

VIDEO-PERFORMANCE POR ARTISTAS MULHERES BRASILEIRAS

PIMENTEL, Beatriz Jatobá¹

1. Aluna do curso de Bacharelado em Artes Visuais do Centro Universitário Uninter

Resumo

A vídeo-performance é uma linguagem artística da videoarte, na qual o artista atua em comunhão com a câmera, desenvolvendo imagens de simbiose entre o corpo, a câmera e o ambiente. Desde a década de 1970 as artistas mulheres brasileiras têm usado dessa mídia para a produção artística, realizando obras marcantes na videografia do Brasil. Neste trabalho, estuda-se a linguagem e poética da vídeo-performance produzida por 10 artistas brasileiras. De Anna Bella Geiger a Luciana Magno, discute-se como a relação corpo-natureza permeia as obras destas 10 artistas brasileiras, bem como a presença de crítica social e política, passando por discussões de linguagem, arte e corpo.

Palavras-chave: vídeo-performance, mulheres artistas, Brasil.

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa em artes visuais faz parte da linha de pesquisa “poéticas e linguagens das artes visuais”, cujo eixo temático é “linguagens das artes visuais”, tendo sido escolhido como tema a “vídeo-performance”. Essa linguagem artística surgida no final da década de 1960 foi bastante popularizada principalmente pela facilidade de propagação nos mais diversos meios, o que a fez mais livre como possibilidade de matéria para o processo artístico. Conseqüentemente ao progresso tecnológico com a criação de câmeras de vídeo e a facilidade de captura de imagem em movimento no mundo artístico, essa nova linguagem artística, a vídeo-performance, surgiu como uma poética híbrida em que o corpo e a câmera se mesclam, repercutindo em uma nova forma de obra de arte.

Isso foi muito importante principalmente para artistas mulheres, que, através dessa linguagem, puderam passar do *status* passivo de objeto do olhar masculino para criadoras ativas de imagens (FURTADO, 2009). Dessa forma, com esta pesquisa, estudo artistas mulheres brasileiras que utilizaram esta linguagem como forma de expressão poética.

Tradicionalmente, muitas vezes, foram negadas às mulheres as possibilidades de autoria e apenas após a metade do século XX, como o movimento feminista mais forte, é que começamos a ver mulheres em papéis mais representativos no mundo da

arte. Esse período coincidiu com o surgimento da videoarte e vídeo-performance, uma linguagem que as mulheres puderam desenvolver de forma mais livre e libertadora. A partir daí, pensei no problema que envolve conhecer como foi a participação feminina em arte experimental no Brasil no que concerne à vídeo-performance.

Nas décadas de 1950/ 1960 a *pop-art*, a arte conceitual e o minimalismo culminaram na *body arte*, performances e *happenings* (SARZI-RIBEIRO, 2014). O território da performance é o corpo em ação – o corpo do artista como ponto de partida e limite, um misto entre artes plásticas e cênicas, que se reflete na relação que alcançará com seu receptor (SAMPAIO, 2012). Desde essa época os artistas começaram a se interessar pelas linguagens dos novos meios de comunicação, transgredindo os limites entre linguagens e arte e promovendo a hibridação entre elas (CODEVILLA, 2011).

Neste contexto, começaram a ser desenvolvidas câmeras de vídeo portáteis como a Sony Portapak. Em 1965 ela se tornou o primeiro gravador de vídeo altamente portátil e relativamente barato, fácil de operar, com microfone embutido, ideal para uso individual. Artistas poderiam usá-la em seu próprio estúdio sem necessidade de equipe. Assim, ela foi reconhecida como a ferramenta ideal para gravar performances quando eles não tinham onde performar ou quando precisavam guardar registros das mesmas (HENCZ, 2020; TAVARES, 2021). “A utilização do vídeo revelou-se a forma mais simples de documentar a obra da performance, e logo deu origem a entrecruzamentos produtivos e inéditos, que se distanciaram do mero afã documental” (GRACIA, 2008, p.49).

Foi então que surgiu “(...) um novo tipo de performance (...) construída na linguagem do vídeo e suas variações de câmeras, montagens e efeitos” (GONÇALVES, 2018, p.541), ou seja, a vídeo-performance. Essa linguagem é uma performance que tem seu sentido em ser vista em vídeo, onde o artista é sujeito e objeto de sua arte, e na qual a atuação do performer depende do vídeo para se concretizar (SAMPAIO, 2012; LEOTE 2008). “Aqui a materialidade da obra é o vídeo e acontece no momento [em] que o espectador o contempla” (SOUZA, 2017, p.113).

Pode-se afirmar então que “a vídeo-performance existe enquanto forma de registro de um evento pontual localizado no tempo. Surge como arquivo / documento ou **como obra em si mesma**, utilizando linguagem própria (...) do vídeo” (GONÇALVES, 2018, p.535, grifo nosso). A vídeo-performance recorre a técnicas e

recursos do vídeo absorvendo e aproveitando as possibilidades que a tecnologia traz, como pausas, velocidade etc, ou seja, edição. A câmera capta a performance de modo a exaltar a potencialidade da ideia (LÓPEZ, 2018).

Atualmente, é tendência na vídeo-performance fragmentar o corpo e decompô-lo num ritmo alucinante, usando justamente as propriedades de edição; já o início da utilização dessa linguagem foi marcado pela produção em tempo real de vídeo (SAMPAIO, 2012). Era comum a interação do corpo do artista com a câmera de vídeo, produzindo um diálogo com grande carga ideológica na expressão visual. Relações entre corpo, mídia e política foram a tônica de muitas obras, como visto com artistas como Marina Abramovic e Hannah Wilke (SARZI-RIBEIRO, 2014). A oportunidade de realizar ações performáticas para a câmera foi aproveitada por artistas que produziram obras em que o sistema de vídeo é tão integral à performance em si e inseparável dela que a obra não pode ser concebida sem os elementos em vídeo, que é o que caracteriza a vídeo-performance (SHARP, 2013).

O desenvolvimento dessa linguagem foi muito importante para as mulheres artistas, já que a forma de realizar a produção facilitava o seu desenvolvimento. Representantes de artistas mulheres como Joan Jones e Ana Mendieta foram cruciais para a evolução dessa linguagem e incentivo à produção feminina. No Brasil, a primeira geração de videoperformers teve como participantes femininas Sonia Andrade e Leticia Parente (SARZI-RIBEIRO, 2014). Aqui, estudo as obras produzidas por elas e por outras e analiso como essa linguagem se desenvolveu com artistas mulheres no Brasil.

Estudar uma linguagem audiovisual como a vídeo-performance produzida por artistas mulheres é importante para entender como ocorreu o desenvolvimento da mesma, especialmente a partir da contribuição feminina, visto que por muito tempo as mulheres dificilmente participavam de movimentos artísticos. O fato de essa linguagem usar técnicas que puderam ser aplicadas em domicílio facilitou a participação de mulheres com a possibilidade de desenvolverem e poderem divulgar sua poética de forma mais autônoma e independente.

Dessa forma, entender como artistas mulheres participaram do processo artístico de vídeo-performance no Brasil é importante para se vislumbrar a participação feminina nessa linguagem e quanto essas artistas contribuíram para que outras mulheres possam seguir atuando nessa seara. Quem foram (são) e como

atuaram (atuam) essas artistas? Que tipo de obra foi (é) mais marcante entre aquelas que elas desenvolveram? Que poética puderam refletir com o uso dessa linguagem? Qual a relação dessa linguagem entre estas artistas?

O objetivo, então, deste trabalho é estudar a vídeo-performance produzida por artistas mulheres no Brasil, tendo como objetivos específicos (i) descrever a obra de vídeo-performance de artistas mulheres brasileiras e (ii) analisar como essas artistas influenciam e se relacionam nessa linguagem.

Trata-se de uma revisão de literatura, cujas buscas por material bibliográfico foram feitas *on line* com as seguintes palavras-chave: vídeo-performance, artistas brasileiras, usando também os nomes das artistas escolhidas para serem estudadas. Foram selecionados os textos que descrevem suas obras e contribuições para uma descrição e compreensão de sua poética e desenvolvimento da linguagem.

Também foram assistidos aos vídeos disponíveis na internet, quando então pude fazer avaliação pessoal do material artístico dessas mulheres. Os vídeos a que pude assistir estão distribuídos entre várias plataformas, desde os sites das próprias artistas, passando por suas inscrições no *vimeo* ou no *youtube*. Além disso entrevistas *on line* com as artistas também foram bastante importantes para este estudo. Saliento principalmente a série Videoartepapo produzida pelo MIS-SP, com apresentação de Marcia Beatriz Granero, com vários artistas de videoarte no Brasil, com apresentação de parte de suas obras, disponível no *site* do *youtube* do Museu.

