aonde o museu foi construído, que é o bairro Gótico e que chama Diário de Um Ladrão. E esse Diário de Um Ladrão é um livro que ele escreve enquanto ele mesmo se prostitui. É curioso né porque, o Jean já abre uma pista aí do que a prostituição pode ser também, e para não prostituir a arte dele, ele se prostitui.

Ele escreveu o Diário de um ladrão sendo ladrão, sendo bandido, sendo michê, nas ruas de Barcelona, para ter aquele material apurado daquele jeito. Então, a gente pode dizer: "Ah ele se prostituiu", sim, mas ele também salvou o livro de uma determinada prostituição artística que poderia ter acontecido se ele ficasse no campo da análise né, como muita gente fica, então é uma introdução assim de como a gente caiu nisso.

Na prática como a gente procurou esses meninos, bom, a ideia saiu da leitura do Jean Genet, que era um autor caro pra gente, o Walter já tinha trabalhado no teatro, com coisas que não são nem da mesma época nem parecidas com o Jean Genet, mais um pouco antes, que são textos Os Cantos de Maldoror, do Conde de Lautréamont, que não era um conde, era um artista muito louco, e que escreveu textos que vão ser depois muito importantes pro Surrealismo, e o Walter tinha feito isso em teatro, então, assim, isso é um universo que a gente já sempre se movimentou.

E essa oportunidade de trabalhar com o tema de prostituição em arte, ela só se concretizou também graças ao Manuel Borja-Vilell. Ele foi um diretor impecável do MacBa, sobretudo, mas também depois no Reina Sofia, é um historiador muito profundo, que conhece muito bem a história da arte, mas também conhece muito bem a história da humanidade, a história política. Então para ele isso era um desafio, e aí teve uma série de desafios práticos que entraram, aí talvez o Walter possa começar a falar porque senão eu falo muito.

**Walter:** Como aproximar? aproximar foi mais o Maurício, que tinha que ir nesses lugares, na sauna e na rua, por todos os lados, que esses jovens se apresentam. E de fato apresentamos a ideia de fazer um projeto que vai ser exposto no museu. Então, nesse contexto, nós pensamos muito sobre como fazer isso, como fazer esses encontros, e como envolver a nossa própria presença, e como a gente viu isso, de certa forma como o espetáculo também. Então, a gente alugou um apartamento e instalou um quarto de motel, que muitas vezes tem muitos espelhos, então também instalamos espelhos, instalamos câmeras, e também decidimos emprestar a nossa própria cara para as pessoas participantes.

**Maurício:** Então eu acho que é importante dizer, assim, como a gente chegou nessa ideia, desse cenário. Isso já tem a ver com a pesquisa, são etapas que não dá para pular. A pesquisa foi feita nos lugares que esses meninos trabalham. Eu não cheguei no jornal e botei um anúncio, também seria uma possibilidade, o Eduardo Coutinho trabalhou assim. Eduardo Coutinho pra gente é uma referência, a maneira como ele trabalha no cinema pra gente foi tão inspirador quanto as influências que a gente tem das artes visuais, que seriam mais a Ligia Clark e o Hélio Oiticica.

E assim muito claramente as estratégias do Coutinho trazem pra gente problemas muito práticos: qual é o lugar do cara que tá fazendo as perguntas, né? Qual é o lugar da narrativa? Que lugar essa narrativa pode ter ou deve ter quando você tá falando do outro? E tem várias possibilidades de resposta. A nossa se parece bastante com a do Coutinho, que é de se colocar. Ele se colocava na imagem né, a gente em alguns trabalhos tá na imagem, como esse, por exemplo.

Para chegar nesse processo a gente teve que, de alguma forma, sair da casinha, a gente tinha que fazer assim, isso não é um trabalho sobre gênero, isso é um trabalho que é um trabalho de troca, de quase psicanálise, do que seria a relação do cliente com o prostituto. E a prostituição, a gente vê como uma coisa muito próxima ao teatro, no sentido em que os papéis são muito pré-estabelecidos, o cliente tem um repertório, de desejos, de perguntas, de questões, que ele vai colocar no ato da prostituição, e o prostituído, ele vai apresentar um outro lado desses scripts.

Mas existe um script que é mais ou menos esperado ali, que tem a ver com fantasia né, com a satisfação dessa fantasia. Ela passa por uma questão quase teatral da elaboração de um script, de que vai se repetir para atingir uma satisfação. Nesse caso, não é só o sexo, a prostituição traz um monte de outras coisas, de outras questões, que beiram questões teatrais. Como também tem questões de poder ali né, de uma relação de desejo que vai passar por dinheiro, então tem toda uma relação de poder que vai passar ali, então a gente tinha que se aproximar disso na prática.

Então assim, a inspiração foi o Jean Genet, a ideia veio a partir disso, a partir do fato que o museu tava nesse bairro. O bairro Gótico, onde o museu tá, sofreu uma gentrificação, e gerou uma verdadeira mudança no bairro. Então assim, isso a gente já foi mais ou menos pronto. Mas tinha uma questão: como encontrar eles? E, assim, como a gente é gay, eu já sabia aonde você vai quando você é gay, você tem toda uma coisa, hoje em dia nem tanto, mas antes você tinha toda uma coisa com o mundo escondido, era uma coisa que tinha um sabor próprio, que vai gerar toda uma atividade, que vai gerar uma cor também, nessa forma de sexualidade, nessa época pelo menos, ou até essa época.

E aí a gente identificou quais são os lugares, que tinha essa cena de prostituição masculina, tinha muito claramente uma sauna em Barcelona, ela se chamava Thermas, mas ela existe até hoje, e é uma sauna que é para isso, não é uma sauna que as pessoas vão para esse encontro, ela é uma sauna que as pessoas vão para encontrar uma situação de prostituição. E tem uma galera que vai lá para trabalhar, e essa galera é super da cena, da imigração ilegal, tem muito, não é só imigração, é uma imigração ilegal, é uma imigração sem papel, sem documentação, então assim você tem obviamente a maioria dos clientes espanhóis, e os meninos todos falavam espanhol.

E aí para poder fazer isso eu também tinha que botar uma toalhinha e andar pelado pela sauna para poder falar com eles. E aí na medida em que eu os aproximava eles me davam o preço e eu dizia: "Olha eu entendo que você tem um preço mas quanto tempo dura essa sessão?" E aí o cara falava: "Isso dura 40 minutos" aí eu falava: "a gente quer é fazer uma sessão com você, mas assim o que a gente quer não é sexo, o que a gente quer é gravar, o que você sabe sobre os clientes e o que você sabe sobre o que você tá fazendo, é uma coisa um pouco biográfica, é uma coisa que vai falar dessa profissão, é uma coisa respeitosa, mas a gente quer uma coisa também nua, é você que vai falar".

E aí surgiu vários que disseram que não, porque eles não podiam mostrar a identidade deles, porque senão eles vão perder os clientes, essa era a questão principal, essa questão da prostituição, ela é muito ligada com uma liturgia de segredo, é um teatro do invisível, um teatro de um lado, porque esses scripts são muito repetitivos, e são fantasias sexuais que são individuais, mas elas são repetitivas, assim a gente não é todo mundo, é diferente, mas todo mundo também é parecido, todo mundo é similar. Então assim, as fantasias, elas são sempre diferentes, mas elas são similares e, volta e meia, elas são as mesmas.

Esses caras, vários deles falaram: mas a gente não pode mostrar a cara, porque senão a gente perde os clientes, uma condição, pra gente receber o dinheiro e pro cliente pagar esse dinheiro, é ele querer absoluto sigilo. E a gente entendeu isso, e aí ficou claro pra gente que a gente tinha que botar algum tipo de tarja, como se usa quando você faz alguma coisa na televisão, quando você vai falar de uma pessoa que é refém de alguma situação, você não pode falar da identidade dela, você faz uma tarja, um blur né, que é um uma coisa meio vaga no lugar da identidade. Então assim tinha um apagamento do rosto ali, que era importante para eles, e a gente sacou que tinha que ser isso.

Então a gente colocou essa condição no projeto, ficou claro que isso tinha que ser necessário. E aí, por conta disso e por conta dessa liturgia de teatralização que existe na prostituição, pra gente ficou claro que seria super interessante se a gente repetisse a nossa cara, que tá fazendo a entrevista ali, a nossa cara de artista, no personagem que a gente tá entrevistando, ou representando né. Então assim, quando Walter faz a conversa, o michê tem uma máscara meio bizarra com a cara dele, e quando eu faço a conversa, o michê tem a minha cara.

E isso a gente filmou com dois espelhos paralelos, de forma que essa cara ainda se repetisse algumas vezes. Então, você tem essa mesma cara várias vezes para tentar dissolver esse lugar, que até então estava separando o artista e o prostituído, ou o sujeito e o objeto, ou o personagem e o autor. São várias coisas que a gente tenta aproximar, e repetindo esse rosto, repetindo ele inúmeras vezes através da filmagem, nos espelhos, na verdade as câmeras elas estavam apontando pros espelhos boa parte do tempo, então isso dava mais intimidade para a cena que estava se desenrolando, eles não se sentiam tão agredidos pela câmera e a gente tinha, com isso, uma repetição dos espelhos paralelos né, era uma questão de colocar no ângulo certo, para que a conversa fluísse, e para que a gente tivesse esse tipo de resultado imagético que a gente tinha se proposto, para que o conceito se amarrasse aí né, para que ficasse uma coisa que fosse alé

E a gente não queria fazer uma coisa, e isso eu acho importante, é um trabalho de arte, não é um trabalho de entrevista. E o nosso trabalho tem sempre questões que são questões da realidade, são questões existentes, nem sempre elas são nossas, nem por isso elas deixam de ser nossas. Isso eu acho que é muito importante dizer, porque eu sou eu, não sou o Walter né, e se eu só falo de mim, você só fala de você, a gente não vai se encontrar nunca, entende, na medida em que eu começo a ver o teu campo de ação e falar de você, e você do meu, não é um desrespeito falar do outro é um interesse também.

É uma coisa ruim quando você tá representando o outro de uma forma autoritária, onde ele não tem espaço de se colocar, mas eu acho absurdo essa castração, esse raptó que tá acontecendo no entendimento de arte hoje em dia, que as pessoas não se deixam mais falar do outro, isso é a base do documentário, isso é a base de vários locais de plataforma de encontro, e a gente sempre trabalhou com isso, isso é uma questão muito séria pra gente, essa coisa do lugar de fala, o lugar de fala tem que ser um pouco mais democrático, ele tem que ser participativo.

**Walter:** Eu queria falar uma coisa: eu acho que é muito importante de refletir a estratégia do encontro da dramaturgia, da construção, do encontro, que nesse caso talvez constrói um lugar da escuta, que é muito importante também. Eu queria acrescentar, depois na hora que a gente tinha recolhido todo esse material, a questão da representação, como a gente vai mostrar esses encontros nessa cama, que são histórias de vida variadas.

Realmente, primeiro essa ideia de conversar consigo mesmo, acho também importante porque sempre é um caso, depois na representação a gente tenta recriar esse espaço, ou seja, recriar as projeções, e também os espelhos, e no meio a cama. Também recriamos o momento de escolha, ou seja, tinha um menu, e o espectador poderia escolher qual michê ele vai escutar, e ao mesmo tempo a própria presença do espectador se misturava nos espelhos, se somava então o próprio espectador, se encontrava também na cama e no espelho.

**Maurício:** Uma das estratégias que a gente tem é que a gente repete o cenário físico de como a gente grava, nas próprias instalações. Isso aconteceu em vários trabalhos nossos, e nesse é exatamente o caso, onde os espelhos estavam na gravação, eles estão na instalação, e onde as câmeras estavam, entraram os projetores. Então, você tem duas telas, uma em frente à outra, e dois espelhos, um em frente ao outro. E no meio disso, nesse cruzamento, tem uma cama, com um lençol exatamente da mesma cor que a gente usou, que era um azul, um azul turquesa. E em cima disso tinha esse dispositivo, que eram alguns botões que você podia mexer, na tela tinha um quadradinho que passava de um quadradinho pro outro, em que você podia escolher qual a historinha que você ia ouvir.



“...o livro O diário de um ladrão, em que Dias & Riedweg se basearam para articular uma sequência de 11 encontros com 11 michês, para realizar esse projeto, que faz um contraponto à função social do Museu. No Raval, os artistas contratam os serviços de michês para entrevistá-los num apartamento de hotel cercado por espelhos...

...Os chaperos, como são chamados na Espanha, estabeleceram com os artistas as condições do trabalho em um contrato prévio: as participações consistiriam em várias horas (variaram em média de seis a 16h) de gravações de vídeos com cada um, e seus rostos e nomes não apareceriam no trabalho...

...Como no teatro épico de Brecht, Dias & Riedweg usam a tática da interrupção.” (VELLOSO: 2010, p 132).

Essas escolhas foram pré-determinadas e amplamente discutidas, como se pode verificar no trecho transcrito da entrevista. No entanto, o núcleo desse processo, o material que o torna possível, incluindo o conteúdo, o tema, a memória a ser exibida e as histórias a serem contadas, não é ensaiado nem mascarado. Trata-se de acontecimentos espontâneos, construídos no momento da gravação. É como se os autores buscassem realizar a inserção de um núcleo experimental dentro de um átomo cuidadosamente construído e calculado.

“...a promoção da videoarte se dará por meio de duas vertentes: a primeira ocupada em tornar a obra performática, arte do corpo, efêmera, em algo passível de ser documentada, conhecida e contemplada após a sua realização como expansão da duração da performance, e a segunda, voltada para a experimentação da linguagem do vídeo, somada à linguagem do corpo e aos processos de produção e manipulação do audiovisual. Interessa ambas vertentes da produção videográfica, uma vez que a relação com o corpo está posta tanto na linguagem audiovisual quanto na linguagem do corpo presentes nas videoartes (...)”(SARZI-RIBEIRO: 2013, 89).

O que chama atenção no trecho de Sarzi-Ribeiro é que, apesar da autora abordar dois aspectos fundamentais da promoção e da prática da videoarte – a documentação ou extensão de performances e a experimentação com a linguagem do vídeo – ela conclui que, em ambas as vertentes, a relação com o corpo está presente.

A videoarte muitas vezes explora e enfatiza essa interseção, na qual o corpo não é apenas um objeto de representação, mas também um meio de experimentação e expressão. A videoarte, portanto, não apenas documenta ou representa o corpo, mas também experimenta as formas como o corpo e o audiovisual podem interagir e se transformar mutuamente.

Voracidade Máxima se encaixa nesse perfil de mesclagem e integração de possibilidades visuais, exibindo uma relação entre corpo e comunicação que transcende o formato do vídeo. A obra adota esse mecanismo híbrido também no modo como é apresentada ao espectador.

O interesse reside na exploração das possibilidades que o vídeo oferece como meio de expressão artística. Isso inclui a manipulação de processos audiovisuais para criar novas formas de narrativa e representação. A experimentação pode envolver técnicas inovadoras na produção e edição do vídeo, bem como a integração do vídeo com objetos de instalação e a sua interatividade com o público. A interação entre corpo e vídeo não é apenas uma questão de documentação, mas também de explorar como esses elementos podem se combinar para produzir novas experiências estéticas e conceituais.

“Cumprer destacar que a evolução da tecnologia e as mudanças no contexto político e cultural interferem de modo significativo na produção videográfica contemporânea. O vídeo passa a ser explorado de forma crítica com consciência da multiplicidade dos desafios da linguagem e dos recursos agora muito mais disponíveis e acessíveis. A máquina se torna muito mais do que um meio de registro somado à resistência e consciência política que os pioneiros da videoarte tinham diante do poder totalitarista, representado pelo governo militar da época e pela mídia televisiva, visando questionar autoridades e tabus. O vídeo torna-se linguagem plástica audiovisual onde som e imagem compõem novos discursos do corpo” (SARZI-RIBEIRO: 2014, p 164).

O trabalho de Dias & Riedweg utiliza-se da instalação interativa para revelar as camadas de poder e desejo que moldam o universo da prostituição. A instalação presente em *Voracidade Máxima* é projetada para permitir que o espectador controle a visualização dos vídeos dos chaperos por meio de um controle remoto, que simboliza a maneira pela qual o poder pode ser exercido e transferido no contexto da obra. Ao permitir que o público escolha quais vídeos assistir, a instalação não só coloca os espectadores em uma posição de controle sobre o conteúdo visual, mas também sublinha a natureza comercial e objetificante do encontro entre chaperos e clientes.

Além disso, a videoinstalação revela a dualidade e o desequilíbrio de poder entre os chaperos, jovens imigrantes em condições precárias, e os clientes, geralmente homens mais velhos com status social e estabilidade econômica. Os chaperos, que buscam estratégias criativas para sobreviver em um sistema que os marginaliza, contrastam com os clientes, que satisfazem seus desejos através de uma dinâmica econômica clandestina e exótica.

A interação física proporcionada pela instalação abre espaço para uma reflexão sobre as estratégias de sobrevivência dos chaperos e os desejos dos clientes, proporcionando também um espaço para que o público examine suas próprias percepções e atitudes em relação à sexualidade e ao corpo.

*Voracidade Máxima* combina elementos de documentário, videoarte, performance e instalação interativa. Essa combinação de diferentes formas e técnicas destaca o potencial do vídeo como uma linguagem plástica e crítica, capaz de subverter normas e explorar novas possibilidades narrativas e estéticas. *Voracidade Máxima* não se limita a documentar, mas provoca e desafia, incentivando uma reflexão mais profunda sobre as questões que aborda e sobre a própria natureza da comunicação audiovisual.

O hibridismo presente na obra não só permite uma exploração mais abrangente das questões tratadas: é também um exemplo de como mesclar mídias e técnicas pode gerar um impacto significativo. Essa abordagem oferece uma experiência que provoca uma reflexão crítica no espectador, ressaltando o valor da interatividade e da experimentação na arte contemporânea.

## Corpos e Caleidoscópios

Ao trabalhar sobre imagens já existentes, *Romance Archive* (2018) investiga como a combinação de diferentes mídias e a reinterpretação de imagens influenciam a expressão estética e o discurso estilístico da própria obra. Ela é descrita por seus criadores como “instalação de vídeo”, com um canal de áudio e uma luz vermelha atrás da projeção.

“Em uma série de trabalhos realizados em 2017 e 2018 (...), Dias & Riedweg revisitam o trabalho do fotógrafo, artista e ativista norte-americano Charles Hovland (1954). Entre 1980 e 2000, Hovland publicou semanalmente um anúncio no jornal *The Village Voice*, da *New Yorker*, anunciando seus serviços como fotógrafo para documentar as fantasias sexuais das pessoas. Como resultado, ele silenciosamente construiu uma coleção de 3.000 rolos de filme preto e branco de 35 mm e cerca de 450.000 slides coloridos, que revelaram mais de 1.500 modelos para revistas de nus masculinos.

