

¹Na Extremidade do Divã: a videoarte presente no primeiro longa metragem de Dora Longo Bahia *O Caso Dora* (2016)

Ágatha de Lima Bueno²
Maria Lucia Bueno³

RESUMO

O artigo em pauta propõe uma crítica do filme *O Caso Dora* (2016), realizado pela artista multimídia Dora Longo Bahia, usufruindo dos conceitos levantados no livro *Extremidades do Vídeo* de 2008, da pesquisadora de videoarte Christine Mello. Se o longa-metragem é o resultado dos estudos de Dora no pós-doutorado que, por sua vez, visa esmiuçar o papel da arte na contemporaneidade, Christine Mello irá argumentar em seu manuscrito pela primazia do formato audiovisual, como *ars artium* da pós-modernidade, capaz de englobar em toda sua efemeridade e hibridismo. A análise consiste em evidenciar como o filme aprofunda pontos traçados pelo livro, sobre a apropriação da linguagem videográfica na atualidade e sua interligação midiática, capaz de reunir temáticas profusas de maneira singular, tal qual *O Caso Dora* se propõe.

Palavras-chave: videoarte; arte contemporânea; extremidades do vídeo; Dora Longo Bahia; Christine Mello.

ABSTRACT

This article seeks to construct a critique of the film *O Caso Dora* (2016), directed by multimedia artist Dora Longa Bahia, using concepts raised in the book *Extremidades do Vídeo* (*Extremities of Video*), by video art researcher Christine Mello. If the feature film, in turn, aims to unravel the role of art in contemporary times, being the result of Dora's postdoctoral studies, Christine Mello will argue in her manuscript for the primacy of the audiovisual format, as *ars artium* of postmodernity, capable of encompassing it in all its ephemerality and hybridism. The analysis consists of highlighting how the film illustrates points outlined in the book about the appropriation of videographic language today and its media interconnection, capable of bringing together profuse themes in a unique way, just as *O Caso Dora* proposes to do.

Keywords: videoart; contemporary art; video 's extremities; Dora Longo Bahia; Christine Mello.

¹ O filme pode ser acessado no link: <https://vimeo.com/189123817?share=copy> a senha é: jean-luc

² Graduanda do Bacharelado em Artes Visuais pela Universidade Federal de Juiz de Fora, Orientanda.

³ Professora Doutora do Instituto de Artes e Design da UFJF, Orientadora.

1 INTRODUÇÃO

O Ato Artístico de Dora Longo Bahia

Ao descrever⁴ o perfil artístico de Dora Longo Bahia, quando curadora do projeto *Vorazes, Grotescos e Malvados* no Paço das Artes em São Paulo, Christine Mello serve-se dos vocábulos “*humor*” e “*transgressão*” e de como a propositora “*dá prioridade ao processo, não ao produto final*”. Esse sumário de fatores podem ser elencados como pontos-chave da poética multimídia e prática de pesquisa da artista contemporânea paulista. Em uma biografia⁵ de 2021, fixada no site da Galeria Vermelho, que a representa, Dora destrincha o seu enfoque estético:

Meu trabalho é sobre violência: violência como sujeito ou como forma. Em meus primeiros trabalhos, tentei estabelecer um paralelo entre a violência literária e a violência real usando imagens da história da arte e da literatura ou imagens e textos de jornais brasileiros. [...] Nos meus vídeos, alterno distorções sonoras com imagens idílicas, textos literários com cenografia punk. Por meio desses atos de agressão à imagem paradisíaca / clássica, quis criar uma relação entre a pele das coisas e o que está por baixo dela.

A voracidade de Dora manifesta-se nos divergentes meios que utiliza, seja em 2006 quando em "Escalpo Carioca e Outras Canções" utiliza restos de compensado de madeira e de papelão para realizar suas pinturas, uma afronta - em tons de *arte povera* - ao suporte “clássico” das telas pictóricas, uma interrogação política ao fazer artístico belo em prol de sua consolidação enquanto mercadoria. Em sua resenha sobre o filme *O Caso Dora*, Bárbara Buri⁶ na edição 192 da Revista Continente, em 1 de Dezembro de 2016, irá reforçar os aspectos supracitados:

[O Caso Dora] evidencia uma política que afeta a existência dos indivíduos. Não se trata exatamente daquela política de que se fala, como um mero assunto, mas daquela política que se é quando simplesmente somos – uma espécie de política constitutiva do sujeito. Se algo não vai bem com ela (no longa, questiona-se o capitalismo, a capacidade transformadora da arte, o caráter fetichista das mercadorias, o caráter dominador da cultura, o papel dos movimentos sociais), o sujeito sente-se fatalmente afetado.

