

CENTRO UNIVERSITÁRIO INTERNACIONAL - UNINTER

Geusilaine Costa Rêgo Silva

O CORPO PERFORMÁTICO NA VIDEOARTE

Macaúbas
2021

Geusilaine Costa Rêgo Silva

O CORPO PERFORMÁTICO NA VIDEOARTE

Trabalho de Conclusão de curso
apresentado para a obtenção do título de
Bacharel em Artes Visuais no Centro
Universitário Internacional Uninter

Orientador: Paulo Yutaka Toyoshima
Girata

Macaúbas
2021

SUMÁRIO

RESUMO.....	3
1 INTRODUÇÃO	4
2 VÍDEO E CORPO.....	5
2.1 Tarefa 1 (1982).....	10
2.2 Preparação 1 (1975)	15
CONSIDERAÇÕES FINAIS	24
REFERÊNCIAS.....	25

RESUMO

O presente trabalho de conclusão de curso tem como objetivo principal investigar como a linguagem do corpo performático se apresenta na linguagem videográfica na construção de sentido dentro da videoarte, tendo como base as observações das videoartes: Preparação 1 (1975) e Tarefa 1 (1982) da artista Letícia Parente. O texto é redigido por meio da construção de uma pesquisa bibliográfica de cunho conceitual-analítico. Os resultados demonstram que o corpo na videoarte cria experimentações e influencia na percepção do enunciatário através do processo de semiose e da figurativização do corpo no vídeo. A câmera e o corpo do artista atuam em conjunto para elaboração de discurso nos contextos social, cultural e político, nos quais o vídeo é mais uma ferramenta de voz no âmbito artístico que amplia a comunicação.

Palavras-Chave: Corpo, Performance, vídeo, videoarte.

ABSTRACT

This course conclusion work has as main objective to investigate how the performative body language presents itself in videographic language in the construction of meaning within video art, based on the observations of video arts: Preparation 1(1975) and Task 1 (1982) by artist Letícia Parente. The text is written through the construction of a conceptual-analytical bibliographic research. The results demonstrate that the body in video art creates experiments and influences the enunciatee's perception through the process of semiosis and figurativization of the body in video. The camera and the artist's body work together to elaborate a discourse in the social, cultural and political contexts, in which video is yet another voice tool in the so artistic sphere that expands communication.

Keywords: Body, Performance, video, video art.

1 INTRODUÇÃO

Este estudo segue uma linha da pesquisa poética e linguagens das artes visuais dentro da temática do corpo performático na videoarte. E tem-se a pretensão de responder à questão de como o corpo é apresentado na modalidade da videoarte?

A proposta desse tema está centrada na linguagem do corpo performático dentro da linguagem do Audiovisual. O corpo é o meio de percepção, e é através dele que se insere as relações que nascem dentro de uma cadeia de semiose, portanto, a percepção é a primeira experiência de conhecimento do entorno e influencia na forma como é transmitida a comunicação.

O corpo é estudado em várias linguagens artísticas: performance, teatro, dança, circo, pintura, entre outras, ele está ligado à linguagem da arte por ser um dos mecanismos usados para transmitir a obra. Na linguagem do Audiovisual ter a consciência do corpo é usufruir de mais uma possibilidade a ser explorada para a ampliação e construção de sentido. Diante da proposta descrita pretende-se discutir a interação do corpo do artista com a câmera dentro de uma linguagem videográfica.

O objetivo geral é analisar por meio de pesquisa bibliográfica da artista Letícia Parente trabalhos realizados dentro da videoarte e como o corpo performático se apresenta dentro da linguagem do audiovisual identificando a construção de sentido ao considerar como a linguagem do vídeo se soma com a linguagem do corpo.

Este estudo tem como base teórica-metodológica a pesquisa bibliográfica, na qual será feita análise das obras: Preparação 1 (1975) e Tarefa 1 (1982) para investigação acerca da problemática apresentada, assim serão estudadas fontes secundárias como: trabalhos acadêmicos, artigos, livros e afins que foram selecionados e referenciados.

De tal modo, o trabalho transcorrerá a partir do método conceitual-analítico, visto que foram utilizados conceitos e ideias de outros autores semelhantes com os objetivos propostos para a construção de uma análise científica sobre o objeto de estudo.

2 VÍDEO E CORPO

O acesso ao vídeo se popularizou nos meados dos anos 60, com o lançamento do portapak, um sistema de gravação analógica portátil, possibilitando assim o uso constante de vídeo para expressão artística, destacando a videoarte. No Brasil o desdobramento da videoarte remete à expansão das pesquisas nas artes plásticas tendo como marco a exposição de 1974 realizada na Filadélfia, quando expõem Sônia Andrade, Fernando Cocchiarale, Anna Bella Geiger (1933), Ivens Machado (1942) e Antônio Dias.

Apresenta-se aqui um breve panorama orientador por Arlindo Machado acerca dos pioneiros:

Parece que o primeiro brasileiro a mostrar publicamente obras de videoarte foi Antônio Dias, mas isso aconteceu no contexto italiano, onde ele vivia. Entre os críticos, há um consenso de que o vídeo, encarado como um meio a expressão estética, surge oficialmente no Brasil em 1975, a partir de duas grandes mostras de Videoteipes brasileiros, uma em São Paulo e outra na Philadelphia (EUA), com trabalhos de artistas paulistas e cariocas. Essa primeira onda de realizadores ficou conhecida como geração dos pioneiros. Como se sabe, a partir de meados da década de 60, muitos artistas tentaram romper com os esquemas estéticos e mercadológicos para dar forma às ideias plásticas. (MACHADO, 2013, s/d apud SANTAELLA, 2019, s/d).

Foi durante o fim deste período (60) que aflora nesses artistas a busca por outras formas estéticas de expor suas questões em um momento de avanço nos meios tecnológico e de conflitos no país. O vídeo se torna no meio artístico um novo campo de experimentações, entretanto antes do vídeo ser usado como uma forma de expressão artística era utilizado apenas para fins comerciais. A videoarte surge como uma forma de arte contrária ao meio comercial, onde enriquece os debates e critica o sistema televisivo. Nam June Paik foi um pioneiro na videoarte no campo internacional, colaborando para o papel da videoarte ser uma recusa figurativa da imagem técnica através do tratamento eletrônico do fluxo de partícula no iconoscópio e rompe com a estrutura figurativa da imagem.

Por volta de 1963, o jovem coreano Nam June Paik, que estudava música eletrônica com Stockhausen em Colônia, teve a ideia de inverter os circuitos de um aparelho receptor de tevê, para perturbar a constituição das imagens. Ao fazê-lo, ele certamente não podia imaginar que não apenas estava dando a linha diretriz de todo o posterior desenvolvimento da arte do vídeo, como

também provocava uma reversão no sistema de expectativas figurativas do mundo da imagem técnica. (MACHADO, 1988, p. 116).