Em sua abordagem ao trabalho de Hovland, Dias & Riedweg fizeram um vídeo de canal único ‘*Waiting for a Model*’ que retrata o fotógrafo em seu estúdio, bem como duas videoinstalações ‘*Fantasy Archive*’ e ‘*Romance Archive*’ e uma série de fotografias chamadas ‘*Kaleidoscopic*’. Este grupo de trabalhos, intitulado ‘*Camera Contact*’, investiga questões relacionadas à popularização da imagem digital em detrimento da fotografia analógica e, assim, materializa a profunda mudança na representação da sexualidade e das questões de gênero que ocorre então.

Para *Romance Archive*, Dias & Riedweg acoplaram um caleidoscópio à lente de sua câmera para filmar os layouts de Hovland das revistas pornôs, fragmentando assim a imagem final em reflexos descontrolados e geometrias inesperadas. A iluminação vermelha atrás da tela de projeção reconstrói a atmosfera de um laboratório de fotografia analógica na instalação final, onde o áudio também construído a partir de fragmentos ‘caleidoscópicos’ de canções de sucesso daquele período, permite uma associação do universo privado do fotógrafo nova-iorquino com as memórias do espectador” (DIAS; RIEDWEG: 2018, online).



Este trecho, retirado do site oficial dos artistas, destaca a origem do objeto principal do vídeo: as fotografias de Hovland. A rotina profissional de Hovland se transforma em uma vasta coleção sob a perspectiva de Dias & Riedweg. Eles oferecem uma visão artística e curatorial desta coleção, permitindo que se desdobre como uma série de trabalhos distintos. Cada fragmento é selecionado e apresentado de forma única. Essa abordagem destaca a complexidade e a riqueza das fotografias de Hovland, evidenciando como podem gerar diversas interpretações e expressões artísticas.

Podemos começar a refletir sobre as escolhas feitas pelos artistas a partir desse ponto. Inicialmente, o objeto em questão era simplesmente um conjunto de fotografias. Contudo, após um processo curatorial cuidadoso, esse material foi elevado à condição de arte. Nesse processo, as fotografias deixaram de ser meros registros para se tornarem materiais de criação e reflexão. A partir dessa transformação, o objeto não apenas adquiriu uma nova dimensão artística, mas também se expandiu para explorar e interagir com diferentes espaços e contextos.

Ao refletir sobre a ordem e a relevância das escolhas realizadas pelos artistas, torna-se pertinente examiná-las à luz do conceito de estilo cinematográfico. O vídeo O que é ESTILO? | Dicionário de Cinema, disponível no canal do YouTube Dicionário de Cinema e apresentado pelo professor Alexandre Rafael Garcia, oferece um aporte teórico consistente. Nele, o autor desenvolve uma análise minuciosa do conceito de estilo no âmbito do cinema, contribuindo para o aprofundamento da compreensão das escolhas estéticas e curatoriais feitas por Dias & Riedweg.

Embora concebido a partir do campo estritamente cinematográfico, o conteúdo do vídeo permite extrapolações analíticas. Seus pressupostos podem ser mobilizados para examinar de que modo tais elementos se articulam em uma produção audiovisual de caráter híbrido, como ocorre em Romance Archive. Essa transposição possibilita investigar como os princípios e procedimentos discutidos se reconfiguram diante da especificidade formal e conceitual de uma obra que tensiona fronteiras disciplinares.

No início do vídeo de Garcia, é destacada a importância das escolhas na construção do estilo cinematográfico. O professor explora como a seleção do plano, do figurino, das cores, da maquiagem e do ângulo de câmera criam o estilo de um filme. Além disso, ele aborda a presença e a função da música, se houver, e como sua inclusão ou ausência contribui para a construção da atmosfera e do tom da obra. Essas escolhas são apresentadas como elementos fundamentais que moldam a identidade visual e sonora de um filme, ajudando a definir e expressar o estilo de maneira coesa.

Continuando a explicação do vídeo, somos apresentados a uma citação de David Bordwell: “Estilo é o uso sistemático e significativo da técnica cinematográfica em um filme.” Em seguida, uma imagem é exibida, ilustrando os elementos considerados essenciais para a construção de um estilo cinematográfico.



E se aplicássemos a ideia do uso significativo das técnicas cinematográficas dentro da produção híbrida de Dias & Riedweg? Estaríamos transformando o suporte da produção em um filme ou será que poderíamos manter o conceito de hibridismo, e explorar como uma produção não cinematográfica pode adotar técnicas filmográficas para compor um estilo?

A incorporação de técnicas cinematográficas em uma produção híbrida não implica a sua assimilação ao cinema. Trata-se, antes, de mobilizar tais recursos como instrumentos de intensificação estética, capazes de ampliar as possibilidades expressivas da obra sem descaracterizar sua natureza híbrida.

Assim, ao adotar técnicas cinematográficas de maneira sistemática e consciente, uma produção híbrida poderia criar um estilo único que aproveitaria conhecimentos de diferentes campos de linguagem.

O conceito de hibridismo refere-se à combinação de diferentes suportes e técnicas para criar algo novo e enriquecedor. Em outras palavras, o hibridismo permite que misturemos diferentes métodos e mídias para explorar novas perspectivas e possibilidades, resultando em uma experiência mais rica e complexa.

“A partir dos anos de 1960, muitos artistas concebem o próprio corpo como lugar de construção de sentidos, investigação e gênese de realidades novas, radicais e subversivas, cuja conexão com os meios tecnológicos transforma o corpo e o vídeo dispositivos híbridos produtores de novas experiências estéticas.” (SARZI-RIBEIRO: 2014, p. 163).

Desde a década de 1960, artistas vêm mobilizando o corpo e as tecnologias como dispositivos de experimentação estética. Nesse contexto, as técnicas cinematográficas deixam de se restringir ao cinema tradicional e passam a integrar práticas híbridas, ampliando as possibilidades de narrativa e representação e acompanhando o movimento contínuo de renovação no campo artístico.

Para analisarmos a inserção das técnicas cinematográficas em Romance Archive, de Dias & Riedweg, é importante considerar o conceito de mise-en-scène. Tradicionalmente, no cinema, o termo mise-en-scène refere-se ao arranjo dos elementos visuais dentro da cena, englobando aspectos como cenários, maquiagens, adereços e decoração. Embora, em Romance Archive, os artistas trabalhem com fotografias realizadas por Hovland – sobre as quais não tiveram controle direto –, há ainda assim uma construção deliberada.

A seleção, o agrupamento e a forma de apresentação de mais de 450 mil slides revelam um processo curatorial guiado por escolhas precisas. Essa organização intencional pode ser compreendida como uma forma particular de mise-en-scène.

Ao escolher e organizar essas imagens, Dias & Riedweg exercem um controle sobre a narrativa visual da obra, do mesmo modo que o diretor sobre a mise-en-scène de um filme. A seleção dos slides e a forma como são exibidos e conectados criam uma experiência estética que é cuidadosamente planejada. Portanto, a curadoria desses slides, apesar de não envolver a criação direta de cenários ou figurinos, é uma forma de mise-en-scène ligada ao meio fotográfico e ao conceito de hibridismo.

Assim, mesmo que a obra *Romance Archive* não utilize técnicas cinematográficas de maneira convencional, ela ainda incorpora princípios cinematográficos através de uma curadoria visual que constrói uma narrativa e uma experiência estética complexa. A escolha e organização das imagens são o equivalente do trabalho de construção de cena no cinema, mostrando como os conceitos cinematográficos podem ser reinterpretados e aplicados em diferentes contextos artísticos.

Depois de explorar outras formas de pensar a mise-en-scène, é fundamental considerar as escolhas estilísticas em *Romance Archive*, especialmente o enquadramento, o foco e os valores cromáticos. A manipulação das fotografias de Hovland, por meio do uso do caleidoscópio acoplado à lente da câmera, altera o foco das imagens, convertendo-as em novos elementos visuais e instaurando outra lógica de apresentação.

Assim, o trabalho de Dias & Riedweg se distancia da visão do artista como criador original e propõe uma nova narrativa, em que a curadoria se apresenta como um processo de escolha tão dinâmico quanto o da direção na construção de um filme.

A primeira característica que se destaca em *Romance Archive* é a forma como os corpos foram recortados e reconfigurados. Essa modificação – uma das mais evidentes em relação às fotografias originais de Hovland – transforma radicalmente a natureza das imagens, as quais, em geral, apresentavam uma composição padronizada e objetiva, capturando os corpos em sua totalidade de maneira uniforme e sem grandes variações.

Essa abordagem pode ser melhor compreendida ao observar a montagem em *Fantasy Archive*, outra obra da série que utiliza as fotografias de Hovland como base. Em *Fantasy Archive*, as sequências de fotografias são exibidas de forma mais próxima ao seu estado original, o que nos permite deduzir como eram organizadas e qual era a intenção inicial por trás dessas imagens. Em contraste, *Romance Archive* quebra essa uniformidade ao recortar e reorganizar os corpos, subvertendo a objetividade original e introduzindo um novo significado.



Ao examinar os recortes das obras de Dias & Riedweg, reiteramos as análises anteriores, especialmente no que se refere à incorporação de elementos do estilo cinematográfico em uma obra híbrida.



A



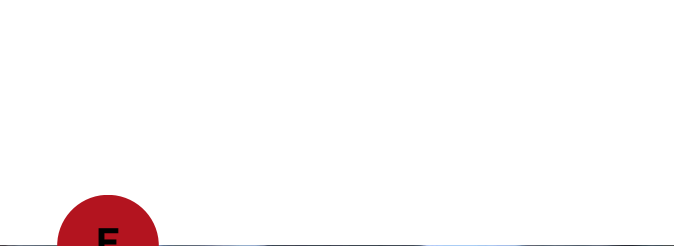
B



C



D



F

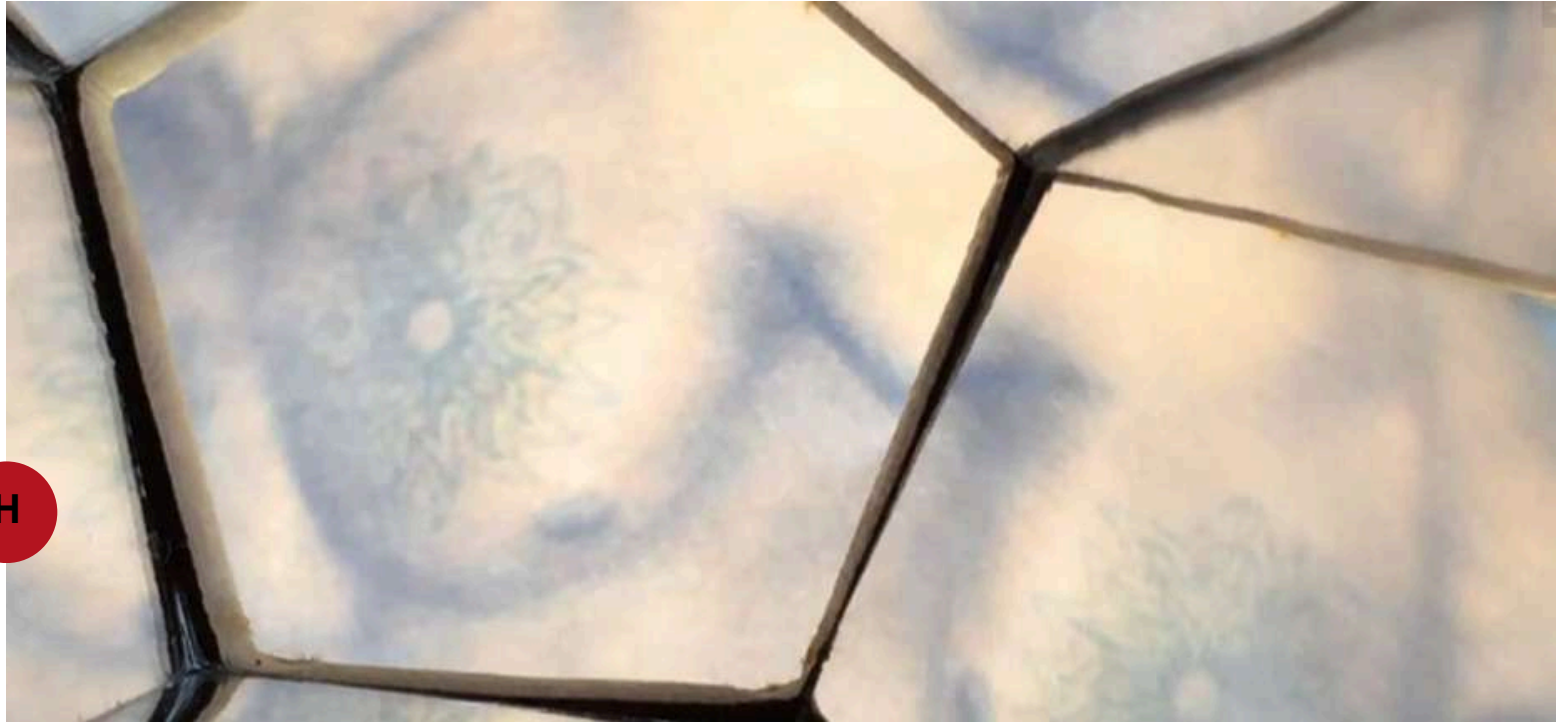


E





G



H

Os recortes feitos no vídeo *Romance Archive* ressignificam o corpo, através do processo de regravação e da utilização do caleidoscópio. As escolhas feitas nos trechos A e B, que omitem a nudez presente nas fotografias originais, ilustram essa ressignificação. Nesses trechos, os recortes do corpo são apresentados de forma que a identidade do sujeito seja ocultada. Contudo, à medida que o vídeo avança, há uma exibição completa dos nus, como nos trechos C e D, incluindo a exposição explícita dos órgãos genitais. Nesses casos, o vídeo retoma o objetivo inicial das fotografias, que capturavam o corpo em sua totalidade. No entanto, mesmo nesses momentos de maior transparência, as imagens ainda são transformadas pelas escolhas estéticas feitas na regravação. O foco e as cores, por exemplo, são ajustados para criar uma nova atmosfera. A velocidade do vídeo também desempenha um papel crucial nessa reinterpretação: em algumas cenas, planos lentos permitem uma observação mais detalhada; em outras, a aceleração e o movimento do foco introduzem uma sensação de urgência ou distorção.

Essa sensação de distorção, na qual o caráter abstrato dos recortes das fotografias gera incerteza quanto à presença de um corpo, é explorada de forma ainda mais profunda em outros momentos da obra. Nos trechos G e H, por exemplo, os espaços vazios e os cortes abstratos predominam, ofuscando qualquer conteúdo literal. Esses momentos reforçam a natureza experimental da produção, que não se limita a uma representação direta, mas busca desafiar as expectativas do espectador, criando um jogo entre o visível e o invisível, entre o real e o abstrato. Assim, a decisão de ocultar ou expor determinadas partes do corpo em momentos específicos não é aleatória.

A obra continua essa abordagem experimental, utilizando uma variedade de pontos de vista que sugerem um processo contínuo de descoberta. Um exemplo a ser considerado é o trecho F, no qual as letras dos negativos fotográficos assumem o protagonismo, ofuscando as próprias fotografias. Esse foco nos elementos textuais e materiais do meio fotográfico desvia a atenção do espectador para detalhes frequentemente negligenciados e evoca uma sensação de nostalgia, remetendo-nos a tempos passados da tecnologia.

Essa escolha de dar destaque a aspectos técnicos e materiais das fotografias, como as letras nos negativos fotográficos, adiciona camadas de significado que conectam o presente ao passado. A imersão criada por esses detalhes convida o espectador a reconsiderar a relação entre imagem e suporte, sugerindo que, por trás de cada imagem, existe uma história técnica e material que também merece ser contada.

A alternância entre ocultamento e revelação, entre planos lentos e acelerados, não só reconfigura o corpo e a sua percepção, como também subverte as expectativas do espectador, oferecendo uma narrativa visual que é, ao mesmo tempo, fiel ao material original e inovadora em sua abordagem. As escolhas feitas na edição, montagem e na apresentação do vídeo reforçam a ideia de que a obra é uma reinterpretação que desafia o espectador a ver além do óbvio e a considerar as complexas interações entre o corpo, a imagem e o significado. Ademais, dentro dessa mistura que a arte híbrida propõe, também é possível encontrar traços objetivos do estilo cinematográfico.

A narrativa em *Romance Archive* é não linear, o que nos leva a questionar até que ponto essa estrutura nos distancia ou nos aproxima do cinema tradicional. Embora, à primeira vista, possa parecer que estamos diante de uma forma de arte distinta, é importante considerar que o cinema também tem uma longa história de experimentações narrativas.

De filmes que adotam narrativas não lineares a obras que reutilizam e ressignificam material de arquivo, o cinema tem explorado essas técnicas para desafiar as convenções e contar histórias de formas diferentes. Nesse sentido, *Romance Archive* compartilha com essas produções uma abordagem que busca romper com a linearidade convencional, criando uma narrativa fragmentada.

Ao reutilizar e ressignificar imagens de um outro período, a obra se alinha a práticas cinematográficas que revisitam o passado para criar novas leituras do presente. Filmes que resgatam vídeos antigos e os reinterpretem sob uma nova luz fazem parte dessa tradição de experimentação, na qual o tempo e a memória são desconstruídos e reconstruídos.

Embora *Romance Archive* esteja distante do cinema tradicional, insere-se em uma tradição experimental consolidada nesse campo. Ainda assim, não é necessário rotular a obra como média-metragem para legitimar sua análise sob a perspectiva do estilo cinematográfico. Ao contrário, é mais enriquecedor considerar que o estilo cinematográfico não se limita apenas ao meio fílmico. Ele pode atravessar diferentes meios, manifestando-se também em instalações e obras híbridas. Ao flexibilizar categorias rígidas, ampliamos a compreensão das trocas entre o cinema e outras formas de expressão artística.

Assim, *Romance Archive* pode ser visto não apenas como um trabalho de artes visuais, mas também como uma obra que dialoga com a linguagem cinematográfica, indo além das convenções tradicionais do cinema.

“Falar do estilo é uma maneira de falar sobre a totalidade de uma obra de arte. Como todos os discursos sobre totalidades, para falar do estilo é preciso se amparar em metáforas. E as metáforas enganam” (SONTAG: 1965, p. 34).

Quando tentamos descrever o estilo de uma obra tão híbrida e experimental, como *Romance Archive*, nos deparamos com os limites da linguagem. Usamos metáforas para tentar transmitir a complexidade e a sutileza do estilo, mas essas metáforas, como escreve Sontag, podem simplificar ou distorcer a realidade. A citação nos lembra que, ao discutir o estilo de *Romance Archive*, devemos ter cuidado para não nos prendermos a definições fixas ou categorizações rígidas. Assim, a análise do estilo deve ser flexível, reconhecendo que as metáforas que utilizamos para falar da "totalidade" da obra são, em última instância, aproximações imperfeitas de algo mais vasto e indefinível.

Embora seja possível identificar em *Romance Archive* elementos que se aproximam do estilo cinematográfico, essa produção se estende além dos limites do cinema convencional. A obra se apoia no suporte da instalação para criar uma espécie de cinematografia que se desenvolve fora da tela.