O filme é a solidificação do líquido, resulta do processo investigativo da realidade pós-moderna em que tudo se desmancha no ar, com colagens e sobreposições, conduzido pela

⁴ Christina Mello foi curadora convidada para a temporada de 2005 do Paço das Artes, o texto curatorial citado pode ser encontrado no seguinte link:

<https://mapa.pacodasartes.org.br/page.php?name=curadores&op=detalhe&id=3bd7e0f1-b769-44dc-b41d-65c65d3d211f>

⁵ O site da galeria que apresenta o perfil de Dora Longo Bahia pode ser acessado usando o seguinte link:

<https://galeriavermelho.com.br/artistas/dora-longo-bahia/>

⁶ A Matéria pode ser acessada no link:

<https://revistacontinente.com.br/edicoes/192/dora-longo-bahia--a-politica-no-cerne>

bússola da arte contemporânea, o longa-metragem de Dora Longo Bahia é fruto do seu pós-Doutorado na Universidade de São Paulo, sob a supervisão de Vladimir Safatle, com o apoio da bolsa CAPES. O título do relatório final, no qual temos acesso ao roteiro e à especulação teórica que formulou o filme é: *A Ação Artística e o Ato Revolucionário*. Como disse Bárbara, Dora é “*alguém cuja constituição é política*”, isto posto a obra se debruça na relação de dois momentos políticos significativos: Maio de 1968 e as Jornadas de Junho de 2013.



Figura 1 - A protagonista Rosa reclinada no divã, evocando a pose da pintura *Olympia* de Manet. Fonte: Dora Longo Bahia, 2016. Retirado do site: <https://vimeo.com/189123817?share=copy>

2. AS JORNADAS DE ROSA

A histeria fílmica do contemporâneo

A partir da reconstrução do consultório de Freud, com direito a divã e um *voice over* sussurrado de um analista, o espectador conhece Rosa, a protagonista do longa-metragem, esse plano seria o da “ficção”, que apresenta um diálogo de uma paciente histérica com seu psicanalista e estabelece o fio condutor da narrativa (BAHIA, 2014). O nome da personagem diz respeito a empregada da irmã de Freud, que ao se ver homônima com sua patroa decide adotar a alcunha Dora, Freud a utilizará como pseudônimo para sua paciente Ida Bauer, em um caso que iria remodelar a prática da psicanálise. Da mesma forma que o caso Dora fora emblemático para as discussões da psicologia no geral, e da feminina em particular, *O caso Dora* (2016) examina de maneira fria e caótica a pergunta cardinal - que a autora comenta no debate gravado da CINUSP⁷ ao lado de Vladimir Safatle: *será que a arte contemporânea tem uma potência transformadora ou uma potência qualquer dentro da realidade que estamos vivendo?*.



Figura 2 - A protagonista Rosa reclinada no divã, evocando a pose da pintura *O Corpo de Cristo Morto no Túmulo* de Hans Holbein, o Jovem. Fonte: Dora Longo Bahia, 2016. Retirado do site: <https://vimeo.com/189123817?share=copy>

O segundo eixo que perpassa a narrativa fílmica nos dois espectros é o eixo da “documentação”, convidando a uma experiência de performance imersiva, esse plano é feito

⁷ O debate pode ser acessado no link: https://youtu.be/GvVZGIfUP_Y?si=-ejuRplIG2EQ398M

de duas cenas em plano sequência como se a câmera fosse o público, que ora assiste passivo a uma ação, ora se movimenta pelo cenário, participando ativamente dela (BAHIA, 2014). A primeira cena segue um casal em práticas sadomasoquistas, e na segunda a câmera capta uma personagem recitando um livrete político em um ambiente exterior. O último eixo base da construção do longa, é o plano da “falsificação”, constituído por entrevistas e cenas apropriadas, editadas e recontextualizadas, assim como pela reencenação dessas cenas (BAHIA, 2014).