As artistas escolhidas foram Anna Bella Geiger, Berna Reale, Brígida Baltar, Katia Maciel, Letícia Parente, Lenora de Barros, Lia Chaia, Luciana Magno, Regina Vater, Sonia Andrade. Ressalto que estas artistas realizam diversos tipos de trabalho, no entanto, dei preferência às obras de vídeo que se classificam como performances e nas quais elas são a parte presente no vídeo.

Assim, no primeiro capítulo do desenvolvimento cito e faço uma breve descrição dos trabalhos de vídeo-performance das artistas aos quais tive acesso (nota-se que não se trata de uma seleção de obras completas) e analiso um pouco de sua poética. No segundo capítulo reflito como elas influenciam essa linguagem no Brasil e como seus trabalhos se relacionam.

Como atividade parte do TCC, também produzi três obras de vídeo-performance, que serão apresentadas no projeto de experimentação artística autoral, já que aqui realizo a revisão bibliográfica.

2 DESENVOLVIMENTO

2.1 AS ARTISTAS E SUAS OBRAS DE VÍDEO-PERFORMANCE

2.1.1 Anna Bella Geiger

Anna Bella Geiger (Rio de Janeiro, 1933), foi uma das pioneiras em vídeo-performance no Brasil na década de 1970, realizando suas primeiras obras a pedido de Walter Zanini, diretor do MAC/USP, com uma câmera portapak. No vídeo Passagens 1 (1974), filmada por Jon Azulay, Geiger sobe as escadas de um prédio, uma subida em espiral por três andares que ela fez por três vezes, como se repetindo em *looping* e então vai, como continuidade, para outra escadaria enorme de mármore e com partes se deteriorando, representando sua memória por ter habitado perto da região (Catete), e exprimindo uma falta de sentido no esforço, como o ser humano pode sentir. No vídeo Passagens 2 (1974) andando em uma escadaria em diagonal, horizontal e verticalmente num prédio da Praia Vermelha (Instituto de Cegos Benjamin Constant), tenta mostrar plasticamente as escadas como páginas de caderno (MIS-SP, videoartepapo#5, 2020). Na obra Centerminal (1974)

(...) observamos a artista em um ambiente arborizado, (...) [onde] caminha pelo espaço, circunscrevendo um círculo, ao completá-lo, pega um graveto e marca o centro, após fincá-lo várias vezes no chão o atira, e enquanto a câmera acompanha o graveto, quando retorna ao corpo da artista, ela está exibindo um cartaz [com] um quadrado grande com um pequeno centro circular com um "X" dentro, desse centro desenhou-se traços que seguíam para fora do quadrado. (...) no cartaz foi escrito a seguinte frase: 'Any direction out of the center'. (...) claramente uma metáfora, que se evidenciam como um convite para se pensar fora do círculo fechado tradicional, e também talvez, de romper com as referências do que é produzido nos grandes centros (estadunidense ou europeu), convocando a seguir "qualquer direção para fora do centro". (ALMEIDA, 2017, P.23-24).

Em Mapas Elementares 1 (1976), a artista aborda aspectos geopolíticos e críticos ao país ao se filmar desenhando o mapa mundi ao som da música "Meu caro amigo" de Chico Buarque, e pinta o mapa do Brasil de preto quando há na música o verso "a coisa aqui tá preta". Em Mapas elementares 3 (1970), ao som do bolero "La vírgen negra" desenha o mapa da América do Sul fazendo correlações com as palavras a mulata, amuleto, a muleta, criticando como a região é percebida (MIS-SP, videoartepapo#5, 2020).

Desenvolve sua temática ao filosofar sobre a arte contemporânea no vídeo Pedra (1982) no qual quatro mulheres falam conceitualmente termos de arte, sobre pedras como produto de arte. Geiger continua a produzir videoarte mas não incluí aqui

outras descrições pois as performances não eram mais realizadas por ela. No entanto seus vídeos continuam discutindo a influência e valor da arte no mundo contemporâneo.

2.1.2 Leticia Parente

Leticia Parente (Salvador, 1930 - Rio de Janeiro, 1991) foi também parte da primeira geração de vídeo-performers no Brasil. Sua poética “dialoga com questões do corpo, da casa, dos afetos e das visibilidades, acionando diálogos no campo de gênero” (COSTA, 2019, p.70). Parente usa o ambiente doméstico para discutir as relações sociais de poder percebidas através de gestos e situações, com uma ressignificação constante do corpo. Além disso, inclui aspectos políticos em suas obras, que são marcos na vídeo-performance brasileira.

No vídeo In (1975), ela se pendura no cabide como se fosse uma peça de roupa. Esse corpo feminino que na década de 1970 estava principalmente dentro de casa, à espera. Exprime sua insatisfação com esse papel social da mulher também em Preparação 1 (1975), no qual coloca esparadrapo em seus olhos e boca e desenha sobre eles como se estivesse se maquiando. É um novo corpo numa obra questionadora das ações/ submissões das mulheres. Para quem a mulher se maquia? Ela é consciente ou “cega” de seu papel social? (LACERDA; SARZI-RIBEIRO, 2017). Em Tarefa I (1982), Parente deita-se sobre uma tábua de passar e uma mulher negra passa a roupa com ela dentro, totalmente passiva. Discute aí a opressão ao corpo social e político da mulher (REZENDE, 2014). Em Marca Registrada (1974), vídeo-performance mais conhecida de Letícia Parente,

observamos um corpo feminino sentado num banco com as pernas cruzadas e um dos pés diante da câmera, no ambiente externo de uma casa. Nas mãos, agulha e linha preta. Com firmeza, a linha é passada pelo buraco da agulha e faz um nó em uma das pontas. A mão delicada, com as unhas pintadas de esmalte –em cor suave– deliberadamente inicia uma costura incomum. Aqui o suporte não é algodão ou linho, mas a própria pele da artista. Não há titubeios, são gestos precisos os de Letícia Parente em sua performance, em tempo real, frente a uma câmera de vídeo. Como resultado da ação, após dez minutos ininterruptos, sem cortes, vemos inscrito “MADE IN BRASIL” na sola de seu pé. (MELLO, 2009).

Leticia foi uma artista que percebeu como usar o vídeo para trabalhar com humor e pessimismo. Na última obra aqui citada, ela usa o ato de bordar, geralmente ligado às mulheres, em uma área considerada não nobre no corpo feminino, para falar de uma origem brasileira numa época em que o país atravessava uma ditadura. Como

um corpo mercadoria num gesto doloroso que provoca angústia em quem assiste até pelo tempo da ação (TAVARES, 2021). A artista geralmente usa o plano sequência, sem edição do vídeo, mostrando o ato de performance para a câmera. “O tempo de Parente é real, não provoca alterações, é cru, mostrado como é feito, expondo seu processo” (REZENDE, 2014 p.19).

Em outras obras como Dei Afflicti (1979), já há edição, e Leticia mostra várias imagens de gestos de mãos e pés entrelaçados, contorcidos, e com uma voz feminina rezando *ora pro nobis*, numa reconhecível referência ao período que o Brasil passava (SARZI-RIBEIRO, 2013a). Com suas obras, Parente conseguiu impactar a vídeo-performance no Brasil, sendo bastante aclamada pela crítica de arte.

2.1.3 Sonia Andrade

Sonia Andrade (Rio de Janeiro, 1935) foi aluna de Geiger e também pioneira dessa linguagem no Brasil. Sua produção destaca-se nos primeiros experimentos de vídeo-performance no país pela submissão de seu corpo a uma cerimônia ou teatralização, as vezes com a presença de violência, onde discute os limites desse corpo que é superfície e sujeito do discurso diante da câmera (PACHECO, 2019).

Exemplos de vídeos de sua autoria (a maioria denominada de Sem Título, produzidos entre 1974 e 1978) que refletem esses aspectos corporais são aqueles onde (i) ela coloca seus membros e cabeça engaiolados, (ii) ela envolve o rosto com fios de nylon até ficar desfigurada, (iii) coloca pregos entre os dedos e prende a mão esquerda com fios enquanto filma, (iv) joga feijão pelo corpo e na câmera num ambiente onde há uma televisão passando um filme do Tarzan, (v) utiliza tesoura para depilar pelos de várias partes do corpo.

Nessa trajetória a artista mistura seu corpo com o que é imagem em vídeo, rompendo barreiras de como o corpo é visto. Como diz Sarzi, (2019, p. 27) “Seu corpo é agora a própria imagem vídeo e sua ação reage na exata medida do que o vídeo lhe dá a ver. O corpo passa a ser vídeocorpo e o vídeo agora é a própria expressão e memória daquele corpo que ali se tornou outro”.