Vendo as fotografias da obra em exposição, fica claro que as escolhas realizadas durante o processo de criação vão além da tela. Existe uma consideração cuidadosa do ambiente que envolve o vídeo. Por exemplo, a escolha da cor vermelha foi feita intencionalmente para evocar a atmosfera de um estúdio de revelação fotográfica, criando um efeito intimista.

A reconfiguração dos corpos e a reinterpretação das imagens, como observado nos recortes e manipulações, subvertem a objetividade das fotografias de Hovland, criando uma narrativa visual que é, ao mesmo tempo, uma homenagem e uma crítica ao original. A obra demonstra que a curadoria e a regravação não se reduzem à apresentação, antes constituem formas de criação artística em si mesmas, que produzem camadas de significado.

Podemos concluir que Romance Archive situa-se na interseção entre arte, vídeo, instalação e cinema, oferecendo uma visão complexa em termos representativos e estéticos. Ao integrar técnicas cinematográficas em um contexto não tradicional, Dias & Riedweg expandem a compreensão do que constitui a cinematografia e demonstram a capacidade da arte híbrida de criar experiências que desafiam categorias e expectativas convencionais.

## 2- DENTRO E FORA DA ZONA

### COMO ENCONTRAR ESPAÇOS DE PROSTITUIÇÃO?

Considerando o interesse que desenvolvi pela antropologia ao longo do tempo, especialmente ao explorar os estudos sobre a memória, tenho sentido cada vez mais o desejo de mergulhar na compreensão e na escuta das memórias e experiências dos outros. Esse interesse me levou a orientar minha produção e desenvolvimento artístico em direção ao outro.

Inicialmente, busquei na antropologia maneiras de compreender e aprofundar-me na cultura do outro. No entanto, percebi que não conseguia me satisfazer apenas como um observador passivo. Apesar disso, continuo a respeitar e a valorizar os fundamentos antropológicos que orientam esta pesquisa: não interferir nem buscar deliberadamente transformar a cultura do outro.

Minha abordagem visa a mais do que apenas entender o outro: ela envolve uma imersão efetiva na experiência humana e um compromisso com a preservação da imagem e realidade das pessoas entrevistadas. Ao mesmo tempo, reconheço a necessidade de uma reflexão crítica sobre meu papel como artista e pesquisadora, buscando formas éticas e responsáveis de engajamento com as comunidades estudadas. Este é um processo contínuo de aprendizado e autoconhecimento, no qual busco equilibrar minha curiosidade intelectual com o respeito pela dignidade e autonomia dos outros.

O objeto da pesquisa surge da união do desejo de explorar a memória do outro com a curiosidade em relação às realidades das subculturas<sup>2</sup> existentes no Brasil, além de analisar sociedades frequentemente marginalizadas nas diversas camadas da realidade brasileira.

O objeto da pesquisa surge da união do desejo de explorar a memória do outro com a curiosidade em relação às realidades das subculturas existentes no Brasil, além de analisar sociedades frequentemente marginalizadas nas diversas camadas da realidade brasileira.

A prostituição, embora seja uma profissão existente e legalizada em vários lugares do mundo, permanece marcada pela discriminação. Profissionais do sexo frequentemente encontram-se em subculturas e são alvos de ataques e preconceitos.

Nesta pesquisa, pretendo não apenas compreender as complexidades dessas realidades, mas também dar voz aos indivíduos e comunidades marginalizadas, destacando suas experiências e desafios. Além disso, busco contribuir para uma reflexão mais ampla sobre questões sociais, promovendo uma abordagem empática e inclusiva em minha análise.

Essa reflexão sobre a posição da prostituição dentro da cultura brasileira despertou em mim um intenso interesse em conhecer não apenas os fatos, mas também as memórias e trajetórias de vida das pessoas inseridas nessa subcultura. Quando decidi me aprofundar nos estudos sobre a memória da prostituição e produzir arte a partir desse tema, empenhei-me em encontrar um grupo que me permitisse mergulhar em sua realidade. Essa busca durou cerca de um ano e suscitou diálogos inesperados, nos quais pude ouvir as percepções dos outros sobre a prostituição.

<sup>2</sup> A noção de subcultura tem origem na sociologia e na antropologia e faz referência a um grupo de pessoas, geralmente minoritário, com um conjunto de características próprias (comportamentos e crenças), que representa uma subdivisão dentro de uma cultura dominante.

Nesse processo, busquei encontrar uma maneira de me inserir no mundo da prostituição: conhecer alguém dentro dessa realidade e ser apresentada ao seu círculo de relações. No entanto, não conhecia ninguém que trabalhasse como profissional do sexo. Precisava encontrar alguém que tivesse contato com esse meio para que pudesse me introduzir. Não foi uma tarefa fácil. Comecei a sondar junto a pessoas mais próximas. Inicialmente, na verdade, não soube como abordar o assunto, mas encontrei um modo, sobretudo em conversas informais em bares. Durante quase um ano, abordei o tema da prostituição com todos as pessoas que conhecia.

Esse processo acabou se tornando, de certa forma, um novo objeto de estudo para mim, porque as respostas, percepções e conversas foram muito mais diversas do que eu imaginava. Mesmo entre amigos do mesmo nicho cultural, cada relato trouxe um ponto de vista singular. Alguns falaram abertamente sobre frequentar casas de prostituição e refletiram sobre como isso atravessa a própria timidez e a maneira como enxergam a comunidade que frequenta esses espaços, entre outras questões.

Por meio desse método de busca, finalmente encontrei alguém disposto a me ajudar: uma pessoa que se interessou muito pela minha pesquisa e que conhecia uma casa de prostituição em Curitiba. Essa pessoa estava disposta a me apresentar o local e me acompanhar no início desse processo de pesquisa.

Antes de adentrarmos na análise antropológica do local que visitei, gostaria de retroceder um pouco e examinar os comentários que coletei durante esse processo. Embora os tenha descrito e destacado em textos anteriores, desejo revisá-los agora sob uma perspectiva renovada de análise.

A decisão de iniciar esta etnografia nasceu da curiosidade sobre a trajetória de vida de alguém que atua na prostituição — uma realidade distante da minha, sobre a qual pouco havia refletido. À medida que me tornei mais atenta à diversidade das experiências humanas, passei a questionar meu papel como cidadã e educadora, interessada em politizar e formar outros sujeitos, e a repensar meu próprio lugar no espaço que habitamos e o grau de inclusão e conhecimento que efetivamente temos dele.

Decidir estudar a vida de uma profissional do sexo foi um passo corajoso para mim, pois envolvia sair da minha zona de conforto. Poderia, tendo em vista o meu interesse mais amplo em memória e trajetória de vida, ter abordado tantas outras questões culturais, mas havia algo nesse contexto que me intrigava. Ainda não consegui identificar exatamente o que desperta tanto interesse em mim, mas suspeito que a questão da feminilidade seja especialmente relevante.

Quero compartilhar um aspecto da minha infância que exemplifica isso: nos primeiros anos da década de 2000, a discussão sobre gênero era limitada. Como uma menina com dois irmãos mais velhos, nunca me identifiquei com características femininas. Sempre que me perguntavam sobre gênero, automaticamente me via como masculina. Lembro-me de sentir vergonha de me referir a mim mesma com pronomes femininos, como se fosse algo estranho ou a evitar. Era vergonha da própria feminilidade. Ainda não está claro para mim, mas vejo uma ligação entre isso e o meu interesse em pesquisar a vida dentro do universo da prostituição.

Inicialmente, como dito acima, compartilhei essa ideia de pesquisa com amigos próximos e familiares, ansiosa para ouvi-los. Das sete pessoas com quem conversei, três nunca tinham tido contato próximo com uma profissional do sexo. No entanto, o interesse dessas três pessoas em como eu conduziria a pesquisa ficou evidente, todas demonstraram curiosidade sobre o tema.

O primeiro relato é o do indivíduo que chamarei de M1. Ele me conta sobre como mantém um contato frequente com prostitutas, devido à localização de seu trabalho. M1 explica que possui um bar em uma região próxima, onde as profissionais exercem suas atividades. M1 continua, explicando que pessoalmente não se incomoda com essa proximidade, mas menciona que seus clientes frequentemente relatam dificuldades em encontrar motoristas de Uber que aceitem corridas partindo daquela localidade, pois a maioria deles se recusa a transportar prostitutas. M1 explica que ele próprio tem essa dificuldade ao sair do bar no fim do expediente, especialmente devido ao horário. Os motoristas evitam corridas naquela região durante a noite, para não pegar passageiras indesejadas. M1 também fala sobre as interações esporádicas que tem com as prostitutas da região, relatando que costumam trocar cumprimentos, algumas frases, mas que ele nunca foi além disso.

O segundo participante que forneceu comentários será identificado como D1. Ele compartilhou comigo sua perspectiva como frequentador desses ambientes. É relevante destacar o contexto de inserção de D1 nesse espaço. Inicialmente, relata suas dificuldades em estabelecer relacionamentos afetivos, devido à timidez e à falta de iniciativa. D1 diz ter se sentido desorientado no campo sexual. Por conseguinte, recorreu à prostituição. Na primeira vez, foi acompanhado por um amigo. Para D1, essa primeira experiência foi libertadora e satisfatória, descrevendo o ambiente da casa de prostituição como aberto a discussões sobre relações e experiências sexuais, sem julgamentos morais.

Quando penso nesse relato de D1, vejo como isso revela uma dinâmica complexa em relação à masculinidade e à sexualidade no contexto brasileiro, como essa realidade é permeada por um viés machista. A história compartilhada por D1 ressalta como as normas de gênero e as expectativas sociais podem impactar profundamente a vida das pessoas. Sua timidez e dificuldade em estabelecer relacionamentos amorosos refletem os estereótipos de masculinidade que pressionam os homens a serem assertivos e dominadores em termos afetivos e sexuais.

A decisão de recorrer à prostituição como uma forma de superar inseguranças mostra como alguns homens validam sua masculinidade e autoestima através de experiências sexuais pagas. Além disso, a descrição do ambiente da prostituição como um espaço de liberdade e ausência de julgamento me faz refletir sobre a existência de uma lacuna na forma como a sociedade brasileira lida com questões relacionadas à sexualidade e ao desejo, especialmente para homens que enfrentam dificuldades em expressar sua sexualidade.

No contexto de um Brasil marcado pelo machismo, onde a objetificação e a exploração sexual das mulheres são toleradas, e até glorificadas, é importante analisar como essa dinâmica afeta também os homens. A história de D1 me faz pensar sobre a necessidade de uma reflexão mais profunda sobre as normas de gênero e o papel das relações de poder na construção das identidades sexuais e afetivas dos indivíduos.

Para D1, frequentar esses locais tornou-se uma prática comum e diferente de tudo o que já havia experimentado. Ele comentou como se sentia à vontade ao conversar com outros homens, mesmo sendo tímido, e como esse ambiente lhe proporcionava uma sensação de segurança e tranquilidade, que não encontrava em outros lugares. Declarou também que, atualmente, o principal motivo pelo qual frequenta esses espaços não é a busca por experiências sexuais, mas o interesse crescente em sua dinâmica e funcionamento.

Reiterando como a cultura machista do Brasil influencia as dinâmicas sociais relacionadas à sexualidade e à prostituição, D1 destaca a liberdade sexual e a falta de julgamento como fatores que o atraíram nos ambientes de prostituição, por oferecerem uma alternativa à rigidez das normas de gênero em nossa sociedade. Sua mudança de motivação ao longo do tempo sugere, ainda, uma busca por aprovação social da parte de outros homens, que, como relatou D1, o tratam como igual dentro desse espaço, o que não acontece com ele fora.

O próximo interlocutor, que designarei como S1, teve contato com o mundo da prostituição por razões distintas das de D1. Ele ocorreu em um período de sua vida em que passou por grandes dificuldades financeiras e precisou viver na rua. Acrescenta que, frequentemente, ia a bares periféricos, onde teve contato próximo com as profissionais do sexo. S1 afirma que o que mais lhe chamava a atenção nesse meio era o fato de todas as profissionais que conheceu serem mães solteiras que não contavam com suporte judicial, como pensão alimentícia, e que preferiam manter distância dos pais de seus filhos.

O relato de S1 evidencia a vulnerabilidade social de mulheres solteiras com filhos no Brasil. Ao afirmar que todas as prostitutas que conheceu eram mães sem o apoio dos pais de seus filhos, aponta para a recorrente ausência de responsabilidade paterna. Seu depoimento reforça a assimetria que recai sobre a maternidade – frequentemente desamparada e empurrada às margens sociais – enquanto a paternidade, muitas vezes, permanece sem responsabilização equivalente.

O contexto apresentado pelo relato de S1 reflete uma realidade amplamente observada no Brasil. Mulheres solteiras com filhos muitas vezes enfrentam uma série de desafios, incluindo dificuldades financeiras, falta de apoio familiar e social, além do preconceito e da marginalização em diversos aspectos da vida. A ausência de pensão alimentícia e outros tipos de assistência financeira contribui para sua vulnerabilidade econômica, tornando-as mais propensas à pobreza e à exclusão social. S1 remete à necessidade de sobrevivência dessas mulheres e à dificuldade de elas saírem dessa realidade, devido ao estigma social associado à prostituição. Ele ressalta que, embora tenha tentado ignorar essas questões durante o tempo que teve contato frequente com a prostituição, o preconceito existe.

A sociedade tende a julgar com maior rigor as mães solteiras, especialmente as vinculadas à prostituição, questionando sua capacidade materna e reforçando estereótipos negativos. Esse tratamento afeta sua autoestima e limita suas possibilidades de inserção social. Em contrapartida, a responsabilidade paterna raramente é exigida com a mesma intensidade, perpetuando desigualdades de gênero e padrões patriarcais.

O contato de S1 com esse grupo – formado por moradores da periferia, pequenos traficantes, pessoas em situação de rua e prostitutas – cessou quando ele melhorou sua condição financeira e se mudou. Segundo relata, não buscou reaproximação, pois entende que sua mudança de posição social alterou também seu vínculo com aquele contexto. Para ele, as pessoas permanecem nesse meio não por escolha, mas pela escassez de recursos e oportunidades que lhes permitam alcançar condições de vida mais dignas.

Minha busca por entrevistar diretamente uma profissional do sexo continuou. Busquei contatos por intermédio de amigos. A busca permaneceu desafiadora. A maioria indicou perfis no Instagram de mulheres que trabalham como garotas de programa, mas esses perfis não forneciam informações muito claras sobre a profissão, sendo divulgados apenas informalmente. Minhas tentativas de contato com algumas dessas mulheres foram infrutíferas. As respostas indicavam um desinteresse na interação. No entanto, todas foram educadas, explicando que a natureza agitada de suas vidas dificultava a organização de entrevistas.

Uma das tentativas de contato foi feita com uma jovem que se sustenta por meio de trabalhos online, como a venda de fotos e vídeos em plataformas como Only Fans. Seu perfil no Instagram divulga abertamente esse trabalho, exibindo prévias de conteúdo erótico e convidando os seguidores a assinarem sua conta privada. As postagens incluem imagens sensuais de várias partes do corpo, com o uso de fantasias e acessórios eróticos, como chicotes, algemas e fantasias de animais. A jovem concordou em conversar comigo sobre sua experiência, mas cancelou todas as três vezes que marcamos, devido a problemas familiares ligados à divulgação de suas imagens online e à dificuldade de sua família em aceitar o seu trabalho.

Após quase um ano de tentativas, dei-me um tempo para refletir sobre minha abordagem. Percebi que, ao persistir tanto no assunto, estava involuntariamente criando um estigma em torno dele. Comecei a sentir certo receio e até mesmo um medo de abordar diretamente uma profissional do sexo, como se não fosse adequado para mim entrar tão profundamente nesse universo. Essa hesitação me levou a questionar se minha busca incessante estava, na verdade, me distanciando ainda mais da realidade que eu desejava compreender, sem nunca ter realmente abordado de forma direta.

Nesse ponto, eu já não buscava mais iniciar conversas em bares ou falar no assunto. Parecia que eu o mantinha em um lugar seguro, aguardando o momento em que eu mesma teria coragem de adentrar um espaço de prostituição. Embora ansiasse por informações, relatos, histórias e memórias de uma vida que me parecia tão distante, não sabia ao certo como abordar o tema.

Mas em nenhum momento abandonei o tema. Duvidei e ainda duvido da minha capacidade de fazer um bom trabalho por meio dessa abordagem, mas não desisti dele. Assim, decidi transformá-lo em meu projeto de mestrado. Mesmo estando longe, sabia que encontraria uma maneira de abordá-lo. Foi então que tudo se encaminhou. Durante o processo de seleção do mestrado, contei despretensiosamente a um amigo sobre o meu tema e as relações que pretendia explorar. Eis que o amigo, a quem chamarei de M2, se vira para mim e diz: "Eu conheço um lugar, conheço a dona desse lugar, eu posso te levar lá".

E assim, finalmente, chego ao momento em que vou conhecer o espaço. Um pouco de receio, o medo de receber uma negativa, somada à ansia por esse primeiro contato; um misto de emoções, um sentimento de realização e, sobretudo, uma curiosidade, será que o espaço é como eu o vejo, após tanto pensar sobre ele? Será que estive completamente errada em meus apontamentos durante todo esse tempo? Não sabia o que esperar.

A casa de prostituição para onde M2 me levou opera de forma mais seletiva. Embora não seja considerada prostituição de luxo, também está distante das atividades nas ruas. O estabelecimento é seletivo, levando em consideração o porte e a aparência das mulheres que lá trabalham. A idade é outro critério, pois raramente vemos mulheres com mais de 30 anos; a maioria está na faixa etária entre 19 e 28 anos, todas bem vestidas, maquiadas e usando saltos altos. Pelo que pude perceber, não há mulheres transexuais trabalhando lá.

A casa opera das 13h às 22h, com um público predominantemente composto por homens, em horário de trabalho ou participando de eventos corporativos. É crucial destacar essa relação com o ambiente profissional, pois parece ser o público-alvo do local. A maioria dos frequentadores masculinos estava com camisas sociais e ternos ostentando a logomarca da empresa. Os carros na garagem exibiam igualmente as logomarcas das empresas. Os homens pareciam muito seguros, confortáveis e adaptados ao ambiente, o que reforça o meu comentário anterior sobre o ponto de vista de D1.

O ambiente é agradável e funciona como um bar. É muito discreto por fora, de modo que se torna impossível saber que ali funciona um espaço de prostituição ou até mesmo um bar. Na frente, há uma garagem discreta e uma única porta de entrada. Após passar pela porta, um segurança entrega comandas e explica o ambiente, que conta com três espaços distintos. O primeiro é o espaço interno do bar, com mesas e cadeiras comuns, música ambiente. O segundo é o espaço aberto do bar, equipado com uma churrasqueira e mesas de bar onde é permitido fumar; a música é a mesma do ambiente interno. Este espaço é amplo, comportando muitas pessoas, com várias mesas e áreas para sentar, beber e conversar, como a maioria dos frequentadores estava fazendo. O terceiro ambiente não cheguei a explorar, mas percebi que é acessado por uma porta com senha, indicada apenas para as meninas que trabalham lá. Assim que fecham o acordo com o cliente, elas o conduzem para lá, para a parte superior do bar.

