

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN PROGRAMA
DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÍDIA E TECNOLOGIA – MESTRADO PROFISSIONAL**

LAÍS MIGUEL LACERDA

**CORPOS RADICAIS: ARTISTAS LATINO-AMERICANAS E A
VIDEOPERFORMANCE**

Bauru

2021

LAÍS MIGUEL LACERDA

CORPOS RADICAIS: ARTISTAS LATINO-AMERICANAS E A VIDEOPERFORMANCE

Relatório Final de Pesquisa – Produção Artística
apresentada ao Programa de Pós-graduação
em Mídia e Tecnologia – Mestrado Profissional,
da Faculdade de Artes, Arquitetura e
Comunicação da Universidade Estadual
Paulista Júlio de Mesquita Filho, para obtenção
do título de Mestre em Mídia e Tecnologia, sob
a orientação da Prof.^a Dr.^a Regilene Ap. Sarzi
Ribeiro.

Bauru

2021

L131c

Lacerda, Laís Miguel

Corpos radicais: artistas latino-americanas e a
videoperformance / Laís Miguel Lacerda. -- Bauru, 2021
110 p. : fotos

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista
(Unesp), Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e
Design, Bauru

Orientadora: Regilene Aparecida Sarzi Ribeiro

1. América Latina. 2. Corpo feminino. 3. Videoperformance.
4. Arte Midiática. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da
Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru. Dados fornecidos pelo
autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE LAÍS MIGUEL LACERDA, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÍDIA E TECNOLOGIA, DA FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN - CÂMPUS DE BAURU.

Aos 30 dias do mês de março do ano de 2021, às 14:00 horas, por meio de Videoconferência, realizou-se a defesa de DISSERTAÇÃO DE MESTRADO de LAÍS MIGUEL LACERDA, intitulada **Corpos radicais: artistas latino-americanas e a videoperformance**. A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Professora Assistente Doutora REGILENE APARECIDA SARZI RIBEIRO (Orientador(a) - Participação Virtual) do(a) Departamento de Artes e Representação Gráfica da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação / Universidade Estadual Paulista, Professora Doutora LIENE NUNES SADDI (Participação Virtual) do(a) Comunicação / Faculdades Integradas de Bauru, Professor Assistente Doutor DORIVAL CAMPOS ROSSI (Participação Virtual) do(a) Departamento de Design da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação / Universidade Estadual Paulista. Após a exposição pela mestrande e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, a discente recebeu o conceito final: _ _ _ _ _ **APROVADA** _ _ _ _ _ . Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.

Regilene Sarzi

Professora Assistente Doutora REGILENE APARECIDA SARZI RIBEIRO

Banca realizada de forma virtual pelo google meet

Para as mulheres da minha vida, minha mãe
Marcia Helena Miguel e minha irmã Letícia Miguel
Lacerda.

Para Ketlyn Cristine Rosin (1994 – 2020) (*In
Memoriam*), pelos anos de amizade,
companheirismo e pela saudade eternamente
deixada.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à todas as mulheres que passaram pela minha vida e puderam me ensinar que o que nos une é a força vinda de lutas seculares desde a nossa existência. Minha gratidão às minhas ancestrais, avós, tias, irmã, irmãos de alma, companheiras, amigas, professoras e minha mãe. O meu profundo agradecimento por me mostrarem o amor e a força que move estruturas e nos dá coragem para seguir cada vez mais. Agradeço a todas que sustentam minha existência e aquelas que, mesmo de passagem marcaram presença nos meus caminhos, e que me fizeram ser quem sou hoje.

Dentro dessa jornada desafiadora jamais conseguiria sozinha, só me resta agradecer à cada uma que ajudou de múltiplas formas, esse trabalho só existe porque tive vocês e, sem vocês ele não existiria dessa maneira. Obrigada pelas ajudas plurais que recebi: sejam técnicas, de apoio, de vibrações positivas e energias, de torcida para me manter firme e chegar até aqui. Receio em deixar nomes aqui, há muitas pessoas e, todo mundo que construiu essa rede que impulsionou, reergueu e me ajudou na construção desse trabalho têm minha profunda gratidão. Obrigada parece pouco, as palavras, ironicamente parecem pouco nesse momento, mas, sem vocês não chegaria até aqui.

Agradeço a vida, por ter me dado tanto.

Minha gratidão à minha orientadora Prof^a Dr^a Regilene Sarzi que foi sempre fonte de muito apoio, conhecimento e trocas. Agradeço pela confiança depositada sempre, pela ajuda e conselhos, por termos em uma parceria tão sincera concluído esse trabalho.

Minha gratidão à minha banca, Prof Dra Liene Saddi, pelo aceite em fazer parte desse momento tão importante em minha vida e dedicar seu tempo, atenção, olhar e afeto ao meu trabalho, e, ao Prof Dr Dorival Rossi, pelo aceite em fazer parte desse momento, por dedicar seu olhar, considerações e cuidado ao trabalho e por todas as considerações e aprendizados até aqui.

Agradeço à todas e todos que passaram pela minha vida e me ajudaram muito nessa caminhada de dois anos da pós-graduação: a equipe técnica, aos docentes e colegas, minha gratidão.

Soy América Latina, un pueblo sin piernas, pero que camina (Calle 13)

LACERDA, L.M. Corpos radicais: artistas latino-americanas e a videoperformance. Projeto de Qualificação apresentado ao curso de Pós graduação em Mídia e Tecnologia da UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, sob a orientação da Prof^a Dr^a Regilene Aparecida Sarzi Ribeiro, 2020.

RESUMO

A presente investigação consiste em uma interpretação atualizada da iconografia e das linguagens experimentais em vídeo e videoperformance empregadas por artistas latino-americanas, que por meio de seus próprios corpos e o embate destes com a câmera, levantaram questionamentos e provocaram reflexões, além do impacto que causam na história da arte e na contemporaneidade. Trata-se de uma história de escrita recente, cuja documentação mais sistemática teve início entre os anos 1960 e 1970 a partir das lutas de movimentos sociais em diálogo com a academia. Tem como premissa dar visibilidade a essas artistas latino-americanas e contribuir para o desenvolvimento do contexto teórico e crítico complexo que elas ressignificam. Assim, tendo como referenciais as questões de gênero e as teorias decoloniais, esse estudo, de natureza qualitativa, visa refletir sobre a linguagem do vídeo e os corpos dessas artistas latino-americanas. Optou-se por investigar o tema tendo como referência três artistas latino-americanas pioneiras: Gloria Camiruaga (1941- 2006), Marta Minujín (1943 -) e Lenora de Barros (1953 -). Como resultado prático e aplicado, composto de uma ação poética e exercício artístico do tema, produziu-se uma série de duas videoperformances intitulada “Performances de apartamento - o percurso do território radical eu”, a partir das quais a autora desta pesquisa, teórico-prática, elaborou um conjunto de questionamentos acerca de seu corpo e moldes sociais estabelecidos, dentro de conflitos sentimentais, sobretudo no momento em que se encerra este trabalho, em plena pandemia do coronavírus.

Palavras-chave: América Latina; corpo feminino; arte midiática; videoperformance; Laís Lacerda;

LACERDA, L.M. Corpos radicais: artistas latino-americanas e a videoperformance. Projeto de Qualificação apresentado ao curso de Pós graduação em Mídia e Tecnologia da UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, sob a orientação da Prof^a Dr^a Regilene Aparecida Sarzi Ribeiro, 2020.

ABSTRACT

The present investigation consists of an updated interpretation of the iconography and the experimental languages in video and videoperformance employed by Latin American artists, who through their own bodies and their collision with the camera, raised questions and provoked reflections, in addition to the impact that cause in art history and contemporaneity. It is a recent writing history, whose more systematic documentation began between the 1960s and 1970s from the struggles of social movements in dialogue with the academy. Its premise is to give visibility to these Latin American artists and to contribute to the development of the complex theoretical and critical context that they resignify. Thus, taking gender issues and decolonial theories as references, this study, of a qualitative nature, aims to reflect on the language of the video and the bodies of these Latin American artists. We opted to investigate the theme using three pioneering Latin American artists as references: Gloria Camiruaga (1941-2006), Marta Minujín (1943-) and Lenora de Barros (1953-). As a practical and applied result, composed of a poetic action and artistic exercise of the theme, a series of two videoperformances was produced entitled “Apartment performances - the journey of the radical territory me”, from which the author of this research, theoretical-practical, elaborated a set of questions about his body and established social molds, within sentimental conflicts, especially at the moment this work ends, in the middle of the coronavirus pandemic.

Keywords: Latin America; Feminine body; media art; videoperformance; Laís Lacerda;

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Trecho do documentário de Gloria Camiruaga, <i>La venda</i> , 2000.....	52
Figura 2 - Trecho do documentário de Gloria Camiruaga, <i>La venda</i> , 2000.....	52
Figura 3 – Gloria Camiruaga, <i>Popscicles</i> (1982-1984), Vídeo, duração: 6 minutos, Museo de Arte Contemporáneo (MAC), Facultad de Artes Universidad de Chile.....	54
Figura 4 – Gloria Camiruaga, <i>Popscicles</i> (1982-1984), Vídeo, duração: 6 minutos, Museo de Arte Contemporáneo (MAC), Facultad de Artes Universidad de Chile.....	55
Figura 5 – Gloria Camiruaga, <i>Popscicles</i> (1982-1984), Vídeo, duração: 6 minutos, Museo de Arte Contemporáneo (MAC), Facultad de Artes Universidad de Chile.....	56
Figura 6 - Marta Minujín (1943 -) <i>Leyendo las noticias en el Río de la Plata</i> (<i>Reading the News in the Río de la Plata</i>) 1965.....	59
Figura 7 – Marta Minujín (1943 -) <i>Leyendo las noticias en el Río de la Plata</i> (<i>Reading the News in the Río de la Plata</i>) 1965.....	60
Figura 8 – Marta Minujín (1943 -) <i>Leyendo las noticias en el Río de la Plata</i> (<i>Reading the News in the Río de la Plata</i>) 1965.....	61
Figura 9 – Marta Minujín, <i>La menesunda</i> , 1965.....	62
Figura 10 – Marta Minujín, <i>La menesunda</i> , 1965.....	63
Figura 11 – Marta Minujín, <i>La menesunda</i> , 1965.....	64
Figura 12 - Lenora de Barros, “ <i>Poema</i> ”, 1979, Fotoperformance.....	66
Figura 13 - Lenora de Barros, “ <i>Poema</i> ”, 1979, Fotoperformance.....	66
Figura 14 - Lenora de Barros, “ <i>Poema</i> ”, 1979, Fotoperformance.....	67
Figura 15 - Lenora de Barros, “ <i>Eu não disse nada</i> ”, 1990, Fotografia.....	68
Figura 16 - Lenora de Barros, <i>Não quero nem ver</i> , 2005, Técnica: vídeo, formato DVD, colorido, sonoro.....	69
Figura 17 - Lenora de Barros, <i>Tato do olho</i> , 2005, videoperformance.....	70

Figura 18 - Lenora de Barros, <i>"Ela Não Quer Ver"</i> , 2005, videoperformance.....	71
Figura 19 - Lenora de Barros, <i>"Ela Não Quer Ver"</i> , 2005, videoperformance.....	72
Figura 20 - Lenora de Barros, <i>continuação do vídeo No País da Língua Grande, Dai Carne a Quem Quer Carne</i> (2006), videoperformance.....	77
Figura 21 - Lenora de Barros, <i>Estudo para facadas</i> , 2012, videoperformance.....	77
Figura 22 - Lygia Pape, <i>língua apunhalada</i> , 1968, fotografia, Rio de Janeiro.....	78
Figura 23 - Anna Maria Maiolino, <i>É o que sobra</i> , 1974, fotoperformance.....	78
Figura 24 - Lenora de Barros, <i>Língua vertebral</i> , 1998, fotoperformance.....	78
Figura 25 - Anna Maria Maiolino, <i>In-Out</i> (Antropofagia) Série "Fotopoemação", 1973, fotografia analógica em branco e preto.....	79
Figura 26 – Cartaz de divulgação (capa) das videoperformances, 2021. Acervo pessoal.....	82
Figura 27 – Cartaz de divulgação da videoperformance – <i>Manicure Onicofágica</i> . Acervo pessoal.....	83
Figura 28 – Cartaz de divulgação da videoperformance – <i>Manicure Onicofágica</i> . Acervo pessoal.....	84
Figura 29 – Cartaz de divulgação da videoperformance – <i>O que sobrou para nós</i> . Acervo Pessoal.....	85
Figura 30 – Cartaz de divulgação da videoperformance – <i>O que sobrou para nós</i> . Acervo Pessoal.....	85
Figura 31 - Laís Lacerda, <i>Manicure Onicofágica</i> , 2021. Acervo pessoal.....	88
Figura 32 - Laís Lacerda, <i>Manicure Onicofágica</i> , 2021. Acervo pessoal.....	88
Figura 33 - Laís Lacerda, <i>Manicure Onicofágica</i> , 2021. Acervo pessoal.....	89
Figura 34 - Laís Lacerda, <i>Manicure Onicofágica</i> , 2021. Acervo pessoal.....	89
Figura 35- Laís Lacerda, <i>"O que restou para nós"</i> , 2021, videoperformance. Acervo pessoal.....	93
Figura 36- Laís Lacerda, <i>"O que restou para nós"</i> , 2021, videoperformance. Acervo pessoal.....	96

Figura 37 – Os 17 Objetivos de Desenvolvimento Sustentável, ONU, 2015.....	101
--	-----

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1

Percursos da Pesquisa

1.1 Introdução.....	15
1.2 Justificativa.....	16
1.3 Objetivos.....	16
1.5 Estrutura do trabalho.....	17

CAPÍTULO 2

Artistas e caminhos: percursos da América Latina

2.1 Outras perspectivas, outros olhares para a América Latina: Teorias Decoloniais.....	19
2.2 Breves conceitos: novos corpos e o audiovisual.....	23
2.2.1 Videoperformance.....	31
2.2.2. Corpomídia	34
2.2.3 Artistas latino-americanas.....	37

CAPÍTULO 3

Corpos e territórios: Artistas latino-americanas presentes.

3.1 A vídeoperformance e corpo: encontros radicais.....	41
3.2 Gloria Camiruaga (1941 – 2006) e <i>Popscicles</i> (1982-1984): a boca que grita rebeldia.....	51
3.3 Marta Minujín (1943-), <i>Leyendo las noticias</i> (1965): mutação do corpo e desmoronamentos.	57
3.4 Diálogos de Lenora de Barros (1953): potência e poesia.	65

CAPÍTULO 4

Performances de apartamento: o percurso do território radical eu

4.1 Manicure Onicofágica (2021).....86

4.2 O que restou para nós (2021).....91

Considerações finais.....99

REFERÊNCIAS.....103

CAPÍTULO I

CAPÍTULO 1

1. INTRODUÇÃO

Trata-se de uma pesquisa sobre vozes que vão além de sua individualidade e carregam em si todo um coletivo de mulheres artistas. Para promover novas visões da história da arte e discutir o impacto da produção de artistas latino-americanas na sociedade contemporânea, esta investigação introduz uma interpretação atualizada da iconografia e das linguagens experimentais, principalmente por meio da arte produzida tendo como mediação as mídias e as tecnologias, empregadas pelas artistas que se utilizam de seus próprios corpos como veículo político em suas obras.