Paik quebra com o aspecto da imagem no vídeo, essa era uma linha nova de possibilidade dentro do vídeo. Um suporte que se constitui de uma imagem realista tem sua estrutura perturbada e desconstruída por Paik, mas essa não é a primeira vez na história da arte que há uma ruptura da figura. Como, por exemplo, tem-se o artista Kandinsky com suas obras abstratas que se apoiava em um processo intuitivo e um olhar filosófico entre a pintura e a música para sua produção. (CUNHA, 2016)

Na elaboração dos trabalhos videográficos tem-se a possibilidade por meio de técnica de manipular a composição da imagem criar o sentido poético que o artista deseja. Na década de 70 há uma busca para o vídeo se tornar uma linguagem no meio artístico, mas ao mesmo tempo, ele é um elemento híbrido que abarca várias linguagens no seu processo de discurso. A palavra “vídeo” parece carecer de um corpo próprio, pois, quase sempre é um qualificador que acompanha outra coisa como: Videoarte, videoinstalação, fita de vídeo, videocassete entre outros. Phillippe Dubois (2004) descreve o termo vídeo da seguinte forma:

Por outro, e não sem perversidade, ela advém de um verbo, e mesmo de uma forma conjugada na primeira pessoa do singular de um verbo quase genérico (vídeo: eu vejo). Designado por tal palavra, o vídeo tende a se mostrar como algo eminentemente problemático, como um objeto de identidade flutuante, ao mesmo tempo bem pouca coisa (mera modificação de algo já existente) e a clara afirmação de uma ação que ocorre (um olhar de um sujeito). (DUBOIS, 2004, p.119).

Tomado como base a afirmação (vídeo, do latim *videre*, “eu vejo”) de uma ação que ocorre (um olhar de um sujeito) que de acordo com Dubois (2004), por o vídeo possuir um significado conjugado, que corresponde ao verbo que engloba a ação constitutiva de ver, portanto, pode-se alegar que o vídeo é o lugar de flutuações e está presente em todas as outras artes da imagem independentemente de qual seja a base utilizada ou modo de expor. Outro meio que passa a ser explorado no vídeo é a performance (videoperformance), em que o artista usa seu corpo para atuar como um mediador na construção de discurso no vídeo.

Segundo Michael Rush (2006) nos anos 60 a fertilização mútua entre teatro, dança, filme, vídeo e artes visuais foi essencial para o nascimento da performance. Com as experimentações entre as diferentes linguagens artísticas e diante da efervescência dos meios de comunicação em massa que floresceram em Nova York, despertaram em vários artistas o desejo de produzirem trabalhos multimídias, sendo o principal deles Robert Rauschenberg um dos primeiros proponentes do entrelaçamento da arte e tecnologia. No ano de 1966 em Nova York, Rauschenberg e amigos apresentaram um evento original em performance com meios de comunicação de massa.

No amplo prédio Sixty-Ninth Regiment Armory, situado no East Side de Nova York. Para a performance de Rauschenberg, open Score (Bong), reuniram-se aproximadamente 500 voluntários em uma área de atuação totalmente escura, executando gestos simples que foram registrados por câmeras infravermelhas e projetados em três telas grandes. Também foram mostradas projeções dos movimentos súbitos de artistas jogando tênis com raquetes equipadas com radiotransmissores. Foi apenas isso que o público viu porque, quando as luzes se acenderam, os artistas tinham desaparecidos. (RUSH, 2006, p 32).

Os novos equipamentos estavam estimulando outras perspectivas no âmbito artístico, dentre as inovações tinha a filmadora que se tornou uma parceira na performance de diversos artistas. A performance realizada em estúdio tinha a filmadora como o público. Percebe-se uma busca por se libertar das limitações das artes tradicionais. Bruce Nauman foi um dos primeiros artistas a utilizar a câmera como um instrumento artístico para registrar suas performances. “Nauman estava interessado no que a arte pode ser, não apenas no que a pintura pode ser. Os materiais, portanto, eram ao mesmo tempo irrelevantes e essenciais porque não havia limitações sobre o que poderia ser usado para criar arte “ (Rush, 2006, p. 96).

Nauman foi um artista que utilizava o corpo como parte da obra associado ao vídeo, um corpo isolado com representação fragmentada deste, onde se somava a linguagem corporal ao do vídeo como *Art Make-up* (1967-68) que durante o desenvolvimento ele se pinta, e dá ênfase ao processo psicológico e mental do corpo. A performance é uma linguagem híbrida e há uma mistura de diferentes elementos para se obter a construção de discurso e materiais. O vídeo modifica a forma de representação e de observação do corpo.

Nesta pesquisa utiliza-se duas videoarte de Letícia Parente que são: Preparação 1 (1975) é Tarefa 1 (1982), as obras escolhidas para compor este estudo são exemplos do corpo como elemento de criação poética. A preferência por Letícia se deu pela relevância dos trabalhos artísticos, por ter sido uma das precursoras na videoarte. Ela era doutora em química e estudou artes no NAC (Núcleo de Artes e Criatividade). Na década de 1970, estuda e pesquisa com Anna Bella Geiger uma artista e professora que deixa marcas em sua obra. Elas são as primeiras a produzirem obras no Brasil em vídeo utilizando a câmera portapack. .

Em 1974, muda-se para o Rio de Janeiro, para fazer o doutorado, e continua a frequentar oficinas de arte. Entre todos os seus professores, o único que deixou marcas em sua obra foi Anna Bella Geiger, de quem ela herdou um certo tipo de poética conceitual na qual se dissolve a separação entre os aspectos visuais e conceituais da obra, entre arte e vida, arte e política. Ainda no final de 1974, alguns colegas e ex-alunos de Anna Bella constituem um grupo de arte decisivo para seu trabalho futuro. (PARENTE, 2011, p .29)

Diante da exploração desta nova ferramenta, pretende-se refletir de que maneira a artista usa seu corpo nas experiências estéticas videográficas e observando de que forma o corpo constrói sentido. Segundo Luana Oliveira (2015) os corpos são como diários, eles resguardam tudo, o Corpo-Diário escreve sua arte a partir de seu lirismo e de sua poética, de tudo que tem repousado e pulsado sobre sua pele. E afirmar que é importante compreender que os diários, assim como toda a escrita de si, é sempre uma leitura do acontecido por quem o viveu. As escritas de si são sempre interpretações sobre o vivido. Ela usa a metáfora do corpo-diário, afirmando que os corpos são escritas que convida à leitura.

Ninguém fala se não a partir de si, e todos tecemos com nossos gestos e palavras resquícios de nossa biografia. Todos os corpos são corpo-diário em potencial, o que lhes diferencia conceitualmente é que o corpo-diário é aquele que deixa/prodiz uma extensão de si - extensão que se concretiza como uma obra artística que pode assumir variadas formas, posto que não há forma previamente imposta, ou seja tal extensão pode se caracterizar por exemplo como um diário propriamente dito, um quadro um poema, uma cena...[...]. (OLIVEIRA, 2015, p .25)

Acrescenta-se que a potência da poética artística está em transmitir a subjetividade do corpo que expressa como uma ponte a questões de discursos que engloba críticas e combates políticos e culturais.

Segundo Lúcia Romano (2005, p. 237) "O corpo, uma arquitetura de processos (de construções individuais e sociais) temporariamente estável, está sempre em transformação por precisar constituir semânticas. Ele se insere naturalmente numa cadeia de semiose." Compreende-se que o corpo é composto de linguagem verbal e não-verbal, por tanto, o corpo humano se comunica em cada movimento expressando aquilo que sente além de carregar significados culturais. Está sujeito a trocas de informações, afeta e é afetado e molda a sociedade da qual faz parte.