Ao entrar no estabelecimento, dirigi-me imediatamente à proprietária do local. Afinal, não é comum que mulheres frequentem o estabelecimento, e um código moral me instigava a primeiro me apresentar à dona do espaço. Assim o fiz, expliquei meu propósito e disse que pretendia conhecer as histórias e as mulheres que ali trabalhavam. Se possível, gostaria de gravar algumas cenas para produzir um vídeo documentário.

Naquele dia só estava presente uma das sócias do local, que me ouviu, e comprou minha ideia. Eu não podia me sentir mais realizada: ela entendeu meu propósito, entendeu a importância de dar valor e materializar memórias, histórias e trajetórias de vidas que passam despercebidas em tantos âmbitos da sociedade, compreendeu que eu pretendia realizar um trabalho sério e respeitoso, que eu pretendia juntar material visual para falar sobre como precisamos, enquanto sociedade, discutir a realidade de subculturas, que muitas vezes ficam apagadas, longe do conhecimento e do respeito das pessoas, o que contribui para perpetuar o preconceito em relação às essas trabalhadoras, como dito anteriormente por S1.

A sócia que me recebeu sugeriu que eu me sentasse no bar e conversasse com as garotas à vontade, observando quem estaria disposta a falar comigo. Ela me instruiu a voltar outro dia para explicar meu trabalho à outra proprietária do local, enfatizando a importância de que ela estivesse ciente e aprovando a pesquisa. Considero esse passo crucial, especialmente porque também tenho interesse em coletar os relatos da outra proprietária. Enquanto conversávamos, a sócia disse algo assim: "Aqui tem muita história. Muitas meninas levam uma vida que você nem imagina lá fora. Sempre dizemos que seria possível escrever um livro com tudo o que ouvimos. Existem histórias tristes, pesadas, coisas que você nem imagina."

Segui as instruções, sentei-me, pedi uma cerveja e acendi um cigarro. M2 tinha vindo comigo e ficamos observando o ambiente. Apesar da discrição, o local emanava um certo poder masculino, já que as trabalhadoras estavam ali para oferecer serviços a clientes homens.

Alguns chegavam sozinhos, sentavam-se e aguardavam; ocasionalmente, garotas se aproximavam para iniciar conversas. Algumas delas eram recusadas de imediato, como se fossem produtos, enquanto outras eram aceitas para continuar a conversa. Outros homens chegavam em duplas ou grupos, e as garotas os abordavam, perguntando se poderiam se juntar e conversar. O procedimento era basicamente esse: abordar, conversar e, se o homem estivesse interessado, seguir para a sala com senha. Se ele as dispensasse, o processo se repetia.

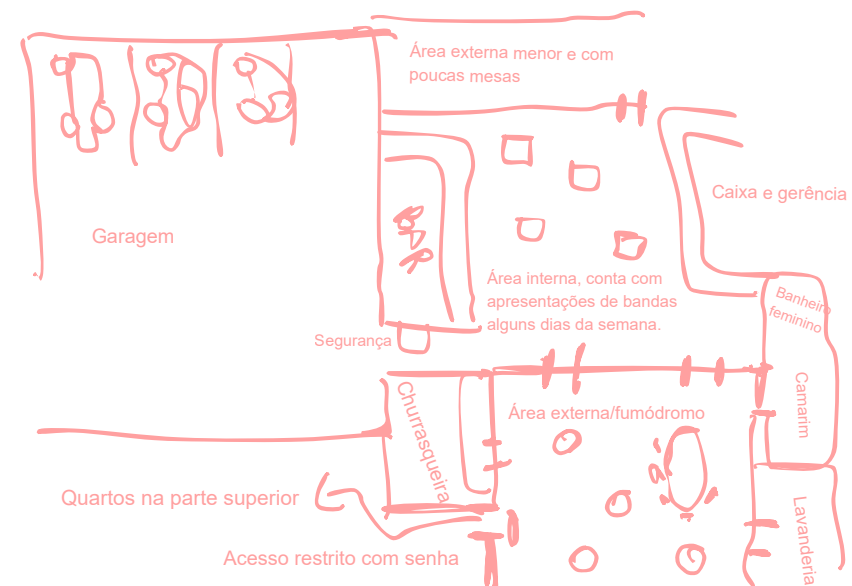
Enquanto estava lá, em certo momento precisei ir ao banheiro e percebi que não havia um banheiro feminino no local. Embora em outros lugares usasse o banheiro masculino sem problemas, ali o código de conduta heterossexual era estritamente seguido, então não era uma opção para mim. O banheiro disponível ficava dentro do camarim, o que foi positivo, pois pude acessar e conhecer o camarim, área proibida aos clientes.

O camarim é um espaço onde as garotas se arrumam antes de ir ao bar. Elas chegam com uma bolsa ou mochila, se vestem ali dentro, se maquiagem, fazem o cabelo e pegam as camisinhas. O espaço conta com dois banheiros e grandes espelhos, com chapinhas, escovas, produtos de beleza e muita maquiagem espalhados ao redor. Aproveitei que estava ali e puxei assunto. Perguntei a algumas delas se tinham interesse em gravar, se poderiam falar um pouco da sua experiência. E para a maioria a resposta imediata era a mesma: “Posso até falar, mas não mostro meu rosto, também não falo de nada que me identifique lá fora, tipo onde eu estudo ou onde eu trabalho”.

Também fui questionada de volta: “Qual tipo de pergunta você pretende fazer?”. E ouvi comentários como este: “Aqui não é tão ruim, é um espaço bom de trabalhar, se você quer chocar, você precisa ir onde as meninas trabalham à noite”. E também comentários que me deixaram esperançosa, como este: “Conforme você for vindo fazendo contato, eu posso ir te contando algumas coisas”.

Naquele dia, não estava preparada para entrevistar. Não tinha comigo o equipamento necessário, tampouco a aprovação da proprietária para fazer gravações. Por isso, optei por me concentrar na observação, na familiarização com o espaço e em ser vista ali. Pensei que, gradualmente, ao me tornar mais familiarizada com a realidade do local, poderia coletar memórias mais profundas.

Continuei frequentando o local para tentar me aproximar mais das garotas. Queria ganhar a confiança necessária para que me permitissem contar suas histórias. Acredito que essa abordagem gradual e empática é fundamental para capturar narrativas autênticas e significativas. Mais tarde, obtive a aprovação para realizar gravações de áudio e vídeo.



## O que está atrás da porta?

Os debates apresentados no texto que segue discorrem, principalmente, sobre visitas periódicas realizadas a uma casa de prostituição, localizada no centro de Curitiba. O objetivo foi observar e compreender as relações que se estabelecem entre as mulheres que trabalham nesse local e os homens que o frequentam. As relações de poder, dominação, vulnerabilidade e resistência presentes nas negociações e trocas que ocorrem nesse espaço, o qual se desvia das normas sociais tradicionais, se configura como objeto de análise.

Algumas mulheres sabiam qual era o meu objetivo naquele lugar, outras ainda me olhavam com estranheza, sem entender. Já os homens, aqueles que são consumidores no espaço, projetam um olhar que é ainda mais difícil de definir, porque eles não sabem como me classificar. Não sabem o que estou fazendo ali, o que me coloca em uma posição ambígua, em que minha presença se torna quase uma incógnita, um enigma que desafia as expectativas e as normas do ambiente.

A antropóloga Silvana Nascimento, compreende e descreve esse lugar da observadora:

“No diálogo etnográfico, no qual os corpos das pesquisadoras são observados, classificados, desejados, refutados e postos em dúvida, rastros, ruídos, sussurros, silêncios e sinais aparecem e interferem nos processos de produção da escrita etnográfica que se iniciam, muitas vezes, no próprio trabalho de campo. Na procura pela compreensão da alteridade, tomamo-nos outras a partir da percepção desses(as) outros(as) e esta relação se faz, antes de mais nada, pelo corpo, com suas experiências, gestualidades, movimentos, práticas, hábitos, vestimentas, cor, cheiro, modos de falar, caminhar, expressar-se, etc.” (NASCIMENTO: 2019, p. 460).

A sensação de ser “outro” nesse espaço é desconcertante. Percebo que meu corpo, minha postura, meu olhar e até minha voz são analisados constantemente, como se minha presença fosse uma exceção, algo que escapa ao padrão do que é esperado naquele ambiente. Isso se dá principalmente pelas roupas que estou usando, que não são justas, com decotes ou cortes que revelam o corpo.

Neste tempo que tenho frequentado o espaço, desde janeiro de 2024, percebo o quanto a questão visual é importante. Nos meses de verão ou quando o clima é mais quente, as roupas exibem o máximo dos corpos – shorts ou saias bem curtas, vestidos, sempre roupas que valorizam os seios, coladas, tops, decotes grandes. No inverno ou em dias frios, é comum que as trabalhadoras usem blusas, mas, em geral, são blusas abertas, jaquetas curtas, roupas que permitem exibir os seios por baixo da jaqueta. Shorts e saias continuam sendo usados, sendo raro ver as meninas usando calça.

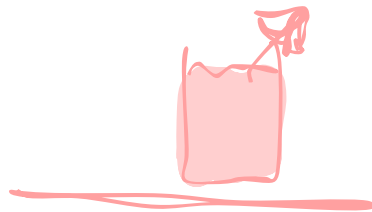
Contudo, as roupas não são muito diferentes do que é usado cotidianamente por algumas mulheres. Existe um apelo à exposição do busto e das pernas, porém, nada além do convencional. Os corpos magros também parecem ter grande importância.

O desejo pelo corpo magro é evidente nesse ambiente, possivelmente devido a um filtro seletivo que privilegia certos padrões estéticos, comumente associados à ideia do que é atraente e ao atendimento das expectativas dos clientes. Embora seja improvável que esse critério tenha sido explicitamente definido pelas proprietárias do espaço, observa-se que não há mulheres trabalhadoras do sexo com corpos gordos no local. Embora nem todas apresentem um corpo extremamente magro, nenhuma delas se enquadra em um perfil corporal gordo, o que reflete normas sociais que associam a magreza a um ideal de beleza e desejo.

Num dado momento, em um diálogo com uma das moças da casa, comentei que recebia muitos olhares, e ela me acalmou dizendo que é normal a curiosidade, que desejam saber se sou nova naquele espaço, se vou fazer parte.

Observo que a maioria das mulheres presentes evita o consumo de álcool, optando por drinques que imitam bebidas alcoólicas. Não que seja proibido que consumam álcool ou fumem, mas suas bebidas normalmente estão disfarçadas. Os homens, em sua maioria, não sabem que as mulheres evitam beber álcool. Eles pagam pelos drinques, acreditando que estão sendo servidos com bebidas alcoólicas, quando, na realidade, são apenas misturas de sucos e outros líquidos que não contêm álcool.

Essas bebidas disfarçadas são um pequeno subterfúgio para que a imagem do consumo de álcool seja mantida, o que, de algum modo, faz parte do jogo social que se estabelece naquele ambiente. Esse contraste entre meus hábitos e os das outras mulheres cria um desconforto sutil, mas persistente.



“Concentremo-nos no rígido sistema de controle dos corpos e do comportamento das meninas. Pode parecer estranho a um discurso abolicionista que o consumo de bebidas seja vetado à garota, pois comumente se pensa que o álcool aumentaria a permissividade das meninas, tornando-se um recurso usado pela casa para anestesiá-las. Embora, em minha opinião, a proibição de beber possa também ser lida pela via da exploração, posto que se traduz numa regulação despeitosa, por causa do motivo da proibição e pela existência consentida dos mecanismos oficiosos para burlar esta regra, o que deixa entrever uma determinada imagem pejorativa que se faz da menina e que é usada para definir o comportamento padrão no ambiente de trabalho.

Geralmente, há regras para policiar a relação das moças com a bebida, pois, segundo os gerentes e donos de casa com quem conversei, eles não querem garotas bêbadas no salão; há regras sobre como se comportar no salão, evitando ‘vulgaridades’, como tirar ou levantar a roupa, masturbar-se ou masturbar o cliente, ou ainda duas ‘meninas’ se beijarem, ainda que isso seja um recurso de sedução dos clientes. Na verdade a casa tenta impor limites a estes recursos de sedução para que a competição entre as garotas não amplie demasiadamente os limites do que é permitido fazer no salão e acabe saciando os clientes sem que eles cheguem a pagar o programa” (LOPES: 2015, p. 05).

A citação de Natania Lopes aborda um aspecto importante quando fala sobre as casas de prostituição de luxo, que pode ser aplicado à casa onde fiz as visitas em Curitiba: a proibição do consumo de álcool, total ou em excesso, pelas mulheres. Esse controle não visa apenas a evitar que as trabalhadoras se “anestesiem”, mas também a garantir que elas se mantenham dentro de um comportamento socialmente aceitável, alinhado às expectativas da casa e dos clientes. A restrição ao álcool é uma maneira de regular as ações das mulheres, assegurando que não se comportem de maneira “vulgar” ou ultrapassem os limites estabelecidos para a sedução no ambiente de trabalho.

Essa dinâmica reflete uma forma de controle e exploração que vai além da imposição de regras, mas também envolve uma construção de imagem e moralidade no ambiente de trabalho. A proibição do álcool, ao invés de ser apenas uma questão de saúde ou comportamento, também serve para reforçar a hierarquia e manter a ordem no espaço, assegurando que as mulheres sejam vistas como “adequadas” para o trabalho. Tem a ver com a forma como a casa estrutura e regula esse trabalho, controlando as ações e interações das mulheres com os clientes, a fim de maximizar o lucro. Ao mesmo tempo, funciona como um mecanismo de segurança, que permite que as trabalhadoras estejam cientes de suas ações e em uma posição de controle em relação ao cliente, o que, segundo a antropóloga Natania Lopes, também faz parte do jogo da prostituição.

A maioria dos clientes do local se sentem confortáveis quando estão sozinhos. Isso ocorre talvez porque, em espaços como este, a experiência de estar sozinho proporciona maior privacidade e controle sobre as interações, permitindo que os clientes se sintam menos expostos ou observados, o que é particularmente relevante em ambientes onde a dinâmica de poder é desigual. Por vezes, esses clientes ficam tímidos, o que pode ser um reflexo da ansiedade em relação à interação com as mulheres presentes, pois, apesar de estarem em busca de um serviço, ainda existe uma forma de reserva social ou timidez. Contudo, há também aqueles que adotam um comportamento de escolha, como em um rodízio de pratos, ou seja, esses clientes sentem-se à vontade para selecionar diferentes opções, sem um compromisso fixo. Isso indica uma abordagem mais superficial e fragmentada das relações.

Durante uma das visitas, observei um homem sentado em um canto, sozinho e em silêncio, bebendo uma cerveja. A postura sugere certo distanciamento – talvez uma forma de observar o ambiente antes de agir. A bebida parecia funcionar como recurso de integração discreta, um modo de estar presente sem se expor. Ele devia ter uns 30 anos e possuía um físico magro, alinhado aos padrões de beleza convencionais. Esse aspecto não é irrelevante, já que tais padrões – construções culturais que envolvem corpo, traços e comportamentos valorizados – influenciam as expectativas nas interações naquele contexto. Os clientes buscam características estéticas associadas à juventude e à beleza estereotipada, tanto em si mesmos quanto nas mulheres com quem interagem.

O ambiente estava relativamente vazio naquele dia. Isso pode ter influenciado o comportamento dos poucos clientes presentes, uma vez que espaços com menos pessoas permitem que os indivíduos se sintam mais à vontade. Na área ao ar livre, onde me encontrava, havia uma mesa ocupada por mim, outra com dois homens e, em uma mesa separada, o homem de 30 anos. O arranjo do espaço e a disposição das mesas indicam que as interações aconteciam de forma isolada, mas ainda dentro de um espaço compartilhado. Embora as pessoas busquem a privacidade, ainda permanecem no mesmo ambiente.

Os dois homens que estavam juntos, estavam conversando com duas mulheres da casa, e o homem sozinho esperava as mulheres da casa que estavam circulando se aproximarem. Quando se aproximavam para conversar, o homem mexia a cabeça em sinal negativo. Ele fez isso inúmeras vezes, recusava as mulheres antes de se sentarem ao seu lado, como se fossem um garçom lhe oferecendo algo. Após diversas tentativas de diferentes mulheres, o homem aceitou que uma das trabalhadoras se aproximasse. Contudo, sem expressar reação ou dizer uma palavra, ele simplesmente se levantou e foi para o quarto com ela.

Durante as visitas, acabei me deparando com um pouco de tudo, amigos levando um dos seus para perder a virgindade, homens com roupa de trabalho comemorando após fechar um negócio, homens levando clientes do trabalho, em sua maioria gringos ou de outros estados. É comum ver homens de outros países, a maioria levados por seus anfitriões, com o intuito de conhecer o “jeito brasileiro”.

Há algumas churrasqueiras no espaço, geralmente usadas por grupos de motoqueiros. Em uma das visitas, uma trabalhadora me disse que era comum a entrada de mulheres, em sua maioria acompanhadas de seus parceiros, mas nunca vi.

Percebi, nesse meio tempo, que desenvolvi um apego pela parte externa do bar. Mesmo que a parte interna fosse maior e, em geral, reunisse uma quantidade razoável de clientes, não costumava ficar nesse espaço, pois é mais escuro e tem um ar mais reservado. Normalmente, as pessoas que ficam na parte interna não gostam de ser observadas. A verdade é que ninguém ali gosta de ser observado, nem as trabalhadoras, nem os clientes, nem as donas do local.

A casa de prostituição não é um lugar de difícil acesso. Você consegue entrar facilmente, sentar-se e ficar ali, desde que esteja consumindo algo. Dificilmente será retirado. Contudo, olhares estranhos incomodam quem está no local. Todas as prostitutas com quem conversei afirmaram que ninguém fora daquele espaço pode saber que estão ali – não permitem ser fotografadas, não dizem seus nomes e não passam telefones. O mesmo acontece com os frequentadores: eles mudam de lugar quando sentem que estão sendo observados.

O amigo que me apresentou a casa comentou que olhar demais poderia ser perigoso, já que muitos homens ali eram casados e tinham empregos estáveis. Por funcionar durante o dia, o local atende vários clientes em horário comercial, o que torna a questão do sigilo ainda mais sensível. É fundamental que eles se sintam seguros para que continuem frequentando o espaço.

No período em que estive ali, percebi também que a casa vende a possibilidade de ser outra pessoa – e isso aparece dos dois lados, do cliente e da profissional. É um tema recorrente nas conversas. As trabalhadoras do sexo costumam dizer coisas como: “lá fora eu sou outra pessoa”, “ninguém me reconhece fora daqui” ou “sou completamente diferente aqui dentro”. São variações de uma mesma ideia: a construção de uma identidade que pertence àquele espaço.