A proposta é investigar um conjunto de videoperformances de artistas latino-americanas pioneiras - a partir de 1960 até 1990 - para tecer novos pontos de vista a partir destas obras em vídeo que são um registro da expressão de artistas mulheres que por meio do corpo e do audiovisual, contribuem para a construção de uma história da arte latino-americana livre da visão eurocêntrica.

É necessário questionar, principalmente permeando as perspectivas essencialistas sobre o feminino, trazendo a abordagem de novas visões que considerem a contextualização de cada obra, principalmente os contextos violentos vividos pela América Latina por muitos anos, os quais acarretaram feridas históricas que se perpetuaram nos trabalhos e corpos dessas mulheres. Além de um estudo histórico de obras audiovisuais de mulheres que, por exclusões se tornaram invisíveis ao longo da história, é necessário tecer um estudo sobre seus próprios corpos e a descolonização deles.

Com a arte estabelecida em seus contextos sociais, culturais e políticos essas produções audiovisuais – videoperformances – são contribuições significativas para o campo da arte contemporânea, reconsiderando e revisitando temas e linguagens da arte latino-americana. Outros estudos se fundamentam principalmente a partir de outras perspectivas. É preciso olhar para outros horizontes ao se tratar de temas tão profundos e contemporâneos, ao perceber as lacunas que envolvem a história que foi ensinada. Para compreender a própria história é preciso empreender a derrubada de uma história da Arte dominante, patriarcal e canônica, fruto de um sistema hegemônico e edificado

com a finalidade de dominação econômica, cultural e de produção de conhecimento, e propor outras maneiras de (re)pensar a história, por outras perspectivas, diferentes dessas do contexto político e histórico europeu e norte americano, para compor as histórias dos povos da América Latina.

É necessário pensar a América Latina e as artistas latino-americanas como possibilidades imaginadas de enunciação do discurso (MOHANTY,1991), sempre trazendo à tona, em conjunto com a história, a materialidade dos corpos, as consequências e marcas dos processos de colonização e o lugar que restou para muitas artistas: esquecidas e consideradas inferiores em relação aos centros ocidentais, aos mercados de arte da Europa. Essa pesquisa se propõe a identificar e dar visibilidade a América Latina que produz, que é uma potência criativa, da qual emerge Arte.

A pesquisa se torna pertinente na medida em que toma como premissa a visibilidade de artistas latino-americanas e de suas obras em videoperformance. De igual forma, quando propõe um convite a pensar nessas artistas e intencionalmente, a pensar em outros corpos, realidades e vivências, como sujeitos que questionam os conceitos enraizados que definem, em uma sociedade midiática e conectada pela tecnologia, o papel social da arte midiática e suas implicações. Justifica-se por trazer à tona discussões essenciais e urgentes a favor da diversidade e equidade de Gênero, seja na comunicação e ou nos setores de inserção dos diferentes campos da Mídia e Tecnologia, seja no sistema artístico e cultural, desempenhando um papel social, educativo e de enfrentamento das desigualdades de Gênero, como prevê a Agenda 2030 da ONU, e a ODS 5 - Alcançar a igualdade de gênero e empoderar todas as mulheres e meninas.

Além disso, busca atender a questões de um determinado público e demandas editoriais devido à baixa produção desse tipo de pesquisa na academia brasileira, embora o mesmo venha ganhando destaque como tem-se notado em congressos e conferências no campo da arte e da mídia e tecnologia

Cabe destacar ainda, que foi a partir de um interesse particular, que a identificação e paixão pela pesquisa se desenvolveu, motivada por vivências pessoais e perspectivas que dialogam com o conteúdo presente. Estudando o

percurso dessas artistas percebemos que, sendo artistas e mulheres, estas buscaram outros femininos por meio da linguagem das artes midiáticas, e se tornaram protagonistas da desconstrução em curso, que possibilita novas experiências e contatos com a arte contemporânea, mediadas pela artemídia.

O estudo que apresentamos nessa dissertação tem por objetivo investigar a arte em videoperformance produzida por mulheres latino-americanas tendo como suporte o corpo, as tecnologias e a interface arte-mídia. Em um segundo momento, descrever obras e artistas latino-americanas visando contextualizar o tema do corpo na Arte e na História a partir de 1960, para explorar estética e teoricamente as obras e os contextos em que foram produzidas, ressaltando experiências emocionais, afetivas e intelectuais, visando escrever outros capítulos para a História da Arte promovendo a visibilidade de mulheres artistas latino-americanas e sua contribuição para a arte e impacto na sociedade contemporânea. Finalmente, a pesquisa produziu duas como produto artístico para aplicar, refletir e democratizar os conhecimentos e informações adquiridas.

A dissertação está organizada e apresentada em quatro capítulos. O primeiro capítulo conta com uma breve introdução sobre a pesquisa a ser apresentada. No segundo capítulo intitulado: Artistas e caminhos: percursos da América Latina, é apresentado resultados de um panorama geral sobre as Teorias Decoloniais e resultados da investigação e discussão sobre o corpo e o vídeo e a linguagem a ser trabalhada nesta pesquisa – a videoperformance. No terceiro capítulo intitulado: Corpos e territórios: Artistas latino-americanas presentes, é apresentado estudos sobre o corpo e suas múltiplas definições e teorias a serem percorridas, além de um breve estudo das três artistas escolhidas como referência para discussão do tema na arte latino-americana. E no quarto, e último capítulo, um relato de experiência do processo criativo e de produção da série “Videoperformances de apartamento - o percurso do território radical eu”, composta por duas videoperformances: “Manicure onicofágica” e “O que restou para nós”.

CAPÍTULO II

CAPÍTULO 2

Artistas e caminhos: percursos da América Latina

2.1 Outras perspectivas, outros olhares para a América Latina: Teorias Decoloniais

Os estudos decoloniais¹, propriamente denominados, têm um surgimento consideravelmente recente, quando desde o final da década de 1990 com as pesquisas de Aníbal Quijano (1928-2018) sobre a colonialidade, foi enunciado um conjunto de estudos que, busca retornar às problemáticas histórico-sociais que já foram consideradas encerradas ou solucionadas na história social da América Latina.

A revisão histórica da modernidade e de suas mudanças na América Latina foi o núcleo no qual essas questões se articularam, tendo a colonialidade como avesso ou outro lado da modernidade. Logo após, Arturo Escobar (2005) denominou de projeto Modernidade/ Colonialidade / Decolonialidade (MCD) (ESCOBAR, 2005) expandindo sistematicamente essas linhas de pensamento. Dessa maneira, as linhas iniciais de reflexão sobre essas temáticas se pluralizaram e foram ampliadas, tornando-se categorias de debate.

Com o alargamento dessas temáticas, ocorreu o encontro com outras teorias críticas, que têm em essência interesses diferentes, como os denominados estudos subalternos e estudos pós-coloniais.

É importante ressaltar a diferença entre esses estudos, uma vez que a semelhança é evidente, mas a fundo cada um têm suas distinções e interesses próprios. Ambos os conjuntos críticos – Estudos subalternos e estudos pós-coloniais – tem o nome de Edward Said (1935 – 2003) vinculado a eles, porém, apesar de sua influência, ele nunca se ligou à essas denominações, mantendo suas reflexões próprias.

¹Não é possível estabelecer um consenso quanto ao uso do conceito decolonial/ descolonial, as duas formas fazem referência à dissolução das estruturas de dominação e exploração configuradas pela colonialidade e a desconstrução de seus principais dispositivos. Aníbal Quijano, entre outros teóricos, prefere referir-se à *descolonialidad*, enquanto a maior parte dos autores utiliza a ideia de *decolonialidad*.

O surgimento dos estudos subalternos é localizado na Índia através das pesquisas de Ranajit Guha, que, durante a década de 1980, e tendo uma forte influência do marxismo gramsciano², contribuíram para a construção da crítica do eurocentrismo e das estruturas gerais e dinâmicas do colonialismo. Ranajit Guha e Gayatri Spivak, utilizam o termo “subalterno” referindo-se a grupos marginalizados; grupos que não possuem voz ou representatividade, muitas vezes devido ao seu *status* social, ressaltando que se trata de uma característica relacionada à subordinação da sociedade, em termos de classe, gênero, idade e trabalho.

Os Estudos Subalternos se inserem nessa escola pós-colonialista sendo uma parte representativa dessa experiência pós-colonial, como um "grupo de pensadores indianos que se opunham ao que consideravam uma visão colonialista e elitista sobre a história da Índia. Opondo-se à essa visão elitista, os estudiosos dos Estudos Subalternos voltaram-se para os grupos marginalizados e subalternizados da história da Índia. Desse modo, a produção intelectual desse grupo deu ensejo ao debate sobre exilados e excluídos também em outras regiões do mundo.” (CHAKRABARTY, 2000, p.13); (WEINSTEIN, 2003, p.208).

A continuidade do trabalho de Guha (1988) focou principalmente nos grupos denominados de subalternos e não tanto a partir deles. Parte dos movimentos dos estudos pós-coloniais têm seu surgimento dentro de centros de produção acadêmica e emergem com uma forte referência do pós-modernismo e dos pós-estruturalismo, focando principalmente nas análises de discursos e textualidade. Através de publicações, o pós-colonialismo teve, desde os anos de 1990, uma forte influência na produção textual e intelectual periférica, atentando-se ao discurso dominante.

A pós-colonialidade, segundo Stuart Hall (1932 – 2014), não é somente um marco histórico, mas também uma narrativa que reescreve os relatos

² Antonio Francesco Gramsci (Ales, 22 de janeiro de 1891 — Roma, 27 de abril de 1937) foi um filósofo marxista, jornalista, crítico literário, linguista, historiador e político italiano. Escreveu sobre teoria política, sociologia, antropologia, história e linguística. Foi co-fundador do Partido Comunista Italiano, e uma das referências essenciais do pensamento de esquerda no século XX, dedicou-se e voltou-se particularmente no papel da cultura e do trabalho intelectual como essenciais para os processos de transformação na história, é assim que sua teoria volta-se para a educação e para a escola. (Wikipedia, 2021) para saber mais ver em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Antonio_Gramsci.

hegemônicos de modo descentrado e diaspórico, ou seja, levando em conta as múltiplas conexões culturais, as relações laterais e transversais que transpõem as fronteiras dos estados nacionais e os inter-relacionamentos nas dimensões local/global. Possibilita uma leitura que traz à tona os aspectos híbridos e sincréticos do processo colonial que foram até então, nas palavras de Hall, “cuidadosamente obliterados por formas mais binárias de narrativização” (HALL, 2003, p.114).

Essas distinções entre os estudos subalternos, o pós-colonialismo e a decolonialidade não são impedimentos para a articulação entre eles. Os pensamentos e abordagens permitem e potencializam as perspectivas, fornecendo diferentes instrumentos e visões que auxiliam a compreensão e análises críticas da colonialidade, a partir da visão e surgimento de cada concepção de acordo com as próprias vivências e repercussões. De diferentes maneiras, essas formulações críticas propõem alternativas epistemológicas a um modelo euro-norteamericano, do norte, até então único, de pensamento social que nos fornecem análises que possibilitam o contraste e a visibilidade de múltiplas realidades sociais tornando essenciais as diferenças entre o Ocidente e o resto do mundo.

Feitas as devidas contextualizações necessárias, no presente trabalho, tomaremos como base os Estudos Decoloniais, entendendo-se pelo conjunto heterogêneo de investigações e teorias sobre a colonialidade.

Abrangendo estudos de caso, revisões na história, outras perspectivas de novos conceitos, a recuperação do pensamento crítico latino-americano, a expansão de indagações teóricas e a visibilidade de histórias que precisam ser contadas, tendo a problematização da colonialidade como um alvo central em suas diferentes formas, relacionada as premissas epistemológicas compartilhadas, para trazer à luz e dar visibilidade à produção em videoperformances de artistas latino-americanas.

Em um agrupamento sistemático de enunciados teóricos que investigam o poder na modernidade, os estudos decoloniais se estruturam tendo a colonialidade, em sua característica como um padrão de poder, que ocasionou consequências profundas para a constituição das sociedades latino-americanas. Uma vez que, consolidou a conformação das novas repúblicas, gerando modelos

de suas próprias instituições e reproduzindo nesse ato a dependência histórico-estrutural. É nesse contexto que Aníbal Quijano (1928 – 2018) apresenta o conceito colonialidade do poder, para tratar da hegemonia instalada pelo processo de colonialidade, em curso desde as colonizações articuladas as questões de etnia, raça, gênero, trabalho, classe, geografia (fronteiras) e grandes grupos humanos em benefício do capital e seus senhores – brancos europeus através da hierarquização do dominador em relação ao dominado, com o objetivo de controlar o trabalho e os recursos em prol do mercado mundial. É uma dominação política, econômica.

La colonialidad es uno de los elementos constitutivos y específicos del patrón mundial de poder capitalista. Se funda en la imposición de una clasificación racial/étnica de la población del mundo como piedra angular de dicho patrón de poder y opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas, de la existencia social cotidiana y a escala societal. Se origina y mundializa a partir de América (QUIJANO, 2000, p.342).

A colonialidade do poder como consequência, impossibilitou historicamente uma democratização nessas nações, e assim lacunas foram estabelecidas junto com a precariedade dos Estados - nação. Assim, os estudos decoloniais buscam a emancipação dessas dominações e opressões históricas, dialogando e estabelecendo a interdisciplinaridade entre economia, política e cultura. De acordo com Claudia de Lima Costa: “A cultura (contra hegemônica anticolonial) se converte em um meio de unificação das sociedades fragmentadas pelo colonialismo” (COSTA, 2014, p.83).

As teorias decoloniais permitem à introdução de outras maneiras de pensar e repensar sobre o que foi por tanto tempo ensinado e tido como história única. Os estudos decoloniais propõe a reflexão da desconstrução de paradigmas impostos por pensamentos e ações hegemônicas, abrangendo além do conhecimento e sua construção, a natureza, identidade e gênero. É possível referi-los como:

Estudos decoloniais podem ser referidos ao conjunto heterogêneo de contribuições teóricas e investigativas sobre a colonialidade. O que cobre tanto as revisões historiográficas, os estudos de caso, a recuperação do pensamento crítico latino-americano, as formulações (re)conceitualizadoras, como as revisões e tentativas de expandir e revisar as indagações teóricas. É um espaço enunciativo não isento de contradições e conflitos, cujo ponto de coincidência é a problematização da colonialidade em suas diferentes formas, ligada a

uma série de premissas epistêmicas compartilhadas. (QUINTERO, FIGUEIRA, ELIZALDE, 2019, p. 8)

É a partir de outras perspectivas de estudo e novas bibliografias que a investigação se constrói, por isso entendemos que são cada vez mais necessários estudos como este aqui realizado. A decolonialidade permite que a história seja investigada e, assim, contada de maneira transversal e própria por cada povo. Os estudos decoloniais permitem uma expansão teórica abrangente, nas quais é possível que todos os sujeitos sociais participem e possam se sentir pertencentes e representados, além disso provoca a recuperação e atualização de um pensamento crítico latino-americano dentro de sua própria história.

É importante pensar que o contexto crítico e histórico da América Latina está intrinsecamente expresso nas obras das artistas, nos corpos daquelas que experienciaram ou ainda vivem tais dominações. Partindo dessa perspectiva, os trabalhos em videoperformance das artistas carregam consigo um corpo pesquisado e redescoberto, um corpo que vivencia situações políticas de violência, torturas, exílios, medos.