2.1.4 Regina Vater

Regina Vater (Rio de Janeiro, 1943) tem uma videografia importante e extensa. “Teve contato com este universo e com uma câmera de vídeo quando estava em Paris, em 1974, através do convite da atriz Ruth Escobar” (PAULA, 2017, p.68).

Sua primeira vídeo-performance foi Miedo (1975), filmado na Praça San Martin em Buenos Aires, Argentina, no qual ela entrevista pessoas descrevendo situações de medo. Com o som das respostas ela reproduz imagens com seu rosto demonstrando medo. Filmado por Jorge Glusberg, o vídeo era editado na própria câmera super 8, mas foi perdido, sobrando hoje apenas fotografias. Nessa obra é marcante seu medo de voltar ao Brasil na época da ditadura militar (MIS-SP videoartepapo#3, 2020; PAULA, 2017).

O vídeo para vídeo instalação Conselhos de uma Lagarta (1976) já inclui edição de imagens da própria artista em diversos momentos do dia durante alguns meses, intercaladas com uma agenda onde se observam frases do diálogo de Alice com uma lagarta do Livro Alice no País das Maravilhas e o som de tic tac de relógio, onde reflete sobre como o tempo age no ser humano (MIS-SP videoartepapo#3, 2020).

Vater tem em seu trabalho uma trajetória que aborda discussões sobre o significado da arte, tendo como exemplos o vídeo ARTrophagia (1978), onde sopra balão com a palavra ART e termina por degluti-lo depois de murcho; ou Videoarte 25 (1978), onde desenha com o dedo a palavra ART na areia da praia e depois filma as pessoas pisando, sendo a palavra apagada pelas ondas do mar.

No vídeo MAKINGL'AGE (1986)

em uma única tomada e com a câmera imóvel, focando o rosto da artista refletido por um espelho em formato de concha e com a parede de fundo forrada de folhas de revista com fotos de artistas do cinema (...) Vater efetua um ritual de beleza e exaltação que milhares de mulheres repetem ancestralmente (...) faz poses de diva americana dos anos 50, enquanto se maquia em um suposto camarim decadente (...) (TRIZOLI, 2013, p.6)

Essa obra se mostra como uma crítica ao que é definido como referência de ser mulher na sociedade, e uma crítica cultural, havendo na imagem a transmissão de filme de inglês em preto e branco (TRIZOLI, 2013). “Regina Vater nos indica o que deve ser olhado em suas imagens [que] (...) buscam questionar o tempo todo o espectador, abordando questões políticas, metafísicas, de gênero, e (...) ecológicas” (PAULA, 2017, p. 73).

2.1.5 Lenora de Barros

Lenora de Barros (São Paulo, 1953) iniciou na vídeo-performance a convite de Walter Silveira produzindo a obra Homenagem a George Segall (1975-85), no qual escova os dentes com uma pasta branca e com o passar do tempo aparecem *frames* com esse creme branco espalhando-se por todo o rosto. (MIS-SP, Videoartepapo#16, 2021). A artista que também é poeta aborda o tema da língua em muitas de suas obras, tanto como linguagem (usando poesia), mas também usando o órgão físico como metáfora para linguagem.

Exemplos são os vídeos (i) No País da Língua Grande, Dai Carne a Quem Tem Carne (2006) feito para a denominada Bienal da Antropofagia, no qual morde a língua como se a estivesse mastigando; (ii) Alfaboca (2004), onde duas imagens de mulher de perfil, uma normal e outra invertida, com close na boca, falam o alfabeto, uma em português e a outra em espanhol; (iii) Estudo para Facadas (2012), no qual filma a boca abrindo e depois um *still* do vídeo da boca aberta recebe facadas na língua; Cala a Boca e Silêncio (2006), onde prega letras em fotos de boca; (iv) Tato do Olho (2005), onde bate as palmas da mão no rosto/ olho, intercalando com um poema (O tato do olho/ Não vê que o olho/ Não vive sem toque/ A mão que tapa/ O tato do olho/ Não vê que o olho/ Não vive sem toque; VIMEO, 2012).

A artista gosta de trabalhar com olhares parceiros e confiança de quem a filma, além de revisitar suas obras anteriores. Em obras como Procuro-me (2003), a artista espalha cartazes com fotos suas com diversas aparências (de uma série fotográfica anterior) no aeroporto e no centro de Curitiba. No vídeo em plano sequência ISSO É OSSO DISSO (2016) filmado por Márcia Beatriz Granero, e exposto em escala real, Lenora reflete sobre os ciclos da vida ao quebrar partes de uma reprodução de um pequeno esqueleto humano e jogar do alto de uma cadeira de salva-vidas enquanto repete “isso é osso disso”, frase fruto de seus estudos de performances vocais de 1993. Em Volume Morto (2015), realizado na época de crise hídrica em São Paulo, joga bolinhas de pingue pongue sentada na borda de uma piscina com apenas um resto de água, e capta o som que elas fazem ao bater no chão (MIS-SP Videoartepapo#16, 2021).

Na série de vídeos Não Quero Nem Ver (2005), Lenora se apresenta sob uma máscara de tricô realizando diversas performances: (i) no Ela Não Quer Ver, chora repetindo “eu não quero ver”; (ii) no Há Mulheres, sussurra uma poesia sua sobre mulheres; (iii) no Já Vi Tudo, usa agulha de tricô para desfazer o tecido que cobre o

rosto, acompanhando o fio com os olhos e depois com o vídeo em reverso, vemos o rosto ser coberto novamente. A artista traz reflexões “nesse simples gesto de esconder e revelar, como brincadeira de criança, questões políticas, questões feministas, questões de identidade e intimidade, de pessoa pública e privada, de trauma e superação” (MACIEL, 2020, p.303).

Também com foco no rosto, no vídeo Alvos (2017) a artista se esconde atrás de uma máscara de clube de tiro com um alvo na boca e, ao se retirar as máscaras se mexem para frente e para trás com roldanas. O som de respiração traz ao espectador a reflexão sobre a carga de violência ao se mirar a boca – lugar de palavra, língua e linguagem, e representa a sociedade sem palavras para descrever a violência que nos rodeia.

2.1.6 Brígida Baltar

Brígida Baltar (Rio de Janeiro, 1959) é uma multiartista que realiza vídeo-performances em uma poética que vai da casa à natureza. Viveu durante muito tempo em uma casa-ateliê realizando trabalhos com goteiras, tijolos e escavações nas paredes, numa relação entre a presença do corpo e a experiência do ambiente (ABATTI, 2019). Depois disso desenvolveu obras em contato com o ambiente natural, onde seu corpo performava atividades fantasiosas com os elementos naturais, como neblina, orvalho etc.

Segundo ela própria, “não pensava em fazer filmes, queria mesmo era cavar buracos na parede, plantar em tijolos, enterrar coisas, colher algumas substâncias... mas eram atos e lugares tão particulares que precisei de uma câmera para registrar.” (BALTAR, 2021).

Em 1995 realiza Despercebida, velando-se atrás de uma cortina que balança com o vento. No vídeo Abrigo (1996) ela cava a parede no formato de sua silhueta e se encaixa nesse espaço, numa representação de metamorfose com o ambiente que habita. Um corpo que sustenta a parede, e se transforma ele também em casa (BUCKSDRICKER, 2018). Mescla-se na casa também em Teatro de Sombras (2001) no qual faz gestos projetados como sombra em sala de música. De 1996 surgem também os vídeos (i) Torre, onde ela mesma vai colocando tijolos ao redor de si, sendo finalmente envolvida por esta matéria num formato cilíndrico; e (ii) Abrindo a Janela, no qual quebra a parede com seu filho para chegar ao ambiente externo.

Nessas obras podemos vislumbrar uma metáfora com a poética da artista que sai da casa e busca a natureza.

Em Casa de Abelha (2002) um fio de mel escorre por suas mãos e pés, descendo pela escada, iniciando aí uma trajetória de corpo-fabulação, onde busca simbiose com animais. Em Órgão Tijolo/ Um Céu entre Paredes/ Sendo Lagartixa Sendo Mariposa (2005) partes de seu corpo preenchem espaços na parede e por esses buracos ela sobe até alcançar a luz de uma telha de vidro, onde repousa como lagartixa ou mariposa. Em Quando fui Carpa e Quase Virei Dragão (2004) ela filma os pés se mexendo ao som de água e música cantarolada com carpas nadando num lago abaixo. No vídeo Em uma Árvore, em uma Tarde (2000) ela lê um livro num galho de um ipê rosa, se confundindo com as cores da planta (BALTAR, 2021).