No livro *semiótica e produção de sentido: Comunicação, cultura e arte*, (COSTA, DIAS 2019, p. 168) discute-se sobre percepção e comunicação. É citado no tópico 5.2 alguns autores que descreve muito bem a percepção do corpo nessa cadeia de comunicação. É "no momento da percepção, em que nosso corpo entra em contato com algo exterior a ele e apreende seu sentido." (COSTA; DIAS, 2019, p. 168). Quem a percebe insere suas relações que nasce entre o corpo, signos e significados, portanto a percepção é a primeira experiência de conhecimento do entorno e influencia na forma que comunica. O corpo quando inserido na linguagem do audiovisual na construção de discurso tem-se a pretensão em especial aqui com a videoarte ir além dos meros procedimentos técnicos de sua produção. Há a intenção de tocar o corpo através da linguagem das cadeias de signos e símbolos deste. Linguagem por Max Costa e André Dias:

Uma linguagem é qualquer sistema de símbolos e signos utilizado para se comunicar. Entre esses símbolos e signos, contam não apenas palavras faladas ou escritas, mas também **gestos, expressões** e toda sorte de **composições a que nós possamos ter acesso por meio dos sentidos.** (COSTA, DIAS, 2019, p. 207).

Sendo assim, arte se apropria destes mecanismos para se comunicar " O corpo performático é um corpo processador. Recebe imagens, sons, texturas, cheiros. Os processa e os devolve, os torna parte de seus pensamentos e os mescla, transforma sons em movimento, luz em ação, espaços em estórias. " (SERPA, 2008, p. 26). É

através do perceber que se cria as interpretações na consciência do indivíduo gerando novos signos para significar o que foi percebido.

2.1 TAREFA 1 (1982)

Essa videoarte inicia com Letícia deitando de bruços sobre uma tábua de passar roupa. Em seguida entra em cena uma mulher negra segurando um ferro de passar, que tranquilamente, passa a ferro a patroa vestida com a mesma atenção nos detalhes de quem passa uma roupa estendida e plana. A artista aparenta estar calma, não se move, não reclama, permanece como se fosse realmente uma roupa vazia. Percebe-se que o corpo da artista assume o lugar de objeto e ao mesmo tempo de protagonismo da obra, a câmera é o meio que ver esse corpo em processo de discurso. É associado a esse corpo signos que geram significados ao sujeito que é atingido pela transmissão do vídeo, que podem ser associados a códigos comunicativos produzidos pelas ações do corpo e elementos que compõem a cena. No livro *Introdução à Linguística, volume 1 e 2*. Fiorin (org). É descrito sobre códigos e subcódigos na proposta de Malmberg, que define o código da seguinte forma:

Como o estoque estruturado de elementos discretos que se apresentam como um conjunto de alternativas de seleção para a produção da mensagem. O termo código é utilizado em lugar de língua, tanto por causa da definição mais restrita acima apresentada, quanto por sua maior extensão de aplicação sistemas linguísticos e não-linguísticos. (FIORIN, 2006. p. 32).

Letícia se apropria do vídeo que é o transmissor da mensagem em código pelo corpo, como do corpo que transmite os códigos pelo vídeo. Como exemplo, para compreensão deste pensamento, usa-se aqui a teoria de Dubois (2004) que se refere ao vídeo como um estado e não objeto, que é preciso pensar a imagem como dispositivo e o dispositivo como imagem. Para entendimento, explora-se o enquadramento da videoarte Tarefa 1, que deixa em foco o corpo exercendo uma ação perturbadora (passar ferro) sobre outro corpo, que não reage, sendo assim, a imagem vista faz pensar sobre o que está inserido (a crítica). Onde os códigos da

comunicação visual se interligam, portanto, o dispositivo e o corpo se complementam. “O vídeo que não é só simplesmente imagem (neste aspecto ele seria singularmente pobre), mas que é também, em si e por si mesmo um dispositivo”.(DUBOIS, 2004, p. 106). Logo se compreende que o vídeo (dispositivo) e o corpo (imagem) transmitem simultaneamente o discurso através dos signos, haja vista que o processo comunicativo da obra se dá pela interação do receptor.

O corpo da artista passa a apropriar-se do contexto da “figurativização, que é um traço semântico que são “recobertos” por traços semânticos “sensoriais” (de cor, de forma, de cheiro e etc....) que lhes dão o efeito de concretização sensorial. (FIORIN, 2006, p. 620). No vídeo *Letícia vive a proposta* no seu próprio corpo sentindo as sensações diretas do processo e ao mesmo tempo explorando esse meio de comunicação. Dentro da linguagem videográfica esse corpo está na figurativização do vídeo e passa a produzir um efeito de sensações.

O corpo figurativizado pelo sistema de expressão videográfico é analisado como objeto comunicativo na medida em que emerge da relação direta entre corpo e máquina, entre o corpo e o meio expressivo que promove e, ao mesmo tempo, intervém significativamente nos mecanismos de comunicação, atuando como um operador e um gerador de sentido na relação entre enunciador e enunciatário, entre o artista e o observador. (RIBEIRO, 2013. p. 733).

Entende-se que a enunciativa, Letícia, possui um lugar de fala tanto no sentido subjetivo, individual e também social. Tendo em vista, o corpo como uma atitude crítica, que força pensar o intolerável da sociedade em que se vive (PARENTE, 2011). A Figurativização desse corpo no vídeo se dá a partir da construção de sentido do discurso do enunciador com o enunciatário que ver interpretar e concretizar o sentido dentro de uma cadeia de semiose. A comunicação na videoarte se origina também pelo efeito que causa ao enunciatário através da concretização sensorial. O vídeo *Tarefa 1* (1982) ¹, gera uma sensação tátil que se refere a maciez da roupa, a quentura do ferro ao passar nesse corpo, além disso, tem a temática subjetiva que está inserido na obra, que trata de questões da mulher na sociedade, a diferença de classe e etnia. Parente usa seu corpo como palco de fala, dentro de um espaço

¹ Link (<https://www.youtube.com/watch?v=ZFyq2rz6xEg>)

comum do universo feminino, a casa, esse que é um lugar de tarefas do cotidiano e da condição feminina que é explorado pela artista.

Eu sou uma coisa no meio das coisas, me tranco no armário, me estendo na tábua de passar... Ao mesmo tempo, subverto. A empregada passa a patroa e meu pé é a minha terra. Neste movimento reside a tensão que caracteriza a obra de arte, um olho que assiste ao que é, enquanto o outro insiste no que não é. (PARENTE, 2011, p. 49).

Esse corpo assume o lugar de objeto, se colocando como uma roupa qualquer, num dia qualquer, mais uma tarefa no meio de tantas outras atividades domésticas. Parente parte de uma atividade simples, mas rompendo com o sentido através da diferença da ação, e cria novos signos e significados com o seu corpo dentro do vídeo. A casa, o corpo e a câmera são matéria prima de experimentações, o vídeo é o lugar de fruição e conexão com o público. Em Tarefa 1, a artista desconstrói o que seria uma cena comum na atividade doméstica da empregada, passar uma roupa, para construir uma nova ideia através da estranheza da ação, provocando assim questionamentos. O vídeo é o suporte que torna completa a cena no alcance da liberdade criativa.