Claudia de Lima Costa afirma que “a descolonização do conhecimento não será possível se seu ponto de partida for o das categorias do saber ocidental” (LIMA COSTA, 2014, p. 930).

Grzanka, afirma:

Estou interessada nas políticas culturais – quando, onde e como as representações produzem, refletem e potencialmente subvertem as desigualdades. (GRZANKA, 2014, p.132).

Há uma complexidade estrutural e presente nas realidades socioculturais diferente da percepção que sempre nos fora ensinada e que vivemos, que sempre reforçaram as relações de poder que estruturam e submetem a diversas posições, as pessoas na sociedade.

2.3 Breves conceitos: novos corpos e o audiovisual

Essa pesquisa encontra-se circunscrita no âmbito da América Latina, lugar de encontro de muitos povos, e que para além da delimitação geográfica e linguística, reporta-se a este continente principalmente como um local de articulações de resistências, sujeitos posicionados em intersecções e hibridismos culturais e étnicos. Local de fala própria, historicamente violentado e

explorado, que busca através de outras perspectivas contar sua própria história, cujo ponto de vista é fruto de um posicionamento que reúne um conjunto de princípios através dos quais é possível conhecer o mundo. Lugar esse que requer articulações que recaem sobre os corpos, conceitos e resistências, para que assim, a latinidade seja vista e transformada em potência criativa.

Cabe ressaltar que na América Latina, tal processo de redefinição, redescoberta dos corpos, assim como as questões e tópicos com os quais hoje estabelecemos relações de gênero e raça, estiveram presentes em vários momentos históricos, porém, se estabeleceram como questões políticas na década de 1970 e 1980, paralelamente às ditaduras militares. Fato que estabeleceu tristes paradoxos entre corpos a serem descobertos, seja pela arte, literatura ou cultura de modo geral, e ao mesmo tempo corpos que desapareciam em meio a violência e morte do poder totalitário.

Na América Latina é sempre importante destacar que a relação entre violência e corpo é um alvo central. Ditaduras, aparatos de poder e controles sociais, assim como meios de tortura submeteram o corpo a instrumentos de punição que eram indiferentes aos quadros determinados pelos conceitos de humanidade que foram dominantes na Europa a partir do século XVIII, segundo análises de Michel Foucault em *Vigiar e Punir* (1975).

Disciplina e punição foram dispositivos de controle implodidos nas ditaduras latino-americanas, a violência descontrolada sob os corpos, tanto de mulheres quanto de homens, era cotidiana durante os períodos de repressão e deixaram marcas profundas que nunca devem ser esquecidas, em particular as impingidas contra o corpo feminino. Esses corpos trazem consigo o exílio, a violência, a tortura, a censura, a clandestinidade, o encontro com essas feridas históricas nunca estancadas, a reflexão sobre o sentido da resistência aos regimes ditatoriais, expressos por corpos que viveram e produziram arte nesse período, e ainda resistiram.

Os castigos sempre tiveram como objeto o corpo, com a intenção de controlar suas forças. Por meio de várias estratégias, com múltiplas origens, o corpo está inserido em um campo político, no qual "as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais" (FOUCAULT, 1997, p. 28).

Com o pensamento voltado para compreensão e reflexão sobre os corpos em uma sociedade dominada pelo conhecimento científico e hegemônico, que inclusive agora sabemos ser estrutural e colonizador, os livros *Vigiar e Punir* (1975) e *História da sexualidade* (1976) ambos de Foucault, trazem como representações, um sistema complexo de análise de práticas de controle do corpo, dos quais começou-se a se tomar consciência nos períodos do pós-guerra, entre 1950 e 1973.

Atuações punitivas aplicadas de maneira estrutural e histórica na sociedade foram analisadas por Foucault, assim como relações entre a sexualidade e o controle do corpo, que evocam os debates sobre o tema a partir de 1960. O corpo desde então, se torna um espaço de reflexão e se perpetua como tal até os dias atuais.

Foucault, por meio de suas análises éticas, estabelece um paralelo entre os corpos e os regimes de repressão e controle desse período, dispondo o corpo e os processos de subjetivação como estruturas em um campo de luta, entre as resistências ao controle e o próprio controle em si:

O corpo se tornou aquilo que está em jogo numa luta entre os filhos e os pais, entre a criança e as instâncias de controle. A revolta do corpo sexual é o contra-efeito desta ofensiva. Como é que o poder responde? Através de uma exploração econômica (e talvez ideológica) da erotização, desde os produtos para bronzear até os filmes pornográficos... Como resposta à revolta do corpo, encontramos um novo investimento que não tem mais a forma de controle-repressão, mas de controle-estimulação: 'Fique nu..., mas seja magro, bonito, bronzeado!' A cada movimento de um dos adversários corresponde o movimento do outro. É preciso aceitar o indefinido da luta (FOUCAULT, 1996, p. 147).

As obras de arte que fazem do corpo suportem para expressão poética estabelecem pensamentos sobre o mesmo e assim o tornam o centro do debate e reverberações das reflexões até a contemporaneidade, além do principal veículo de denúncia. Nas obras contemporâneas, em suas sensibilidades diversas, o corpo assume os papéis concomitantes de sujeito e objeto, que aparecem de forma a simbolizar a carne e a crítica, misturadas (CANTON, 2009, p. 24). E nessa mistura de carne (suporte, e forma) e crítica (conteúdo) que se constituem as obras audiovisuais, sobretudo as videoperformances, cujo corpo desconstruído, ilimitado, sofre, é radical e choca, tornando-se palco dos conflitos

até atingir outros patamares, trazendo consigo vozes coletivas, e a historicidade de uma região, de uma história de violência.

O corpo é inequivocamente unidade, porém não unidade simples, mas unidade de organização. As relações complexas de aliança e oposição entre células, tecidos, órgãos e sistemas fornecem uma espécie de base analógica para a representação de um outro modo de subjetivação, cujo modelo pode ser divisado por analogias com as unidades viventes que, no organismo, permanentemente surgem ou morrem; isso mostra o sujeito como alma imortal, como pluralidade a que não pertence o atributo da eternidade (GIACOLA, 2002, p. 210).

Os corpos das mulheres artistas que aqui propomos estudar são, parafraseando o trabalho de Barbara Kruger (*Seu corpo é um campo de batalha*, 1989), campos de batalha. A metáfora estabelece essa relação: a relação de poder a que foram submetidos e resistiram, a ação de não ceder e aceitar as violências físicas e psicológicas. Entendemos que por meio do estudo de obras audiovisuais – videoperformances, é possível perceber e dar visibilidade a esses corpos. Os temas que envolvem essa constituição das relações sociais estruturalmente corporais, têm sido constantemente exploradas pelo pensamento sociológico no sentido de questionamentos próprios expandindo acerca do corpo sem omitir aquele que o pertence.

Para Le Breton (1956 -) o corpo latino-americano arrisca-se a ser pensado como uma corporeidade específica traçada nos processos de colonização, elaborando paradoxos, elementos unificadores das experiências e formas do ser de cada sujeito, gerando sentidos que os conectam ao espaço social e cultural (LE BRETON, 2007).

Em *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*, Safatle (2016) afirma:

[...] contra o medo do controle, o melhor a fazer é lembrar o que pode realmente um corpo. Um corpo pode ser o campo de implicação genérica no interior do qual somos atravessados por uma pulsão que nos constitui, mas da qual não podemos nos apropriar. Pulsão é esse impulso que causa minhas ações sem que eu possa controlá-lo, é aquilo que me retira da jurisdição de mim mesmo por fazer ressoar histórias de desejos desejados que não se reduzem à minha história. Aceitar a existência de uma pulsão é aceitar que há algo em mim que me destitui da condição de próprio, de portador de interesses próprios, de enunciatador de uma identidade própria. (SAFATLE, 2016, p.24)

Resistência, voz, embates, corpo presente, político, radical. As obras analisadas em um conjunto de três artistas latino-americanas têm complexidades distintas. Os corpos são mapeados, os desejos descobertos, impulsos surgem e se permitem acontecer, zonas reprimidas que agora ganham liberdades. O que tanto machucou, e ainda é ferida aberta, pulsa expresso em performances e ações artísticas que ganham status de registro, denúncia e ativismo. É sempre necessário, portanto, pensar na condição ocupada por cada sujeito através de panoramas como gênero e etnia, quando se trata de realidades socioculturais organizadas via sistemas ideológicos hegemônicos. Gênero, sexualidade em intersecções diversas como trabalhamos na presente pesquisa, com etnia, religião e classe, articulam muitas posições específicas.

Corpos que sofrem com a opressão de discursos limitadores e historicamente controlados, mas que, desconstroem e se reinventam, contradizendo tudo o que fora imposto a eles, produzem conhecimento e imagens sobre si mesmos. Elementos como o gênero e a sexualidade possibilitam a aproximação dentro desses processos. De acordo com Louro (2008), estar no mundo não deve ser entendido com um ato inaugural, mas sim uma construção. É no caminho desse tornar-se, mas sobretudo da construção e desconstrução contínua dos gêneros e sexualidades nas vidas das pessoas, que a autora discute as pedagogias de gênero e sexualidade.

Em meio às telas de vídeo, movimentos, repetições, descobrimentos e alongamentos do corpo, a ferida pulsa, radicaliza. E é nesse momento que surge os Corpos radicais que intitulam essa pesquisa.

A investigação da historicidade das obras em vídeo, que torna possível alcançar novas formas de lidar com as representações do corpo em obras audiovisuais, permite obter novos conhecimentos que tem em si mesmos efeitos emancipatórios para as artistas e para os espectadores. É através desses trabalhos de performance que corpos e afetos, contendo todas as complexidades dos sujeitos, se tornam possíveis de serem compreendidos.

As bibliografias que abordam as questões de gênero na arte são muito recentes, datadas de 1990. Nelas é possível perceber o surgimento de exposições e publicações que contemplaram artistas mulheres latino-americanas. Em seu texto *“Género y Feminismo: Perspectivas desde a América*

Latina” Andrea Giunta propôs uma abordagem da arte latino-americana partindo de um ponto de vista de gênero. E é apenas em 2007 que surge uma das referências essenciais que influenciou a proposta dessa pesquisa - a primeira compilação de teorias feministas em espanhol, realizada por Karen Cordero Reiman e Ina Sáenz intitulada *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*.

Tal publicação favoreceu essa aproximação e reforçou a necessidade da atuação possível de mulheres na produção científica de conteúdo e análises da História da Arte. De igual forma, trouxe à tona pensamentos e visões por muito tempo invisíveis de mulheres e suas atuações, os quais permitem a análise de obras e, além disso, outras visões, vozes e empoderamento feminino social e cultural.

“Lo personal es político” es el planteamiento básico del feminismo que dio lugar a un cuestionamiento profundo del papel del género sexual en la determinación de nuestras relaciones de poder humanas, nuestras estructuras sociales y económicas y nuestras vivencias del cuerpo y de la percepción, y permitió, precisamente, que el pensamiento feminista desafiara la segregación de los ámbitos de lo privado y lo público. Un borramiento paralelo se efectuó entre las fronteras de la llamada “subjetividad” y la llamada “objetividad”, cuya dicotomía ha sustentado el discurso académico racionalista desde la época de la Ilustración. El rompimiento radical desde el feminismo con estas fronteras conceptuales ha sido fundamental para el desarrollo del pensamiento posmoderno en diversos campos, así como para la práctica política de muchos grupos en la era del multiculturalismo. (REIMAN, SÁENZ, 2007, p.6)

Ao observar a história das mulheres e da Arte tal como é estruturada pela historiografia clássica e moderna, edificada a partir de um sistema colonialista, é possível perceber o enraizamento desde os próprios modelos de escrita, a partir de estruturas que buscam desvalorizar as produções femininas, tidas desde sempre como avaliadas em termos inferiores. Para Pollock (1949 -), as classificações e os critérios explicitam o desprezo pelas obras de arte de mulheres, tornando essas obras opostos das valiosas artes dos mestres e gênios masculinos, brancos e de classe social abastada.

O estereótipo feminino, sugerimos, opera como um termo necessário de diferença, pelo qual o privilégio masculino, nunca reconhecido pela arte, se mantém. Nunca dizemos homem artista ou arte de homens; simplesmente dizemos arte e artista. Essa prerrogativa sexual escondida se encontra assegurada pela asserção de uma negativa, um “outro”, o feminino como um ponto necessário de diferenciação. A arte feita por mulheres tem que ser mencionada e logo depreciada, precisamente para assegurar essa hierarquia. (POLLOCK, s/d, p. 52.)

A categoria gênero encontra-se dentro de um contexto ideológico, é parte de um processo de construção social e cultural que estruturou a sociedade, desde sempre, abrangendo a problemática do poder que deixa em evidência a assimetria ainda existente e a desigualdade entre os gêneros. Assim sendo, na América Latina, as questões de gênero remetem-nos para a dominação patriarcal, advindas sobretudo do período colonialista, cujo resultado são corpos que foram invadidos e privados de sua liberdade de expressão e comunicação, sendo desvalorizados e invisibilizados.

Colocando-se diretamente como temas e referências, sendo base de inspiração e investigação da poética própria dos artistas, provocando questionamentos e debates socioculturais as questões de gênero permeiam as artes visuais de muitas maneiras. Durante muito tempo os mesmos discursos foram contados - eurocêtricos, heterossexuais, patriarcais e brancos. - gerando assim a criação de, como já fora mencionado, um discurso único que provocava a exclusão e a falta de identificação e pertencimento de mulheres como criadoras e agentes ativas. Como cita Butler, essas análises trazem materialidade para os corpos em toda a complexidade de pensarmos os encontros, as conexões e articulações entre as realidades apreendidas e não apreendidas pelos seres humanos; as discursividades e seus efeitos nos corpos que pesam (BUTLER, 2000). Essas novas teorias e estudos possibilitam novos olhares e descobertas de obras de arte e artistas. É necessário criar um olhar que veja por meio das perspectivas locais e que seja capaz de suscitar problemáticas e a visibilidade dessas artistas em seus trabalhos audiovisuais - videoperformances, possibilitando também discorrer sobre as mídias e tecnologias.

O audiovisual que suporta produções tão potentes, emotivas, fortes tem a capacidade de emocionar, causar mil sensações. Em imagens produzidas por fotografias, vídeos, videoperformance, corpos são apropriados e constituídos como os alvos centrais de questões variadas dentro da poética das artistas. Corpos femininos esses, que por muitas décadas foram tidos como sensíveis, frágeis, agora são potências radicais.

De igual forma, o corpo que vê o outro corpo em movimentos, somado a sons, cores ou a ausência destes, nunca mais é o mesmo, se mobiliza, se emociona, possibilita-se colocar nesse lugar comum. Guilherme Rezende ressalta que: “na comunicação audiovisual, portanto, registra-se o predomínio da

sensação sobre a consciência, dos valores emocionais sobre os racionais.” (REZENDE, 2000, p.40).

O audiovisual é um meio eficaz na mediação do processo de apropriação do conhecimento, porque comporta em sua composição vários elementos de linguagem que propiciam uma compreensão em vários níveis. Assim, podem facilmente desencadear associações que levam aos sentidos e aos significados. (FONSECA, 1998, p.37)

De uma maneira mais contextualizada e técnica, em “*Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*” (2007), Arlindo Machado (1949 - 2020) apresenta uma reflexão extremamente importante sobre a arte midiática e a produção de artistas através dos suportes tecnológicos. Além de contextualizar aspectos essenciais sobre vídeo e as relações estabelecidas com as artes visuais, Machado transcreve produções e experiências de artistas e permite a compreensão entre a linguagem midiática e os artistas no Brasil.