Obras marcantes da artista são as da série Umidades (1994-2001), onde “a artista veste uma roupa especial e sai para coletar neblina, orvalho ou maresia, depositando simbolicamente o material em variados recipientes de vidro. As ações são registradas em (...) curtos filmes silenciosos, de uma atmosfera irreal e diáfana.” (SIEWERDT e FORTES, 2012, p.1343). Outros vídeos interessantes da artista são Os 16 Tijolos que Moldei (2008) usando terra do sertão e água de açude misturados ao pó de sua casa, e Wind (2006), onde seus cabelos voam ao vento no metrô de Londres.

2.1.7 Katia Maciel

A artista, poeta e pesquisadora nascida no Rio de Janeiro (1963), tem uma produção artística em vídeo-performance na qual trabalha com a ideia de infinito presente, com seus vídeos em *looping*, sem se identificar onde começa ou termina a ação. Um deles é Mareando (2007) onde se vê a artista de costas para a câmera olhando para o mar continuamente. Outro exemplo é Mesmo Assim (2012), feito como uma videoinstalação no qual sua imagem parece entrar e sair da parede em um movimento circular, infinitamente. Vulto (2013) exhibe Katia de costas para a câmera usando um vestido preto e pendurada numa árvore pelas mãos, realizando movimento de pêndulo; Suspense (2013) mostra a artista amarrada pelas mãos e pés em duas árvores, como uma rede, vestida com o mesmo figurino anterior, repetido também em Autobiografia (2014), no qual ela está pendurada numa estante repleta de livros com a percepção de movimento apenas no pé, e em Via (2014) onde escala na mesma

estante da esquerda para a direita (MACIEL, 2021). Estes são exemplos de vídeos que mostram o esforço da artista no gesto e posição apresentados, trabalham seu corpo como imagem suscetível ao tempo e à natureza.

Katia costuma desenvolver alguns trabalhos de vídeo-performance com seu marido André Parente, dos quais podemos citar (i) Passeio (2014) onde a câmera gira em círculos e os personagens aparecem e reaparecem em diferentes lugares num jardim com bambus; (ii) Pontes de árvores (2011) no qual andam sobre coqueiros caídos à beira do mar; (iii) +2 (2011), onde deitam num píer sobre o mar e vão intercalando posições até atingirem o fim da estrutura de madeira; (iv) Dança das Cadeiras (2007), onde giram em círculos e removem as cadeiras presentes no ambiente (MACIEL, 2021).

A artista também produziu Entorno (2007), no qual aparece no banho girando o corpo e tendo a água se acumulando nos braços cruzados e Colar (2009) em homenagem a Leticia Parente e Sonia Andrade, no qual realiza empilhamento de adornos ocultando o rosto. Esta conversa com obras anteriores e icônicas da vídeo-performance brasileira mostra a importância das pioneiras em realizar obras capazes de influenciar artistas atuais, ao refletir sobre o papel da mulher na sociedade. Interessante notar que a projeção deste último trabalho é feita em espelho de penteadeira, como se a artista estivesse sendo refletida ali (MIS-SP, Videoartepapo#19, 2021).

2.1.8 Berna Reale

A artista de Belém do Pará nasceu em 1965 e tem suas obras de vídeo-performance bastante aclamadas no século XXI. Seu primeiro trabalho foi em 2011: Limite Zero. Em 2012 produz Palomo, onde cavalga num cavalo pintado de vermelho pelas ruas de Belém. Nesta obra a artista usa uma focinheira por estar incomodada com as regras de silenciamento que o Estado/ Polícia impõem, refletindo que nem sempre silêncio é paz. Em 2013 no vídeo Soledade, filmado numa região pobre na periferia de Belém (rua conhecida como buraco fundo), Berna, usando uma roupa azul e colar de pérolas, dirige uma biga dourada puxada por porcos em ruas de terra. Nesta obra ela questiona o poder que se alimenta da miséria. Em Cantando na Chuva, de 2014, ela segura um guarda-chuva vermelho e dança sobre um tapete vermelho instalado num lixão vestindo dourado e usando máscara de gás. Berna se baseia na

crítica social existente no ditado “sapateando na miséria” usando a música como forma de ironia (MIS-SP, Videartepapo#18, 2021).

No vídeo Promessa (2015) a artista marcha na maior procissão do mundo (Círio de Nazaré, com mais de 2 milhões de pessoas) vestida como guarda suíça do Vaticano e carregando uma bandeira de arco-íris símbolo da causa LGBT. Volta ao tema da sexualidade com o vídeo A Massa é Bi de 2018, vestida com a personagem Bi, toda em rosa, descrito por ela como um corpo em liberdade, dançando nas ruas comerciais de Belém. Ainda em 2018, no vídeo A Frio, faz uma performance em uma fábrica de gelo onde enxuga gelo ao som de música clássica. Na minha visão ela busca refletir sobre ações que muitas vezes realizamos diariamente, mas que não têm nenhuma repercussão prática, uma ação em vão (MIS-SP, Videartepapo#18, 2021). Berna Reale realiza suas obras sempre em espaços públicos, atuando em meio à sociedade porque é nela que se inspira para a realização de seus trabalhos, causando um ruído que provoca reflexão.

A acentuada visão crítica diante dos problemas sociais, políticos e culturais, característica marcante da cena artística contemporânea, é pilar da obra de Berna Reale, (...) uma artista política, que elege para performar repetidas vezes os temas da violência, do poder e da corrupção até alcançar a saturação (SOUSA, 2020, p.672).

2.1.9 Lia Chaia

Atuando desde 2000, Lia Chaia (São Paulo, 1978) é uma multiartista que considera sua obra em vídeo uma coluna de seu trabalho, procurando usar o corpo como suporte e interagindo com a cidade e o mundo ao redor. A maioria de seus vídeos são pensados em *looping*. Seu primeiro trabalho, Big Bang (2000) mostra a artista enchendo e esvaziando uma bola de soprar azul com estrelas brancas. Procura pensar no ar que entra e no ar que sai refletindo o que está dentro e fora do corpo (MIS-SP, Videartepapo#12, 2021). Em 2001 realiza Um-bigo, no qual performa dança do ventre com um globo terrestre pendurado no pescoço indo até a altura do ventre. A câmera em close nessa área do corpo captura o movimento que o objeto faz e o som que ele emite. Este vídeo pode representar o corpo do ser humano egoísta e sua relação com a natureza “mas também se referem às relações do corpo com o dispositivo videográfico, que media os olhares do corpo e da câmera, tornando-os ainda mais ensimesmados” (SARZI, 2019, p.29).

No vídeo Desenho-corpo (2001) Chaia risca sobre a pele de seu corpo com uma caneta vermelha até que a carga da caneta acabe (o que dura 51 minutos), sendo

que a câmera acompanha o ato de desenhar em close. Os traços lembram garatujas com o vermelho evocando força e energia, e novamente discute o limite entre o dentro e o fora do indivíduo (MIS-SP, Videoartepapo#12, 2021). Neste vídeo,

o zoom ora enfatiza o fragmento do corpo, mostrando a parcialidade, ora acentua a pele e a trama do desenho que paulatinamente transforma aquele corpo original, do início em um desenho-corpo, objetivo final do vídeo, um corpo reconstruído pela linha e figurativizado em sua totalidade (SARZI, 2019, p.31).

Em 2005 produz o vídeo Comendo Paisagem, a artista performa “comendo” fotografias de partes da cidade com áudio de sons urbanos como buzinas e motores de carros, assim como fotografias de reservas ecológica com sons da natureza. Nota-se que o volume do ruído vai diminuindo enquanto a foto é deglutida. Baseando-se nessa obra Lia cria Minhocão (2006), onde regurgita fotografias de prédios da área do Minhocão, onde habitava, com close na boca e nas fotos, ao som contínuo de uma construção. Esse vídeo foi editado para a imagem ficar em reverso e nele ela aborda a sua relação com a cidade, da qual se alimenta e onde também há a repercussão de sua ação.

Em Piscinas (2013) a artista trabalha com duas telas. Em uma se tem o ponto de vista de Lia no caminho que percorre mergulhando em uma piscina (segue as raias que formam uma espécie de labirinto, que foi construído com tiras de borracha que afundam na água). No outro vídeo a imagem mostrada é a gravação de cima da piscina onde ela nada. No vídeo Mil Olhos (2019) Chaia se baseia em trabalhos anteriores (Três Musas) onde desenhava olhos nos corpos de performers: dessa vez ela produz olhos de lantejoulas e prende vários deles com fita de camurça na cabeça e é filmada chacoalhando a cabeça vigorosamente, e o som aumenta com a maior velocidade do movimento (MIS-SP, Videoartepapo#16, 2021).

A produção da artista é bem extensa e ainda permanece experimentando com videoarte e vídeo-performance ao mesmo tempo em que desenvolve sua poética com outras linguagens.