O próprio amigo que me levou ao local me disse que quando vai ao espaço como cliente, se torna uma pessoa diferente, por isso gosta de ir sozinho. Há um tempo atrás, tive uma conversa parecida com outro amigo. Ele me contava que frequentava um espaço de prostituição devido à timidez extrema com as mulheres: “Quando estou dentro do espaço de prostituição, eu me torno completamente diferente, tenho conversas lá que nunca teria em outro lugar, faço amigos lá dentro, é como se lá não houvesse distinção, somos todos iguais em busca da mesma coisa”. A casa de prostituição pode ir além do acordo entre sexo e dinheiro, também existe um apelo emocional, um campo neutro, que permite experimentar uma existência diferente.

Ao ler o texto de Joab Júnio da Silva sobre etnografia visual em pontos de prostituição em Goiânia, me deparei com a produção visual do autor que retrata um pouco desses espaços. Uma imagem, em particular, chamou a minha atenção por sua impressionante semelhança com o ambiente que estudo.



O local mencionado por Joab funciona de maneira mais abrangente do que a casa analisada em Curitiba. É um espaço de prostituição que funciona como um bar, mas tem também área de dança e cinema. Em seus detalhes, contudo, diversos elementos se revelam surpreendentemente próximos. As cores do ambiente, por exemplo, são bastante semelhantes: o tom quente das luzes, que criam uma atmosfera de intimidade e clandestinidade, o uso de luzes baixas que esmaecem as sombras e conferem ao espaço um ar quase fechado, de isolamento. O estilo das mesas também se assemelha.

Um detalhe marcante que me chamou a atenção foi a porta que dá acesso aos quartos. Em ambos os espaços, essa porta parece funcionar como um limite invisível, uma linha que separa o mundo visível – o mundo do “real”, do “permitido” – do mundo oculto. Sua presença discreta no ambiente – sem ocupar o centro da cena – intensifica essa sensação de transgressão implícita, de algo que, ao mesmo tempo, precisa ser visto e permanece distante. Embora os dois ambientes sejam fisicamente diferentes, essas semelhanças nos detalhes criam uma sensação de continuidade, como se eu reconhecesse algo familiar.

Visitei o lugar de minha pesquisa inúmeras vezes, em dias diferentes, horários diferentes, meses diferentes: queria compreender se havia algum tipo de alteração, e também precisava me familiarizar com o espaço. Aos poucos vou notando as diferenças. O movimento do público costuma ser maior perto das dezoito horas. Muitos carros de empresas no estacionamento. Juntam-se as mesas do bar, formando grandes grupos de homens sentados. Durante o período mais próximo ao meio dia, as mesas permanecem separadas, e os homens ficam mais isolados, no máximo dois por mesa.

Os meses também mostram uma variedade de público. No meio do ano, em junho e julho, a quantidade de meninas trabalhando com prostituição na casa é razoavelmente menor, e normalmente trabalham já há meses ou anos na área. A maioria mostra uma postura mais ativa, em que chegam nos homens e puxam conversa, clima distinto daquele dos meses de novembro e dezembro.

O fim do ano é mais lotado. Em novembro, já se percebe um aumento tanto de clientes quanto de trabalhadoras. Meninas novas chegam ao local, a maioria delas com menos tempo de trabalho e mais jovens. Em dezembro, isso se intensifica: o local fica praticamente lotado, as vagas para carros no estacionamento são preenchidas e as vagas na rua também são mais ocupadas do que o normal.

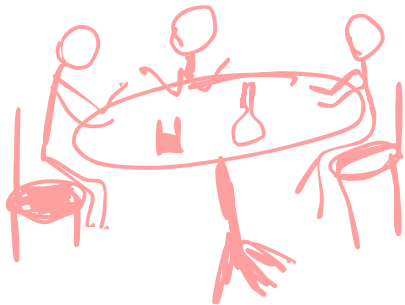
Nas conversas que tive durante o mês de dezembro, algumas mulheres me disseram que aquele era seu primeiro dia na prostituição. Pareciam mais aflitas, não queriam muito diálogo comigo. Os homens eram mais diversificados, havia grupos de homens, muitos homens sozinhos também, e alguns bem expansivos, mais do que havia visto até então. Realizei visitas durante todo o ano de 2024. Nesse período, poucas vezes observei clientes sendo rudes, escandalosos, e fazendo piadas. Ainda assim, ocorrem cenas desse tipo, como homens saindo sem camisa da porta que dá acesso ao quarto, e dizendo coisas como “quem será a próxima?”. Em dezembro, o número de homens fazendo piadas, rindo alto e chamando a atenção para si é maior.

A partir de outubro, comecei a realizar as visitas acompanhada do meu colega de mestrado, que me ajudou na gravação, pois gostaria que ele conhecesse o espaço antes de gravarmos. Fernando é um homem padrão, hetero, cis, branco e com muitas tatuagens, características que chamavam a atenção de algumas mulheres.

Sinto que, com a presença do Fernando, os diálogos começaram a ficar mais longos. Os homens presentes no local nos encaravam, eles pareciam mais interessados na nossa presença. Normalmente, sentávamos eu e Fernando em uma mesa, e chamávamos uma das meninas para conversar. Em uma dessas vezes, um homem do outro lado do bar chegou a tirar fotos nossas, e a moça com quem conversávamos nos disse que o homem em questão era frequentador da casa e que costumava ser desagradável com as trabalhadoras.

Em uma dessas conversas, encontramos uma das possíveis entrevistadas para as gravações que queríamos fazer. Era uma mulher perto dos 40 anos. Contou que já trabalhava há quase dez anos na prostituição, que era uma das trabalhadoras mais antigas da casa, que acreditava estar segura naquele espaço, que os seguranças marcavam presença sempre que necessário, e que já tinha tido clientes de todos os tipos.

Como houve abertura dessa trabalhadora, investiguei mais sua trajetória. Ela me contou que a família nunca soube, mas que o namorado sabia, e estava de acordo. Começou neste trabalho por dar mais dinheiro do que um subemprego ou emprego convencional e por poder fazer o seu próprio horário. Relatou também que já teve clientes que pagavam apenas para conversar ou para fazer companhia, e que isso era comum. Idosos que não são mais capazes de realizar o ato sexual frequentam o lugar.



Perguntei a ela sobre a falta de regulamentação, se seria melhor ter uma profissão com carteira assinada, e se acreditava que, dessa forma, o preconceito diminuiria. Ela me respondeu de forma negativa, que a aderência seria difícil, que poucas pessoas iriam querer ter “trabalhadora do sexo” registrado em carteira, pois isso poderia prejudicá-las, caso saíssem e quisessem esquecer esse momento da vida. Ela também respondeu que a regulamentação não diminuiria o preconceito, que só se entende a prostituição quando se está dentro, que a maioria das mulheres nunca entrou em uma casa de prostituição, e assim não sabe sobre a realidade de quem está ali, por isso o preconceito e o julgamento são tão grandes.

O ambiente que frequentei é uma casa fechada, com uma proprietária mulher, que seleciona as mulheres. Há um padrão definido, tanto de aparência quanto de comportamento, que elas precisam seguir para se enquadrar naquele espaço. Precisam estar maquiadas, com cabelos bem arrumados, roupas limpas e bem cuidadas, que afirmem a feminilidade, como vestidos, minissaias, blusas do tipo top ou cropped, sandálias e sapatos de salto alto.

Por vezes, sinto um desconforto em estar ali. Coloco-me no lugar dessas mulheres, que têm a minha idade, e me pergunto como seria se estivesse em seus corpos. E, nesse momento, me identifico com esse trecho do texto de Silvana Nascimento:

“Nesse sentido, a ‘experiência próxima’, que se realiza nas pesquisas de campo entre antropóloga e interlocutoras(es), não se faz sem envolvimento, ou melhor, engajamento (não necessariamente emocional e sim uma implicação). Clifford Geertz, nos anos 1970, propôs o duplo jogo do experience-near-experience-distant como metáfora para a produção antropológica, entre o trabalho de campo (‘estar lá’) e a escrita (‘estar aqui’). Naquele momento, o autor indicava os riscos do que chamava ‘empatia espiritual’ em relação aos ‘informantes’. A experiência próxima deveria ‘descobrir o que diabos eles acham que estão fazendo’ (Geertz, 1974: 29) e compreender com que meios os “nativos” percebiam suas ideias e realidades. Assim, esta proximidade estava fundamentada em um certo distanciamento afetivo em relação às pessoas com o propósito de compreender o sistema simbólico de uma cultura e não fazer, em suas palavras, ‘uma comunhão de espíritos’” (NASCIMENTO: 2019, p. 463).

Essa citação se relaciona com a experiência que descrevo do trabalho de campo. No contexto que estou investigando – um ambiente ligado ao trabalho sexual, onde estou constantemente alternando entre observar e ser observada – existe um engajamento que não é meramente emocional, mas intelectual e metodológico. Essa “implicação” que Silvana Nascimento menciona está relacionada à necessidade de compreender o que ocorre nesse espaço a partir de uma aproximação, sem, no entanto, perder o distanciamento necessário à análise.

No meu caso, ao me deparar com a maneira como as mulheres são vistas e como se comportam dentro desse espaço, experimento a proximidade no sentido de estar lá e compreender a dinâmica do local. Ao mesmo tempo, vejo-me desafiada a manter uma postura crítica e reflexiva sobre o que observo, um distanciamento necessário para interpretar as relações de poder, gênero e espaço que estão em jogo. Quando Geertz fala sobre o risco da “empatia espiritual”, ele alerta para o perigo de uma identificação excessiva, que poderia obscurecer minha capacidade de analisar as dinâmicas sociais de forma crítica e objetiva.

Geertz, ao falar sobre a “experiência próxima”, também nos convida a considerar o ponto de vista dos “nativos”, ou, no meu caso, das mulheres e homens que frequentam aquela casa de prostituição. Busco compreender como essas pessoas percebem seu próprio comportamento e as interações que ocorrem naquele ambiente. Esse é o desafio central da etnografia: estar presente, compreender e descrever sem se deixar levar pela “empatia espiritual”, que poderia interferir no entendimento crítico dos processos culturais e sociais que se desenrolam ali.

Porém, a prática difere da teoria, e é difícil não sentir empatia pelas pessoas do meio que estudamos. A prostituição é um assunto que gera falas preconceituosas. Prefiro não falar muito sobre minha pesquisa nesse momento, pois não queria me envolver ainda mais com esse meio pelo ato de defender as razões pelas quais aquelas mulheres não deveriam ser julgadas.

Mas, no fim de 2024, depois de dois anos de pesquisa teórica e um de trabalho de campo, não aguentei. Estava em uma conversa na qual outra mulher, após ter visto um vídeo preconceituoso no TikTok tratando de prostituição, foi debochada e usou palavras de baixo calão, afirmando que as prostitutas deveriam ser extintas, pois colaboravam com a traição e até com a pedofilia. Tem coisas que são difíceis de ouvir, ainda mais quando dedicamos tanto tempo a estudar uma minoria social. Acabei me envolvendo: a empatia virou uma luta conjunta.

## Como eles agem?

Os homens agem como se estivessem em um jogo de predação. Eles acreditam que têm o direito de “possuir” qualquer uma das mulheres presentes, como se tivessem liberdade total de escolha, bem como controle sobre aquilo que desejam. Há nítida confiança entre eles: a certeza de que podem conquistar ou dominar qualquer corpo feminino ao redor. O modo como se comportam expressa a ideia de que os homens exercem poder sobre as mulheres – uma dinâmica de controle e posse que se manifesta de forma visível, quase naturalizada, perceptível a qualquer observador naquele espaço.

“Predação e canibalismo são metáforas úteis, conexões que permitem traçar um caminho mais amplo e complexo para a compreensão das relações de prostituição e, quem sabe, para outras formas de relações afetivas/sexuais, nas quais a candura romântica ou a perversão mercantil sejam insuficientes. ‘Predação’ não é um conceito usado ou sugerido explicitamente por nossas protagonistas. Dessa forma, é preciso tomar cuidado para não se embasar no senso comum vinculado ao termo (depredação, destruição), o que só alimentaria a violência contra as prostitutas, assim como não confundir o caminho com o objeto. Predação não define a prostituição, mas ajuda a entendê-la no marco de relações maiores de guerra e expansão cultural, de apropriação de potenciais, conflitos entre agências e perspectivas, ‘viração’ e malandragem. Uma guerra que tem mostrado como seu mais duradouro objeto a defesa/produção da ‘família’ e da ‘sociedade’” (CÔRREA et. al.: 2011, p. 97).

A metáfora da predação permite que eu amplie a análise das relações de poder que presencio, especialmente em relação à figura masculina. Quando falo sobre os homens no espaço que estou pesquisando, os descrevo como “predadores”, pois sua postura de dominação é parte daquele ambiente. Em vez de ser uma simplificação negativa da prostituição, permite-me entender a dinâmica de poder mais complexa em jogo.

Não estou dizendo que a prostituição se resume a uma relação de destruição ou violência contra as mulheres. O que percebo é que, no ambiente em que estou, a predação é uma forma de “apropriação” de corpos e potenciais, uma dinâmica em que os homens se apropriam das mulheres de forma naturalizada, como se fosse parte do jogo social.

Além disso, penso em como as relações entre homens e mulheres ali presentes não estão apenas ligadas à prostituição em si, mas também a uma luta cultural mais ampla. A citação refere-se a uma “guerra”, que envolve a defesa e a produção da “família” e da “sociedade”. As dinâmicas de poder entre homens e mulheres podem ser vistas como o reflexo de um conflito maior: o masculino, representado pela dominação e objetificação das mulheres, e o feminino, muitas vezes limitado por normas culturais e sociais rígidas. Nesse sentido, a prostituição não é um fenômeno isolado, mas sim parte de um campo de batalha cultural onde diferentes perspectivas e agências estão em constante conflito.

Para eles, a dominação parece ser algo esperado, um comportamento aceito e internalizado. A metáfora da predação me ajuda a entender como essa dominação não é apenas uma questão de destruição ou violência, mas de apropriação, como se o corpo da mulher fosse um território a ser conquistado, ainda que os homens saibam que estão pagando para estar na posição de conquistadores.

Ao mesmo tempo, ao olhar para as mulheres naquele espaço, vejo como ocupam uma posição subordinada nesse jogo de poder. Esse desequilíbrio é também a manifestação de uma “guerra” mais ampla, na qual a mulher ocupa o lugar de objeto e os homens agem como agentes da dominação. O espaço da prostituição, como qualquer outro espaço social, é marcado por relações de poder em que as mulheres são vistas como objeto a ser “consumido”. A metáfora de predação ajuda a entender as relações de poder como uma disputa constante de territórios, os corpos das mulheres sendo apropriados por uma visão patriarcal, e a sociedade se reproduzindo em tomo desses padrões.

O desafio de minha pesquisa foi encontrar o equilíbrio entre estar imersa nesse ambiente, estar lá, e manter uma distância analítica necessária, estar aqui, para interpretar as dinâmicas de poder com uma perspectiva crítica. Utilizo a metáfora da predação para compreender as relações complexas que se estabelecem nesse espaço, pois ela me afasta de simplificações que empobrecem a análise dos processos culturais e sociais em jogo.

O funcionamento da casa de prostituição que frequentei tem uma estrutura muito semelhante à descrita pela antropóloga Natania Lopes. A dinâmica interna, as interações entre as mulheres, os clientes e a própria administração do local se assemelham muito com o que a autora observa em seu estudo. Assim como no contexto de Lopes, a casa em que estive imersa apresenta uma divisão bem definida entre as mulheres que trabalham ali e a gestão do ambiente, com uma clara hierarquização de espaços e de funções, além de um sistema de controle e vigilância que molda a experiência de todos os envolvidos.

“Quando uma garota nota que um cliente está olhando para ela, ela vai falar com ele (GASPAR, 2004, fala sobre a importância dos olhos como órgãos de sedução neste contexto). Ou o cliente chama diretamente a menina. Conversam um pouco e a garota tenta convencê-lo a fazer um programa, de preferência no quarto mais caro e por mais tempo. Se acertam o programa e decidem ‘subir’ para o quarto, a menina faz um registro com a ‘cabinária’ do tempo de programa, tipo de quarto, nome do cliente e seu nome (da garota). Através deste controle é que a casa indexa os programas às respectivas mulheres para fazer o pagamento, no final do dia, ou no dia seguinte. Há casas ainda que pagam só no final da semana de trabalho” (LOPES: 2015, p. 17).

Primeiramente, a importância dos “olhos” como órgãos de sedução, como menciona Gaspar, citado por Lopes, é um ponto interessante. No ambiente que estou pesquisando, o olhar inicia a interação entre as mulheres e os clientes. O simples fato de perceber que um cliente está olhando para ela desencadeia uma série de ações e estratégias da mulher, que toma a iniciativa de se aproximar e se engajar na negociação. Essa capacidade de “ler” os olhares e agir com base nisso é, em muitos casos, uma habilidade essencial para o trabalho. Ela fundamenta, no jogo de sedução, o controle sobre a situação inicial – uma forma de agência no processo de escolha e negociação.

Além disso, a negociação do tempo e do quarto, como descrito no texto de Lopes, é uma estratégia para maximizar os ganhos. A escolha do “quarto mais caro” e a tentativa de estender o tempo de programa indicam uma tentativa de otimizar o rendimento do trabalho. Essa tática está muito presente no ambiente que observo, onde o tempo e o espaço são claramente comercializados e onde a mulher precisa negociar ativamente para obter o melhor retorno possível.

O processo de registro do programa com a “cabinária” é outro ponto-chave. Ele revela como a casa organiza e controla o trabalho das mulheres, criando um sistema de rastreamento que vincula o pagamento ao trabalho realizado. A necessidade de registrar todos os detalhes do programa – a duração, o quarto, os nomes das pessoas envolvidas – é uma forma de a casa garantir o controle. Aliado à prática de pagamento diário ou semanal, tal controle reforça a estrutura de trabalho hierárquica, na qual as mulheres são subordinadas à administração da casa e à forma como os programas são indexados.

O modelo de pagamento diário ou semanal também fala sobre a precariedade das condições de trabalho, um tema central quando se analisa o sistema de prostituição. No contexto que Lopes descreve, o pagamento imediato ou postergado depende de um sistema de controle interno, que varia conforme a casa. No entanto, uma constante é a dependência das mulheres em relação a esse controle, já que a casa detém o poder sobre os pagamentos e, portanto, sobre a condição financeira das trabalhadoras.

Ao detalhar a negociação, o registro e o pagamento no contexto da prostituição, Lopes expõe a complexidade das relações de poder e controle dentro da casa, onde as mulheres, apesar de possuírem agência para negociar, ainda são monitoradas por um sistema que visa à maximização de lucros, o que deixa ver a mercantilização do corpo das mulheres e a tensão constante entre a agência individual e a estrutura de poder que a regula.