Figura 3 - A protagonista Rosa no plano sequência da prática do *shibari*. Fonte: Dora Longo Bahia, 2016. Retirado do site: <https://vimeo.com/189123817?share=copy>



Figura 4 - Cena em plano sequência no exterior, no qual uma personagem alusiva à Olympia lê em silêncio o *Petit Livre Rouge* de Mao Tsé Tung . Fonte: Dora Longo Bahia, 2016. Retirado do site: <https://vimeo.com/189123817?share=copy>

A primeira fatia do filme apresentou no campo da “ficção”, uma Rosa de cabelos morenos enclausurada no consultório supradito, acima dela um quadro: *O Corpo de Cristo Morto no Túmulo (1520-1522)* de Hans Holbein, o Jovem. Retratos de Freud e Rosa Luxemburgo se vêem pendurados no ambiente. Quanto ao momento da “documentação” de antemão a câmera acompanha um casal na prática de *shibari*, uma técnica erótica que envolve a amarração do corpo em cordas, depois temos o momento do monólogo de uma personagem em meio a uma floresta, que busca homenagear *Week-end à francesa (1967)* e *La Chinoise (1967)* de Jean-Luc Godard, seu estro agraciou Dora Longo Bahia, que o aponta como a grande inspiração em *O caso Dora (2016)*. Além disso, no âmbito da “falsificação” o longa exhibe um recorte de uma entrevista de Alain Badiou articulando os conceitos de filosofia e seu ensino dentro das escolas. Ainda no debate da CINUSP, Dora esclarece que essa metade do filme está ligada a Maio de 1968, e o vermelho presente nos letreiros e demais filtros é uma relação às utopias que a cor costumava representar.



Figura 5 - Trecho da entrevista no qual Alain Badiou define o papel da filosofia e sua aplicação pedagógica.
Fonte: Dora Longo Bahia, 2016. Retirado do site: <https://vimeo.com/189123817?share=copy>

Depois de um intervalo temporal no meio do filme, no qual um voice over sumariza eventos desde a chegada do homem à lua até as bombas lançadas em países de terceiro mundo no século XXI, o verde toma conta, nas palavras da autora a cor se refere à Primavera Árabe e ao Brasil, o Pindorama então toma o espaço de Paris, com a presença das Jornadas de Junho. Rosa aparece loira e com os olhos cegados, agora o quadro que se sobrepõe é o *Piss Christ (1987)* de Andres Serrano, e um retrato pendurado de Lacan figura ao lado de Freud. A cena de fetiche sexual expõe uma dinâmica de dominatrix e seu escravo de quatro. E a cena

exterior com seu monólogo político substitui as personagens segurando o *petit livre rouge* de Mao Tsé-Tung - inspirado por *La Chinoise* (1967) - para trazer o *livro verde* de Muammar al-Gaddafi. Se antes a declamadora possuía o nome no roteiro de Veronique (uma das personagens do “filme-acontecimento” de Jean-Luc Godard), a nova oradora passa a ter a alcunha de Diadorim: figura de *Grande sertão: veredas*, ela é, simultaneamente, a representação do masculino e do feminino, do celeste e do demoníaco, da certeza e da dúvida (CÂNDIDO, Tese e antítese, 2002, pp. 134-35).



Figura 6 - Cena exterior em plano seqüência, a personagem vestida de Burca, fundamentada na instalação *A Negra* de Carmela Gross, lê em silêncio *O Livro Verde* de Muammar al-Kadhafi. Fonte: Dora Longo Bahia, 2016. Retirado do site: <https://vimeo.com/189123817?share=copy>

De Alain Badiou, intelectual proeminente dentro das mobilizações francesas em Maio de 68, passamos para uma entrevista com Lucas Monteiro de Oliveira, um dos fundadores do Movimento Passe Livre, presença ímpar nos protestos de Junho de 2013. A cenografia que permeou Badiou, uma prateleira de livros com ele na frente, reaparece nesse recorte de Lucas, que agora articula sobre a aplicação e o estudo da História e sua subsequente forma didática. O longa termina com Rosa dizendo “nonada”, outra referência à *Grande Sertão: Veredas*.



Figura 7 - Trecho da entrevista no qual Lucas Monteiro de Oliveira define o papel da história e sua aplicação pedagógica, aludindo a cena supracitada de Alain Badiou. Fonte: Dora Longo Bahia, 2016. Retirado do site: <https://vimeo.com/189123817?share=copy>

3 O CARÁTER HÍBRIDO DA VIDEOARTE

3.1 A “onipresença” audiovisual na arte contemporânea

Em 1963, um dos fundadores do *fluxus*, o coletivo mais intransigente e influente na arte contemporânea, o sul-coreano Nam June Paik “brincou” com 13 monitores de televisão, experimentando com suas voltagens e seus defeitos, na Galeria Parnass Wuppertal na Alemanha. Simultaneamente, outro membro do coletivo, o alemão Wolf Vostell, no dia 13 de Maio, também fez interferências em televisores na sua *Television Dé-coll//age* na Galeria Smolin em Nova York. Uma fâsca se manifestou no mundo da Arte, os desejos e os meios de seus propositores eram parecidos: o questionamento do que podia e como agia a Televisão, e a sincronia e o assunto dessas ações artísticas tornou-se o marco zero da história da videoarte.