O que quero do vídeo é a possibilidade de confrontar vivências do nível interno mais profundo da mente e do inconsciente ao plano corpóreo, do visceral ao tátil, às regiões circundantes do tempo-agora potencializado ao máximo por todas as vozes e vias de acesso que a tecnologia criou. (PARENTE, 2011, p.6)

O papel do vídeo nas obras de Parente é mais uma voz que é um canal a ser explorado na construção de seus trabalhos, que busca atingir e tocar o enunciatório. A junção da câmera com o corpo da artista nasce para desestabilizar e refletir arranjos já organizados pela sociedade patriarcal, promovendo através de metáforas com seu corpo. A câmera e o corpo da artista trabalham em concomitância para que a obra através do meio tecnológico atinja o público. Foi compreendido que o momento que o corpo constrói sentido e obra se torna completa e no contato com o corpo que assiste. "É por meu corpo que compreendo o outro, assim como é por meu corpo que percebo "coisas". " (MERLEAU, 1999, p. 253). Para dar continuidade na análise será utilizado os conceitos da semiótica concebida por Charles Peirce, que defende uma

infraestrutura triádica, não apenas do pensamento, mas também da relação do pensamento com um objeto ou com a realidade. O que diz respeito a forma que as pessoas sentem, representam ou pensam as coisas (COSTA, DIAS, 2019).

As categorias reconhecidas por ele são fundamentalmente três: Primeiridade (sentimento ou sensibilidade); Secundidade (resistência ou reação) e Terceiridade (representação ou pensamento). Portanto, vai ser usados esses conceitos na análise da videoarte Tarefa 1, para exemplificar questões que foram levantadas nesta pesquisa. Os conceitos serão apoiados no livro *semiótica e produção de sentido: Comunicação, cultura e arte*, (COSTA, DIAS, 2019).

A primeiridade é caracterizada pela sensibilidade – “ a categoria primeira é a ideia daquilo que é como tal independente de outra coisa” (1998 apud Costa, Dias, 2019, p. 52) Tomando como base o objeto de estudo (Tarefa 1). Em primeiro contato ver se um vídeo de forma imediata sem a necessidade de mediação para que se tenha sentido.

Na secundidade é compreendida como reação que vem da oposição da ação na cena. No segundo momento observa-se a cena do vídeo, uma pessoa com o ferro de passar roupa preste a ser utilizado, o que remete a um objeto quente, por isso a estranheza do ato de passar a roupa no corpo da artista, aqui se cria uma resistência daquilo que aparece quando se olha. Peirce alude que a noção de ação e reação é oriundas da mecânica newtoniana; a terceira lei do movimento dos *princípios matemáticos da filosofia natural*, de 1687, que informa que “ a uma ação sempre se opõe uma reação igual”. (Newton, 1987, p. 14 apud Costa, Dias, 2019, p. 53).

E a categoria da terceiridade que permite pensar, aqui se vale de todos os conjuntos possíveis pelas quais esse algo é dado. Diante disso, ocorre o que Peirce chama de aprendizagem.

A questão é mostrar mediante essa fenomenologia das categorias, que a representação simbólica e, junto às categorias que lhe antecedem, parte integrante e necessária da consciência do que quer que seja – objetos físicos, imaginários, emoções, lembranças etc. (COSTA, DIAS, 2019 p. 55)

Diz respeito à mediação. Dentro do vídeo as imagens contidas neste são o que representa o objeto (videográfico), que é fruto de uma mediação de significados que

possibilita uma orientação no espaço por reconhecimento. As três categorias são dinâmicas e interdependentes, haja vista que o vídeo sozinho não produz sentido, logo, é necessária uma relação entre o observador e a obra videográfica para que a partir disso elaborem hipóteses para significar o que se foi visto.

É perceptível que Letícia Parente trabalha com a produção da videoarte de forma simples. Na abertura do vídeo possui os créditos que foram escritos à mão em folha de papel em branco, que consta o nome da obra, da produtora Cacilda Costa e da artista. A produção ocorre em um curto tempo, mas suficiente para causar inquietações ao espectador. Também não há uma preocupação em seguir as técnicas de filmagens.

A liberdade de lidar com a nova tecnologia do vídeo, sem se importar com cânones e procedimentos estabelecidos de linguagem, nutre-se, em Letícia, não do desejo de uma forma nova de descrever e de narrar – questão do cinema que, se não se esgota em considerações de linguagem, encontra nelas seu eixo –, mas na convicção da eficácia de um modo de abalar hábitos de fruição e compreensão no interior da arte que pratica. Para criticar e subverter comportamentos e instituições, a artista rompe os limites específicos de sua própria prática. Trata-se, portanto, para ela, não de uma nova linguagem para o audiovisual, mas de um novo corpo no mundo e de um novo sujeito no corpo. (PARENTE, 2011, p. 63)

A câmera no vídeo Tarefa 1 movimenta pouco acompanhando apenas as mãos negras que esticam o tecido e manejam o ferro de passar. O enquadramento corta as cabeças das duas mulheres em cena, mostrando só o conteúdo de interesse, que é a ação de passar a roupa dentro de um contexto incomum. Rogerio Luz diz (PARENTE, 2011) que este recorte traz uma proximidade com o espectador, o que leva a sensação de participar como de recusá-las, pois o ato que ver, é algo que não se está acostumado. Ao realizar o vídeo em um ambiente familiar ela aproxima a arte do seu convívio e da construção subjetiva. A casa e corpo se transformam em um campo de construção de signos e códigos, é pelo seu corpo que Letícia cria comunicação poética para que assim atinja um receptor que faça a obra reverberar. Parente coloca seu corpo como forma de afirmação política cujo principal período de produção foi durante a ditadura militar brasileira. Este corpo que se submete ao lugar de objeto de condições torturantes ao permite que passem o ferro sobre ele e o qual se mantém sem reação diante de tal ato.

Letícia com um olhar sensível instiga a arte no ambiente doméstico com uma estética provocativa. Dentro desta perspectiva a videoarte a seguir (Preparação 1) abre caminho para outros questionamentos do corpo como discurso no vídeo.

2.2 PREPARAÇÃO 1 (1975)

No vídeo, Letícia fica diante do espelho e é filmada de costas dentro do banheiro, ela se prepara para sair, mas, ao se maquiar ela cola esparadrapo sobre olhos e boca, desenhando em seguida, novos olhos e boca sobre as partes cobertas, utilizando um lápis e um batom. Nessa cena ela desconstruiu um ato simbólico feminino de se embelezar, uma característica do corpo feminino condicionado ao preparo da imagem perfeita, um rosto sem marcas. Uma camada de cobertura que esconda as imperfeições. Além das indagações do corpo da mulher nesta obra há o contexto político da censura imposta pela ditadura militar.

Os governos ditatoriais ascendiam em muitos países, e no Brasil os efeitos do golpe militar foram sentidos profundamente na classe artística. Neste cenário de modificações e questionamentos, os meios de experimentação artística foram também perturbados; era preciso inventar outra maneira de se comunicar. (SILVEIRA, 2016, P. 52)

Preparação 1 (1975),²A artista demonstra com o corpo uma crítica ao papel da mulher na sociedade em um período de repressão. Com a câmera filmando pelas costas da artista induz a observação indireta para a cena através do espelho, o que provoca um afastamento e uma dupla imagem de Letícia, o que torna possível fazer uma analogia a repressão do ser, para que se tampe os olhos e feche a boca durante o momento de tensão daquela época, no qual ao se preparar para sair deveria colocar uma máscara e perde a visão e a voz.