## Dentro e Fora da Lei

A prostituição no Brasil não é considerada um crime, mas também não é formalmente regulamentada pelo Estado. Embora a Constituição e a legislação brasileira não tratem diretamente a prostituição como uma profissão, ela é entendida como uma atividade de exercício livre e individual, desde que não envolva exploração de terceiros, como ocorre no caso do proxenetismo (exploração sexual alheia).

Entretanto, embora não seja crime ser prostituta ou prostituto, a ausência de regulamentação cria um vácuo jurídico, o que deixa profissionais da área em uma situação de vulnerabilidade. Não existe uma legislação que garanta direitos específicos, como aposentadoria, férias, ou mesmo proteção em relação à segurança no trabalho.

A regulamentação da prostituição no Brasil vem sendo debatida há algum tempo, e existem diferentes posições sobre o tema. Alguns defendem a regulamentação para garantir melhores condições de trabalho e proteção legal; outros argumentam contra a formalização da profissão, com base em princípios morais e éticos.

“Também se ampliou, de maneira muito positiva, o diálogo entre o campo feminista e o movimento organizado de prostitutas e se multiplicaram as vozes feministas que se declaram abertamente pró direitos das trabalhadoras sexuais e também as prostitutas que se declaram feministas. Um marco fundamental dessa transformação foi a erupção, em 2011, das Marchas da Vadias que se tomou um espaço de encontro ao mesmo tempo fértil e tenso, reunindo jovens feministas e prostitutas. Também tomaram corpo ou trasarticulações envolvendo os movimentos vinculados ao trabalho sexual com grupos de mulheres negras, de trabalhadoras rurais e demais outras organizações sociais, como o (MTST e coletivos de arte).

Por outra parte, assistimos, desde 2010, à aparente ‘neutralidade do Estado’, que havia possibilitado um diálogo frutífero entre os movimentos de prostitutas e atores estatais (...), se dissolvendo paulatinamente. Desde então, diversos programas que respondiam de maneira positiva às reivindicações das trabalhadoras sexuais em termos de direitos foram, seja desmontados, seja censurados, como no caso emblemático da Campanha ‘Sou feliz sendo prostituta’ censurada em 2013 pelo Ministro da Saúde depois de pressão exercida pela Bancada Evangélica” (CORRÊA et. al.: 2021, p. 299).

Para refletirmos sobre a questão da regulamentação da prostituição, precisamos compreender o contexto em que estamos inseridos e como se desenha a disputa no campo político no Brasil. Governos de direita e conservadores tendem a adotar posturas que reprimem ou dificultam a aceitação do trabalho sexual, influenciando as políticas públicas e a percepção social sobre a prostituição.

A criminalização da exploração sexual e o combate ao tráfico de pessoas, que são preocupações legítimas, são, com frequência, usados como justificativa para a repressão à prostituição. Isso acontece apesar do fato de a prostituição, em si, não ser ilegal no Brasil. A dificuldade está em separar o que é a exploração e o tráfico da prática autônoma do trabalho sexual. Assim, em contextos políticos conservadores, a prostituição tende a ser tratada sob a lógica do controle moral e da punição, em detrimento da formulação de políticas públicas que protejam os direitos e a dignidade das trabalhadoras e trabalhadores do sexo.

Portanto, a falta de regulamentação da prostituição está intimamente ligada às disputas políticas e aos posicionamentos ideológicos que prevalecem no cenário atual. A visão de um governo conservador sobre o trabalho sexual não apenas dificulta avanços legislativos nesse campo, mas também reforça a marginalização das pessoas que optam ou são forçadas a exercer essa atividade. Para que se avance na regulamentação, é preciso um diálogo mais amplo sobre direitos humanos, respeito à liberdade individual e o combate ao preconceito, ao mesmo tempo em que se promove o combate à exploração e ao tráfico de pessoas.

Ao investigar o andamento dos projetos de lei relacionados à prostituição no Brasil, as últimas notícias que encontrei foram reportagens de 2023, nas quais uma profissional do sexo, moradora de Campinas, compartilha as dificuldades ainda enfrentadas no exercício da sua profissão. Ela relata a falta de avanços significativos na regulamentação da profissão, o que mantém as trabalhadoras do sexo no mesmo contexto social e jurídico que existe há anos, sem melhorias concretas em relação aos seus direitos, segurança e condições de trabalho.

“Trabalho sexual não é crime, mas apesar de existir um reconhecimento, não existe uma formalização, que impacta não só nós, mas toda uma cadeia. No Itatinga, você tem quem venda bebidas, roupas, procedimentos estéticos. É um bairro que economicamente depende do trabalho sexual”, enfatiza Betania.

‘Não tem glamour, romantismo. Trabalho sexual é trabalho. Não é fácil coisa nenhuma, e não ganha muito como se imagina. O que se pede é um direito mínimo. A possibilidade de pagar uma Previdência e, num dia que estiver doente, poder ter um auxílio. Pensar em aposentadoria’, defende Betânia” (Betania Santos em entrevista para o jornal G1, 2023, online).

Além disso, a falta de regulamentação impede que as trabalhadoras do sexo tenham os mesmos direitos trabalhistas que outras categorias profissionais, como o direito à aposentadoria, à licença maternidade ou a uma jornada de trabalho definida. A experiência dessa profissional de Campinas reflete o retrato de muitas outras pessoas que atuam nessa área e que se veem sujeitas a um sistema jurídico e social que não as reconhece plenamente como trabalhadoras, o que as coloca em uma posição de vulnerabilidade.

Embora a prostituição seja tema recorrente no debate público, os avanços legislativos permanecem limitados, sem mudanças efetivas que garantam melhores condições, direitos e dignidade às trabalhadoras do sexo. Essa estagnação decorre, em grande parte, de resistências sociais e políticas marcadas por preconceitos morais e culturais, o que dificulta a regulamentação da atividade e perpetua seu estigma e marginalização.

“Retrocessos também ocorreram no legislativo, onde o projeto de lei 98/2003, proposto pelo ex-deputado federal Fernando Gabeira, que propunha a descriminalização total da prostituição (voluntária) de pessoas adultas foi definitivamente arquivado. E o projeto de lei Gabriela Leite, proposto pelo Deputado Jean Wyllys que retomava seu conteúdo tampouco avançou e sua tramitação ficou ainda mais comprometida quando, em 2019, o deputado, ameaçado de morte por forças de direita, renunciou do mandato e deixou o país. Por outro lado, propostas de criminalização dos clientes ou de contenção da prostituição foram, desde então, apresentadas.

Sobretudo, depois de 2019, quando a política de direitos humanos passou a ser conduzida por uma pastora com base numa pauta francamente conservadora, não se poderia esperar atenção aos direitos das trabalhadoras sexuais. Atos de fala sobre prostituição, de autoridades públicas e celebridades, têm devolvido as trabalhadoras sexuais ao lugar de sempre, ou seja: da imoralidade, da exploração ou da abjeção. Finalmente, mas não menos importante, a pauta punitivista do governo federal cria um ambiente no qual se multiplicam operações jurídico-policiais que criminalizam a profundidade das trabalhadoras sexuais” (CÔRREA et. al: 2021, p. 300).

Esta pesquisa evidencia a complexidade das dinâmicas do trabalho sexual dentro de uma estrutura que não o reconhece como profissão regulamentada. Práticas de negociação, controle e administração das casas revelam a precariedade das condições de trabalho e a subordinação das mulheres, agravadas pelo estigma social e pela falta de garantias básicas, como aposentadoria e proteção contra abusos. Apesar dos avanços nos debates feministas, a regulamentação no Brasil segue como um desafio, diante da resistência política e moral que perpetua a marginalização da categoria.

### 3 - ZONA DE CRIAÇÃO

É importante esclarecer que este trabalho se insere em um campo híbrido, situado entre os estudos de videoarte e cinema documental, não tendo como objetivo se definir ou se restringir a um único suporte. Trata-se de uma proposta de caráter experimental, na qual o resultado não se limita a uma produção final acabada, mas se constitui a partir das próprias tentativas, dos erros, dos acertos e do evidenciamento dos percursos construídos ao longo do processo. Nesse sentido, a produção final não é entendida como um ponto de chegada, mas como um desdobramento das experiências realizadas, sendo aquilo que emerge — ou se expõe — a partir das sucessivas experimentações.

A intenção de manter o trabalho em aberto está diretamente relacionada à possibilidade de criação contínua, experimentação e reflexão sobre o próprio processo. Não se trata apenas de produzir um objeto final, mas de desenvolver um material que se sustente justamente em sua capacidade de articulação e desdobramento. Nesse sentido, a produção é pensada como um campo em movimento, no qual as escolhas realizadas ao longo do percurso — tanto técnicas quanto poéticas — permanecem ativas e disponíveis para novas configurações.

Essa abertura se manifesta, sobretudo, na possibilidade de múltiplos modos de exibição. O trabalho pode assumir a forma de um filme experimental, apresentado em uma sala de cinema, mas também pode se expandir para o espaço expositivo, por meio de dispositivos multitelas, nos quais o material é fragmentado, reorganizado e rearticulado em diferentes temporalidades e espacialidades.

Essa condição não é apenas uma adaptação de formato, mas parte constitutiva da própria obra, que se constrói a partir da ideia de deslocamento entre suportes e da recusa em se fixar em uma única forma de apresentação.

As escolhas visuais e estruturais que atravessam o trabalho — como a construção do texto, os layouts, os percursos narrativos, bem como as decisões relacionadas à cor, à luz e à ambientação — também participam dessa lógica expandida. Esses elementos não estão restritos ao vídeo em si, mas podem ser transpostos para o espaço físico da exposição, criando uma continuidade entre a obra audiovisual e o ambiente em que ela se insere. Dessa forma, a experiência não se limita à tela, mas se amplia para uma dimensão espacial, na qual o espectador é convidado a habitar o trabalho.

Considerando que a produção parte de histórias reais e de experiências vividas por sujeitos concretos, essa abertura de formato e de circulação torna-se ainda mais necessária. Na escolha de não se restringir a um único circuito — seja ele o cinema ou o espaço expositivo —, o trabalho amplia suas possibilidades de alcance e de encontro com diferentes públicos, criando condições para que essas narrativas circulem de maneira mais diversa e acessível.

Assim, o resultado não se configura como um produto fechado, mas como um material maleável, disponível para ser ativado em diferentes contextos, sem amarras a um único formato ou modo de exibição. Essa condição reafirma tanto o cinema quanto o vídeo como campos expandidos da arte, nos quais as fronteiras entre suportes se tornam porosas, permitindo que a obra exista em trânsito, em constante reformulação, e em diálogo com os espaços e contextos que a recebem.

Devido a essa abertura, ao longo de todo o percurso de construção, a produção passa a incorporar e acumular materiais, acolhendo aquilo que dela emerge durante o processo. Nesse sentido, não se trata de um desenvolvimento linear, mas de um movimento contínuo de adição e desdobramento, no qual experimentações paralelas também assumem estatuto de resultado. A produção de colagens, por exemplo, apresentada mais adiante neste capítulo, surge como um desdobramento secundário do processo principal, mas ainda assim constitui uma forma de pensamento e materialização. Trata-se de uma reflexão que se manifesta por outros meios, mantendo-se integrada ao conjunto da obra e contribuindo para a compreensão ampliada do processo criativo.

Ao pensarmos a arte contemporânea, consideramos justamente esses atravessamentos, entremeios e deslocamentos, nos quais uma produção pode se desdobrar em outras, estabelecendo relações com diferentes linguagens e suportes. A obra deixa de ser entendida como algo estático e passa a ser compreendida como um campo em constante transformação, moldável e aberto à reinterpretação contínua. Essa dinâmica reflete, em grande medida, a própria condição do contemporâneo, marcada pela aceleração, pela simultaneidade e pela sobreposição de acontecimentos.

Nesse contexto, tanto o processo de construção quanto as formas de exibição do material audiovisual se constituem como acontecimentos em si, capazes de gerar novos sentidos e articulações. Esses desdobramentos permitem que o trabalho se aproxime e se integre a produções das artes plásticas, ampliando seu campo de atuação e possibilitando a reativação de significados — sejam eles novos ou revisitados. Ao se estruturar a partir dessas múltiplas camadas, a produção se abre a uma diversidade de interpretações, especialmente por se constituir em torno da experiência humana como eixo central, reconhecendo no sujeito e em suas vivências um campo inesgotável de produção de sentido.

O objetivo, ao final, é que, mesmo que esse material ainda não tenha sido exibido, seja possível aprender com o processo e compreender como um material pode ser moldado e construído para que possa se adaptar, se encontrar e fazer sentido em diferentes contextos. O aprendizado sobre esse processo é, de fato, o que importa neste trabalho, tanto para mim quanto para o leitor que busca aqui alguma inspiração em produções híbridas.

Para mim, o tempo não permitiu dizer tudo neste trabalho, nem apresentar todas as possibilidades futuras de demonstração da obra. No entanto, é fundamental compreender como esse percurso aconteceu e, a partir disso, pensar em sua continuidade — não apenas nesta produção, mas em possibilidades futuras, em criações que possam se desdobrar a partir desta.

Assim como este trabalho se constrói a partir de uma trajetória, ele também pode inspirar novas produções a irem cada vez mais longe, com mais dinâmica, mais maleabilidade e maior democratização dentro da própria produção, de modo que não se prenda a um único suporte. Afinal, a arte não para, e, da mesma forma, penso que a produção não deve parar, nem ser interrompida.

O método de criação que exponho, experimento e demonstro aqui, a partir dos meus estudos, tem esse ideal como cerne: uma produção que não se sustenta na fixidez, mas que permanece em abertura constante. Defendendo a necessidade de não precisar se definir como algo único, pois nada é apenas aquilo que se propõe a ser, quando observado a partir dos olhares da arte.

## ANTES DO PONTO DE CHEGADA

Abrir este capítulo implica retornar ao projeto em seu estado inicial, quando as compreensões sobre o próprio fazer eram distintas das de hoje. Trata-se de revisitar a primeira versão estrutural do trabalho, elaborada em 2024.

Naquele momento, havia uma busca intensa por compreender o que, de fato, constituía o material do filme. Não era apenas imagem, nem apenas relato, nem apenas espaço. Apresentava-se como algo em constante transformação, um campo instável que mudava à medida que o processo avançava. As decisões não surgiam de um controle total sobre a produção, mas de negociações entre desejo conceitual, limites éticos, condições de produção e realidade material.

O mundo conceitual (questões de invisibilidade, memória, representação e gênero) tensionava continuamente o mundo concreto (autorizações restritas de captação, limites financeiros, tempo reduzido de gravação, disponibilidade das participantes e condições reais de um espaço em funcionamento). Assim, o projeto foi sendo moldado não apenas pelo que se desejava alcançar, mas também pelo que era possível realizar. Nesse sentido, ele revelou aquilo que não está explicitamente no roteiro, mas que determina sua forma. O material visual idealizado precisou dialogar com restrições – e foi justamente nesse atrito que começaram a surgir pistas sobre o que poderia vir a ser.

Até então, transitávamos pela curiosidade e tentativa de desenvolver um material visual ideal, que abrisse portas para experimentações, que previsse grande movimentação entre pré- e pós-produção, e se sustentasse na estrutura física e simbólica da casa de prostituição. Foi nesse contexto que surgiu a primeira versão de um roteiro-tabela, ainda fortemente ancorado na lógica documental, mas já atravessado por intenções experimentais.

### Roteiro - Documentário Experimental – 1ª Versão

#### Título: Espaços Invisíveis

- Entrevista com pessoas envolvidas na prostituição - 3 dias de gravações
- Captação de áudio.
- Locais seguros ou neutros para as entrevistas.
- Testemunhos pessoais sobre suas vidas, desafios enfrentados e aspirações.
- Discussão sobre como a sociedade percebe e trata as entrevistadas.
- Captação de algumas cenas de vida cotidiana, em geral.
- Filmagens que capturam o cotidiano das pessoas entrevistadas, em particular.

#### Cenas de contextualização - 2 a 3 dias

- Estudo dos relatos, memórias e entrevistas.
- Anotações e criação de um novo roteiro partindo das memórias descritas nas entrevistas.
- Busca por espaços na cidade que reflitam as memórias.
- Criação de cenas de encaixe que funcionam como meio de materializar a memória descrita.

<b>Vídeo</b>	<b>Áudio</b>
<p>Parte 1</p> <p>No espaço de prostituição, somente foi autorizado captação de áudio, e imagens que não identifiquem o local ou a pessoa.</p> <p>A captação de vídeo neste espaço interno, será limitada.</p> <p>Realização de takes que mostrem os pés, saltos, meias-calças, andar das pessoas pelo espaço, o chão do espaço, a circulação de bebidas e cigarros.</p> <p>Filmagem do processo de escolha das roupas, realização da maquiagem, arrumação do cabelo, bem como de escolhas realizadas antes da entrada no espaço do salão do bar.</p> <p>Parte 2</p> <p>Após a análise das primeiras captações de som, onde estarão presentes os relatos das memórias das entrevistadas, será feita uma decupagem dessas memórias e um novo roteiro, que priorize a busca por espaços que representam as memórias citadas.</p> <p>Serão realizados entre 2 a 3 dias de gravações externas, que buscam imagens cotidianas em espaços da cidade de Curitiba, que serão utilizadas para montar e materializar as memórias descritas.</p>	<p>A captação de áudio das entrevistas será feita sem o acompanhamento do vídeo.</p> <p>Gravação das vozes de 4 meninas que trabalham na casa de prostituição, respondendo a perguntas e contando as memórias sobre a vida nesse espaço, sobre como esse universo se distancia de uma realidade convencional. Falando sobre a rotina, a vida dentro e fora da prostituição, as motivações de se estar nesse espaço, e a realidade ao entrar e sair desse trabalho.</p> <p>Busca pelas memórias que desejam que sejam exibidas e contadas.</p> <p>Gravação de áudio de 2 mulheres que administram o espaço de prostituição, captação das memórias sobre o longo tempo em que trabalham com o público frequentador, sobre as relações de machismo, e a realidade de um espaço quase totalmente frequentado por homens. Respondendo a algumas perguntas sobre as motivações da criação do espaço.</p> <p>Também realização da captação de som dos burburinhos do ambiente no dia a dia e das músicas que tocam no interior da casa de prostituição.</p>

### Detalhamento de gastos

<b>Entrevistada</b>	TRABALHADORA 1	TRABALHADORA 2	TRABALHADORA 3	TRABALHADORA 4	FUNCIONÁRIA 1
<b>Cenário</b>	Espaço do quarto	Espaço do camarim/maquiagem	Espaço interno do bar	Espaço externo do bar	Depósito e balcão do bar

<b>CATEGORIA</b>	<b>DESCRIÇÃO</b>	<b>VALOR (R\$)</b>
Entrevistas	4 trabalhadoras do sexo	800
	1 funcionário local	200
Espaço	Locação (6 horas)	400
Equipe	Direção	0
	Câmera	0
	Som	0
	Produção/montagem	0
Custos adicionais	Alimentação	100
Total		1.500

Entretanto, não foram apenas as questões conceituais ou financeiras que atravessaram essa etapa do processo. O que se impôs com maior força foi a própria realidade da prostituição no Brasil, atravessada pela precariedade, estigmatização, instabilidade econômica e ausência de garantias jurídicas.