O *fluxus* no geral, e Paik em particular, possuíam em John Cage seu elã, uma espécie de musa, seja com seu processo musical inovador, sua interação direta com a audiência em obras como *4'33 (1952)*, que contribuíram para a esfera da performance, do *happening*, da arte dessacralizada; práticas que o símbolo *avant-garde* Marcel Duchamp havia cultivado nos anos anteriores, o francês sendo adicional força motriz para o *fluxus*. Shigeo Kubota em 1976, executa sua *Duchampiana* ao se apropriar do *Nu descendo uma escada (1912)*, concretizando um formato multimídia que mescla vídeos fixados em degraus de madeira. A breve menção cabe aqui, demonstrando o peso de Duchamp e o pioneirismo de Kubota na linguagem audiovisual no campo das artes visuais, que por diversas vezes não é mencionado.

A Sony lançou a *Portapak* em 1965, um dispositivo portátil capaz de captar e poder ver ao mesmo tempo as imagens em movimento. Esse foi o pontapé inicial para o formato videográfico e a possibilidade para Paik de superar a experiência alterar elétrons na Televisão, navegando um meio que esboçava ser uma nova extensão do homem moderno e globalizado, ideal que o artista tanto aspirava, sendo ele aficionado pelas teorias de comunicação e “aldeia global” de Marshall McLuhan. A lenda diz que em 4 de Outubro de 1965, Nam June Paik obteve a primeira *Portapak* que chegou nos EUA, estava em Nova York e experimentou com o equipamento filmando a procissão e comitiva do Papa Paulo VI, naquela tarde, exibiu os vinte minutos de filmagem para amigos no Café a Go-Go, no Greenwich Village⁸.

⁸ *The Year Video Art Was Born*, texto de Hanne Mugaas, publicado em 15 de Julho de 2010, acesso em: <https://www.guggenheim.org/articles/the-take/the-year-video-art-was-born>

Ao escrutinar tópicos sobre a arte contemporânea, em um ensaio publicado em 2000, Rosalind Krauss comenta em *Voyage on the North Sea*, sobre o escopo do vídeo em seu início e traça uma comparação com a ‘instalação’ de Marcel Broodthaers, seu *Museu de Arte Moderna Departamento das Águias*, fundado em 1968 na capital da Bélgica, sendo extinto no ano de 1972, em Kassel. O museu de Broodthaers para Krauss foi o pontapé da arte conceitual:

Pois, mesmo que o vídeo tivesse um suporte técnico distinto — seu próprio aparato, por assim dizer —, ele ocupava uma espécie de caos discursivo, uma heterogeneidade de atividades que não podiam ser teorizadas como coerentes ou concebidas como tendo algo como uma essência ou um núcleo unificador. Assim como o princípio da águia (Broodthaers), ele proclamava o fim da especificidade do meio.

A sentença derradeira “*o fim da especificidade do meio*”, pontua o meio audiovisual em sua habilidade de absorção na prática artística, “não só pelas novas atitudes artísticas vigentes como também pela sua condição de refletir novas condições do real” (MELLO, 2008, p. 45). A virada para a pós-modernidade trouxe consigo inovações cibernéticas e com elas o vídeo surge como instância que captura a própria época na qual se insere. Progênito da Revolução Eletrônica (SANTAELLA, 1996), seria o vídeo capaz de incorporar e registrar um novo ciclo de “compressão do tempo-espaço” na organização do capitalismo?⁹ (HARVEY, 1992).

3.2 A linguagem descentralizada da videoarte

Desenredando os baluartes da linguagem videográfica brasileira, desde de sua germinação nos anos 60, a partir de pioneiros conceituais como Flávio de Carvalho, até o século XXI com criativos performers como Otávio Donasci, Christine Mello culminou anos de pesquisa no livro publicado pela editora Senac em 2008: *Extremidades do Vídeo*. Seu mapeamento dos artistas multimídia do Brasil, muitos dos quais fazem uso assíduo dos meios audiovisuais, e sua tese sobre: “o vídeo como um campo de conhecimento no qual o pensamento contemporâneo se sintoniza” agregou a obra o *status* de bibliografia básica no nicho a que se destina, da videoarte.