Ainda na contextualização das artes midiáticas de artistas que se apropriam do próprio corpo como suporte e que possibilitou o debate de diferentes femininos, Christine Mello (1966 -) em “*Extremidades do vídeo*” (2004) têm como principal elemento a compreensão das ações limítrofes do vídeo em sinergia com as artes visuais. Mello estabelece esse diálogo com o vídeo e outras linguagens, possibilitando a compreensão de um fragmento da produção artística gerada na passagem do século XX para o século XXI.

O corpo quando tomado para objeto de estudo pode nos revelar relações com a sociedade, com a arte ou política, e como afirma o linguista e crítico literário Paul Zumthor (1915-1995) no discurso poético “[...] o corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso. O corpo dá a medida e as dimensões do mundo [...] é pelo corpo que o sentido é aí percebido. O mundo é da ordem do sensível: do visível, do audível, do tangível” (ZUMTHOR, 2007, p.77-78).

Da aproximação entre os corpos e as mídias surge o conceito de corpomídia que trazemos como contribuição para nossas reflexões nessa pesquisa. Na teoria intitulada Corpomídia as pesquisadoras Christine Greiner e Helena Katz estabelecem uma relação de mediação do corpo com as mídias mas também descrevem como o corpo, ele próprio, torna-se uma mídia que no

contexto desta pesquisa será o audiovisual aqui estudado também por meio do vídeo – vídeoperformances.

2.2.1 Videoperformance

O recorte temporal desta pesquisa são os anos de 1960 e 1970, quando acontecem além das revoluções sociais e políticas, mudanças significativas nas artes plásticas também na América Latina. A revolução observada no período também está relacionada ao uso de novos meios e novos suportes e as artes plásticas se abrem para novas linguagens artísticas, como a performance que se apropria do corpo como materialidade, como matéria sensível.

O corpo passa a ser o palco principal de ações que atraem a atenção, sobretudo, porque os corpos, carregados de significados, representam em si, concretamente a presença do indivíduo. Ao se apropriar do próprio corpo como suporte artístico, o artista afirma questões como a efemeridade da arte, o direito sobre o próprio corpo e a liberdade de expressar-se seja por qual linguagem ou suporte assim desejar. Com essa operação, o artista torna-se uma presença acima de tudo e não mais um sujeito que cria e dá forma a um objeto a ser consumido, mas ele mesmo e seu corpo tornam-se a obra de arte.

Essa presença traz consigo desejos, sentimentos, expressões de vontades comuns a todos os seres humanos. É por meio do corpo que todas as experiências são vividas, guardadas e revisitadas. É no corpo que ocorrem as grandes mudanças do estar no mundo, estar em contato com o exterior. O corpo é o grande mediador da experiência humana com a realidade, com os outros, como na vídeoperformance.

O corpo é também o lugar de disputa por poder, de controle e domínio de si mesmo e do outro, domínio biológico, físico, mental, pela fé, por liberdade, e força motriz do consumo. A vida em sociedade, a vida moderna, cada vez mais amplia seus poderes sobre os corpos, sobre os receptáculos da vida, para observar, conduzir atos e pensamentos.

Assim, o corpo torna-se a partir das novas linguagens artísticas que surgiram na arte contemporânea com as *performances* e os *happenings*, o veículo por excelência da crítica reflexiva, da ironia e ou da violência acometida contra os corpos por estes regimes ditatoriais (religiosos, políticos, econômicos

e ou culturais) ou mesmo discussões e rupturas que surgem dentro do próprio sistema artístico, como a revolta contra o sistema hegemônico que invisibiliza a produção artística feminina.

Quando a arte toma o corpo como matéria, para libertá-lo e tornar transparente as artimanhas dos poderes sociais sobre este, ele se transforma e sentimentos são ressignificados. É possível sentir o meu corpo através do corpo do outro, é possível sentir no meu corpo o que eu vejo sendo realizado no corpo do outro. A experiência promovida choca, assusta e sensibiliza. O que está acontecendo com o corpo da outra se torna visivelmente palpável, comum, universal para quem observa, uma vez que quem vê também tem e sente no seu corpo, suas próprias dores, sua pele, nervos, sangue.

Atualmente, pesquisadoras como Christine Mello investigam o vídeo e as fronteiras entre as linguagens artísticas. Mello denomina de extremidades do vídeo as extensões e deslocamentos do vídeo em diálogo e fusão com outras artes, como a dança e a performance. Sobre o primeiro conceito de videoperformance quando esta surgiu, Mello afirma que:

Ele [o vídeo] propicia instantaneidade entre a emissão e a recepção da mensagem audiovisual em tempo real, trazendo, com isso, a lógica do ao vivo, do acaso, do improviso e do efêmero, assim como uma multiplicidade de ações artísticas, que se associam à telepresença, às performances do corpo com a câmera de vídeo e ao processamento eletrônico, entre outras manifestações. Desde modo, ele é reconhecido, antes de qualquer coisa, como uma arte do tempo e do acontecimento. (MELLO, 2008, p. 44).

É na intersecção da performance, obra original, com a linguagem do vídeo e seus códigos audiovisuais que surge uma outra experiência estética no embate do artista, do corpo da performance e da câmera de vídeo, sua linguagem múltipla e sonoro-visual. A comunicação entre o corpo e a mídia é o elemento principal dessa linguagem. O corpo dialoga com a câmera ao performar diante da mesma, e entra em sinergia com a tecnologia produzindo assim o registro em vídeo denominado videoperformance, que será objeto de estudo nessa pesquisa.

No entanto, na atualidade são inúmeras as performances criadas exclusivamente para a câmera do vídeo que registra a ação do corpo em ato e

permite sua exibição após o acontecimento, num tempo presente, aqui e agora. Mello defende:

Na medida em que não existe interatividade com o público, com a audiência, ou com o outro, a interatividade do corpo do artista é produzida no enfrentamento com a própria câmera de vídeo. Desse modo, tais tipos de manifestações são frutos do diálogo contaminado entre a linguagem do corpo e a linguagem do vídeo, gerando uma síntese ou a chamada videoperformance. (MELLO, 2008, p. 144).

Mello afirma que o corpo é quem dirige e transforma a mensagem quando a performance se dá no embate com o vídeo e o corpo tem o poder de mudar e conduzir a vivência artística: “[...] é nessa síntese, no embate não hierárquico, entre o corpo e a tecnologia, que as videoperformances se concretizam.” (MELLO, 2008, p.151). O artista norte-americano Willoughby Sharp foi um dos pioneiros que escreveram reflexões sobre o início da videoperformance. No texto Videoperformance (2013) Sharp afirma:

Se uma videoperformance se define como obra de performance ao vivo em que um sistema de vídeo é tão integral à performance em si e inseparável dela – da maneira como é vista pelo público – que a obra não pode ser concebida sem os elementos em vídeo, então poucos artistas de fato executaram videoperformances. O fator determinante é o seguinte: Será que a peça existiria como obra para o artista sem o elemento do vídeo? Se for assim, então não é uma videoperformance (SHARP, 2013, p.17-18).

É compreensível que, independentemente se a performance está sendo exibida em tempo real ou não, a videoperformance tem como característica ser uma obra de arte que existe somente em função da mediação do vídeo, que permite a extensão corporal por meio do vídeo. Os corpos transmutam sua presença e ação espaço temporal através da mídia o vídeo.

Nessa pesquisa, as obras das artistas latino-americanas escolhidas para o estudo são videoperformances e foram pensadas e criadas para a câmera, mas não para um público presente.

Estas videoperformances são conhecidas também como performances sem audiência e o vídeo tornou-se aos poucos uma linguagem explorada pelos performers somada a linguagem performativa. Não são a transmissão de algo que ocorreu para espectadores, e, sim, diálogos com a câmera. A performance

pode ser exibida e assistida em vídeo e este oferece a atualização de uma obra que aconteceu em um outro tempo no aqui e agora, ou seja, a artista está sempre presente. Conforme o pesquisador Renato Sérgio Sampaio (2012) afirma que:

[...] nos anos 1970 as performances tinham por característica certo desdobramento temporal, que precisava ser registrado, digamos, apenas como memória[...] Então, o vídeo é suscitado por uma demanda muito séria, que se dá no campo da experiência artística, que é pensar agora o tempo e o espaço como valores articulados [...] Percebe-se então que há um diálogo entre o vídeo e a performance, onde ambos mantêm seus atributos particulares, mas na manifestação dialógica manifestasse uma nova linguagem, como uma filha da "união amorosa" entre o vídeo e a performance (SAMPAIO, 2012, p.45-47).

Sampaio (2012) afirma ainda que na videoperformance apesar de o corpo ser o agente central da performance, o que ocorre é um embate híbrido entre corpo e tecnologia, corpo e máquina e corpo e vídeo sem hierarquia. A linguagem do corpo e a linguagem do vídeo dialogam para dar forma a videoperformance, não se trata de um registro de performance, mas de um híbrido entre corpo e máquina. O vídeo também pode vir a ser um elemento performático na medida em que enquadramentos, cortes, zoons e aspectos da linguagem do vídeo como tratamento pós-produção – edição, montagem, texturização e colorização podem se somar a linguagem do corpo. Um diálogo direto. O corpo também adquire novos significados, novas definições como já dito anteriormente. Em diálogo com as mídias, surge um conceito que será usado nesta pesquisa para uma melhor interpretação das obras audiovisuais das artistas que serão estudadas, trata-se do conceito de *Corpomídia*.

2.2.2. Corpomídia

As primeiras autoras que pesquisaram e elaboraram esse conceito foram Helena Katz e Christine Greiner, estabelecendo relações entre corpo, teatro e dança. Para traçar as primeiras definições do conceito corpomídia, criado pelas autoras, foi escolhido como ponto de partida o estudo da natureza cultural do corpo, afirmando que "[...] existe uma essência humana e ela se localiza numa mente (ou alma, ou espírito) separada do corpo." (KATZ e GREINER, 2000, p. 79).

Hoje se reconhece que o corpo tem certas habilidades motoras

inseparáveis de suas competências cognitivas como a razão, a emoção e o desenvolvimento da linguagem e que nada é determinado exclusivamente pela genética ou pelo ambiente, mas pela soma ou conexão que nos torna seres tão complexos, o “*Leib* = corpo-vivo; *Körper* = corpo estritamente físico” (KATZ e GREINER, 2000, p.86).

Trezentos anos depois de Descartes, a filosofia da mente, essa área de conhecimento recém-estabelecida na qual a tradição filosófica encontra-se com a científica, se dedicará a explicar que olhar, planejar, alcançar e lembrar constituem-se como ações acopladas dinamicamente para que os processos de comunicação se estabeleçam num corpo (KATZ e GREINER, 2000, p. 88-89).

O que está fora (ambiente) do corpo adentra o corpo (genética) e espaços não conectados permitem identificar novas situações geográficas e intercâmbio de informação entre o corpo e o seu arredor. Há uma troca de informações entre o corpo e o meio. O corpo, alterado por estas trocas, passa a se relacionar com o meio agora de outra maneira, alterado, e então corpo e meio se ajustam num fluxo de transformações e mudanças contínuas e mútuas. O corpo contamina o meio e o meio, contamina o corpo.

Quando o corpo está em movimento juntamente com um ritmo, aprende e ressignifica esse movimento após fazê-lo. O corpo que dança, por exemplo, se habitua a conectar tempos da experiência do movimento. Nunca há algo sem retorno ou, isolado. O corpo em movimento se movimenta em totalidade e, modifica também o ambiente no qual se insere. Segundo Katz e Greiner, o movimento conecta o corpo à condição estrutural do tempo:

[...] tendo a estrutura de fluxo, o movimento irriga para frente e para trás, plugando o corpo a cadeias cada vez mais gerais. Nesse aspecto, vê-se instalada no corpo a própria condição de estar vivo e ela se apoia basicamente no sucesso da transferência permanente de informação [...] sendo o corpo ele mesmo uma espécie de mídia, a informação que passa por ele colabora com o seu design, pois desenha simultaneamente as famílias de suas interfaces (KATZ e GREINER, 2000, p. 95-96).

Para entender o corpo como mídia é preciso passar pela concepção de que ele é resultado provisório de acordos contínuos entre mecanismo de produção, armazenamento, transformação e distribuição de informação. Trata-se de um instrumento, o conceito de corpomídia, capaz de ajudar a combater o

antropocentrismo que distorce algumas descrições do corpo, da natureza e da cultura (KATZ e GREINER, 2000).

Estamos inseridos em um mundo no qual as informações operam um processo de comunicação tido como permanente e nesse percurso as trocas são constantes, os corpos se transformam ao mesmo tempo em que são contaminados, e construídos a partir do outro e de si mesmo. É a constante troca simultânea entre os corpos. Katz e Greiner afirmam que,

[...] quase que como uma consequência natural a borrar suas próprias delimitações, produzindo, então, uma plasticidade de fronteiras não controlável. Assim, o fato de as fronteiras estarem muito móveis hoje, tanto na ciência como na arte, não passa de um traço evolutivo. A compreensão da vida como produto e produtora de informações marca uma diferença básica. Nela, a ideia de corpo como mídia ocupa posição central (KATZ e GREINER, 2000, p. 98).

Neste sentido, o corpo não pode ser compreendido como um produto pronto e sim um organismo que muda de estado frequentemente e em fluxo a todo momento em que ocorre uma ação "[...] não é apenas o ambiente que transforma o corpo, nem tampouco o corpo que constrói o ambiente. Ambos são ativos o tempo todo" (GREINER, 2005, p. 43).

Cada vez que o corpo se percebe no mundo, o corpo muda e o corpo artista é aquele que desestabiliza os outros corpos a partir do seu. Esse é o corpomídia. Para Helena Katz o corpo é sempre um estado provisório, em processo, constantemente em construção que se faz da coleção de informações que o estrutura. Katz afirma "[...] O corpo deixa de ser tratado como um meio atravessado por informações que serão expressas depois de processadas para ser entendido como uma automídia. A informação não é expressa depois de processada, pois a informação torna-se corpo" (KATZ, 2008, p. 69).

[...] a Teoria Corpomídia se inscreve nessa mesma direção [...] o trânsito de trocas é tão intenso e frequente que impede o uso do verbo ter e pede pelo verbo estar, pois o corpo é um estado dessa coleção de informações que vai mudando [...] quando empregado para designar o corpo, o verbo ter carrega o dualismo do corpo-recipientes. Como se existisse um corpo (um recipiente) e ele fosse proprietário das informações que processa, quando, de fato, o corpo é aquilo que se apronta no processo co-evolutivo de trocas com o ambiente. E como o fluxo das trocas não estanca, o corpo vive na plasticidade do semprepresente (KATZ, 2008, p. 71).

O corpo, assim como é possível observar nas videoperformances, toma para si as informações, as transforma. O corpomídia não é pensado como simples veículo de comunicação, mas sim, de contaminação, de contágio. As informações são transformadas em corpo, e é através dos movimentos, das ações, dos comportamentos dos corpos que eles se fazem *corpomídia*.

2.2.3 Artistas latino-americanas

Com tais movimentações e a partir do período proposto como recorte da pesquisa – anos 1960 e 1970, as mulheres artistas movidas por novos saberes sobre seus próprios corpos e se sentindo imbuídas a lutar por sua liberdade, passam a produzir e construir produtos artísticos e ações midiáticas que envolvem intervenções do corpo em diálogo com as mídias e as tecnologias, sejam elas a fotografia ou o vídeo, que aqui interessa-nos como objeto de estudo e as relações entre arte, mídia e tecnologia.