O espaço que visitava, após um período inicial de aproximação, encerrou o relacionamento comigo enquanto pesquisadora e realizadora. Essa ruptura foi abrupta, e decisiva. Mas não a leio como negativa. Ao contrário, ela evidencia a complexidade do campo em que tentava adentrar.

Não culpo a gestão do espaço. A autorização para gravar profissionalmente em uma casa de prostituição, sem oferecer retorno, seja financeiro, jurídico ou estrutural, revela-se, olhando em retrospecto, uma idealização. A troca nunca foi equilibrada.

Nesse momento, fui obrigada a deslocar o olhar para mim mesma e para o lugar social que ocupo. Não possuo condições financeiras para “comprar” uma permissão de entrada e gravação. Não posso oferecer proteção jurídica às trabalhadoras nem ao estabelecimento. Mesmo estando amparada por documentos institucionais, como a aprovação pelo Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da UNESPAR, que impõe o anonimato absoluto do local e das participantes, isso não gera, por si só, confiança.

No contexto brasileiro, especialmente em universos que operam de maneira informal e sob constante risco de exposição ou criminalização, a confiança não se constrói apenas pela via de documentos. Ela se constrói por meio de garantias concretas. E eu não tinha garantias suficientes a oferecer.

Esse “lado do Brasil” – marcado por desigualdade estrutural, por economia informal e por vulnerabilidade institucional – não confia em quem não tem nada a oferecer em troca. E essa constatação não é moral: é estrutural. O projeto, então, encontrou um limite que não era estético, nem narrativo, nem metodológico. Era um limite real.

Essa interrupção revelou algo fundamental sobre o próprio processo: o filme não se fazia apenas de escolhas criativas, mas de relações de poder, de economia, de posição social e de condições materiais concretas. O campo da criação mostrou-se inseparável do campo da vida.

A impossibilidade de continuar gravando naquele espaço produziu uma fratura. E foi nessa fratura que o projeto começou a se reorganizar. Se antes a proposta era estruturar um documentário experimental ancorado na presença concreta da casa de prostituição, agora a ausência tomava-se o objeto. O espaço físico, antes centro do projeto, transformou-se em uma lacuna. E talvez essa lacuna dissesse mais sobre invisibilidade do que qualquer imagem captada.

Diante da ruptura, tive que recalcular a rota, e ir atrás do Rastro de memória.

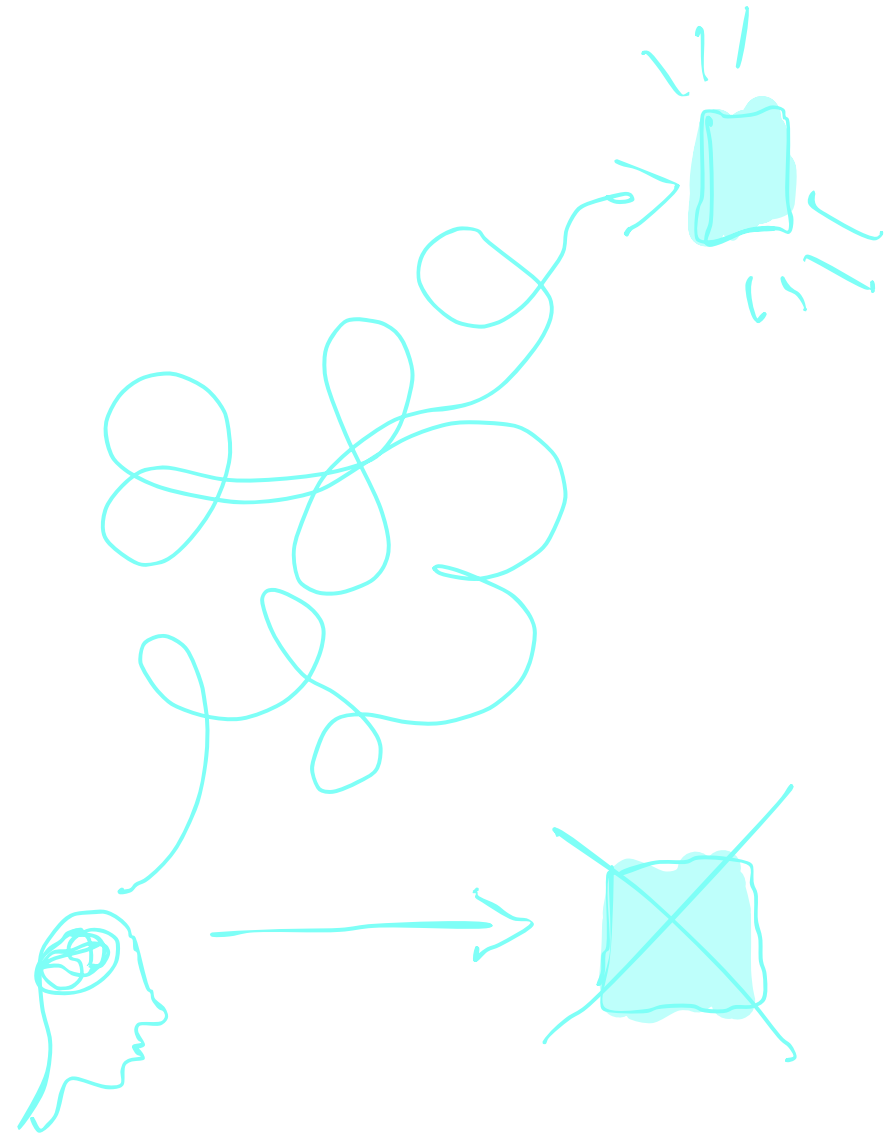
No último dia em que estive na casa de prostituição, antes de ser retirada do espaço de maneira violenta, compreendi que o processo havia alcançado um ponto de tensão irreversível. O encerramento do contato havia sido comunicado apenas uma vez, de forma direta e definitiva. Não havia margem para negociação.

Ainda assim, paradoxalmente, aquele último dia foi um dos mais potentes em termos de troca. O diálogo com as meninas aconteceu de forma genuína, sem mediações excessivas, sem formalismos. O contato humano, que sempre foi o centro silencioso do projeto, finalmente se consolidou.

Não podia me permitir ser atravessada novamente por instabilidades externas que fugiam ao meu controle. O campo já havia demonstrado sua fragilidade estrutural. A continuidade dependeria da minha capacidade de agir com precisão e foco. Voltei a campo com um único objetivo: gravar.

Não mais na tentativa de estruturar um documentário ancorado no espaço físico, mas com a urgência de preservar aquilo que ainda era possível: a voz, a memória, o testemunho. Queria conhecer as entrevistadas para além da ideia de personagem, queria ouvi-las acima de tudo, queria trocar memórias, queria participar da materialização de uma história, não como proprietária, mas como mediadora de sua escuta.

Estruturou-se, então, um novo formato a partir daquilo que era concretamente possível realizar. A decisão não partiu de uma escolha estética ideal, mas de uma reorganização prática frente às condições impostas. Tornou-se necessário buscar um local alternativo que não reproduzisse diretamente aquele ambiente, mas que permitisse a gravações de áudio e a construção de imagem.



## Entre meios

A busca concentrou-se em um espaço descaracterizado, neutro, que não carregasse signos evidentes associados à prostituição. A intenção era evitar tanto a reconstituição cenográfica quanto a simulação do ambiente original.

A escolha recaiu sobre um imóvel alugado via Airbnb, localizado na região central de Curitiba. O local consistia em pequenas cabanas de madeira, cada uma com cama de casal e uma estrutura mínima de cozinha. Além das unidades individuais, havia um **espaço externo compartilhado** entre os hóspedes, áreas de convivência abertas e comuns.

Alguns fatores foram determinantes para essa escolha:

- Neutralidade visual: o espaço não remetia diretamente a nenhum universo específico.
- Versatilidade de enquadramento: as cabanas permitiam planos fechados, enquanto a área externa possibilitava enquadramentos abertos.
- Ambiência cotidiana: tratava-se de um espaço convencional de moradia temporária.
- Dimensão coletiva: a existência de áreas de convivência compartilhadas.



O deslocamento do diálogo para outro espaço produziu uma inflexão importante no projeto. Ao retirar a fala do interior da casa de prostituição e situá-la em um ambiente ordinário, a narrativa deixava de ser imediatamente marcada por signos de marginalidade. O espaço passava a operar como contraponto. Nesse contexto, qualquer pessoa poderia estar ali conversando sobre qualquer assunto. A imagem não determinava previamente o conteúdo moral da fala. Isso contribuía para um tensionamento entre:

- o que é visível, o que é narrado, e o que é socialmente classificado como aceitável ou não.

A escolha do espaço comum permitia sustentar uma perspectiva central do trabalho: as mulheres entrevistadas não são definidas exclusivamente pela atividade que exercem. São sujeitos que circulam em espaços ordinários, compartilham ambientes de convivência e estabelecem relações como qualquer outra pessoa.

O deslocamento espacial também dialoga com a noção de invisibilidade que atravessa o projeto. A prostituição é uma atividade que existe socialmente, mas que permanece ignorada. Ao situar as entrevistas em um espaço neutro e cotidiano, reforça-se essa tensão: trata-se de uma realidade concreta, que coexiste com a vida comum, mas que é sistematicamente apartada do campo da normalidade social.

O novo espaço implicou também uma reformulação do roteiro. Não era possível simplesmente transferir o formato anterior para outro local. A mudança exigia outro modo de organizar a conversa. A proposta deixou de ser uma entrevista estruturada sobre prostituição e passou a buscar um diálogo que não partisse imediatamente do tema. A intenção era trabalhar no entre-espaço, não como conceito abstrato, mas como prática: iniciar conversas comuns e permitir que, aos poucos, as experiências atravessadas pela prostituição emergissem dentro desse fluxo.

A escolha foi começar de forma casual. Não anunciar o tema de imediato, mas criar uma situação de encontro. Convidei meu amigo, o jornalista Samuel Carvalho, para sentar comigo no espaço de convivência do Airbnb, junto às duas mulheres que aceitaram participar. Preparamos perguntas, mas não havia um roteiro rígido. As questões funcionavam como um ponto de partida, não como uma direção fixa. O que me interessava era observar como as falas se organizavam quando não eram imediatamente enquadradas pelo tema da prostituição.

A presença de Samuel contribuía para que a conversa se estruturasse mais como uma troca do que como uma entrevista propriamente dita. O formato coletivo diminuía a hierarquia entre quem pergunta e quem responde. O objetivo não era extrair relatos, mas criar uma situação em que eles pudessem aparecer. Havia uma tentativa consciente de produzir um espaço de acontecimento, no qual a fala surgisse da relação entre as pessoas presentes e não apenas da demanda da pesquisa.



Ao deslocar a conversa para um ambiente comum, retirado do local de trabalho das mulheres, a narrativa deixava de estar ancorada em signos evidentes de marginalidade. O espaço era neutro, provisório e compartilhado. Ali, qualquer grupo poderia estar conversando sobre qualquer assunto. Essa neutralidade visual e espacial reforçava um aspecto central do projeto: as mulheres entrevistadas não são apenas trabalhadoras do sexo. São sujeitos que circulam em espaços ordinários, que ocupam ambientes de convivência como qualquer outra pessoa, ainda que carreguem experiências situadas em um campo socialmente invisibilizado.

O dia da gravação foi atravessado por uma tensão, perceptível no ar. Ela tinha origem no tempo e na expectativa acumulada. Anos de estudo, buscas e dilemas, que atravessaram a antropologia, a arte e a experimentação com diferentes suportes, pareciam convergir naquele instante. Tudo aquilo finalmente poderia ser compartilhado, não apenas como pesquisa individual, mas como experiência coletiva junto aos colegas de produção.

Busquei, durante todo o processo, conversar com a equipe sobre a importância de construirmos uma criação coletiva. Desejava que todos se sentissem parte daquele momento, implicados no acontecimento que estávamos prestes a viver. Sei que esse pertencimento não é algo que se possa garantir ou controlar, mas era um desejo constante meu: dividir responsabilidades, afetos e expectativas, permitindo que o trabalho se formasse também a partir do encontro entre nós.

No momento da gravação convergiu tudo aquilo que havia imaginado, estudado e aguardado. A presença de Samuel e seu olhar jornalístico trouxeram uma energia que eu mesma não conseguia sustentar naquele momento. Sua coragem, escuta atenta e habilidade em formular perguntas foram fundamentais para que a conversa fluísse e para que o espaço se abrisse ao diálogo.

Cheguei primeiro ao espaço junto à equipe de produção. Organizamos tudo aquilo que seria necessário para a gravação: conversei com o responsável pelo local, definimos os enquadramentos possíveis e iniciamos a preparação técnica do ambiente. Observamos atentamente a luz natural, o fundo disponível, a incidência da claridade e, sobretudo, as estratégias visuais que permitiriam preservar a identidade das participantes.

A ocultação dos rostos foi uma decisão estética e ética central. Optamos por utilizar a própria luz como estratégia narrativa, posicionando as entrevistadas contra a fonte luminosa, escurecendo a cena e criando silhuetas que desenhavam os corpos sem revelar sua fisionomia. A sombra deixava de ser apenas um recurso técnico e passava a operar como linguagem, permitindo presença sem exposição.

Realizamos testes de câmera, iluminação e captação de som, ajustando cada detalhe para preparar o espaço antes da chegada das participantes. A intenção era deixar o cenário organizado, sabendo exatamente quais recursos utilizaríamos, para que, às 19 horas, quando já tivéssemos buscado as entrevistadas, o local da gravação estivesse pronto.

Nesse espaço, apresentei às meninas o termo de consentimento para gravação e expliquei de forma direta qual era o objetivo daquele encontro. Disse que a intenção era trazer o assunto à tona da maneira mais tranquila possível, que não se tratava de uma entrevista formal, mas de uma conversa, e que o mais importante era que se sentissem à vontade. Reforcei que poderiam falar apenas sobre o que quisessem compartilhar.



Convidei novamente o Fernando, que já havia me acompanhado anteriormente na casa, para realizar a captação das imagens. A orientação foi manter os rostos das participantes ocultos, trabalhando com enquadramentos que não permitissem identificação. A imagem deveria preservar o anonimato, operando por recortes e fragmentos. O Ruan ficou responsável pelo som, atento à qualidade da gravação das vozes, que naquele momento eram o centro do trabalho.

A gravação transcorreu de forma intensa e sensível. Mesmo com a chuva em alguns momentos, nada foi interrompido; ao contrário, a precipitação parecia acompanhar a densidade daquele encontro. Conseguimos registrar falas, histórias e memórias que permitiram acessar a prostituição a partir da perspectiva de quem a vive cotidianamente, em suas próprias palavras.

Mais do que cumprir uma etapa de produção audiovisual, o que se instaurou ali foi um espaço de escuta e aproximação. Aos poucos, a tensão inicial cedeu lugar a conversas abertas, trocas afetivas e reconhecimentos inesperados. Criaram-se vínculos, surgiram afinidades e foi possível compartilhar, da forma mais honesta possível, curiosidades e inquietações sobre um universo frequentemente atravessado por silêncios e estigmas. Nesse processo, o espaço da prostituição deixou de ser apenas um campo de investigação e se tornou o pano de fundo de um momento de encontro, em que pesquisa, vida e relação humana se entrelaçaram.



Passado o período de produção do filme, voltei-me à busca por novas referências para abrir possibilidades de reflexão sobre a produção. Esse movimento me levou a pensar em determinados espaços do Brasil que permanecem invisibilizados dentro do próprio ambiente acadêmico. Percebi que essa invisibilidade se manifesta de múltiplas formas, inclusive pela distância entre a universidade e certos grupos sociais. Durante os encontros, muitas das mulheres desconheciam que a universidade pública é gratuita, que existem formas de acesso possíveis e oportunidades de formação e especialização abertas à população.

Essa constatação ampliou minha compreensão sobre o conceito de Zonas de Invisibilidade. O projeto deixou de se limitar a um território físico ou contexto específico e passou a abranger diferentes camadas de exclusão — sociais, institucionais e simbólicas. A invisibilidade manifesta-se tanto no espaço urbano quanto no acadêmico, evidenciando como certos corpos, histórias e trajetórias permanecem à margem dos circuitos de reconhecimento e pertencimento. É nesse cruzamento entre o mundo social e o acadêmico que a noção de invisibilidade se aprofunda, revelando-se como resultado de múltiplas ausências e distanciamentos.

Pensando nessas questões e nos desdobramentos de Zonas de Invisibilidade a longo prazo, especialmente no desejo de continuá-lo e de finalizar o vídeo por outros caminhos, realizei a produção POVO. Concebida como uma extensão desse processo investigativo, POVO amplia reflexões iniciadas anteriormente, mantendo o interesse pelas narrativas invisibilizadas e por formas de escuta abertas.

Essa produção integra um conjunto maior de trabalhos, mas também se sustenta de forma autônoma, como uma possível conclusão das reflexões apresentadas nesta dissertação.

Ela faz parte de uma gravura ampliada, que compõe a frase “A universidade pública não é para O POVO”.



A gravura surge como uma tentativa de elaborar visualmente uma mensagem de protesto, realizada com materiais simples e em formato de cartaz colado às pressas em uma parede. Remete à estética dos gestos urgentes de manifestações públicas. O POVO aparece por meio de uma colagem limpa e cuidadosamente construída, criando um deslocamento visual que evidencia a distância simbólica entre aquilo que se nomeia como “povo” e o espaço institucional da universidade. Esse contraste formal revela uma tensão: embora a universidade se apresente como pública, seus caminhos de acesso e permanência não se distribuem de modo equitativo. Assim, alguns corpos circulam com maior familiaridade por esse espaço, enquanto outros permanecem à margem de suas possibilidades.

Zona de Invisibilidade, em seu conjunto, é uma tentativa de encontrar um caráter de protesto em termos formais, enquanto a produção O POVO, exibida de maneira isolada, abre o campo de reflexão para estas questões: quem, afinal, está incluído na ideia de povo brasileiro? Estamos todos incluídos nesse conceito ou apenas aqueles que conseguiram atravessar determinados limites de acesso e permanência?

POVO, vista como uma produção isolada, é uma espécie de imagem de conclusão desta dissertação. Se, no início do percurso, a prática artística surge como tentativa de explicar o pensamento, ao final é a própria imagem que passa a condensar aquilo que o processo revelou. A palavra POVO, construída por meio da colagem de fragmentos visuais e textuais – recortes de notícias, imagens de corpos e animais, medicamentos, paisagens, slogans, restos de narrativas sociais e políticas. Nesse sentido, o trabalho retorna ao ponto inicial da pesquisa, o desejo de compreender o outro, mas agora reconhecendo que esse outro nunca é singular. Ele é coletivo, instável e inevitavelmente incompleto.