⁹ Na página 219 do livro *Condição Pós-moderna*, Harvey apura essa ideia com clareza: “Processos que revolucionaram as qualidades do espaço e do tempo a ponto de nos forçarem a alterar às vezes radicalmente, o modo como representamos o mundo para nós mesmos. [...] a história do capitalismo tem se caracterizado pela aceleração do ritmo da vida, ao mesmo tempo em que venceu as barreiras espaciais em tal grau que por vezes o mundo parece encolher sobre nós.” (HARVEY, 1992)

Para o canal do youtube do Museu da Imagem e do Som de São Paulo, Christine Mello foi entrevistada pela videoartista Márcia Beatriz para o *VideoArtePapo*, Mello justifica sua inclinação para a área do vídeo lembrando que, ao crescer nos anos 70 e ir para a vida universitária durante a década de 80, experienciou de perto a redemocratização do país (após o período ditatorial militar), vivenciando a proliferação de mídias não hegemônicas como forma de resistência: rádios livres e TV's comunitárias dentro da PUC-SP, onde pode participar das aulas do intelectual seminal para a videoarte brasileira, o professor Arlindo Machado, que até mesmo chegou a colaborar com uma breve apresentação para o livro de Christine.

Em seu manuscrito Christine totaliza três conceitos chave: *desconstrução*, *contaminação* e *compartilhamento*. Buscando “compreender o diálogo entre o vídeo e as artes visuais” e notando no vídeo o papel de *microcosmo* do *macrocosmo* que é a arte contemporânea. Em seu princípio, Mello traça uma visão panorâmica da modernidade desde o uso dos depoimentos de Victor Hugo: ao reparar em uma viagem de trem, a perspectiva da paisagem alterada por conta do movimento do veículo (MELLO, 2008, p. 46), se estendendo para o advento da teoria da relatividade em 1905 e a reorganização sensorial do espaço-tempo (MELLO, 2008, p. 42). Organizando uma formulação bibliográfica com nomes de peso, para além de Arlindo Machado, como Julio Plaza e Lucia Santaella - colaboradores constantes na panorama da videografia do Brasil a partir dos anos 80 - ou André Parente, filho da influente videoartista Letícia Parente citada ao total de doze vezes no livro de Mello, que realizou uma compilação de ensaios em 1993 intitulado *Imagem-máquina*, Christine expande os profusos sumários e trabalhos sobre a videografia.

A partir dessa síntese de Machado sobre a experiência do meio videográfico, numa visão co-extensiva à formulada por ele e Krauss, é possível verificar que as novas consequências da arte em circuitos midiáticos, mais do que nunca, levam à percepção das linguagens não no seu contexto particular, ou como mensagens específicas, mas na direção de suas fronteiras e de seus processos de hibridização, como uma fuga do epicentro da linguagem, como um estado descentralizado de comunicação entre os meios, como um conjunto de circuitos interligados. (MELLO, 2008, p. 28)

Extremidades do Vídeo é dividido em quatro partes e possui ao todo treze capítulos, enquanto a primeira fatia segue o invólucro histórico que compõe a videoarte, as outras partes discorrem sobre as experiências de *desconstrução*, *contaminação* e *compartilhamento* do audiovisual. A *desconstrução* na arte está associada com processos dimensionados no campo

da testagem e do experimentalismo, que destroem e reconstroem a noção do objeto artístico (MELLO, 2008, p. 115). A *contaminação* é um estilo de ação estética descentralizada em que o vídeo se potencializa como linguagem a partir do contato com outra linguagem, em um processo de intertexto e intersemiose que une e afeta imutavelmente às linguagens em diálogo (MELLO, 2008, p. 137). Por último, o *compartilhamento* gira em torno da diluição do vídeo no espaço híbrido virtual e sua convivência em diferentes circuitos midiáticos (MELLO, 2008, p. 198).

4 O CASO DORA (2016) EM SUAS EXTREMIDADES

4.1 As sobreposições e ruídos

Construídos a partir de tríades, Dora Longo Bahia tem em sua narrativa audiovisual a *ficção*, *documentação* e *falsificação* como eixos, enquanto Christine consolida a *desconstrução*, *contaminação* e *compartilhamento* como categorias do fazer videográfico em sua extensão. As pesquisadoras, tal qual um diagrama de Venn, possuem suas inclinações sobrepostas, Dora é citada 4 vezes ao longo da obra de Mello: primeiro como agregada no valioso conjunto artístico interligado sob a lógica das extremidades do vídeo, depois como parte do grupo conceitual formado por Adriana Varella e Rosângela Rennó (MELLO, 2008, p. 38); e ainda figura com outros nomes como realizadora significativa de vídeoperformances e logo como exemplo na prática da videoinstalação com *Clássico: (Corinthians X Palmeiras)* de 2004 e outra obra sua *AcordaLice* de 2006 assoma-se nas práticas videográficas que possuem imagens ilustrando-as no *Extremidades do Vídeo*.