A arte produzida, principalmente a arte midiática com o advento de novas tecnologias e acessibilidades digitais permitiram uma produção independente de galerias e mercado de arte, e se tornou um discurso de resistência. Artistas desafiam tanto técnicas e suportes midiáticos quanto os padrões impostos para seus corpos para indagar e ampliar a visibilidade do corpo feminino e as significações envolvidas por ele através do inesperado, chocante e político.

Parafraseando uma das mais importantes exposições realizadas no Brasil sobre o tema, em 2018, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, cujo título era Mulheres Radicais: arte latino-americana 1960 – 1985, os corpos das artistas latino-americanas são corpos radicais: corpos protagonistas de suas próprias narrativas, formas de poder que tornam visíveis ideias, revoluções e novas histórias a serem contadas. O corpo orgânico age em diálogo direto inserido na comparação com a linguagem do vídeo. O corpo atuante nas videoperformances se eterniza, têm poder, ultrapassa limites.

A escolha das artistas se deu através da temporalidade, cada uma corresponderá a uma década do pioneirismo e também das movimentações sociais - a partir de 1960 até 1980, sendo elas: Gloria Camiruaga (1941- 2006), Marta Minujín (1943 -) e Lenora de Barros (1953 -), respectivamente, de três países da América Latina: Chile, Argentina e Brasil. Esses países estiveram

também presentes historicamente na Operação Condor que, foi uma articulação entre os regimes ditatoriais do Cone Sul: Brasil, Chile, Argentina, Uruguai, Bolívia e Paraguai junto à agência de inteligência estadunidense CIA. A operação foi levada à cabo durante as décadas de 1970 e 1980 resultando em repressões violentas e milhares de mortos e desaparecidos. As artistas têm em comum um trabalho sensível no audiovisual e se utilizam de seus próprios corpos para trazer à tona sensibilidades, batalhas, feridas históricas que se revelam em suas videoperformances.

Gloria Camiruaga nasceu em Santiago em 1941, depois de obter um diploma de bacharel pela Universidade do Chile em 1971, foi estudar videoarte no Instituto de Artes de São Francisco, nos Estados Unidos, formando-se em 1980. Gloria Camiruaga foi uma das primeiras videoartistas chilenas, e como parte expoente de seu trabalho, se dedicou a criar um espaço para que mulheres e pessoas transgêneros pudessem se expressar. Seus trabalhos marcantes trazem depoimentos de mulheres torturadas na ditadura chilena, são registros das experiências de violência e tortura que os corpos das mulheres sofreram, violados durante o regime, expondo os horrores e abusos da ditadura. Seu trabalho traz à tona através de vídeos e documentários, pessoas com acesso limitado ao poder durante momentos cruciais da história do Chile. Foi premiada por fundações e, em 2006, com 65 anos, faleceu.

Marta Minujín nasceu em Buenos Aires em 1943, estudou diversas linguagens de arte em Buenos Aires, e em 1957 formou-se em educação artística. Morou fora, em Paris, onde realizou seus primeiros *happenings*. Com projetos internacionais Minujín, interessou-se precocemente pelos efeitos das comunicações em massa e das interações sociais através de mensagens endereçadas à rádios, televisões locais, mensagens em jornais, telefonemas e telegramas. Transitou por muitas linguagens artísticas, tendo sua poética voltada para a ironia da autoridade, assim como reivindicações à história da Arte e sua historiografia clássica eurocêntrica. Foi premiada e expôs em Bienais e importantes exposições de Arte.

Lenora de Barros nasceu em 1953 em São Paulo onde até hoje vive e trabalha, desde cedo seu interesse pelo concretismo foi intenso o que a levou a considerar as intersecções entre poesia e arte. Desde sempre, Lenora criou diálogos com outros artistas e com seu próprio corpo, estabelecendo conexões

experimentais entre imagem e texto. Tendo as palavras como foco central de seu trabalho, Lenora o expandiu através de videoperformances. Foi premiada em várias ocasiões e ainda incorpora princípios da *pop art*, do grupo *Fluxus* e das videoperformances explorando cada vez mais a comunicação visual e verbal.

Essas artistas permitem o desenvolvimento e exploração dos corpos radicais que carregam suas vivências e obras através da videoperformance, o que poderemos nos aprofundar ainda mais no próximo capítulo.

CAPÍTULO III

CAPÍTULO 3

Corpos radicais e territórios: Artistas latino-americanas presentes.

3.1 A videoperformance e o corpo: encontros radicais

O corpo: superfície de inscrição dos acontecimentos (...)

(Michel Foucault)

o mais profundo é a pele...

(Paul Valéry)

O corpo ao longo da história, fora modificado, ressignificado e têm em si, novas atribuições, nomenclaturas, metáforas, definições e comparações, além de carne, osso, órgãos, movimentações, cognições, o corpo leva hoje consigo outras perspectivas que o expandem em significado particular, e paradoxalmente compartilhado, de ser e estar no mundo. Para a filósofa Susan Bordo (1997) o corpo é um agente da cultura, que carrega em si poderosas formas simbólicas, resultados da relação do indivíduo com sua realidade sociocultural. Conforme cada experiência pessoal, ele vai se tornando uma mistura entre o real (ou o que podemos denominar de “natural”) e o que foi adquirido, agindo também como um instrumento da individualidade de cada ser.

Para Foucault (1996), o corpo é atrelado à sua origem. “[...] é um tronco de uma raça [...]; é o antigo pertencimento a um grupo - do sangue, da tradição, de ligação entre aqueles da mesma altura ou da mesma baixaza” (FOUCAULT, 1996, p. 20). Para ele, os contextos sociais e culturais que o corpo se insere são impressos nele mesmo, mas, sendo construídos dentro de uma não linearidade, entre lutas, articulações, relações que vão integrar o corpo. Essa origem, é o que referência e marca nossos corpos e repercutem e se atrelam a relações de poder e saber. Cada ser humano é e carrega consigo em seus corpos pontos convergentes da complexidade de fatores históricos e abundam essas marcas do passado, “cicatrizes” que se manifestam:

Sobre o corpo se encontra o estigma dos acontecimentos passados do mesmo modo que dele nascem os desejos, os desfalecimentos e os erros; nele também eles se atam e de repente se exprimem, mas nele

também eles se desatam, entram em luta, se apagam uns aos outros e continuam seu insuperável conflito (FOUCAULT, 2010b, p. 22).

O corpo é totalmente marcado pela sua história, e, assim por ela é abatido. Como uma imposição, os corpos são treinados e condicionados nos movimentos de ideais cotidianos, ainda assim, o próprio ser humano empenha-se para construir seu próprio corpo, para dominá-lo, tornar-se dono dele. É assim que, relembando o conceito da presente tese, a radicalidade dos corpos adentra nesse dilema paradoxal: o corpo social, institucionalizado, e o corpo próprio, que parte do desejo de materializar quem realmente somos - memórias, territórios, as histórias pessoais que os corpos carregam, as violências sofridas que, perpetuam e gravaram os corpos. Segundo Foucault,

demarcar os acidentes, os ínfimos desvios – ou ao contrário as inversões completas – os erros, as falhas na apreciação, os maus cálculos que deram nascimento ao que existe e tem valor para nós; é descobrir que na raiz daquilo que nós conhecemos e daquilo que nós somos – não existem a verdade e o ser, mas a verdade do acidente (FOUCAULT, 2010, p. 21).

O corpo também é visto como uma massa, uma superfície que se preserva ao longo da história, é o primórdio dos estudos de Foucault acerca desse tema, resumindo, para ele, o corpo é um composto físico e concreto de sua matéria biológica - carne, ossos, membros -, essa matéria não é inerte, e, sim uma superfície modificável pelas relações de poder, políticas ao longo de sua história. O corpo, nesses estudos, se torna um caminho, um percurso para o sujeito - que é essa criação baseada através dessas relações entre o poder e saber que o constroem. Dentro desses processos, essas relações são compreendidas como instrumentos sociais, é possível abordar ações e reproduções que os corpos sofrem em instituições que contêm técnicas de poder, como presídios, escolas, hospitais, locais esses que muitas mulheres, durante o período do recorte temporal desta pesquisa, passaram e sentiram na pele, literalmente, juntamente com seus corpos. O corpo que trataremos, como radical, é uma construção na busca de reconstruir através de múltiplas e inúmeras construções.

A filósofa Judith Butler (1993) esclarece que o corpo é o que há de mais presente, mais palpável ao se tratar da corporalidade do ser, ela declara que a performatividade, que é uma prática contínua do discurso, é o que determina

cada indivíduo como entendível. Para Butler, essa materialização dos corpos é uma das consequências produtivas do poder, dado que a materialização de cada ser humano é definida e imposto a partir de uma matriz hegemônica excludente: o domínio de cada indivíduo é estabelecido pelo que se encontra também fora das demarcações impostas. Os corpos restringidos a esse domínio são vistos como inteligíveis e compreensíveis de interpretação. Os corpos que vão contra essas imposições, são considerados às margens, do lado de fora dessa fronteira, não têm a sua existência reconhecida, sendo sempre apontados de forma confusa, “estranha”. Abrangendo gênero e sexualidade como áreas principais de seus estudos, Butler, coloca indivíduos que vão além desse sistema imposto os denomina de “corpos abjetos” (p.17)

Em outras palavras, atos, gestos e desejo produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas o produzem na superfície do corpo, por meio do jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa. Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são performativos, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. (BUTLER, 2003, p. 194).

Butler reforça que o termo “abjeto”, “não se restringe de modo algum a sexo e a heteronormatividade. Relaciona-se a todo tipo de corpos cujas vidas não são consideradas vidas” e cuja materialidade é entendida como não importante “(PRIS E MEIJER, 2002, p. 161). Em outras escritas, Butler esclarece que os corpos abjetos não se encaixam, não sendo adequadamente gentrificados, e a partir dessa fuga dos padrões sociais que “é sua própria humanidade que se torna questionada” (BUTLER, 2001, p. 161). Há uma resistência em exemplificar esses corpos, pois corre-se o risco de defini-los e assim resultar em um esgotamento dentro de exemplos oferecidos.

Desenvolvido por Julia Kristeva (1982) a concepção de “abjeto” foi tida como o que está colapsando o significado, instigando - o incessantemente. Para ela, o que causa abjeção é o que “perturba a identidade, o sistema, a ordem. O que não respeita fronteiras, posições, regras. O entre-meio, o ambíguo, o múltiplo” (KRISTEVA, 1982, p. 4). Portanto, pode-se ter nessa fronteira, nesse local, corpos que desestruturam a ordem binária dos gêneros, a tradicionalidade de papéis sexuais, de papéis sociais, corpos múltiplos que superam, ascendem

às margens limitadoras impostas pelo sistema heteronormativo.

Entre algumas corporalidades, possibilidades de construções a partir de diferentes perspectivas, uma definição que, também contribuirá nessa breve reflexão na existência de muitos corpos, é o “corpo sem órgãos”, um conceito descrito por Deleuze e Guattari (1995) e que não define um corpo, justamente por estar além de qualquer elucidação, o “corpo sem órgãos” é uma soma e junção que não se estabelece em matéria, em ontologia, muito menos em formas, substâncias, cheiros, características, linhas, sendo uma enigmática do sentir, do querer, do desejar, uma difusão do senso comum, esperando ser descoberta em uma constante composição sem finalização ou conclusão.

Indo além de modelos, normas, do corpo com órgãos, organizado, ultrapassando a própria estruturação de organismo, o “corpo sem órgãos” é experimentação, sem nenhuma interpretação (a interpretação pode definir, organizar e estabilizar), esse corpo se constrói de camada em camada sem nunca se findar. É devir - movimento ininterrupto em constante transformação, entre imaterial, subjetivo, é o que resta inquieto, formando-se.

“É necessário guardar o suficiente do organismo para que ele se recomponha a cada aurora; pequenas provisões de significância e de interpretação, é também necessário conservar, inclusive para opô-las a seu próprio sistema, quando as circunstâncias o exigem, quando as coisas, as pessoas, inclusive as situações nos obrigam; e pequenas rações de subjetividade, é preciso conservar suficientemente para poder responder à realidade dominante. Imitem os estratos. Não se chega ao CsO e seu plano de consistência desestratificando grosseiramente” (DELEUZE & GUATTARI, 2004, p.23).

É possível estabelecer múltiplas reflexões a partir dessa perspectiva de corpo, o ser humano corporifica o devir em si, carregando a construção constante a esferas elevadas de experimentação. Modificados, reestruturados, ressignificados, os corpos deixam de estar em seu “estado original”, inserindo-se na compreensão do simbólico. As possibilidades de modificações e construções dos corpos podem ser inúmeras, e acontecem de maneira individual. As modificações ardentes podem ser físicas ou também ressignificando sentidos e imposições, essas mudanças são movidas pelos desejos vindos de diferentes naturezas.

Ao Corpo sem Órgãos não se chega,
não se pode chegar,

nunca se acaba de chegar a ele,
é um limite. (DELEUZE & GUATTARI, 2004, p.23).

A busca incessante ao se utilizar do próprio corpo como uma superfície, um território a ser explorado, reelaborado para a rebeldia contra o sistema dominante. Rebelam-se contra os padrões inalcançáveis - corpos considerados perfeitos, que abrangem medidas específicas, normas de feminilidade impostas pelos diversos meios de comunicação existentes. Os corpos então, rebelam-se, através de adornos, modificações, corpos que, deixam e vão contra toda a imposição sobre eles.

Dentre esses processos, as linguagens artísticas surgem e se unem com o corpo, a performance traz muitos elementos e sensações através e habitando o corpo, ressignificando-o através de muitos processos que podem envolver dor, os limites do corpo de exaustão, sentimentos.

Não atendendo as fronteiras físicas estabelecidas, criam-se a si mesmos desestruturando o sistema, com aparências próprias e únicas diferentes das impostas. Dentro dessas ressignificações de corpos, pensando sempre em corpos femininos, o impulsionador central é o desejo, relacionando-se com muitos outros sentimentos, memórias, deslocamentos, violências, vulnerabilidades, sofrimentos, esquecimentos. Um corpo ressignificado, torna-se uma linguagem, uma perturbação a ordem, fonte de estranhamento por muitos, mas paradoxalmente ao mesmo tempo é uma fonte de satisfação, de prazer, de identificação, inspiração e radicalidade. Assim são os corpos radicais.

As novas tecnologias vêm como inícios e possibilitadores de novas linguagens que, se tornaram veículos para expansões dos corpos. A relação entre corpo, tecnologia e arte se alinha cada vez mais e esses campos concomitantemente se interrelacionam.

Em “Natureza Cultural do Corpo” de Christine Greiner e Helena Katz, como já mencionado no capítulo anterior, reforçando aqui entre os significados do corpo, o corpo é visto como um lugar privilegiado para a busca da natureza dos processos constantes, como uma mídia. No corpo humano estão todos os indícios da inevitabilidade de ser contaminado e contaminar. Como resultante de contínuas conciliações de informações com o ambiente, o corpo carrega sua maneira de existir para outras camadas de funcionamento. Assim sendo, a ação

criativa de um corpo no mundo retrata os processos que o planejaram como um meio de ida e vinda, que é responsável por proporcionar contatos, romper, estabelecer novas relações.