2.1.10 Luciana Magno

Luciana Magno (1987) é originária de Belém do Pará. Tendo vindo da região amazônica, abriga em sua poética a presença da natureza da região, bem como da destruição a que ela é submetida. O corpo em suas obras atua em outra realidade, se funde com o meio numa tentativa de parecer ser outra matéria. No seu ato minimalista

tenta ser terra, se incorporar à terra e à natureza. Um corpo presente, mas de forma que se mescla ao ambiente (MIS-SP, Videoartepapo#15, 2021).

Vídeos onde podemos vislumbrar esta metamorfose são os da série Orgânicos: (i) Trans Amazônica (2014) no qual a artista senta-se em posição fetal numa estrada de terra, totalmente coberta pelos seus cabelos longos. No lapso de 1 minuto de vídeo o corpo é coberto de poeira da estrada; (ii) Belterra (2014), no qual abraça uma seringueira onde há uma extração de látex. O enquadramento é no tronco e braços, e podemos ver o suor que escorre na pele da artista assim como a seiva que escorre da árvore; (iii) Figueira Selvagem (2014), sentada no galho de uma figueira seus cabelos balançam como se fossem as raízes aéreas da árvore (FARIA, 2018). Em Capilaridades (2020) penteia os cabelos como se surgisse de dentro de uma samambaia. Em O Silêncio Ancorava as Asas Ser Pedra Depende de Prática (2013), Luciana está sentada e imóvel numa rocha na praia, de costas para o mar e seu cabelo se movimenta ao vento como uma biruta, e o corpo da artista é percebido como em junção com o ambiente.

A presença de água nas obras de Luciana Magno é frequente, nos lembrando este elemento tão importante na natureza e na composição do próprio corpo humano, refletindo novamente a intenção da artista de transmutar seu corpo em matéria natural. Iminência do Lodo (2014) mostra seus cabelos flutuando no rio tapajós e se confundindo com as algas presentes no ambiente. Em Ekokanhy (2012) Luciana mergulha lentamente desaparecendo embaixo d'água. Em O Ponto de Vista Está no Corpo (2018) da série Imaginário do Eu e do Outro, ela toma banho entre pedras em um rio enquanto a água cobre seu corpo até desaparecer. Nos vídeos Estudo Para Fonte Humana 1 e 2 (2017) ela simula ser uma fonte de onde sai água da boca (através de uma mangueira) (YOUTUBE, 2021).

Em Cubo Branco (2017) a artista se mescla a um ambiente totalmente branco enquanto vomita um líquido roxo, provavelmente assaí, o que marca a presença da Amazônia presente dentro da artista, e que talvez ela leve em qualquer lugar onde estiver. Em Serra Pelada (2014) ela realiza uma sobreposição de imagens onde em uma delas ela está nua subindo em um morro numa área que foi bastante explorada pelo garimpo (numa pedreira com buracos feitos por garimpeiros, manualmente) em Marabá, e na outra há o Parque de Carajás, área que ainda é alvo de extração mineral, onde se veem caminhões passando (MIS-SP Videoartepapo#15, 2021). “Magno, ao

percorrer a Amazônia discute o corpo em relação à paisagem, em percursos de enfrentamento e de busca de mimeses com o ambiente, e que termina por ativar relações que, por vezes, fazem situações políticas reverberarem” (MANESCHY, 2017, p.21).

2.2 A RELAÇÃO DA POÉTICA ENTRE AS VÍDEOPERFORMERS BRASILEIRAS

Com a existência do vídeo, foi possível que uma nova forma de performance acontecesse, numa linguagem que pode abarcar variações de câmeras, montagens e efeitos na relação com o corpo (GONÇALVES, 2018). A vídeo-performance, também “compreendida para além dos mecanismos de registros de som e imagem a fim de ser reconhecida como sinônimo de produção midiática que amplia as experiências sensíveis com o corpo” (SARZI-RIBEIRO, 2012, p.555), foi possível de ser desenvolvida de forma mais livre pelas artistas mulheres, que poderiam atuar de maneira independente. Assim, sobretudo nas vídeo-performances, as mulheres puderam desafiar “ações propostas por homens, criando obras baseadas no corpo feminino, utilizando-se de seu próprio corpo como suporte na narrativa, intimidade e relações sociais” (LACERDA; SARZI-RIBEIRO, 2017, p.3178), produzindo novos significados para o que é feminino.

Os primeiros vídeos brasileiros eram uma prática marginal autoconsciente com um público de arte reduzido e imbuído com crítica política e social (FITCH, 2012). Os artistas brasileiros se filmavam em situações mínimas e cotidianas, numa exploração um a um com a câmera. Hoje em dia, mesmo com as edições existentes, e a cada vez maior presença da computação, a vídeo-performance se vale principalmente da câmera: é ela que condiciona e direciona o olhar, a câmera é a parte entre o artista e o mundo (PACHECO, 2019).

As primeiras artistas brasileiras desenvolviam trabalhos de vídeo de curta duração, praticamente sem edição, no tempo real da performance (TAVARES, 2021); mapeavam corpo e espaço, sendo ao mesmo tempo poéticos e políticos, ao refletirem sobre a situação social pela qual passavam. Podemos ver que a poética destas artistas impacta a das artistas posteriores (mesmo agora já havendo uma produção que tecnicamente realiza edições e montagens), e vemos um movimento de temáticas que vão e voltam, pois abordam assuntos que ainda são pertinentes na atualidade.

(...) a diferença entre as videoperformances dos anos de 1970 e as atuais está mesmo no contexto que se difere, socialmente, culturalmente e

politicamente. Embora, para muitos desses criadores o corpo continue sendo objeto de repressão, vigilância e poder, sobretudo no que diz respeito às relações entre homem, sociedade e os meios de comunicação de massa. (SARZI-RIBEIRO, 2013b, p. 98).

Dessa forma, quando comparamos as produções entre as diversas artistas estudadas, vemos, por exemplo, a casa bastante presente em Leticia Parente, o ambiente de ação de muitas mulheres, com estímulos próprios, influenciada ou não pelo exterior (REZENDE, 2014); e também a casa incorporada nos trabalhos de Brígida Baltar, que se faz corpo que sustenta a casa e que nela se metamorfoseia. Baltar, que da casa vai à natureza em simbiose com animais, reflete-se no trabalho de Luciana Magno, que se pretende transformar em terra, unindo seu corpo ao ambiente que habita, árvores, algas, pedra, como também no de Katia Maciel, que num tempo infinito se mescla ao ambiente da casa ou da natureza.

Em Geiger vemos os aspectos geopolíticos sendo abordados, e como a ditadura afetou o Brasil e a América Latina. Da mesma forma vemos Vater discutindo o medo nessa época e Berna incorporando os aspectos sociais e políticos de uma sociedade recente, mas ainda impactada pela pobreza e pela violência. Violência essa trazida por Lenora de Barros ao mirar a boca como alvo de tiro. Além disso, observamos a discussão política dos aspectos climáticos presente em várias das obras delas, como a da crise hídrica em Lenora e a do desmatamento e garimpo em Magno, podendo citarmos também a oposição cidade floresta em Lia Chaia.

De grande importância é o corpo na obra destas artistas. Elas ultrapassam os limites do corpo. O corpo vira ação em Sonia Andrade, um corpo que recebe o peso da violência, sujeito às dores do mundo. Ou um corpo na obra de Lia Chaia, que dança e sobre o qual se desenha. Esse é o mesmo corpo que discute o que é arte, como a arte impacta e reverbera na vida, nas discussões de metalinguagem abordadas em Vater e Geiger. Um corpo de mulher que tem sua presença social e submissões criticadas em Vater e em Parente; e questões feministas também abordadas em Lenora de Barros na sua série Não Quero Nem Ver.

A construção de sentido nestes textos performáticos registrados em vídeos se dá no momento em que a obra artística acontece mediada pelo corpo no vídeo. As vivências sensoriais com o corpo íntimo – privado – e com corpo do outro – público – serão ressignificadas por estas superexposições corpóreas, cuja matéria sensível será compartilhada todas as vezes que o vídeo for exibido novamente, levando o corpo dos enunciatários a se tornarem corpos ressignificados pelas *performances* em ato. A videoarte

opera na expansão sensorial do corpo cada vez que o enunciatário comunga com a obra, a presença em ato do corpo. (SARZI-RIBEIRO, 2013b, p. 98)

Esse mesmo corpo também se mostra como linguagem. Leticia usa a palavra escrita e poemas nas suas obras, como faz Lenora de Barros, que investe nessa metalinguagem discutindo arte e língua, tanto como metáfora de linguagem, como o próprio corpo da língua. Todas essas comparações mostram como há imbricações entre as obras das artistas, sendo influenciadoras de outras no decorrer do tempo e também influenciadas pela sua própria obra prévia.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através desta pesquisa, percebemos como a presença de videoperformers mulheres foi importante para o desenvolvimento dessa linguagem no Brasil. As artistas descritas e analisadas têm uma obra fílmica importantíssima e impactante, onde, além de trabalharem a linguagem plástica numa mídia recente (cerca de 50 anos), realizam críticas contundentes ao papel social da mulher, e aos aspectos políticos pelos quais o país passou nos últimos tempos.