As duas intelectuais, seja Dora em seu relatório final e Christine em seu livro, fomentam espaço para a discussão da desmaterialização da arte. Enquanto a artista paulista diz que a “desmaterialização da arte” acompanhava a “desmaterialização da moeda” (BAHIA, 2014, p. 6), usando como base o artigo *A desmaterialização da arte* de Lucy Lippard e John Chandler, de 1968; a autora carioca recorre ao *Manifesto do Movimento Espacial para a Televisão* de Lucio Fontana escrito em 1952, que alertava que a arte necessitava passar por outro fluxo informacional que não estivesse mais relacionado ao resíduo, ao elemento material, mas sim ao abandono das formas tradicionais (MELLO, 2008, p. 67).

A opção por uma abordagem filmica em sua obra de Pós-Doutorado é proposital, as ferramentas videográficas elencadas por Christine Mello encaixam perfeitamente com os objetivos de Dora, enquanto um longa que busca irromper diversas linguagens, sobrepondo obras contemporâneas como *Demokratie ist lustig (1973)* de Joseph Beuys, *Autobang (2002)* de Chelipa Ferro, *Heidi: Midlife Crisis Trauma Center (2002)* de Mike Kelley e Paul McCarthy, percebemos que o filme funciona em grande parte como interface, usufruindo em sua montagem de uma espécie de colagem de imagens.

Os intercâmbios entre o “fazer filmico” e o “fazer vídeo” são explorados em uma das obras chave da bibliografia de Mello, a reunião de ensaios de Philippe Dubois: *Video, Cinema, Godard*. Já fora reportado a inspiração poética de Dora, tanto que o nome *jean-luc* é a senha de acesso para o longa na plataforma *Vimeo*, vários recursos do ‘pai’ da *nouvelle vague* foram reinterpretados pela artista. Por exemplo, Dora por vezes traz para a frente o pictórico: a iconografia da Olympia de Manet, o Cristo assombroso do Jovem Holbein, e os personagens de seu filme evocam e simulam poses dessas pinturas apresentadas, Jean-Luc Godard também dividia certo apreço pelo pictórico, como evidencia Dubois:

Em suma, nessa prática da citação e da excitação generalizada, a pintura é para o Godard de então uma maneira de inscrever na ficção um efeito ao mesmo tempo de assinatura e de metalinguagem, espécie de comentário oblíquo sobre um elemento do relato. Esse comentário toma uma imagem da pintura (instituída, reconhecida, assinada) para transformá-la em lugar de encontro ou de confrontação, de relativo curto-circuito, de interação implícita ou explícita com o que o cineasta põe em cena diretamente na sua diegese - um personagem, um rosto, uma situação, uma relação. (DUBOIS, 2004, p. 253)

Os ruídos e sobreposições de *O Caso Dora* (2016), uma ação artística que alcançou no formato audiovisual, essa *compressão de tempo-espço* da pós-modernidade (HARVEY,1992) em seus 70 minutos de duração. Dora havia realizado trabalhos com vídeo antes, como atestado por suas menções na pesquisa de Christine, e ela opta por ele uma vez mais, para dar conta da mistura das linguagens artísticas, interpenetrando performances sadomasoquistas e de manifesto políticos, junto de cenas inflamadas dos longas de David Lynch e Godard que a estimularam no fazer filmico, além de desenhos, gravuras, quadros, etc.

4.2 A posição da câmera e o posicionamento político

A contínua urgência política no trabalho de Dora é palpável na dinâmica estabelecida em seu filme, a quebra temporal no meio do filme para elencar centenas de momentos históricos, o uso de discursos como os que permearam a Internacional Situacionista aludidos durante os monólogos das personagens ativistas, tudo isso dentro de uma embalagem altamente estilizada, só confirma o que o precursor paulista Walter Zanini já argumentava em 1978, quando ainda imperavam os videoteipes e o audiovisual se consolidava nas Bienais de São Paulo e Paris¹⁰.