A cada novo aprendizado é trazido ao corpo uma rede própria de conexões, e isso, segundo as autoras, é desde princípios humanos, como movimentos, quando se aprende um movimento, aprende-se junto o que vem antes e o que vem depois dele. O corpo compreende e habitualmente os conecta, a existência de um indica a viabilidade de presença dos outros.

Dentre esses aprendizados e esse processo constante de troca de informação entre o corpo e o ambiente, podemos exemplificar como uma atuação dessas trocas, a aquisição de vocabulário e na composição das redes de conexão. Entre algumas teorias e com ênfase no movimento, Christine e Helena, enfatizam o movimento e suas ações em um corpo, entre teorias de sistemas dinâmicos, relações são estabelecidas onde o ato de aprender um movimento provoca numa junção entre sistemas de referência que vão se modificando gradualmente de moldura. Estruturado como um fluxo, o movimento irradia para frente e para trás, conectando o corpo à cadeias mais gerais. E nesse sentido, pode-se observar no corpo a condição de estar vivo através dessa troca bem-sucedida de informações.

Sendo conciliado às novas tecnologias, quando essas informações estão em redes ainda mais poderosas de distribuições em massa (televisão, internet) a primeira repercussão é a agilidade do espalhamento. Nessa perspectiva, é possível conceber inserida no corpo a competência de estar vivo e ela se apoia basicamente no sucesso da transferência permanente de informação, ainda de acordo com Katz e Greiner (2001) ao pensar nesse corpo, a ideia de cultura aqui adotada é a de um sistema aberto, apto a contaminar o corpo e a ser por ele contaminado e não a influenciá-lo ou ser a causa de mudanças visualmente perceptíveis nele.

O objetivo de apresentar o corpo como mídia, passa pelo entendimento dele como sendo o resultado provisório de acordos contínuos entre mecanismo de produção, armazenamento, transformação e distribuição de informação. Trata-se de instrumento capaz de ajudar a combater o antropocentrismo que distorce algumas descrições do corpo, da natureza e da cultura. (KATZ, GREINER, 2001, p.21)

De modo muito resumido, pode-se recordar que tudo o que se manifesta no mundo, batalha para permanecer, e que o segredo para isso acontecer é sua capacidade de produzir continuidade, é esse desejo da permanência que, leva à necessidade de realizar outro a partir de si próprio, e, nesse processo de movimentação constante de informações, enquanto se modificam elas também modificam o meio. Pensando a longo prazo, caso realmente essa estrutura seja a realidade, as trocas de informações têm a tendência quase que naturalmente, de fazer com que as suas próprias delimitações se mancham diluindo as fronteiras. É perceptível essa dissolução de fronteiras e a mobilidade delas em muitas áreas - como a ciência e a arte- isso sendo também um fato, consideradamente, evolutivo.

O entendimento desse corpomídia como elemento central, sustentando a vida como produtora e produto de uma rede inesgotável onde informações atuam, contaminam e são contaminadas. Ao unir corpo com as mídias, e, inevitavelmente com as tecnologias, é possível adentrar nessas relações e estabelecer relações com o que seguirá adiante nesse capítulo.

Notadamente, nas últimas décadas a sociedade tem passado por muitas transformações inéditas, até então nunca presenciadas, destacando-se principalmente os desenvolvimentos tecnológicos que, influenciaram e influenciam muitos aspectos e áreas de estudo, incluindo as artes. Lucia Santaella (2003, p. 250-251) indica a existência de uma grande revolução tecnológica que acontece depois das revoluções industrial e eletrônica, e que “cada período histórico é marcado pelos meios que lhe são próprios”. É imprescindível assim, atentar-se para a influência do meio no qual essa arte é produzida: inserida na cultura tecnológica, advinda das novas tecnologias que foram surgindo através do tempo, ela irá se utilizar e absorver os dispositivos e linguagens advindas dessas tecnologias, promovendo novas relações com o espectador, com o corpo e consigo mesma, assim, esse capítulo trará videoperformance de artistas latino-americanas, trazendo reflexões práticas e análises acerca da corporalidade, da linguagem e das mídias e tecnologias.

É importante pensar, antes das análises, o modo da apropriação das tecnologias e às vezes as readequações dessas tecnologias e o diálogo que elas estabelecem com o corpo e a proposição artística. Conciliando-se com a proposta de Vilém Flusser (1920-1991) em “A filosofia da caixa preta” (2002),

quando sugere que necessita iluminar “a caixa preta”, para a descoberta de novas perspectivas para as tecnologias. Em outro livro, intitulado “O mundo codificado” (2007) Flusser considera que as tecnologias se tornam extensões do corpo humano e reflete que entre ambos deve haver uma relação de reciprocidade, uma vez que a tecnologia atende aos pedidos do corpo, porém este só pode reivindicar dela o que ela consegue fazer.

Quando existe a interação entre a tecnologia e os corpos, como ocorrerá a observação das obras audiovisuais - videoperformances- das artistas selecionadas as tecnologias se ampliam, alcançando novas capacidades, os corpos que estão se relacionando com elas também incorporam novas propriedades e competências, ocorrendo assim essa troca recíproca, relembrando as relações já discutidas anteriormente de mutualidade e simultaneidade.

Essa relação de tecnologia com o corpo, aqui, na linguagem de videoperformance pode ser observada pela interação dos corpos com a câmera, é a partir desse princípio entre o aparato tecnológico e o corpo que a obra ocorre. O corpo dialoga com a câmera - única expectadora - com enquadramentos específicos, capturas que compõe a poética e proposta, gerando a ligação entre o corpo e a câmera. Essa ligação, torna o corpo além de paradoxalmente efêmero - a duração do vídeo -, eterno pela possibilidade de infinitas repetições, além disso essa mutualidade torna o corpo contaminado conectável, ressignificado e desafiador. Essa qualidade ocorre tanto pela sua conexão com uma rede maior como Internet quanto por meio direto relacionando- se com dispositivos tecnológicos, como exemplificado, uma câmera.

Nessa interação com um dispositivo o corpo sofre em si mudanças em dois âmbitos centrais: a espacialidade e a fisicalidade. É através dessa conexão estabelecida entre o orgânico e o inorgânico que as mudanças acontecem. O corpo pode ser ampliado, aumentado, pela múltipla possibilidade de visualização e manipulação por pessoas que estão fisicamente e geograficamente distantes do corpo, modificando a noção de lugar. Além disso o corpo pode ser fragmentado - como na obra posteriormente analisada “*Popscicles*” da artista Glória Camiruaga, pode ser ressignificado, transformado por ele mesmo em interação com a câmera.

Ao propor a hibridação do corpo humano com algo maquínico, mesmo sem querer, os artistas da arte e tecnologia fazem refletir sobre como, a partir desses dispositivos, podem ocorrer mudanças nas percepções corporais, pois “ter percepção do meio ambiente é tanto atuar sobre ele como receber sinais”. (VENTURELLI, 2004, p. 147).

É uma reflexão pertinente a percepção dessa interação e posteriormente a interatividade durante as videoperformances, tanto da artista mas também o pensar com a multiplicidade - quando em rede, ou exposições - de públicos a serem atingidos, o corpo é colocado sob movimentos ininterruptos, fluxos constantes, potencializando esses corpos em incessantes metamorfoses.

Dentro desses percursos de entendimento do que compõe os corpos nomeados “corpos radicais”, e adentrando no campo da linguagem a ser estudada assim como suas relações com o espaço, ser e estar, a última reflexão que fecha as múltiplas corporeidades, é intimamente conectada com a presente pesquisa que diz respeito à artistas latino-americanas, com a localidade explicitada, os corpos vêm de territórios da América Latina e carregam consigo a territorialidade.

Nessa constante e infindável reflexão, o corpo é pensado como um território poético, é possível iniciar as reflexões em torno do corpo-território através do pensamento da multiplicidade de relações a serem feitas, o corpo nessa instância e reflexão pode ser pensado como individual ou como um corpo coletivo, estabelecendo paralelos e semelhanças à fronteira de um país: pode ser invadido, violentado, acometido, podendo então ter possuintes desse corpo, seja um alguém ou pelo próprio sistema estrutural capitalista - patriarcal que estabelece relações de poder e violência. Nessas relações violentas e hierárquicas, a partir das quais o corpo da mulher tem sua autonomia ignorada e é tido como um território de controle, de imposições, sobre a ideia de território, Guattari e Rolnik (1986) caracterizam:

A noção de território aqui é entendida num sentido muito amplo [...]. Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo, tanto a um espaço vivido quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente “em casa”. (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 323).

Percorrendo esses territórios e agregando essa reflexão juntamente com a interseccionalidade trazida por determinados recortes que a presente pesquisa apresenta, encontra-se o recorte de gênero, e de artistas mulheres latinas. Os corpos das artistas são seu próprio mapeamento no mundo, locais poéticos - políticos e radicais de criação dentro das artes visuais e é nas obras de artistas latino-americanas que esse capítulo convida a percorrer o mapeamento desses corpos, territórios que os foram destinados e a desterritorialização, através de três artistas pioneiras: Gloria Camiruaga (1941-2006), Marta Minujín (1943 -) e Lenora de Barros (1953 -), sob uma ótica afetiva e com subsídios dos estudos midiáticos e de gênero.

Os trabalhos das artistas citadas usam o corpo através da linguagem da videoperformance (entre outras trabalhadas ao longo de suas poéticas) como instrumento central para a transmutação de desejos, batalhas, sentimentos, conflitos em variantes territorialistas. A evocação desses corpos aos poderes estabelecidos sobre eles, as tensões entre a relação de público e privado, de exílios, de regimes autoritários, condições desses corpos, violências e questões das relações das mulheres com seu próprio corpo e sua relação com o mundo se evidenciam nas obras a serem analisadas. Na intenção de compor tramas e observar elementos e relações nas produções poéticas das artistas, é possível ressaltar e observar a importância das figuras femininas e sua resistência aos sistemas - estruturas de relações de gênero, capitalismo - que reforçam a subalternidade³ para as mulheres latinas. As obras trazem, entre muitos elementos, a tensão entre território e subjetividade que perpassa pelo corpo feminino e carrega várias camadas de lugares e afetos.

3.2 Gloria Camiruaga (1940 – 2006) e Popscicles (1982-1984): a boca que grita rebeldia.

³ Subalternidade: termo adquirido das teorias pós-coloniais ou decoloniais, sob os sujeitos condicionados e dominados politicamente, culturalmente e economicamente. As teorias decoloniais trazem contribuições conceituais que tencionam revelar a fronteira cultural criada pelos sistemas de representação ocidentais e desconstruir as formas de pensamento e os esquemas de interpretação que definiram as zonas coloniais como fontes de cultura a serem estudadas, e o ocidente androcêntrico como a matriz intelectual teórica da humanidade. (LEDA, 2014, p. 6)

Gloria Camiruaga nasceu em 1940 no Chile, atuou como artista visual, videoartista e documentarista chilena, considerada uma das pioneiras da videoarte sul-americana. Ela estudou filosofia na Universidade do Chile e depois artes visuais (onde iniciou seu contato com a videoarte) no Instituto - *San Francisco Art Institute* nos Estados Unidos. A partir daí começam suas produções artísticas, seus filmes, documentários, videoperformances, performances e obras visuais se concentram principalmente na situação das mulheres e de outros grupos marginalizados, principalmente, durante a era Pinochet - ditadura chilena que teve duração de dezessete anos. Algum tempo depois, em 1999, Camiruaga ganhou uma bolsa *Guggenheim* o que possibilitou seus trabalhos serem exibidos em locais como MoMA, o Museu de Arte do Brooklyn e museus e galerias no Brasil, França e Holanda, sendo exibido em muitos países.

Como uma das primeiras videoartistas chilenas, Camiruaga dedicou suas obras a questionamentos, para manifestar e expor questões de gênero, violência, e principalmente veicular a expressão de mulheres transgêneras. Em meio à muitas obras de extrema importância e impacto, uma das mais influentes é o vídeo *La venda* (A venda, 2000), um documentário com depoimentos de dez mulheres que foram torturadas durante a ditadura militar de Augusto Pinochet (que ocorreu entre 1973 até 1990). O título do documentário faz referência ao método utilizado para violar os corpos das mulheres: depois de vendadas, elas eram despidas, estupradas e torturadas. Os atos violentos contra as mulheres e narrados em *La venda* demonstram os abusos decididamente sexistas do regime. Em sua obra, Camiruaga inseriu os testemunhos dessas mulheres na consciência nacional e coletiva do Chile.



Figura 1 - Trecho do documentário de Gloria Camiruaga, *La venda*, 2000.



Figura 2 - Trecho do documentário, Gloria Camiruaga, *La venda*, 2000.

A artista colaborou em outras obras audiovisuais, com *Las Yeguas del Apocalipsis* (Pedro Lemebel (1952–2015) e Francisco Casas Silva) - como *Estrellada* e *Casa particular*, ambos de 1989. A obra *Casa Particular* (1989-1990) se tornou um dos principais títulos que constituem sua obra audiovisual, Camiruaga entrevistou travestis profissionais do sexo em uma casa de

prostituição na rua San Camilo, em Santiago. O vídeo traz à tona a marginalização dessas pessoas, o impacto devastador que o HIV teve sobre essas mulheres durante esse momento de um regime totalmente autoritário para uma nova democracia. Como a marginalização, violência e a limitação impostas por esse estado ditatorial impactou a vida dessas pessoas através de depoimentos e testemunhos de quem realmente passou por isso.

Entre muitos outros vídeos e títulos que marcaram a trajetória de Gloria Camiruaga, a obra selecionada e em destaque nesta presente pesquisa é *Popsicles* (1982 - 1984), em português Picolés, criada entre 1982 e 1984. Carregada de simbologias, sensações e o despertar de muitos sentimentos, Picolés é uma resposta direta à situação política no Chile. Em 1973, o país sofre um golpe que derrubou o governo de esquerda de Salvador Allende, e a partir daí se inicia o regime militar de Augusto Pinochet que teve duração de 17 anos. De acordo com estimativas inexatas, aproximadamente 30.000 pessoas foram torturadas durante o decorrer desse regime e muitas outras foram mortas.

Na obra *Popsicles* (Picolés), Gloria Camiruaga filma jovens mulheres (adolescentes) lambendo picolés (sorvetes) enquanto rezam a oração Ave Maria. As orações são repetidas incessantemente enquanto lambem o sorvete até que corpos dos soldados de plástico começam a emergir da massa derretida, a constante atraí a quem assiste para uma cena de violências contidas, repetidas orações à Virgem Maria, e a redescoberta de soldados de plástico estabelecem um paralelo de violência, sensual e lúdico. O vídeo é incômodo, angustiante, porém faz com que quem assiste mergulhe na descoberta do soldado, no fragmento do corpo – boca - que a videoperformance estabelece restaurando o momento político sob o qual viviam na época de realização da obra. A videoperformance é uma obra engajada, que visa refletir sobre a ordem normal de uma sociedade militarizada, trazendo a conjuntura política como um jogo.