A poética desenvolvida por elas também mostra a relação natureza-corpo, culminando em discussões relativas à importância da conservação da natureza, o impacto de uma urbanização descontrolada, a relação artista/ arte, e a linguagem como forma de comunicação híbrida. São trabalhos de grande influência na videoperformance no Brasil, contribuindo para o desenvolvimento da linguagem e sendo referência para outros artistas que produzem com essa mídia no país.

REFERÊNCIAS

ABATTI, L. **Refúgio Utópico**. Trabalho de Conclusão de Curso. Departamento de Artes Visuais. Universidade Federal do Rio Grande de Sul. 2019 39 p. Disponível em <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/204550> Acesso em: 22/07/2021

ALMEIDA, T. V. **A videoarte no brasil, uma perspectiva histórica**. O festival Videobrasil e a trajetória de Eder Santos como estudos de caso. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Artes Cultura e Linguagens. Universidade Federal de Juiz de Fora. 160p. 2017 Disponível em: <https://www2.ufjf.br/ppgacl/files/2017/05/DISSERTA%3%87%3%83O-COMPLETA-THAMARA-VENANCIO.pdf> Acesso em: 16/07/2021

BALTAR, B. <https://brigidabaltar.com/pt/obras/>. 2021 Acesso em 22/07/2021

BUCKSDRICKER, L. S. **E a casa caiu: potências e sutilezas em uma deriva entre quatro paredes**. 27º Encontro da Anpap: Práticas e ConfrontAÇÕES, São Paulo, 2018. Disponível em:

http://anpap.org.br/anais/2018/content/PDF/27encontro_BUCKSDRICKER_Luciane_Silva.pdf
Acesso em: 22/07/2021.

CODEVILLA, F.F. **Video+performance**: processos com o audiovisual em tempo real. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Santa Maria, 2011. 139p. Disponível em: <http://repositorio.ufsm.br/handle/1/5203> Acesso em: 22/10/2020.

COSTA, A. P. Casa, casca e corpo: o texto como potência crítica em Letícia Parente. **Plural Pluriel**, V. 20. P. 70-81. Disponível em <https://www.pluralpluriel.org/index.php/revue/article/view/198> Acesso em: 23/07/2021

FARIA, P. M. **O feminino mal-dito como abertura ao pensamento poético**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. 2018. 141p. Disponível em <http://www.ppgartes.uerj.br/discentes/dissertacoes/2018DoutPriscillaMenezesDeFaria.pdf> Acesso em: 21/07/2021

FITCH, N. 'Situações-limites': the emergence of vídeo art in Brazil in the 1970's. **Moving Image Review & Art Journal**, V.1, N.1, p59-67, 2012. Disponível em: <https://www.ingentaconnect.com/content/intellect/miraj/2012/00000001/00000001/art00006> Acesso em: 16/07/2021.

FURTADO, T. Personae "masculinos" na videoarte de mulheres. **Ex Aequo**, n.20, 2009, p. 65-79. Disponível em: <https://www.semanticscholar.org/paper/Personae-%C2%ABMasculinas%C2%BB-na-videoarte-de-mulheres-Furtado/7d258ebdadcf6a946958e1b7ff5bd6a17b1b7d36> Acesso em: 10/01/2021.

GONÇALVES, W. T. A vídeo-performance como imagem autômata. **SIPAC V**. p.534-543. 2018. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/LB_WAYNER_GONCALVES_IISIPACV2018.pdf Acesso em: 22/10/2020.

GRACIA, S. Dimensão eletrônica: da obsolescência do corpo às estratégias de tecnoperformance. **Performance Presente Futuro/ Textos**. p.48-51, 2008. Disponível em: <https://docplayer.com.br/7367819-Da-obsolescencia-do-corpo-as-estrategias-da-tecnoperformance.html> Acesso em: 22/10/2020.

HENCZ, A. **Agents of change**: how the sony portapak has created a new artistic medium. Disponível em: <https://magazine.artland.com/agents-of-change-how-the-sony-portapak-has-created-a-new-artistic-medium/> Acesso em 16/12/20.

LEOTE, R. Videoperformance: linguagem em mutação. **Performance Presente Futuro/ Textos**. p.52-59, 2008. Disponível em: <https://docplayer.com.br/7367819-Da-obsolescencia-do-corpo-as-estrategias-da-tecnoperformance.html> Acesso em: 22/10/2020.

LACERDA, L.; SARZI-RIBEIRO, R.A. O corpo feminino na arte midiática: de objeto de contemplação a objeto de poder. 26º Encontro da ANPAP: Memórias e inventAÇÕES. 2017. P 31-78-3189. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2017/PDF/PA/26encontro_LACERDA_La%C3%ADs_SARZI-RIBEIRO_Regilene_A.pdf Acesso em: 16/07/2021.

LÓPEZ, P. **Lo fílmico e lo videográfico** – Um paneo al videoperformance em Iberoamerica. 2018. Disponível em <https://videoperformance.org/2017/08/02/lo-filmico-y-lo-videografico/> Acesso em 22/10/2020

MACIEL, K. 2021. Disponível em <https://katiamaciel.net/>, acesso em 24/07/2021.

MACIEL, K. Corpo e palavra na videoarte brasileira contemporânea. In: Brasil, A. Parente, A, Furtado, B. **Imagem e exercício da liberdade**: cinema, fotografia e artes. Imagem contemporânea III. Editora

- Imprensa universitária Universidade Federal do Ceara. 2020 p. 292-308. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/ri/handle/riufc/53591?mode=simple> Acesso em: 19/07/2021
- MANESCHY, O. F. Luciana Magno, um corpo movente na Amazônia. **Revista Croma, Estudos Artísticos**. V.5, N.10, 2017. P.20-27. Disponível em <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/35536> Acesso em 21/07/2021.
- MELLO, C. Vídeo no Brasil 1950-1980: novos circuitos para a arte. **Arte y políticas de identidade**. 2009, V. 1, p.185-220. Disponível em: <http://revistas.um.es/reapi/article/view/89461> Acesso em: 16/07/2021.
- MIS-SP Videoartepapo#3, Regina Vater. 2020 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TmIMR71JqjA> acesso em: 21/07/2021
- MIS-SP. Videoartepapo#5, Anna Bella Geiger. 2020 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JmtEnk6jPsU> Acesso em: 20/07/2021.
- MIS-SP Videoartepapo#12, Lia Chaia. 2021. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=KDdW9KV4a80> Acesso em: 22/07/2021
- MIS-SP Videoartepapo#15, Luciana Magno. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1AWlia9Lsa4> Acesso em: 23/07/2021
- MIS-SP Videoartepapo#16, Lenora de Barros. 2021 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bKrKlXmidVg> acesso em: 22/07/2021
- MIS-SP Videoartepapo#18, Berna Reale, 2021. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=7AYQbngk_GE Acesso em 21/07/2021
- MIS-SP Videoartepapo#19, Katia Maciel. 2021. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=7heMJskJI4w> Acesso em: 24/07/2021.
- PACHECO, n. s. **Entre nós há uma câmera**. Trabalho de Conclusão de Curso em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 60p. 2019. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/204912> Acesso em: 16/07/21
- PAULA, A.A. Imagem em movimento e movimento da imagem: videoarte na coleção de Regina Vater. **Pós**, v. 4, n. 8, p. 66 - 81, 2014. Disponível em: <https://eba.ufmg.br/revistapos3/index.php/pos/article/view/206> Acesso em: 16/07/2021
- REZENDE, A. T. **Não fosse isso era menos**: percepções sobre o invisível colecionável. Trabalho de Conclusão de Curso, Departamento de Artes visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2014. 32p. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/114654?show=full> Acesso em: 22/07/2021
- SARZI, R. Arte, TV e a Ubiquidade do Corpo e do Vídeo na Experiência Estética Contemporânea. In: **Arte e narrativas emergentes**. Alan Angeluci, Vicente Gosciola, Natalia Martin Viola e Regilene Sarzi (Orgs.). - 1a Edição - Aveiro: Ria Editorial, 2019. p12-37. Disponível em <http://www.riaeditorial.com/index.php/arte-e-narrativas-emergentes/> Acesso em 21/07/2021
- SARZI_RIBEIRO, R. O corpo em contexto na contemporaneidade: entre o público e o privado nos vídeos “Entre” de Nina Galanternick e “Desenho-corpo” de Lia Chaia. **VIII Encontro de História da Arte**, Campinas, 2012. p.554-562. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2012/Regilene%20Sarzi.pdf> Acesso em: 16/07/2021
- SARZI-RIBEIRO. R. A **Entre cinema e vídeo – tensões e interações na videoarte brasileira**. In: XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, Bauru, 2013a. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/sudeste2013/resumos/R38-0265-1.pdf> Acesso em: 20/07/2021

SARZI-RIBEIRO, R. A. Corpo, videoarte e o papel das linguagens midiáticas na construção de sentido e visibilidade das artes visuais. **Revista Comunicação Midiática**, V.8, N.3, pp.87-107, 2013b. Disponível em: <https://www2.faac.unesp.br/comunicacaomidiatica/index.php/CM/article/view/214> Acesso em: 16/07/2021.