¹⁰ Só no *Correio Braziliense* (DF) e no *Jornal do Brasil* (RJ) no período de 1970-1979 ocorreram 13 e 34 menções, respectivamente, a palavra “vídeoarte”, incluindo menções á bienais e feiras de arte acesso em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&Pesq=%22videoarte%22&id=49807076641&pagfis=47475

Sua atuação revelou-se freqüentemente na análise da própria sensibilidade, de um auto-estudo ou, por exemplo, na investigação crítica da realidade social, onde procuram trazer com sua imaginária uma contribuição e interferência nos contextos de vivência massificada. A desalienação do indivíduo diante das pressões que estreitam sua consciência tem constituído uma de suas intenções essenciais, e neste sentido, a imagem eletrônica configura-se como uma contratelevisão. (ZANINI, 2003)

A sensibilidade de Rosa e de sua autora foram motivadas pelos movimentos de 1968 e pelas jornadas de Junho de 2013. Nos primeiros minutos é posto que a paciente-protagonista sofre um episódio da síndrome de Stendhal¹¹ enquanto admira uma manifestação, Longo Bahia postula a manifestação política como obra de arte digna das mais exaltadas reações. Não muito antes dela, Godard nas manifestações estudantis de Maio de 68 experimentava com sua câmera de vídeo, produzindo o que Arlindo Machado chama de *Reportagens Relâmpago*. Se o cineasta francês faz parte do alicerce de *O Caso Dora* (2016), Machado é o arrimo de *Extremidades do Vídeo*. Em seu texto *Filme, sonho e outras quimeras* ele conjectura

Mas Godard tinha uma sensibilidade refinada com a mídia eletrônica desde muito antes: basta observar que um filme como *La chinoise* (*A chinesa/1967*), anterior ao contato do cineasta com o vídeo, já explorava uma estética da televisão, tanto no enquadramento típico do telejornal ou de programa de entrevistas, com o ator falando diretamente para a câmera, como no tratamento de temas da atualidade, embaralhando categorias da ficção e da realidade. (MACHADO, 1993)

Intercalando a bibliografia de Mello com o longa-metragem, a análise adiciona uma certa profundidade às escolhas da diretora, sejam elas acidentais ou não. Quando, retornando para a coreografia dos corpos presentes no longa, Dora deixa que a violência paire sobre eles, da mesma forma que a artista já ousara realizar em outras obras videográficas. As práticas sadomasoquistas de cunho sexual em plano seqüência. os gritos histéricos de Rosa e seu olhos arrancados - numa clara menção à Édipo -, os guerrilheiros da primeira e segunda parte que carregam armas e se movem com raiva, retomam esse corpo político que Dora explorou no escopo da *videoperformance*. Mello, cita Dora como uma das *videoperformers* contemporâneas influentes do Brasil, e adiciona o contexto que consolidava essa forma artística:

https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_02&pesq=%22videoarte%22&pasta=ano%20197&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=67034

¹¹ Identificada em 1989 pela psiquiatra italiana Graziella Magherini (MAGHERINI, La síndrome di Stendhal, 2003), a Síndrome de Stendhal foi assim denominada pela médica, pois o escritor, em seu diário de viagem Rome, Naples et Florence, publicado pela primeira vez em 1817, descreveu uma combinação de sintomas e emoções semelhantes às apresentadas por “indivíduos sensíveis quando se defrontam com obras de arte”. (STENDHAL, apud BAHIA, 2014, p. 17)

[...] corpo e vídeo são revelados como instrumentos políticos, como fronteiras de manifestação estética e servem como mecanismo de circulação de mensagem e ideias. (...) Diferentemente da geração pioneira que trabalhou com o tempo real do vídeo, a tendência geral desse período é fragmentar o corpo e decompô-lo em um ritmo alucinante. (MELLO, 2008, p. 147)