Naquela época, dispensavam-se os comentários de tudo que era contrário às ideologias ditadas, podendo em muitos casos causar problemas a quem ousasse entrar em um embate político contrário. Era o momento da repressão, censura e violência. E em se tratando da última palavra, em séculos de história, as que mais sofriam, e sofrem, são as mulheres, em seus ambientes domésticos, o que evidencia a atualidade do vídeo de Letícia Parente, a respeito do silenciamento das mulheres em nossa sociedade, forçando-as a se portarem de maneiras ditadas, sem muita liberdade de expressão. (ALMEIDA, 2018, p. 31)

² <https://www.youtube.com/watch?v=KLX9mfuFh8k>

A dupla imagem remete a duas mulheres opostas, uma para o ambiente privado e a outra para o ambiente público. O vídeo permite, por intermédio da criação sensível de Letícia, enviar combinações e códigos que são decodificados pelo universo sensorial do sujeito.

O espelho é um objeto simbólico usado por artistas em várias possibilidades visuais. Como exemplo de investigação deste assunto tem-se duas exposições originais em espelhos, coincidem na National Gallery de Londres e na Fundação Gulbenkian em Lisboa: Reflexões: Van Eyck e os pré-rafaelitas na capital do Reino Unido e Do outro lado do espelho na capital portuguesa. A exposição foi dividida em cinco núcleos temáticos, mas serão referenciados aqui somente dois núcleos desta exposição, que são: Quem sou eu? O espelho de identidade e Espelhos que revelam e espelhos que mentem. (ARS MAGAZINE, 2021).

O primeiro núcleo temático é, Quem sou eu? O espelho de identidade. “A interrogação sobre o que somos e quem somos, conduz-nos obrigatoriamente a um olhar no espelho. Porque só há verdade no que somos ou que reinventamos como nosso quando nos colocamos em comparação com o «outro»”(FIGUEIREDO, 2021). No vídeo, o reflexo do rosto que se olha reflete a verdade de si mesma, pois a verdade é, que olhos vendados não veem. O espelho nas artes (pintura, literatura, cinema etc.) é carregado de vários simbolismos e um deles é o da virtude da verdade, mas em preparação 1, Letícia tampa os olhos, essa ação pode simbolizar que ela cobre seus olhos para não ver a verdade.

O espelho é um símbolo da pureza, da verdade e da sinceridade. Traduz o verdadeiro conteúdo dos corações dos homens e também o da sua consciência. O espelho é também um sinal de sabedoria, conhecimento e iluminação nas tradições orientais. Revela ainda a realidade aparente, refletindo-a de forma invertida, chamando a atenção para a sua perenidade. (PORTO EDITORA, 2021)

Nos contos de fadas os espelhos têm poderes mágicos capazes de prever o futuro, são instrumentos da verdade de rainhas e bruxas más, que ao ver algo desfavorável no espelho, manipulam as informações ao seu favor. No entanto, a intenção aqui não é restringir os significados compostos no simbolismo do espelho, e

sim, ampliar as possibilidades de ressignificar este objeto na obra, onde o corpo é visualizado através dele, e a partir disso efetuar interações que indiquem novos sentidos. Na videoarte a corporeidade refletida no espelho é ampliada pelo ambiente videográfico que cria cadeias de signos.

No núcleo temático os espelhos que revelam e espelhos que mentem. Figueiredo diz:

Os artistas são capazes de tecer uma teia intrincada de mentiras dentro dos limites das suas telas. Conseguem facilmente distorcer, apagar e manipular a realidade visível, como modo de obter um cenário específico conducente a uma determinada realidade puramente imaginada. (FIGUEIREDO,2021)

Leticia manipula a realidade. Essa atitude é visível no vídeo quando distorce a maneira de se arrumar para sair, a fim de se comunicar, onde o receptor irá extrair da ação (incomum) o sentido poético. A forma que ela prepara esse corpo, a imagem invertida deste corpo refletido no espelho é o signo, que pode ser articulado para significar outras ramificações que a obra pode produzir pela mente do observador. Onde pode representar um universo paralelo de uma sociedade de cegos e mudos, uma ferramenta que cria questionamentos sobre o corpo femininos e os padrões de beleza. Enfim, o vídeo Preparação 1 abre espaço para várias indagações, por meio do corpo refletido no espelho e do olhar que é submetido através do vídeo (o público).

O corpo humano tem aspectos reconhecíveis e antecipados pelo inconsciente, mas o espelho nos proporciona a dualidade como a possibilidade de dupla existência em outro espaço, em outro tempo. É este pois o inconsciente, um universo paralelo, amorfo, alógico, atemporal onde não regem mais as leis da física. (THORIN, 2016, s/d).

Entende-se que o espelho possibilita pelo inconsciente do corpo, habitar esse universo sem lógica, a dualidade desta dupla existência. O ambiente do vídeo e o ambiente espelhado estão ligados pelo corpo da artista que através do inconsciente do espectador atribui significado. Conforme Rosalind Krauss sobre sua análise de obras de vídeo-artistas norte-americanos, diz “é como se o corpo estivesse centralizado entre duas máquinas, que abrem e fecham parênteses”, sendo a primeira delas a câmera e a segunda o monitor, “que reprojeta a imagem do performer com imediatismo de espelho” (2008, p 146 apud Almeida, 2018). Por tanto, pegando como

ponte esse pensamento para Preparação 1, o vídeo transmitido pelo monitor é o espelho da cena refletida para o espectador, que no caso desta videoarte, recebe esse corpo duplicado por dois espelhos.

Como em outros trabalhos da artista, Preparação 1 (1975) tem uma produção simples. Diniz descreve que a artista organiza seus pensamentos e obras em textos que se assemelham a forma de roteiros ou experiências de laboratórios. O vídeo tem ações familiares que explora o terreno próximo do verídico, mas subvertido para a proposta, as intervenções no seu próprio corpo mostram o contexto do Brasil na década de 70. A abertura dos créditos no vídeo foi produzida de forma caseira, escritos à mão em folha de papel em branco, que constam o nome da obra, da artista e a câmera que é Jom Tob Azulay. A simplicidade da produção da videoarte é o que o torna significativo. É uma arte que representa a proximidade com o lar é a essência da ideia ao lado de outros materiais que potencializam a estrutura do discurso. De acordo como Rogério Luz:

A arte dos anos 1970, tal como compreendida por Leticia Parente e outros artistas, expõe a originalidade de um encaminhamento quanto à integração da ideia à composição da obra: experiência do sensível que não se curva seja ao fascínio da bela aparência, seja aos ditames do pensamento crítico. No rigor de suas propostas, a arte de Leticia enlaça a imagem sensível a um pensamento que vai além do repertório de ideias diretoras, matrizes explicativas ou justificativas conceituais. (PARENTE, 2011, p. 61)

A potencialidade dos vídeos de Leticia está na aproximação da arte no espaço doméstico com mediação do dispositivo e do seu corpo como material sensível. Sua obra não é movida pelas respostas, e sim por incitar perguntas.

Na análise da obra “Tarefa 1” abordou-se a linguagem do corpo transmitida pela comunicação de signos ou códigos decifrados pelo sujeito, através da percepção das ações corporais da artista e os elementos da cena. Para Merleau-Ponty (2006), a percepção é:

Uma espécie de comunhão, sincronização ou conascimento entre o corpo que percebe e a coisa que é percebida, sendo impossível distinguir totalmente um do outro; vale dizer, a perspectiva de quem vê e a perspectiva de quem ou do que é visto. É essa relação do corpo com seu ambiente circundante, numa espécie de comunicação tácita entre eles, que faz os objetos aparecerem de determinada maneira - formas, perspectivas, tamanhos - e

com qualidades específicas. O ponto é este: não faz sentido pensar numa coisa que não seja percebida ou que não seja perceptível. (Apud COSTA, DIAS, 2019, p. 169).