SARZI-RIBEIRO, R. O corpo no vídeo e o corpo do vídeo: diálogos estéticos, arte eletrônica. **Revista Poiésis**, v. 15 n. 23, p.105-114, 2014. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/24349> Acesso em: 22/10/2020.

SAMPAIO, R. S. **Compreendendo o ensino/aprendizagem da videoperformance** – Relato de experiência. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. USP, 2012. 143 p. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-28022013-091358/publico/RENATOCorrigido.pdf> Acesso em: : 22/10/2020.

SHARP, W. Videoperformance. **Revista Performatus**. N.6. 2013. Disponível em: [Videoperformance « eRevista Performatus](#) Acesso em: 22/10/2020.

SIEWERDT, T. M.; FORTES, H. **Fabulações entre corpo e Natureza** In: Anais do 21º Encontro Nacional da Anpap. Rio de Janeiro: ANPAP, 2012. p. 1341-1352. Disponível em: https://www.academia.edu/10656464/FABULA%C3%87%C3%95ES_ENTRE_CORPO_E_NATUREZA Acesso em: 22/07/2021.

SOUSA, J. M. S.S. Violência, corrupção e poder: performance política em

Berna Reale. **REVELL**, v.2, N. 25, 2020. p. 663-681. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/5295/0> Acesso em: 21/07/2021

SOUZA, S. A. Rompendo a horizontal: corpo político em videoperformance, na obra AguaCero de Oscar Leone. **Revista Croma, estudos artísticos**. V.5, n.10. 2017 p.109-115. Disponível em: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/27757/2/ULFBA_CROMA_PER10_p109-115.pdf Acesso em: 22/10/2020.

TAVARES, M. R. S. Trajetória da videoarte no Brasil. **Brazilian Journal Of Development** V.7, n.4, 2021, p35797-35804. Disponível em: https://www.academia.edu/46310489/Brazilian_Journal_of_Development_Trajet%C3%B3ria_da_videoarte_no_Brasil_Trajectory_of_video_art_in_Brazil Acesso em: 16/07/2021.

TRIZOLI, T. **“MAKINGL’AGE” de Regina Vater** – alteridades femininas na videoarte brasileira. Seminário Internacional Fazendo Gênero 10 (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2013 Disponível em: http://www.fg2013.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/20/1373290992_ARQUIVO_MAKINGL.pdf Acesso em: 16/07/2021

VIMEO, O Tato do Olho, Lenora de Barros. 2012. Disponível em: <https://vimeo.com/39021644> Acesso em: 23/07/2021

YOUTUBE, Luciana Magno 2021 Disponível em <https://www.youtube.com/user/lumagno/videos> Acesso em 22/07/2021

1. INTRODUÇÃO

O território da performance é o corpo em ação – o corpo do artista como ponto de partida e limite, um misto entre artes plásticas e cênicas, que se reflete na relação que alcançará com seu receptor (SAMPAIO, 2012).

“A utilização do vídeo revelou-se a forma mais simples de documentar a obra da performance, e logo deu origem a entrecruzamentos produtivos e inéditos, que se distanciaram do mero afã documental.” (GRACIA, 2008, p.49). Foi então que surgiu “(...) um novo tipo de performance (...) construída na linguagem do vídeo e suas variações de câmeras, montagens e efeitos” (GONÇALVES, 2018, p.541), ou seja, a vídeo-performance.

Essa linguagem é uma performance que tem seu sentido em ser vista em vídeo, onde o artista é sujeito e objeto de sua arte, e na qual a atuação do performer depende do vídeo para se concretizar (SAMPAIO, 2012; LEOTE 2008). Pode-se afirmar então que “a vídeo-performance existe enquanto forma de registro de um evento pontual localizado no tempo. Surge como arquivo / documento ou **como obra em si mesma**, utilizando linguagem própria (...) do vídeo” (GONÇALVES, 2018, p.535, grifo nosso).

Resolvi utilizar essa linguagem artística pois nela a interação do corpo do artista com a câmera de vídeo produz um diálogo com grande carga ideológica na expressão visual. Na minha concepção imagem em movimento pode transmitir sensações que levam a uma reflexão sobre o que está sendo abordado na relação da câmera com o performer. A câmera capta a performance de modo a exaltar a potencialidade da ideia (LÓPEZ, 2018).

O início da utilização dessa linguagem foi marcado pela produção em tempo real de vídeo e, atualmente, é tendência fragmentar o corpo e decompô-lo num ritmo alucinante, usando as propriedades de edição (SAMPAIO, 2012). Para isso, a vídeo-performance recorre a técnicas e recursos do vídeo absorvendo e aproveitando as possibilidades que a tecnologia traz, como pausas, aumento ou redução da velocidade etc. Aproveitei bastante essa possibilidade ao poder trabalhar com cortes de tomadas

e poder intercalá-los, provocando um vai-e-vem na imagem, ou podendo combiná-la a um tipo de som específico.

2. MARCO TEÓRICO DO RELATO DE EXPERIÊNCIA

Para o projeto autoral desenvolvi três vídeo-performances. A primeira, intitulada “Christo in my mind – drowning”, foi inspirada na obra de Christo e Jeane-Claude; a segunda, intitulada “Rotina de um corpo experimento” foi baseada num aspecto autobiográfico sobre um tratamento de saúde ao qual me submeti; a terceira, “Ventania” nasceu da vontade de misturar som e imagem de origem diversa, com intuito de ser uma videoinstalação utilizando ventiladores.

3. LOCAL E POPULAÇÃO ENVOLVIDA NO RELATO

Para realizar a primeira vídeo-performance fui até a praia de guaxuma no município de Maceió-AL, e tive a ajuda de minha irmã para a obtenção das imagens. Na segunda, feita em casa, filmei partes do vídeo e meu marido capturou imagens em que eu precisava ser filmada. Ambos tiveram minha direção sobre os ângulos e formas de fazer as tomadas. Para a terceira obra combinei som de ventania obtido na varanda de meu apartamento com imagens de mim mesma, em preto e branco, nas quais eu soprava (foram filmadas por mim mesma em casa).

4. RELATO DA PRIMEIRA SESSÃO

“Christo in my mind – drowning” é uma vídeo-performance baseada na obra de Christo e Jeane-Claude. Eles trabalhavam com *land art*, empacotando diversos monumentos conhecidos em vários locais diferentes, como a *Pont Neuf* em Paris ou o Reichstag em Berlim. O objetivo era produzir um empacotamento de meu *self* como os primeiros empacotamentos realizados pelo artista, no entanto o “pacote” não ficaria exposto, mas seria abandonado no mar, provocando o afogamento, e que culminaria com a minha saída da água. Na edição foram intercaladas tomadas onde eu estava “empacotada” ou apenas amarrada com o fio de sisal, com a montagem final produzindo um vídeo de 27 segundos. Importante relatar a referência da obra também

ao vídeo de Sonia Andrade “Sem título (fios)” no qual a artista enrola o rosto, mas em fio de náilon. O vídeo pode refletir o sufocamento que às vezes vivenciamos durante a vida e como podemos reagir a isto (Figura 1).



Figura 1. Still do vídeo “Christo in my mind – drowning” disponível em https://youtu.be/tCMx_eL3qQc

5. RELATO DA SEGUNDA SESSÃO

“Rotina de um corpo experimento” é uma vídeo-performance autobiográfica que reflete o dia a dia de uma pessoa que necessita tomar vários comprimidos para um problema de saúde. Busquei intercalar o processo de preparação para a tomada dos remédios com a própria ingestão dos mesmos, numa montagem de 32 segundos que pode provocar a dúvida no espectador em relação ao que o vídeo trata. Como abordado na introdução, a edição que fragmenta o corpo e o mostra de forma decomposta foi utilizada nesse vídeo (Figura 2), que também foca em objetos usados nessa temática. Creio que muitas pessoas que passam pelas mesmas situações diariamente podem se sentir conectadas com o que a obra traz.