Esse “ritmo alucinante” é a espinha dorsal do projeto audiovisual de Dora Longo Bahia, nele as categorias exploradas por Mello ganham vida, em toda sua desconstrução, contaminação e compartilhamento, no caminho de espelhar ou dialogar com uma realidade no século XXI da incerteza e do fim das “grandes” verdades, seja na filosofia ou na prática artística.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O embaralhar das categorias “ficção” e “realidade” é mister na compreensão do que se trata a grande discussão da arte-vida dentro da contemporaneidade, tópico sensível para coletivos como o *fluxus*, e que acarretou em manifestações artísticas que dialogam com o cotidiano e banal, como as *brillo box* de Andy Warhol - caixas de sabão que se fazem objetos artísticos. Esse é o retrato do macrocosmo teórico que guia a arte contemporânea, no qual se insere o microcosmo do vídeo, e tal qual uma boneca russa dentro dessa instituição temos ainda o microcosmo que é *O Caso Dora* (2016). Ele é um produtor de uma rede de conexões entre os mais variados pensamentos e práticas (MELLO, 2008), foi a partir da desconstrução experimental que a construção se deu, quebrando as regras clássicas de uma contação de histórias fílmica, contaminado por outros fazeres artísticos que desvela e crítica e compartilhado nas novas mídias do século XXI, *O Caso Dora* (2016) agrega e sobrepassa os extremos dos quais Mello se debruça. Dora Longo Bahia dialoga com todos esses pilares, sua “investigação prática situada no limite entre a documentação e a ficção”, disponível na plataforma *vimeo*, busca a partir de uma autocrítica ácida, abrasar as extremidades da arte contemporânea, em toda fragilidade e efemeridade, com experimentações que envolvem vídeo, pintura, performance, cenografia, etc; descentralizado, híbrido, lidando com psicologia e histeria até o processo das esquerdas decoloniais do terceiro mundo, Dora consagra uma nova prática discursiva, como Christine aponta que o vídeo é capaz ao “interagir sobre uma grande gama de processos criativos e atuar como organismo conceitual” (MELLO, 2008, p. 36).

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer à minha orientadora Maria Lucia Bueno, que me fez enxergar um novo panorama de possibilidades no campo teórico das artes visuais. Ao meu tio Anchieta, serei sempre grata pelas vezes que me levou a passeio quando era caloura e o senhor ainda era pároco da catedral.

Agradeço, em especial, minha família: minha mãe Maria Izabel, meu pai Jair Francisco e minha irmã Sophia, pessoas que pavimentaram o meu caminho acadêmico com amor e carinho. E não posso deixar de lembrar de minha Titia Rita e minha prima Aline, por se fazerem presentes em todos os momentos importantes. Agradeço meu parceiro Filipe Gabriel, pelos incentivos e elogios que me proporcionaram o avanço na última etapa da pesquisa. Menciono aqui minhas amigas: Maria Eduarda, Taissa e Lara, por esses anos que moldam nossa vida adulta e que passei ao lado de vocês, me sentindo acolhida e inspirada.

Por último quero agradecer minha avó paterna Maria Aparecida e meu avô materno José Lopes, não apenas por alguns códigos genéticos que me tornara essa artista e pesquisadora de vigor, e sim pois creio que nesses quatro anos, eles foram meus guardiões celestes, olhando por mim e guiando meus passos.

REFERÊNCIAS

BAHIA, Dora Longo. **Projeto de Pesquisa: A ação artística e o ato revolucionário**. 2014. Projeto de Pós-Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: https://filosofia.fflch.usp.br/sites/filosofia.fflch.usp.br/files/dora_longo_bahia_projeto_posdoc_2014.pdf. Acesso em: 17 nov. 2025.

CHKLOVSKI, Vítor. **“A arte como procedimento”**. Em TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org). Teoria da literatura: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1979.

DANTO, Arthur C. **Philosophizing art: selected essays**. Berkeley: University of California Press, 2001.

DELEUZE, Gilles. **La imagen tiempo: estúdios sobre cine 2**. Buenos Aires: Paisados, 2005.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. Tradução: Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. **“Movimentos improváveis: o efeito cinema na arte contemporânea”**. Em Movimentos improváveis: o efeito cinema na arte contemporânea. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003. Catálogo.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. Tradução: Adail Ubirajara Sobral, Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

KRAUSS, Rosalind. **A voyage on the North Sea: art in the age of the post-medium condition**. London: Thames and Hudson, 2000.

MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **“Anamorfofos cronotópicas ou a quarta dimensão da imagem”**. EM PARENTE, André (org.). Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

_____. **“Filme, sonho e outras quimeras”**. Em Cruzeiro Semiótico: revista semestral da Associação Portuguesa de Semiótica, números 18 e 19. Porto: Associação Portuguesa de Semiótica, 1993.

MELLO, Christine. **Extremidades do Vídeo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.
_____. **“Arte e novas mídias: práticas e contextos no Brasil a partir dos anos 90”**. Ars, 3 (5), São Paulo, 2005.

_____. **“Videoarte no Brasil e outras experiências latino-americanas: anos 1970 e 1980”**. Em Produção, Teoria e Crítica - Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais FASM. Disponível em <http://www.fasm.edu.br/revista>.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

SANTAELLA, Lucia. **The Postmodern debate**. Disponível em: <http://www.pucsp.br/~cos-puc/interlab/santaella/index.html>.

ZANINI Walter. **“Videoarte: uma poética aberta”**. Em MACHADO, Arlindo (org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.