Nesta segunda obra analisa-se o mesmo conceito. O corpo performático libera códigos comunicativos por videoarte, mas, no entanto, estes códigos ou signos só é perceptível para corpo (público) que assiste, se eles forem parcialmente ou totalmente comum ao receptor, para que a partir disso aponte estruturas mentais que produzam algum sentido. Como por exemplo, os elementos que são vistos em cena (espelho, batom, lápis, esparadrapos) são símbolos, é preciso reconhecer estes como símbolos, tal quanto o ambiente é necessário que seja reconhecido para que indiquem que é um banheiro. Para que isso seja possível é imprescindível essa bagagem de símbolos no observador ou uma referência próxima para que se possa criar sentido. No entanto, o reconhecimento do símbolo não vai implicar em uma única interpretação. A comunicação pelos códigos, signos permite variadas formas de significados pelo indivíduo, um mesmo símbolo pode ser composto de diversas significações. Segundo Pross “[...] a dimensão coletiva de toda comunicação tem origem no corpo e que o social, em alguma medida, reporta o corporal”. (Apud COSTA, DIAS, 2019, p.167). O discurso da obra surge do corpo de Letícia e do equipamento que é o emissor com o equipamento e o corpo do público (receptor). De acordo com Greiner, o corpo não é um recipiente, que diz respeito a algo que entra e sai simplesmente, como nas necessidades fisiológicas de inspirar e expirar, ingerir e excretar. Ao contrário, o corpo está em relações circundante estão em fluxo permanentes de informação o corpo vive no estado do sempre- presente.

O corpo não é um lugar onde as informações que vêm do mundo são processadas para serem depois devolvidas ao mundo. O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. (GREINER, 2012, p. 130-131).

Esse pensamento da autora diz respeito a noção do corpo como mídia (corpomídia), e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão. Dentro desse pensamento sobre mídia, mas seguindo agora com a direção dos

escritos do sociólogo da mídia Harry Pross (1923-2010), o qual divide os meios de comunicação em três grupos - mídia primária, mídia secundária e mídia terciária. (Apud COSTA, DIAS, 2019, p. 166). O foco neste é a mídia primária e a terciária.

A mídia terciária:

Essa categoria abrange os modernos sistemas de comunicação, desde o sinal de televisão, de rádio e de telefone até as novas tecnologias de produção, de emissão e de recepção de informação, como a internet e o sinal digital e sem fio dos portáteis. (COSTA, DIAS, 2019, p. 166).

Logo, o vídeo é um meio tecnológico comunicativo, por tanto uma mídia e o corpo uma mídia primária, que de acordo com Pross (apud COSTA, DIAS, 2019, p. 166) “ toda comunicação começa e termina com o corpo”. O corpo trabalha com entrada e saída de informação, o que ocorre um processo de codificação dos pensamentos, as novas informações são potencializadas, ressignificadas pelas as que o corpo possui. ” O semioticista Thomas Sebeok (1991) salienta que o contexto onde tudo isso acontece é muito importante e que o “onde” tudo ocorre nunca é passivo. Assim, o ambiente no qual toda mensagem é emitida, transmitida e admite influências sob a sua interpretação, nunca é estático, mas uma espécie de contexto-sensitivo. ” (Apud GREINER, 2012, p. 129). Para os artistas que trabalham com a arte conceitual o “onde” já não é mais um lugar físico de apresentação, mas de intenção do artista o conceito que abrange novos materiais, suportes e formas para discurso. O corpo como mídia segundo Norval Baitello Júnior:

O nosso corpo é de uma riqueza comunicativa incalculável. Um levantamento das linguagens faciais pode resultar em um dicionário muito maior que o Aurélio. A quantidade de músculo e de possibilidades de movimentos de cada músculo pode gerar uma ‘palavra’ de linguagem corporal - os vincos, a presença do tempo, a pele, os cabelos, os movimentos de cada músculo da face ou dos membros visíveis, há uma infinidade de frases possíveis nessa linguagem. Imaginem quando se juntam as ‘falas’ do rosto, dos ombros, do pescoço, da testa, dos cabelos ou sua ausência, dos braços, das mãos, dos dedos, da postura. Sem sombra de dúvida, é esta a mídia mais rica e mais complexa. (Apud COSTA, DIAS, 2019, p. 167).

No vídeo Preparação 1 o corpo expõe pela sua postura e a maneira que manipula os acessórios em cena. Que é oprimida, privada da fala, da visão e da

liberdade. Como já foi tratado, o corpo e os elementos da cena são símbolos que podem ter várias significações, por tanto os gestos claros e firmes do corpo da artista passam a mensagem.

Obtém-se a comunicação ou a compreensão dos gestos pela reciprocidade entre minhas intenções e os gestos do outro, entre meus gestos e intenções legíveis na conduta do outro. Tudo se passa como se a intenção do outro habitasse meu corpo ou como se minhas intenções habitassem o seu. O gesto que testemunho desenha em pontilhado um objeto intencional. Esse objeto torna-se atual e é plenamente compreendido quando os poderes de meu corpo se ajustam a ele e o recobrem. O gesto está diante de mim como uma questão, ele me indica certos pontos sensíveis do mundo, convida-me a encontrá-lo ali. A comunicação realiza-se quando minha conduta encontra neste caminho o seu próprio caminho. (MERLEAU-PONTY, 1999, p.251).

Deste modo, os gestos de Letícia são intencionais e levanta perguntas. Na obra consegue-se visualizar que os gestos representam a preparação para sair, a cada elemento que ela coloca em seu rosto torna-se parte daquele corpo e o qualifica.

Nos trabalhos da artista Tarefa 1 e Preparação 1 o que se assemelha entre eles são: o fato de não possuírem sons, trabalham a subversão do real, os discursos é produzido em um ambiente doméstico, as referências das atividades é frequentemente realizada por mulheres e tem-se o corpo e o vídeo como emissor.

A obra de Letícia Parente é marcada pela ideia de extrair do corpo uma imagem que nos dê razão para acreditar no mundo em que vivemos. Os vídeos dessa artista são, cada um deles, preparações e tarefas por meio dos quais o corpo revela modelos de subjetividade que o aprisionam. (PARENTE, 2011, p.37).

O material sensível de Letícia perpassa as questões temporais, pois poderá ser ressignificado por novas exposições. Esse corpo presente poderá ser contaminado pelo processo transmitido todas as vezes que for exibido, levando o corpo dos enunciatários a se tornarem corpos ressignificados pela representação da performance em ação.

De acordo com Diniz, Leticia opera seus trabalhos de forma límpida sem pretender exatamente criar “algo”, são antes circunstâncias, ações de situações e informações do cotidiano que, ” uma vez problematizadas ao dobrarem-se sobre si mesmas, tornam-se extraordinárias e, assim, pelo distanciamento criado diante das

formas estabelecidas, incontestavelmente críticas”. (PARENTE, 2011, p. 83).