## Depois do ponto de chegada

A soma de todos os recursos, experiências e atravessamentos apresentados até aqui motivou a montagem do vídeo *Zonas de Invisibilidade*. Ao longo do processo, diferentes possibilidades narrativas foram sendo testadas e reconsideradas. A montagem não foi apenas uma etapa técnica, mas um espaço de pensamento do trabalho. Um ponto decisivo ocorreu a partir do primeiro corte realizado por Alex Rodrigues, que organizou as quase seis horas de gravação em doze eixos temáticos. Essa divisão reuniu falas, memórias e tensões que atravessaram tanto a experiência vivida no dia de filmagem quanto as reflexões desenvolvidas ao longo desta dissertação.

Passei a conceber a edição dos doze eixos como um conjunto de fragmentos de memória ainda em estado bruto. O vídeo permanece aberto, com a possibilidade de incorporar novas cenas e expandir o material, mantendo a narrativa em movimento e sujeita a revisões e reelaborações.

Nesse sentido, também comecei a imaginar a produção para além do formato audiovisual, pensando em possibilidades de exposição que articulem o vídeo com outras produções em arte. Penso, então, em propostas expográficas em que estes últimos existiriam de forma individualizada, distribuídos em múltiplas telas ou dispositivos, permitindo ao público circular entre diferentes núcleos narrativos. A intenção é construir um espaço híbrido, no qual vídeo, instalação e outros suportes dialoguem entre si, transformando o conjunto de memórias não apenas em filme, mas em um ambiente de experiência e atravessamento sensível.

Esse objetivo permanece, e busco formas de alcançá-lo. Enquanto isso, realizei uma segunda montagem no Adobe Premiere, alinhada ao meu posicionamento conceitual. Ainda sem domínio técnico para executar todos os movimentos, transições e efeitos imaginados, trabalhei, nesta etapa, com os recursos que estavam ao meu alcance.

Inseri os blocos em sequência, organizando as transições e denominei esses momentos de passagem como “cortes”, o que reforça o caráter experimental do trabalho. Esses cortes não operam como divisões técnicas e também como pausas de respiração entre memórias, funcionando como intervalos que permitem ao espectador deslocar-se entre diferentes temas e experiências.

Nesse momento, estabeleci um escopo claro para a montagem, partindo do material já existente: doze vídeos previamente gravados e sincronizados com o áudio, cada um correspondente a um tema específico identificado no próprio título dos arquivos, com durações variando entre um e quatorze minutos. A estrutura pensada buscava simplicidade formal, evitando excessos técnicos que pudessem interferir na potência das falas.

The screenshot displays the Adobe Premiere Pro interface for a project named "projeto - Edited". The main preview window shows a video clip with a red text overlay that reads "CORTE III ONLYFANS, PRESSÃO ESTÉTICA E CLIENTES". The interface is divided into several panels:

- Top Left:** "Effect Controls" panel for "Sequence 01 - CORTE L...". It lists various effects such as "Vector Motion", "Levels (Animated Diagonal)", "Gaussian Blur (Legacy)", "Levels", "Text (CORTE III ONLYFANS, ...)", "Unassigned Masks", "Motion", "Opacity", and "Time Remapping".
- Top Right:** "Properties" panel for the selected text. It shows the text content "CORTE III ONLYFANS, PRESSÃO ESTÉTICA E CLIENTES" and lists applied effects: "Animated Diagonal Glow", "Gaussian Blur (Legacy)", "Levels", and "Text". The text properties are set to "Sukhumvit Set", "Medium" font size, and "50" font size.
- Bottom Left:** "Media Browser" and "Graphics Templates" panels. The "Media Browser" shows "My Templates" and "Adobe Stock". The "Graphics Templates" panel displays several templates, including "BRUTALIST" and "2025\_BrutalistTitles".
- Bottom Center:** "Timeline" panel for "Sequence 01". It shows a multi-track editing interface with tracks for Video 1 (V1), Video 2 (V2), Video 3 (V3), Audio 1 (A1), Audio 2 (A2), Audio 3 (A3), and Mix. The video track contains three clips: "Z\_ fx", "ZONAS L\_ fx", and "ZONAS INVISIVEIS\_TRECHO\_03\_ONLYFANS\_PRESSAO ESTETICA\_CABE\_ fx". The audio tracks show waveforms for each track.
- Bottom Right:** A vertical audio level meter showing volume levels in dB, ranging from 0 to -54.

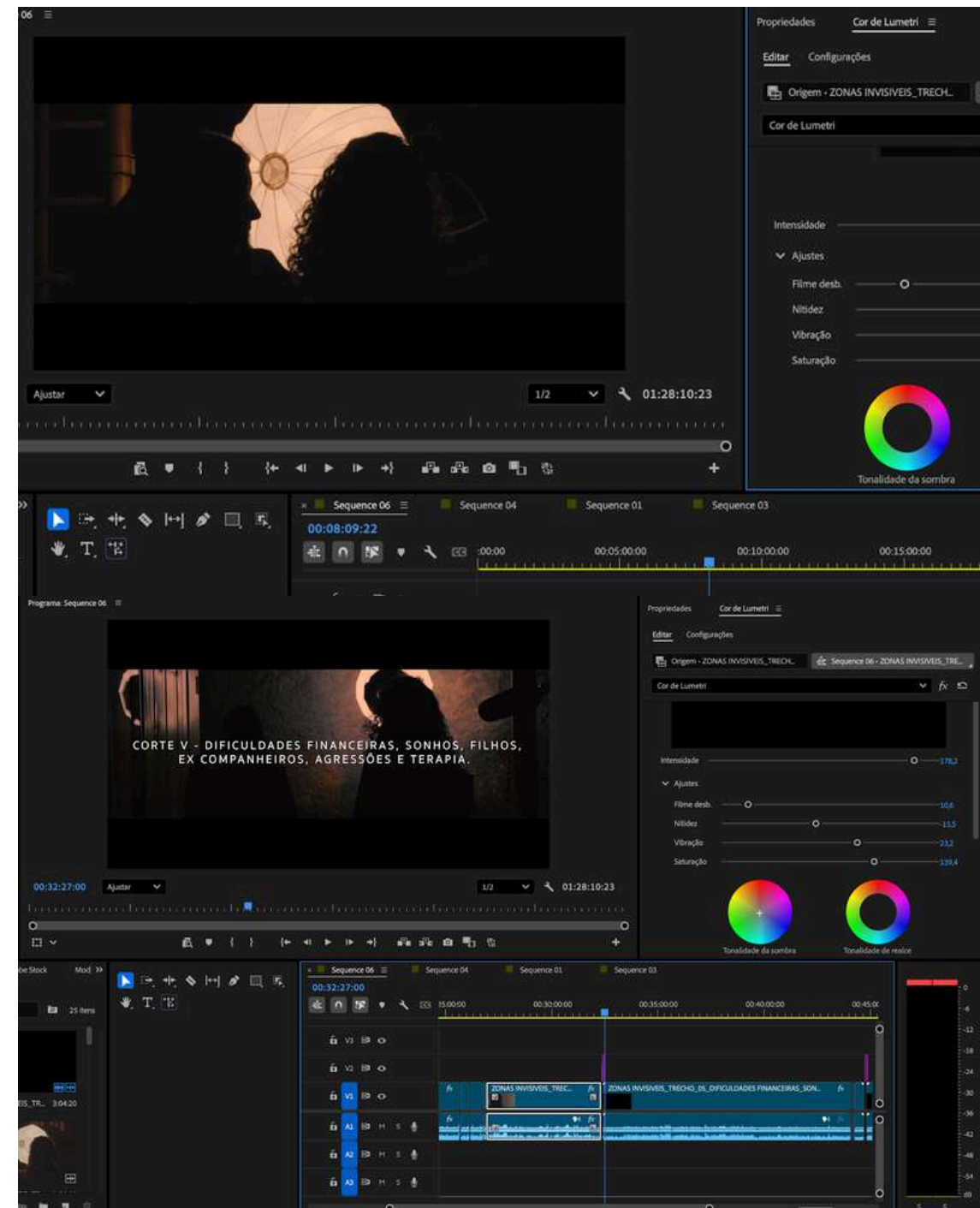
The image displays the Adobe Premiere Pro interface for a video editing project titled "projeto - Edited". The main workspace is divided into several panels:

- Top Left:** The "Effect Controls" panel is open, showing a list of video effects including "Motion", "Opacity", "Time Remapping", and "Lumetri Color".
- Center:** The "Program" monitor displays a video clip of two people in silhouette against a bright, circular light source. The timeline below shows the current timecode at 00:16:55:00.
- Top Right:** The "Properties" panel is set to "Lumetri Color", showing a preview of the clip with color adjustments. The "Intensity" slider is set to 134.5, and other sliders like "Faded Film" (18.4), "Sharpen" (0.0), and "Vibrance" (0.0) are visible.
- Bottom Left:** The "Media Browser" panel shows "Graphics Templates" with a search for "BRUTALIST" and a result titled "2025\_BrutalistTitles".
- Bottom Center:** The "Timeline" panel shows a multi-track sequence with video tracks (V1, V2, V3) and audio tracks (A1, A2, A3). A clip titled "ZONAS INVISIVEIS\_TRECHO\_04\_RELACAO COM CLIENTES\_PERFIL DOS CLIENTES\_ALCOOL\_MENORES DE IDADE..." is visible on the V1 track.
- Bottom Right:** A vertical audio waveform and a green audio level meter are visible.

O filme tem início com uma tela preta que serve de fundo para letras brancas, apresentando o título Zonas Invisíveis — um filme no entre-lugar, sem o uso de animações ou recursos gráficos complexos. Em seguida, os doze vídeos são apresentados conforme a ordem estabelecida, mantendo os trechos íntegros. Entre cada segmento, inseri telas de transição em fundo preto com texto branco, reproduzindo exatamente o nome de cada arquivo, de modo a reafirmar a ideia de arquivo, fragmento e memória organizada.

Os créditos finais seguem a mesma lógica visual minimalista, apresentando a equipe envolvida no processo, mediação, som, câmera, pré-montagem e montagem. Finalizei com duas versões para exportação: uma em alta qualidade e outra comprimida, destinada ao envio e à exibição em contextos acadêmicos.

Paralelamente, fiz um teaser breve, com duração de quinze a vinte segundos, funcionando como uma síntese visual do projeto e como estratégia de divulgação do trabalho.



Por fim, a cor foi uma das etapas que mais tomaram tempo durante a montagem. Passei muitas horas testando, ajustando e observando. Parte desse cuidado vinha da necessidade de preservar o anonimato das participantes, já que determinadas variações de luz e contraste revelavam traços dos rostos que precisavam permanecer ocultos.

Ao longo do processo, compreendi que muitas das decisões não surgiram de um planejamento definido, mas da convivência direta com o espaço, com os materiais e com aquilo que se revelava possível naquele momento. Algumas escolhas aconteceram mais como experimentação do que certeza, exigindo adaptações constantes e uma escuta atenta ao que o próprio processo indicava. Nesse sentido, o trabalho foi se construindo gradualmente, entre tentativas, revisões e pequenos deslocamentos de intenção.

Assim, mais do que alcançar uma forma final previamente idealizada, passei a valorizar os testes, os erros e as descobertas que emergiram durante a prática. O que de início parecia uma solução apenas provisória, muitas vezes tornou-se parte essencial da obra. O trabalho, portanto, não se estabelece como um resultado fechado, mas como um campo em contínua construção, atravessado pelas condições reais de produção, pelas limitações encontradas e pelas possibilidades que surgem ao longo do caminho.



O vídeo/filme produzido e montado como está existe enquanto um material que funciona como um núcleo de uma produção artística que se sustenta por si só, mas que permanece aberto e disponível para outros desdobramentos. Trata-se de um material disposto a ocupar diferentes espaços, a existir em conjunto com outras linguagens e a atuar de formas diversas.

Compreendo que foi construído um material que não precisa estar exclusivamente em uma sala de museu para ser reconhecido como arte, nem restrito a um espaço de cinema para ser entendido como filme. Esse material não depende de um suporte declarado; ao contrário, a definição rígida poderia reduzir seu potencial. Sua potência reside justamente na possibilidade de transitar entre contextos, de habitar múltiplos espaços, de se dividir, de se recompor e de se mesclar a outros suportes — assim como já se abriu para a colagem em determinado momento do processo.

Trata-se, portanto, de uma produção disponível para deslocamentos, capaz de existir sem denominações fixas, sustentando-se em uma lógica de abertura e de transformação contínua. Nesse sentido, o trabalho pretende se inserir no campo da arte contemporânea como uma tentativa de legitimação de práticas que se constroem na relação entre arte, história e trajetória de vida, ao mesmo tempo em que contribui para ampliar o reconhecimento de materiais e produções de natureza semelhante.


Por fim, destaca-se a importância de abordar, pensar e refletir sobre os temas que atravessam a obra, reconhecendo nela um espaço de visibilidade e de escuta. Um espaço que se constrói como possibilidade de fala, de compartilhamento e de discussão, reafirmando o papel da arte como campo ativo de pensamento e produção de sentido.

Trata-se de uma produção que se propõe a ser entendida e discutida, abrindo espaço para a comunicação, e que não existe para suprir uma necessidade — frágil e cada vez mais questionável — de enquadrar tudo em títulos, subtítulos ou suportes fixos. No contexto contemporâneo em que vivemos, esse tipo de categorização rígida tende, gradualmente, a perder sentido.


Essa produção afirma, antes de tudo, a necessidade de fazer e de criar, revelando um processo que carrega referências, que possui uma trajetória e que não surge de forma isolada, mas amparada por produções anteriores, que também transitaram por diferentes suportes. No entanto, aqui, nesta conclusão, essa produção opta por se desprender desse enquadramento, recusando a obrigatoriedade de definição por meio de um único adjetivo ou formato.

O material resultante deste trabalho se apresenta como mutável, capaz de se reorganizar e se adaptar conforme os contextos em que se insere. Trata-se de uma produção que acaba de nascer e que, por esse motivo, ainda não se coloca como objeto de análise final nesta dissertação. Isso porque, como discutido ao longo do trabalho, esta pesquisa se dedica ao processo, e Zonas de Invisibilidade emerge como um desdobramento desse percurso.

Ainda em sua condição inicial, a obra se mantém aberta, com possibilidades distintas de desenvolvimento e com a intenção de não se rotular. A partir deste momento, seu movimento se direciona para a ocupação de espaços que não a definam apenas por seu suporte, mas pelo que ela mobiliza, comunica e produz em termos de experiência, reflexão e sentido.

Programa: Sequence 06 

00:44:48:21

Ajustar 1/2 

01:28:10:23



## REFERÊNCIAS

BARACHINI, T. . MATERIALIDADES FRÁGEIS E POTÊNCIAS DISCURSIVAS: JOSÉ LEONILSON.(dezembro-2010) [ISSN:1647-6158 / e-ISSN:1647-7316] ([http://issuu.com/fbaul/docs/est\\_\\_dio2\\_2010](http://issuu.com/fbaul/docs/est__dio2_2010)) Estúdio: Auto-retrato e auto-representação. Revista Internacional. Portugal: Lisboa: CIEBA-FBAUL. ESTUDIO , v. 1, p. 13-19, 2010.

Rey, S. (2012). Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais, 7(13). <https://doi.org/10.22456/2179-8001.27713>

\* REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.) O meio como ponto zero : metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre : E. Universidade/UFRGS, 2002. p.123-140.

DEREN, Maya. Poetry and the Film: a Symposium. Film Culture, v. 29, p. 55-63, 1963.

DIAS, Maurício; RIEDWEG, Walter. Voracidade Máxima, 2003, <https://www.dias-riedweg.com/en/projects-2010-1995/maximum-voracity>, acesso em: 24/02/2026.

\_\_\_\_\_. Romance Archive, 2018. Disponível em: <https://www.dias-riedweg.com/en/projects-2021-2011/romance-archive>, acesso em: 24/02/2026.

\_\_\_\_\_. Fantasy Archive, 2017. Disponível em: <https://www.dias-riedweg.com/en/projects-2021-2011/romance-archive>, acesso em: 24/02/2026.

DUBOIS, Philippe. Cinema, vídeo, Godard. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

GARCIA, Alexandre Rafael. O que é estilo. In: Dicionário de Cinema. 16 jun. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=abaz6FpLQIs>, acesso em: 24/02/2026.

LOPES, Natania. Controle sobre os corpos e administração do tempo em bordéis cariocas. Ponto Urbe: Revista do Núcleo de Antropologia Urbana da USP, v. , n. , p. , 2015.

\_\_\_\_\_. Fabulação autoetnográfica: experiência e posição numa pesquisa sobre “prostituição de luxo”. Cadernos Pagu, v. , n. , p. , 2022.

\_\_\_\_\_. "Prostituição sagrada" e a prostituta como objeto preferencial de conversão dos crentes. Religião & Sociedade, 2017.

MACHADO, Arlindo. Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2007.

MELLO, Christine. Arte nas extremidades. In: MACHADO, Arlindo. Made in Brasil. três décadas de vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2007, p. 139-168.

NASCIMENTO, Silvana. O corpo da antropóloga e os desafios da experiência próxima. Revista de Antropologia, v., n., p. , 2019.

OXFORD LANGUAGES. Oxford English Dictionary. Disponível em: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/>, acesso em: 24/02/2026.

SARZI-RIBEIRO, Regilene. O corpo no vídeo e o corpo do vídeo: diálogos estéticos, arte eletrônica. Revista Poiésis, v. 15, n. 23, p. 105-114, 2014.

\_\_\_\_\_. Análise estética da videoarte O meu corpo no corpo do outro. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, v. , n. , p. 162-173, 2014.

\_\_\_\_\_. Corpo, videoarte e o papel das linguagens midiáticas na construção de sentido e visibilidade das artes visuais. Comunicação Midiática, v. 8, n. 3, p. 15, 2013.

\_\_\_\_\_. Entre cinema e vídeo-tensões e interações na videoarte brasileira. In: Anais do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, Bauru, SP, 2013.

STEEN, Paula Alzugaray van. O artista como documentarista: estratégias de abordagem da alteridade. 2008. Dissertação (Mestrado em Estudo dos Meios e da Produção Mediática) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. doi:10.11606/D.27.2008.tde-15072009-221515. Acesso em: 2026-03-05.

SONTAG, Susan. Contra a interpretação: e outros ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

\_\_\_\_\_. Estilo de Susan. In: On Style, ensaio publicado em 1965.

VELLOSO, Beatriz Pimenta. Dias & Riedweg: Alteridade e experiência estética na arte contemporânea brasileira / Beatriz Pimenta Velloso – 2010.

CORREA, Sonia; NIETO OLIVAR, José Miguel; LOPES, Natânia; NOVAES, Dennis. A política da prostituição no Brasil: entre a “neutralidade do Estado” e os “problemas feministas”. ILUMINURAS, Porto Alegre, v. 22, n. 59, 2021. DOI: 10.22456/1984-1191.122006. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/122006>. Acesso em: 5 mar. 2026.