Figura 3 - Gloria Camiruaga, Popscicles (1982-1984), Vídeo, duração: 6 minutos, Museo de Arte Contemporáneo (MAC), Facultad de Artes Universidad de Chile

Essa ação simples, cotidiana aparentemente inocente – de tomar um sorvete - demonstra a ameaça e a violência a que as mulheres foram submetidas durante a ditadura de Pinochet, como o constante medo e a presença de militares em todos os lugares. Ao decorrer da videoperformance é possível perceber as línguas das meninas manchadas pelos picolés, suscitam um dos detalhes mais marcantes de toda a ação - a impregnação desta parte do corpo que pode ser compreendida como uma contaminação impreterível e ao mesmo tempo também, uma marca de dessacralização dessas meninas. O corpo contaminado e que também contamina, remete muito à teoria explicitada anteriormente de Corpomídia, aqui, o corpo visualmente estabelece esse paralelo de impregnação e contágio.



Figura 4 - Gloria Camiruaga, Popscicles (1982-1984), Vídeo, duração: 6 minutos, Museo de Arte Contemporáneo (MAC), Facultad de Artes Universidad de Chile

Através dessa obra, a artista também confronta a sexualização precoce das mulheres, além do imagético construído pela estética, *pop* da cultura de meninas adolescentes com religiosidade entrelaçando essas concepções com as condições em que viviam, envolvidas por relações de extremo autoritarismo.



Figura 5 - Gloria Camiruaga, Popsicles (1982-1984), Vídeo, duração: 6 minutos, Museo de Arte Contemporáneo (MAC), Facultad de Artes Universidad de Chile

Muitos estigmas sobre as mulheres são ressaltados nas múltiplas leituras dessa obra, em tom ritualístico à oração à referência de mulher dentro da religião cristã - A Virgem Maria é ecoada e recitada assiduamente, com pausas apenas para as lambidas nos picolés. Os rostos jovens trazem a inocência e, a ação de lambar, tomar sorvete, remetem a infância, todas essas simbologias envolvidas territorialmente em um ambiente, em um contexto de extrema violência e opressão. A violência dita quase que silenciosamente, assim como o confronto expresso no ato de redescobrir esses soldados, da oração, do fragmento boca, parte que exprime a voz que, é muitas vezes silenciada. A videoperformance remete-se a elementos que constituem a existência das mulheres.

Nesses minutos, espaço, símbolos e o contexto histórico estão em constante interação, a vivência das mulheres latino-americanas dentro desses regimes de extrema tortura, de extremo silenciamento. A obra de Camiruaga é uma súplica, um rosário de mulheres que desejam vida, liberdade. Em um aspecto de inocência, o medo, perseguições, silenciamentos, ecoam inseridas em uma política autoritária, por meio da unânime oração.

3.3 Marta Minujín (1943-), *Leyendo las noticias* (1965): mutação do corpo e desmoronamentos.

Marta Minujín nasceu em Buenos Aires e é uma das artistas mais importantes da Argentina, foi estudante no Instituto Nacional de Arte Universitária. Marta é marcante, furando a grande bolha masculina do sistema e mercado das Artes, exibiu pela primeira vez seu trabalho em 1959 no *Teatro Agón*. A artista ganhou uma bolsa da Fundação Nacional das Artes que permitiu sua viagem para Paris, expondo também em 1960. E é a partir dessa década que seu trabalho adquire ainda mais relevância pelas inovações ao ser inserida em um momento artístico de constantes e profundas transformações. Durante os dois anos iniciais de sua carreira, se rendeu a *Pop Art*, mas, depois passou a fazer experimentos com as novas tecnologias e abandona o material - as pinturas, e assim inicia suas produções em outras linguagens: performances, happening, videoperformances, ações urbanas.

Marta Minujín expressa em suas obras, suas inquietações em uma produção imaterial, alimentando as relações entre arte e vida, produzindo obras que colocam o espectador em protagonismo, por meio de ações lúdicas e abertas que exigem participações do público. Dentre todas as múltiplas obras da artista, Marta transitou por linguagens, ações e atitudes as quais são encontradas até os dias atuais. Sempre questionadora, a artista revela suas inquietações sobre o ser e estar no mundo. A obra a ser analisada, visualmente simbólica e impactante, traz relações plurais entre corpo, mídia, fronteiras e efemeridade.

Na obra *Leyendo las noticias* (1965) (Lendo as notícias), Minujín se enrola em folhas de jornal impressos e deita no chão próxima ao *Río de la Plata* em Buenos Aires, deitada, ela lê as folhas como uma ação cotidiana, até que, gradualmente vai entrando na água. Ao entrar na água, e com o passar do tempo do contato do jornal com a água, o papel vai se desfazendo, e, assim juntamente com ele as notícias, as mensagens, as letras, a atualidade, tudo que uma mídia impressa, como os jornais veiculam, some, virando apenas um volume de massa impossibilitado de ser identificado.

Dentre a efemeridade e a multiplicidade de caminhos possíveis para essa obra, é possível refletir sobre o corpo, coberto por essas notícias, que se torna

parte das notícias, e, se desintegra com um elemento natural, que é a água. Um corpo que se desfaz, tornando-se reconhecível novamente, ou até mesmo, ressignificando esse corpo após a dissolução das páginas.

Como um primeiro caminho, mais uma vez, remetendo a teoria de corpomídia, e, nesse caso ainda mais visível por meio da metáfora de se tornar parte das notícias, uma vez que, o corpo está contaminado a ponto de praticamente se tornar um só com a mídia, e, ainda assim, ele também contamina - visivelmente e também metaforicamente - o meio em que é inserido. Além disso, é possível estabelecer relações e diálogos de influência na obra pelo pensamento de Marshall McLuhan (1911 - 1980) sobre os meios de comunicação a partir das declarações de que a mídia é "uma extensão de nós mesmos, também depende de nós para sua interação e sua evolução" (MCLUHAN, 1964, p. 9).

Entre essa interação da mídia com o próprio corpo, é possível observar o descobrimento do corpo que está envolto por esse material, que é um material midiático, então, o corpo está experienciando fisicamente e essas interações e transmissões de informações estão acontecendo diretamente, a partir do próprio contato do papel jornal/ mídia com a pele. No início da performance o corpo é contido, é perceptível contrações e até determinadas limitações, devido a sua condição de estar envolto em papéis, sua cabeça também está coberta por um capuz de jornal, que nos passa a impressão de ao mesmo tempo algo que foi feito de uma maneira rápida e imediata, ele causa impactos visuais, descaracterizando a identidade, uma vez que ocorre a privação do rosto, gera um determinado incômodo, curiosidade e até mesmo em certos casos, desconforto, repulsa e medo.

Nesse desempenho de papéis e seu próprio corpo é possível estabelecer paralelos onde é possível reconhecer realmente as decorrências limitantes e constrangedoras dos meios de comunicação de massa, e, como isso gera muitos impactos na vida de uma pessoa no cotidiano, e, ao mesmo tempo, a ação traz a concretude da efemeridade, transitoriedade, fluidez dessas mídias que, por muitas vezes se tornam tóxicas e degradantes. No entanto, o alívio da dissolução das limitações, por meio da ação de colocar o corpo envolto pelo papel em contato com a água que dissolve tal matéria, permite que os movimentos com o passar do tempo expressem novos significados.

A água, um elemento natural e simbólico, vêm dissolvendo, lavando, modificando o estado ossificado das coisas, e transformando a matéria, até a dissolução. Uma análise, particular, pode revelar como a obra se torna muito cíclica. Onde o elemento pronto que carrega consigo tanta coisa (papel/jornais), pelo próprio ingrediente de sua matéria prima (água) é ressignificado, até se tornar novamente a massa do início, podendo recomeçar na efemeridade dos acontecimentos.



Figura 6 - Marta Minujín (1943 -) *Leyendo las noticias en el Río de la Plata* (Reading the News in the Río de la Plata) 1965.

É possível trilhar outros caminhos partindo do ponto inteiramente do “eu” da artista, na qual é possível observar uma artista (como Marta realmente é) noticiada pela mídia sendo envolvida por ela, e, tendo seu corpo ali, a “devir”, a própria protagonista lendo sobre si mesma ativamente confundindo os meios e a ação, que, se mostra solitária, quase que em tom ritualístico na individualidade e concentração de estar. É um paradoxo de estar envolta e simultaneamente resistindo aos meios de comunicação em massa, que, transformam pessoas - artistas -, corpos em notícias, em mercadorias, que os narram de maneira

reduzida e, pensando em uma mulher extremamente pioneira como Marta Minujín, toda a mídia silenciadora e mentirosa, além de todo o discurso já estabelecido e engessado, manchetes, notícias totalmente fetichizadas, falaciosas sobre o trabalho e, muitas vezes a participação de artistas mulheres em movimentos e eventos.

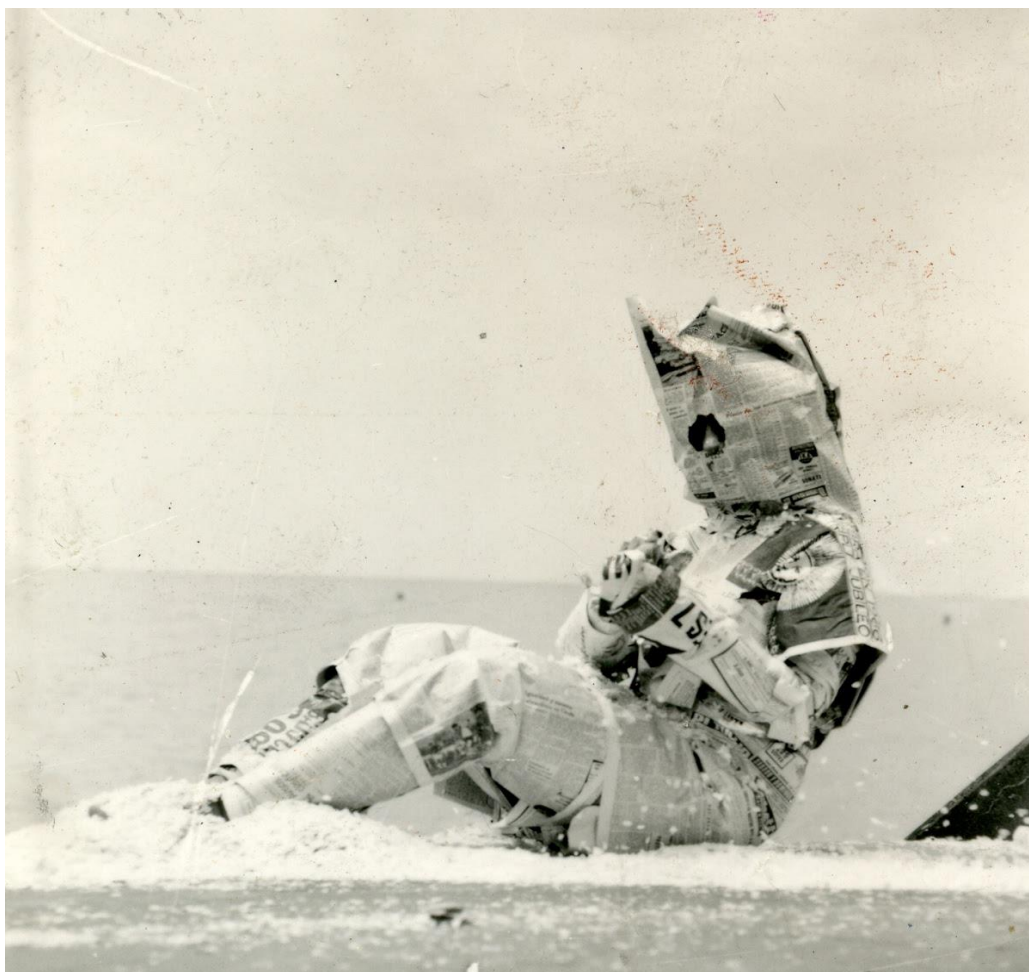


Figura 7 - Marta Minujín (1943 -) *Leyendo las noticias en el Río de la Plata* (Reading the News in the Río de la Plata) 1965.

Além disso, a artista que já se tornara conhecida como influência do pop, na América do Sul principalmente, teve relações ambíguas com as grandes massas e meios de comunicação. A obra *Leyendo las noticias* diz muito. Atemporal, fez recordar o espalhamento de notícias mentirosas e falsas (*fake news*) e, como isso limitou pensamentos, e, ainda fez com que caminhos fossem decididos, de maneira manipulável. Por mais que, a efemeridade ocorra, e o bombardeamento de notícias hoje seja constante, a mídia muitas vezes engole

e engessa. Indo além de notícias mentirosas, foi possível estabelecer até mesmo paralelos cotidianos, como que, notificações e constantes notícias que são reflexos das coisas que estão acontecendo toca-nos diariamente e diretamente, de maneiras desesperadoras, sufocantes e também efêmeras, substituídas por outras notícias nessa constante cíclica.



Figura 8 - Marta Minujín (1943 -) *Leyendo las noticias en el Río de la Plata* (Reading the News in the Río de la Plata) 1965,

Marta Minujín traz em sua obra, relações que seu próprio corpo estabelece em diálogos atemporais com a mídia, em interações com o tempo, com a materialidade das coisas e tornando visual processos que nem sempre são visíveis aos olhos. Em uma obra, a passagem do tempo, a efemeridade das coisas, a atribuição de novos significados, a transformação de comunicações humanas massificadas em realmente grandes massas passageiras, a força e simbolismo das águas de modo tocante e transformador.

Marta Minujín foi pioneira na arte mídia, sendo um nome essencial para

este estudo sobre arte e vídeo. A primeira obra argentina que incluiu a imagem eletrônica foi a obra intitulada “*La Menesunda* (1965), um ambiente criado por Minujín e Rubén Santantonin juntamente com uma colaboração de um grupo de artistas, vinculado a Instituto *Di Tella* de Buenos Aires. A obra consiste em uma viagem por diferentes ambientes e situações.

Dentro desse labirinto criado pela artista, havia ambientes inusitados, cotidianos, com ações cotidianas, porém inusitadas uma vez que são tornadas públicas: um casal dormindo em uma cama, outra sala com tubos em neon, um labirinto de espelhos, ambientes que, simulam partes internas do corpo – como uma sala que simula intestinos humanos (o visitante caminha por um corredor bem estreito com as paredes revestidas por espumas, passando depois por outro cheio de esponjas coloridas chegando enfim em uma sala de maquiagem), entre outros ambientes que caracterizavam o nome dado à obra, *Menesunda* significa mescla, confusão. A aproximação de arte e vida, das tecnologias dentro dos cotidianos, de adentrar em alguns locais como se fosse um corpo, muitos ambientes que aguçam e misturam sentidos, são características da obra da artista.



Figura 9 – Marta Minujín, *La menesunda*, 1965.

Ao final da obra, mais uma vez algo inédito acontece, entre todos esses ambientes, no final de uma escada há três televisores, um deles está em circuito fechado, e, assim, reproduzindo a imagem do visitante. A utilização dessa tecnologia, na época muito inovadora, em uma obra de arte é uma das primeiras feitas no mundo. Minujín conseguiu um canal de televisão para emprestar a câmera, e, a incorpora dentro desse ambiente, também como uma atração da obra. É de extrema inteligência e o pensamento da artista vai além, ao incorporar esse dispositivo, ela dá um passo para muitos outros trabalhos que irão incorporar a imagem eletrônica, sem nem imaginar que deu o primeiro passo inovador e que isso cada vez mais se tornará comum. Minujín ultrapassa sentidos, inovações e usos da tecnologia dentro das suas obras.



Figura 10 - Marta Minujín, *La menesunda*, 1965.