Figura 2. Still do vídeo “Rotina de um corpo experimento” disponível em <https://youtu.be/2r4OX59E9QQ>

6. RELATO DA TERCEIRA SESSÃO

“Ventania” foi pensada como uma vídeoinstalação na qual a imagem pode ser reproduzida em grande formato em uma sala fechada. Ao se entrar no ambiente vê-se a imagem da face de uma mulher numa ação de soprar, combinada a o som de uma ventania. Ao mesmo tempo há no local vários ventiladores dispostos como se o vento saísse da tela e atingisse o espectador, variando a velocidade do vento de acordo com o som reproduzido. Inspirada em uma vídeoinstalação de Katia Maciel na qual ao se soprar em um microfone há um movimento como se produzido pelo vento nas folhas do vídeo, mas ao contrário, no caso atual o vento “sairia” da imagem reproduzida. É um vídeo de 47 segundos em preto e branco com close no rosto (Figura 3). Muitas artistas como Leticia Parente, Regina Vater e Lenora de Barros usam desse formato de focar no rosto durante uma vídeo-performance.

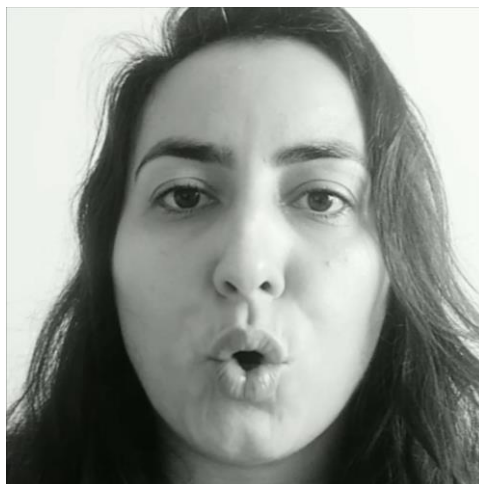


Figura 3. Still do vídeo “Ventania” disponível em <https://youtu.be/AbNPvyJVJ4A>

7. METODOLOGIA DO ESTUDO

Para produção dos vídeos foi utilizado um celular e as imagens foram transferidas para o computador. Todos os vídeos foram editados em editor de vídeo do Windows, já disponível no computador.

8. CONCLUSÃO DO RELATO

Na realização das obras aqui descritas foi possível desenvolver uma poética na qual a vídeo-performance atuava de forma a poder exprimir o que se queria transmitir ao pensar os temas abordados. A possibilidade de usar a câmera em relação ao corpo (preferencialmente rosto) para desenvolver uma ideia como em “Ventania”, ou descrever uma rotina exaustiva como em “Rotina de um corpo experimento” ou homenagear uma artista importante como em “Christo in my mind – drowning” foi bastante importante e contribuiu com a aprendizagem artística.

No decorrer da preparação das obras consegui lidar com certas dificuldades de filmagem:

- (i) ao gravar na praia houve resistência para afundar com o tecido usado no “empacotamento” e não pude fazer na velocidade desejada, mas adaptei a ideia e consegui finalizar o vídeo emergindo da água, não planejado anteriormente;

- (ii) no vídeo “Ventania”, ao contrário de fazer uma única tomada, precisei cortar algumas imagens e combiná-las usando a edição para que o resultado se assemelhasse de alguma forma à velocidade em que o vento soprava.

O fato de ter que editar e fazer a montagem dos vídeos me trouxe aprendizado com uma tecnologia que eu desconhecia, mas que consegui usar de forma bastante gratificante e satisfatória, principalmente no vídeo “Rotina (...)” que foi o escolhido para ser exposto na galeria de artes virtual da Uninter.

REFERÊNCIAS

GONÇALVES, W. T. A vídeo-performance como imagem autômata. **SIPAC V**. p.534-543. 2018. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/LB_WAYNER_GONCALVES_IISIPACV2018.pdf Acesso em: 22/10/2020.

GRACIA, S. Dimensão eletrônica: da obsolescência do corpo às estratégias de tecnoperformance. **Performance Presente Futuro/ Textos**. p.48-51, 2008. Disponível em: <https://docplayer.com.br/7367819-Da-obsolescencia-do-corpo-as-estrategias-da-tecnoperformance.html> Acesso em: 22/10/2020.

LEOTE, R. Videoperformance: linguagem em mutação. **Performance Presente Futuro/ Textos**. p.52-59, 2008. Disponível em: <https://docplayer.com.br/7367819-Da-obsolescencia-do-corpo-as-estrategias-da-tecnoperformance.html> Acesso em: 22/10/2020.

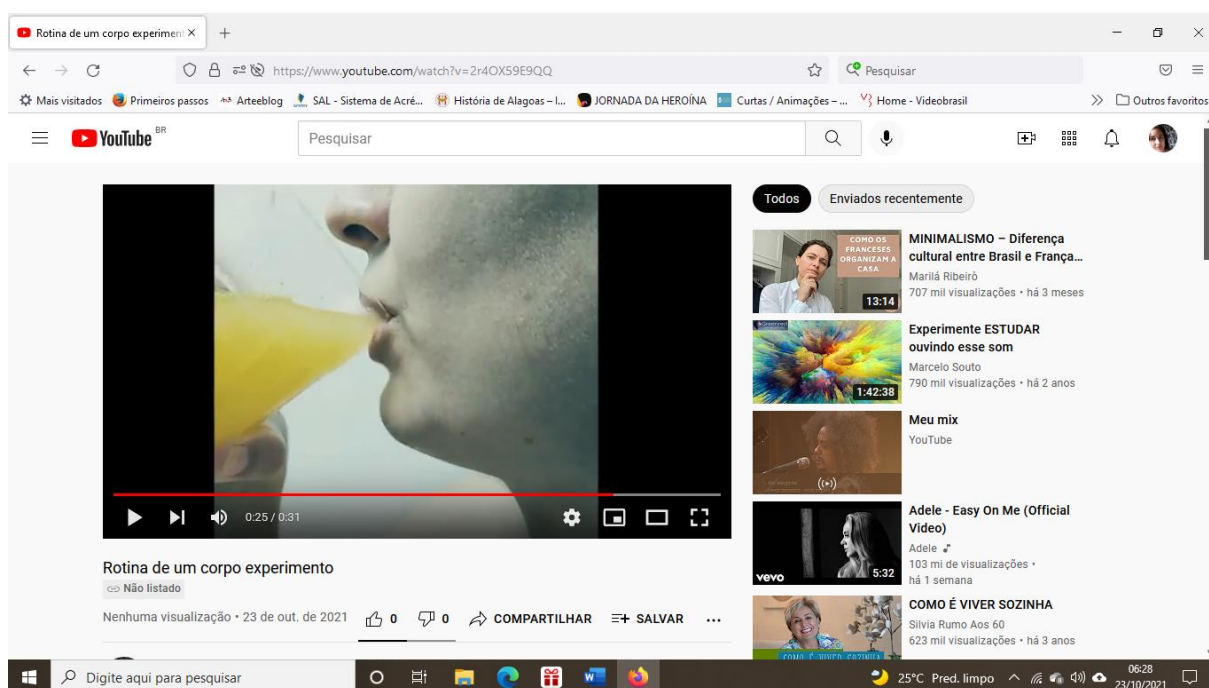
LÓPEZ, P. **Lo fílmico e lo videográfico** – Um paneo al videoperformance em Iberoamerica. 2018. Disponível em <https://videoperformance.org/2017/08/02/lo-filmico-y-lo-videografico/> Acesso em 22/10/2020

SAMPAIO, R. S. **Compreendendo o ensino/aprendizagem da videoperformance** – Relato de experiência. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. USP, 2012. 143 p. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-28022013-091358/publico/RENATOCorrigido.pdf> Acesso em: : 22/10/2020.

APÊNDICE

MEMORIAL DESCRITIVO

No vídeo “Rotina de um corpo experimento” procurei realizar uma obra que mostrasse as etapas na ingestão de remédios diariamente. A montagem foi feita de forma fragmentada, com uma edição em que as imagens não eram apresentadas consecutivamente, mas misturava os passos nessa rotina enfatizando o ato de se medicar como um evento confuso que poderia trazer dúvidas ao espectador sobre o assunto que o vídeo abordava. Foquei em closes de áreas do rosto e na preparação dos medicamentos, decompondo o vídeo em partes e mesclando-as para um efeito estético interessante.



Fotografia 01 Still do vídeo “Rotina de um corpo experimento”, Vídeo-performance, 32 segundos, disponível em <https://youtu.be/2r4OX59E9QQ>

Fonte: PIMENTEL (2021)