Segundo Letícia sobre seu trabalho:

A característica principal do meu trabalho é não ter se fixado em nenhuma característica preferencialmente. A sua dinâmica é mais ramificada do que linear. Deixo que ele persiga um processo, o meu processo de descoberta e visão. Suas raízes de unidade evidentes estão dentro de mim e resultam da interação da minha realidade com a realidade social e histórica do meu tempo e do meu momento. É mais interrogativo que descritivo. Atendendo a uma intencionalidade com o máximo de rigor que me é possível, a uma coerência de leitura que possa conseguir, nem por isso escapa a um contorno maior, acrescido pela interação da obra com aqueles que a fruem. A participação do público é um elemento esperado e levado em conta. (PARENTE, 2011, p. 91)

Letícia com seu processo de descoberta da uma volta em si mesma, por meio das experimentações e da dobra das sensações corporais “pelo mergulho do corpo” (PARENTE, 2011). Os trabalhos da artista reverberam até os tempos atuais por tratarem de temas efervescentes, como o papel da mulher na sociedade. Sua vídeoarte cria ramificações o que potencializa seu discurso. É pelo corpo-mídia, corpo-presença que a obra contamina. Parafraseando Luana, é na exibição do corpo figurativizado no vídeo com o encontro do corpo presente do público, que há dissolução das fronteiras e o início da apreciação. A frase poética de Luana declama, “o sabor não está na boca nem na fruta, mas no encontro da boca com a fruta. O encontro é a dissolução das fronteiras e o início do sabor”. (OLIVEIRA, 2015, P. 37)

Na produção da vídeoarte tem-se a câmera, o corpo da artista do outro lado, o monitor e o corpo do sujeito (público). As significações são pelo encontro e relações destas partes no processo semiótico.

O corpo como mídia não é apenas o corpo da anatomia, vale dizer, como mecanismo de partes físicas e das relações entre elas, mas um corpo que é, também, um **sistema semiótico**. Nessa condição, tem propriedades físicas, mas também valores vitais, miméticos, metafóricos e afetivos. (COSTA, DIAS, 2019, p. 166).

O corpo é pelo qual se extrai o exterior, a partir do entorno pessoal ao conflito do contexto social. Letícia se apropria do corpo e dos meios comunicativos, para problematizar os próprios meios, e não apenas como veículo da comunicação, mas também da arte. Ela é uma verdadeira artista multimeios, não apenas por se apropriar

deles como meio de expressão, mas por questionar os limites entre eles, relacionando-os (PARENTE, 2011). O corpo está no centro dos seus trabalhos, cria caminhos na arte para ampliar a visão. O corpo “transitar entre o determinado e o indeterminado, que é sua atribuição como organismo criativo, o corpo é mediador e o lugar de cognição da percepção e da linguagem”. (ROMANO, 2005, p. 237).

Letícia elege o próprio corpo como obra, na “voz” do vídeo que um meio tecnológico de ampliação do discurso, o corpo e o dispositivo que produz a obra que é constituído sobre seu corpo, produzindo uma vídeoperformance o qual se enquadra em uma videoarte. Seus discursos são emitidos por intermédio do vídeo, mas não tem controle da sua proliferação, isso é o que enriquece sua obra. O tema que integra o contexto feminino no vídeo propicia ressignificado atemporal.

Letícia cedo percebe que a expressão não se enraíza mais no sujeito criador ou no domínio de linguagens e técnicas, mas em um mundo socialmente conturbado e injusto, ordenado pelo avanço da tecnologia, a que é necessário propor táticas localizadas de ação poética. (PARENTE, 2011, p. 65).

A diversidade nas obras de Letícia possui características que aproxima a arte e a vida por meio da utilização dos dispositivos tecnológicos disponíveis da época, com as referências do cotidiano e por intermédio do próprio corpo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer deste estudo observou-se que o corpo é apresentado na figurativização do vídeo com o objetivo de tocar o enunciatário dentro de uma elaboração de discursos levando em consideração o ambiente histórico-político. A videoarte foi utilizada como uma ferramenta de voz na poética artística que envolve a desconstrução e construção de novas formas de ver o corpo conduzindo reflexões e questionamentos que Letícia Parente traz num período de repressão, onde a câmera e o corpo passam a ser um veículo de experimentações. O corpo espelhado no monitor é ressignificado pelos corpos que são contaminados pela exibição, que permite que se some a linguagem do corpo com a videográfica. E enfatiza-se que o momento que a obra se torna completa é quando o receptor a percebe, transforma e as desenvolve dentro do processo de semiose.

Por fim, conclui-se que o corpo é apresentado na videoarte como um símbolo capaz de gerar diferentes significados dentro da proposta poética do artista.

REFERÊNCIAS

ANGELUCI, Alan, GOSCIOLA, Vicente, VIOLA, Natalia Martin e SARZI, Regilene (Orgs). **Arte e narrativas emergentes** - 1. ed. Aveiro, Ria Editorial, 2019.

ARS magazine – **Espelhos Ilusórios no Gulbenkian em Lisboa** Disponível em: <https://arsmagazine.com/ilusorios-espejos-en-la-gulbenkian-de-lisboa-copy/>.
Consulta. 2021-12-21

ALMEIDA, Thamara Venâncio. **A videoarte no Brasil: Uma perspectiva histórica**. Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2018.

COSTA; Max, DIAS, André. **Semiótica e produção de sentido: comunicação, cultura e arte**. Curitiba, Intersaberes, 2019.

DUBOIS, Phillippe. **Cinema, Vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac e Naif, 2004

FIORIN, José Luiz (Org.). **Introdução à Lingüística. v. 1 e 2**. São Paulo: Contexto, 2006.

GREINER, C., [2005]. **Corpo: pistas para estudos indisciplinados**. Corpo. Imprensa da Universidade de Coimbra; Annablume, 2012.

SANTAELLA, Lucia. **Novas formas de audiovisual** [recurso eletrônico] Barueri, SP: Estação das Letras e Cores, 2019.

MACHADO, Arlindo. **Arte do Vídeo**, Editora: Brasiliense, Itapetininga, São Paulo 1988.

MAURICE; Merleau-Ponty. **Fenomenologia da percepção**, 2. ed. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

OLIVEIRA, Luana Menezes de. **Corpo diário: Da escrita de si a escrita da cena**. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015.

PARENTE, Letícia, André Parente e Katia Maciel (Orgs). **Letícia Parente Arqueologia do Cotidiano: Objeto de uso**, +2 Editora, Rio de Janeiro, 2011.

Porto Editora – **espelho (simbologia) na Infopédia [em linha]**. Porto: Porto Editora. Disponível em: [https://www.infopedia.pt/\\$espelho-\(simbologia\)](https://www.infopedia.pt/$espelho-(simbologia)) consulta. 2021-12-21

ROMANO, Lúcia. **O teatro do corpo Manifesto: teatro físico**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2005.

RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

RIBEIRO, Regilene Aparecida Sarzi. **Sobre a Arte do Vídeo. Regimes de Visibilidade do Corpo Fragmentado: Letícia Parente e Lia Chaia.** Encontro Nacional Anpap, São Paulo, 2013.

SERPA, PERES, Francisco. **Corpo tecnológico: Intersecções entre Performer e Mídias.** 2008. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicação em arte, São Paulo, 2008.

THORIN, Maria Carolina Sanchez. **Através do espelho: Fragmentado: Corpo, arte e reflexo.** Federación psicoanalítica de América Latina. Cartagena Colombia, 2016.

PROJETO VIDEOARTE: O GRITO

GEUSILAINE COSTA REGO SILVA

2604344

1. Introdução

O acesso ao vídeo se popularizou nos meados dos anos 60, com o lançamento do portapak, um sistema de gravação analógica portátil, possibilitando assim o uso constante de vídeo para expressão artística, destacando a videoarte. No Brasil o desdobramento da videoarte remete à expansão das pesquisas nas artes plásticas tendo como marco a exposição de 1974, realizada na Filadélfia onde expõe alguns artistas brasileiros que são os pioneiros nessa linguagem. Neste projeto artístico utiliza-se a linguagem do corpo performático e do vídeo como experiência estética para obter uma obra de videoarte. Sendo assim, é por intermédio do corpo que é o meio de percepção, e é por meio dele que se insere as relações que nascem dentro de uma cadeia de semiose. Na linguagem do Audiovisual ter a consciência do corpo é usufruir de mais uma possibilidade a ser explorada para a ampliação e construção de discurso. Portanto, na produção deste projeto apropria-se do corpo e do ambiente videográfico como elementos poéticos.

2. Marco teórico do relato de experiência

No primeiro momento houve curiosidade sobre o tema da performance onde o corpo era o objeto de estudo. Mas foi a partir do ano de 2020, em que surge uma pandemia mundial, e com as regras de distanciamento social (quarentena) em que as pessoas passam a utilizar os meios tecnológicos para comunicar, trabalhar e estudar de forma constante. Portanto, é nessa atmosfera virtual, e de utilização do vídeo, que desperta o interesse de desenvolver um trabalho corporal nesse ambiente.

E como base teórica, foram realizadas pesquisas bibliográficas de artistas que utilizavam a tecnologia e o corpo como material de experimentação para suas obras. A partir deste estudo chega-se a escolha de obras de videoarte, que

foram usadas como base de pesquisas para elaboração de um novo projeto artístico.

A obra foi elaborada e pensada como uma ponte para questões de discursos que engloba críticas e combates políticos e culturais.

3. Local e população envolvida no relato

A ideia da produção desse projeto ocorreu em meio a conflitos sociais e em um período de pandemia. A obra traz esse momento de angústia, sufocamento, medo e tantos outros sentimentos que envolve momentos de conflitos, A videoarte: O grito, permite questionar, refletir.

Qual é o seu grito? O que precisa ser falado?

4. Relato primeira sessão

No primeiro momento buscou-se fazer a obra de maneira acessível com equipamentos próximos do dia a dia como: a câmera do aparelho celular, iluminação caseira e *software* gratuitos. A composição é simples e os elementos são pensados dentro da poética para transmitir angústias, contradições e ao mesmo tempo fica aberta para outras reflexões.

5. Relato da segunda sessão (a cada sessão realizada deverá ser descrita)

As cenas foram gravadas e testadas em alguns enquadramentos, tentando respeitar a composição que foi pensada inicialmente, mas também observando o que poderia ser mudado para agregar a produção. Após as gravações das cenas principais e definidas as ordens, passa-se para a escolha do som e imagem que seriam testados para integrar a obra. As imagens foram retiradas do site Pixabay, que é um local onde pode-se baixar as imagens sem preocupação com os direitos autorais.

6. Metodologia do estudo

Este estudo tem como base teórica-metodológica a pesquisa bibliográfica, na qual foram feitas análises de obras de artistas considerados pioneiros na videoarte. Entre os pioneiros foi escolhida a artista Letícia Parente e dois de

seus trabalhos videográficos: Tarefa 1 (1982) e Preparação 1 (1975), com o objetivo de nortear o estudo da elaboração de um trabalho de videoarte.

7. Conclusão do relato

No decorrer deste estudo observou-se que o corpo é apresentado na figurativização do vídeo com o objetivo de tocar o enunciatário dentro de uma elaboração de discursos. A videoarte foi utilizada como uma ferramenta de voz na poética artística que envolve a desconstrução e construção de novas formas de ver o corpo, conduzindo a reflexões e questionamentos. O corpo espelhado no monitor é ressignificado pelos corpos que são contaminados pela exibição, que permite que se some a linguagem do corpo com a videográfica. Sendo assim, o momento em que a obra se torna completa é quando o receptor a percebe, transforma e as desenvolve dentro do processo de semiose.

Por fim, considera-se que o corpo é apresentado na videoarte como um símbolo capaz de gerar diferentes significados dentro da proposta poética do artista.

Apêndice

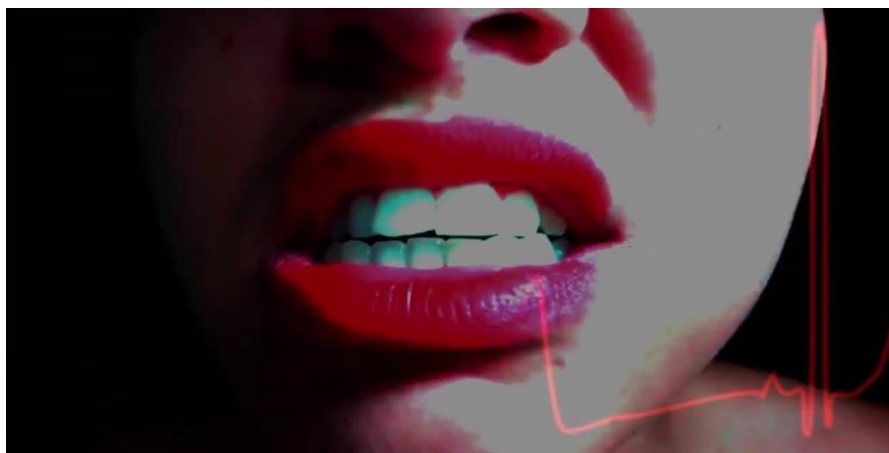
Artista: Laine Costa

Título: O Grito

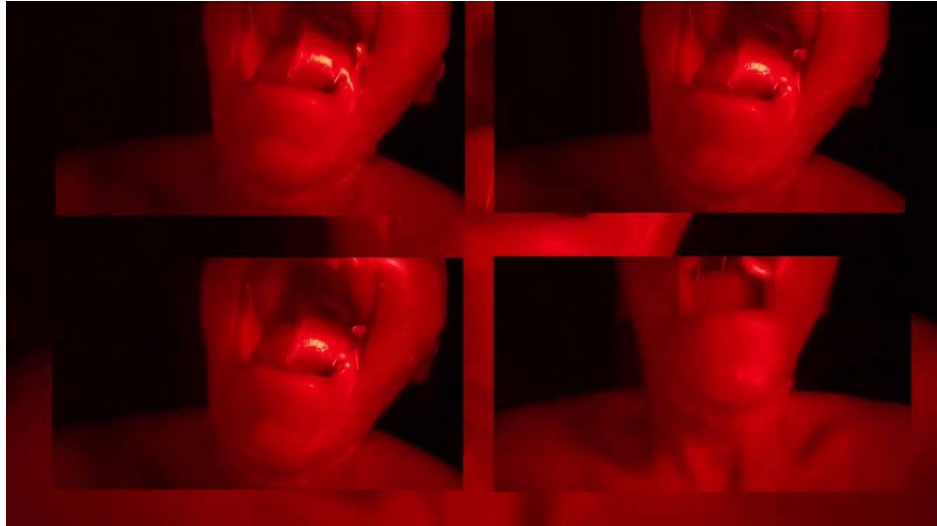
Técnica: câmera de celular (LG), *software* de edição shocut

Data: 2021

Link Videoarte: <https://www.youtube.com/watch?v=7QSwMwpbwwU>



Fonte: print da videoarte O Grito



Fonte: print da videoarte O Grito



Fonte: print da videoarte O Grito