Através de suas obras pioneiras, porém muito atuais, Minujín incorpora novas tecnologias em relações íntimas com o corpo. Em *La Menesunda* a artista além de trazer muitas tecnologias, ela cria um ambiente em que os visitantes entram e passam por diversas situações, sensações e vivências, e, muitas delas

causadas pelas tecnologias incorporadas no trabalho. De maneira expoente em arte e mídia, Minujín promove um dos primeiros contatos dentro de uma obra de arte entre o corpo dialogando diretamente com as câmeras e simultaneamente podendo observar-se como uma imagem eletrônica, através da tela de uma televisão.



Figura 11 – Marta Minujín, *La menesunda*, 1965.

Com aportes teóricos e conceituais, Minujín produziu muitas obras baseando-se em teorias de como as mídias influenciam na vida cotidiana, como a exposição, a invasão e as relações de público e privado são temáticas e discussões muito fortes em suas obras. Aflorando e despertando sentidos, cinquenta anos depois a artista refez a obra, em 2015, trazendo novamente os 11 ambientes e promovendo novas visitas ao público, atemporal e extremamente atual e provocante, em um contexto contemporâneo, desperta sentidos e novas interpretações.

A multiplicidade da prática de Minujín, as readaptações e ideias que vão além de seu próprio tempo, permitiu que perdurasse e continuasse a ressoar além dos anos 1960, em muitas linguagens e movimentos que a artista trabalha e traz até os dias de hoje.

3.4 Diálogos de Lenora de Barros (1953): potência e poesia.

Nascida em São Paulo, Lenora de Barros explora diferentes linguagens em suas obras de artes visuais. Formada em linguística pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), é artista visual e poeta e suas obras, se desdobram em múltiplas linguagens como vídeo, vídeoperformance, poesia, instalações e fotografias, marcos da influência do movimento concretista, que a artista ressignifica, e por meio do qual põe em pauta discussões sobre gênero.

O corpo que, por muitas vezes em suas obras aparece fragmentado, selecionado, combina-se com palavras, com ações cotidianas que expressam o descobrimento desse mesmo corpo. Em movimentos repetidos, simples, o corpo se descobre por si mesmo, estabelece conexões, expressões, movimentações.

Lenora explora a coexistência da comunicação verbal e visual. Começa a utilizar as tecnologias com a fotografia, e depois passa a registrar em vídeo, performances que ela mesmo realiza diante das câmeras. Uma de suas primeiras e mais marcantes obras, que torna visual essa relação das palavras com o corpo, com o toque e a poética da artista é *Poema* (1981), onde com a língua a artista toca as teclas de uma máquina de escrever. Potente, une linguagens, sensações, e expressa diferentes comunicações. Lenora também realizou *performances*, entre elas pode-se citar *O Corpo Não Mente* (1994) e *Da Origem da Poesia* (2000).

A artista expressa o desejo de uma comunhão entre a palavra em sua totalidade - pronúncia e escrita, o corpo, o espaço, e o espectador. Explorando as palavras, Lenora somas suas diferentes pesquisas com esses elementos centrais, investigando as possibilidades de diálogos estabelecidos entre imagem e texto, o visual e o verbal.



Figura 12 - Lenora de Barros, "Poema", 1979, Fotoperformance.



Figura 13 - Lenora de Barros, "Poema", 1979, Fotoperformance.

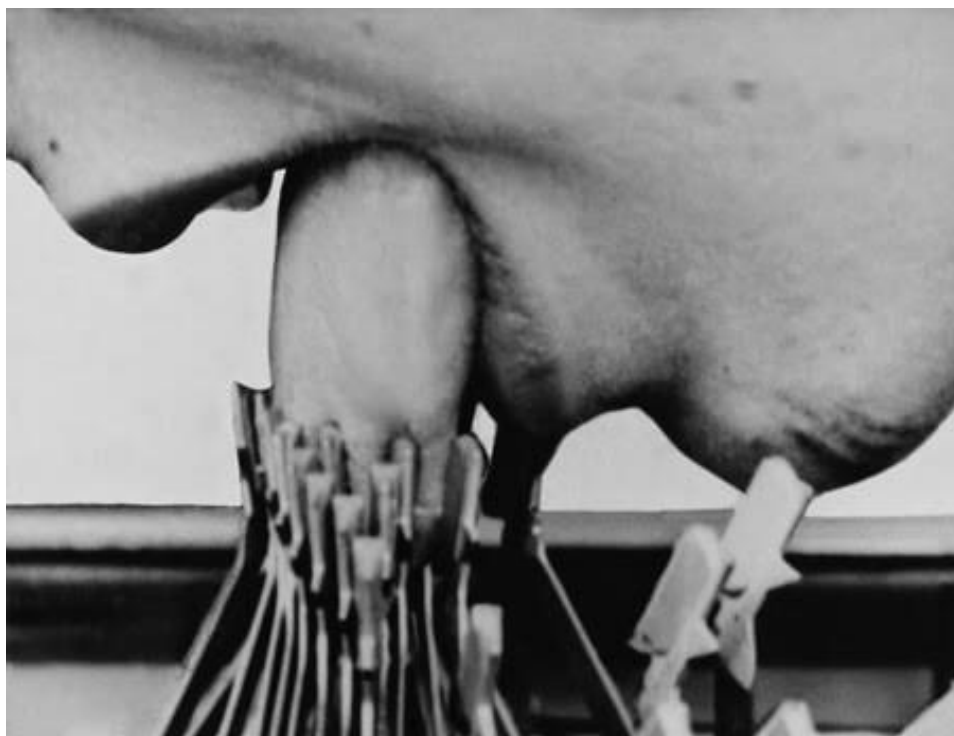


Figura 14 - Lenora de Barros, "Poema", 1979, Fotoperformance.

Lenora de Barros faz vínculos entre corpo e palavra, atravessando, e indo além da mediação midiática, possibilitada pelos novos meios tecnológicos. Essa concepção permite das visualidades a necessidade epistemológica de compreender e perceber o conhecimento - incluindo a poesia, em pluralidades de relações em posturas de constante diálogos entre corpo e palavra, tecla e língua, tecnologia e humanidade, para estabelecer paralelos pensantes nas produções dessa artista, em que há presença, relação com sentidos simultâneos (semânticos e corporais) com o espaço, com o ambiente, com quem a assiste.

Remetendo a novas significações de objetos, das palavras, Lenora de Barros nos permite associações por meio da reflexão de Antoine Compagnon (1950 -) "O mesmo objeto, a mesma palavra muda de sentido segundo a força que se apropria dela: ela tem tanto sentido quantas são as forças suscetíveis de se apoderar dela." (COMPAGNON, 1996, p. 35).

Através das obras da artista é possível tratar de pontos importantes como a corporeidade e sua pluralidade que, juntamente com o discurso se tornam um só, tecnologia e texto como vivências e meios de comunicação. Além das expressões do corpo da artista, que, chama a atenção por muitas vezes aparecer apenas fragmentos - boca, rosto, mãos, pés, enquadramentos que recortam o corpo, e são frutos do diálogo do corpo com a câmera, além disso, na obra

analisada, semelhantemente com a obra comentada anteriormente de Gloria Camiruaga podemos estabelecer alguns paralelos, já que a obra de Lenora também ressalta a voz. O elemento da voz compõe sua obra como um aditivo na expressão comunicativa, atribuindo ainda mais sentidos, possibilitando a abertura da obra para múltiplas interpretações. Ao amplificar, e, tornar-se obra, uma videoperformance, é possível pensar e refletir através de Umberto Eco (1958), em:

Uma estrutura é uma forma, não enquanto objeto concreto e sim enquanto sistema de relações, relações entre seus diversos níveis (semântico, sintático, físico, emotivo; nível de temas e nível de respostas estruturadas do receptor; etc.). (...) o modelo de uma obra aberta não reproduz uma suposta estrutura objetiva das obras, mas a estrutura de uma relação frutiva; uma forma só é descritiva enquanto gera a ordem de suas próprias interpretações. (ECO, 1958, p. 35)

O texto lido, o poema, a fala, as expressões do corpo. O corpo como palco e expressão para o texto. O corpo potencializa a fala, transforma, intensifica. Movimentações, como o corpo se apresenta, juntamente com os textos são as potencialidades na obra de Lenora de Barros.

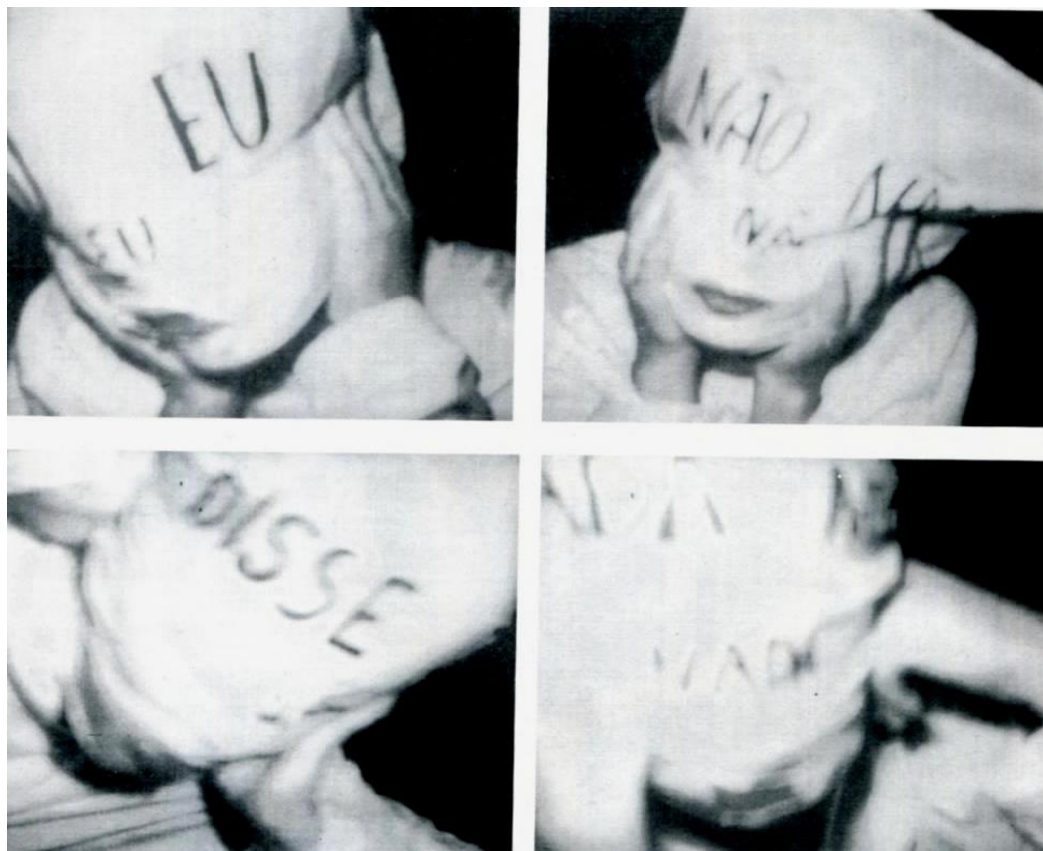


Figura 15 - Lenora de Barros, Eu não disse nada, 1990, Fotografia

O encontro do corpo com a palavra, nos meios tecnológicos são como extensões que envolvem a série a ser analisada, uma série de vídeoperformances da artista intitulada *Não quero nem ver* (2005). Na referida série, composta por quatro vídeoperformances, a artista interage com a câmera, e, ao longo dos quatro vídeos é estabelecida uma sequência de simbolismos tornando nítida a força da poesia, de seu discurso sobre gênero e sua condição de artista mulher e a construção de sua própria imagem.

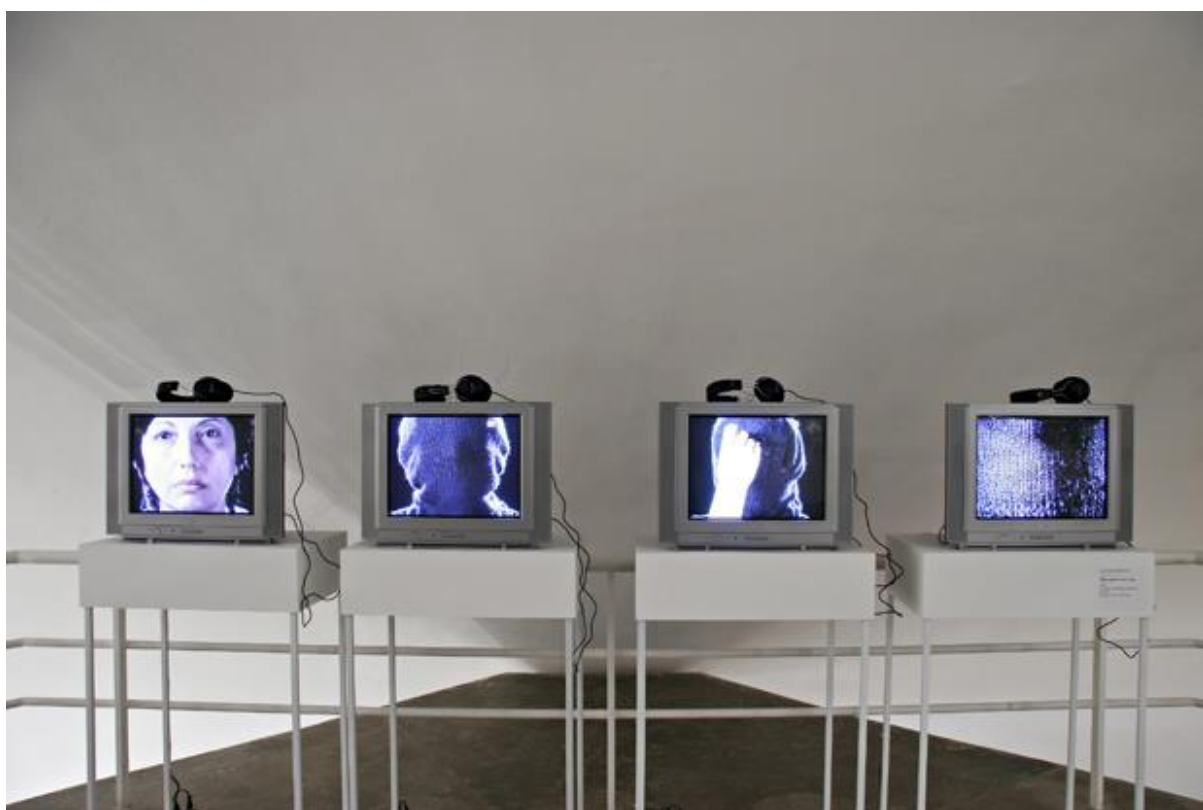


Figura 16 - Lenora de Barros, *Não quero nem ver*, 2005, Técnica: vídeo, formato DVD, colorido, sonoro.

O primeiro vídeo que abre a série é intitulado *Tato do olho* (2005). Nesse trabalho, a imagem do rosto da artista intercala-se com a poesia, sendo possível a totalidade da poesia apenas ao fim do vídeo, uma vez que, cenas são interpostas com a artista levando a mão nos olhos - tapando-os, e olhando para a câmera. O som das batidas das mãos no rosto, provocam uma intensidade na ação, automaticamente o incômodo da veracidade com que a mão toca o olho,

como um tapa, o toque gera barulho. O poema conecta-se com a sonoridade da mão que tapeia (tapa) os olhos.

É apenas ao final do vídeo que é possível juntar os fragmentos e lê-lo: “a mão que tapa / o tato /do olho/ não vê / que o olho / não vive / sem toque”. Dialogando intimamente com os movimentos da artista, o toque, a veracidade, a necessidade desses dois sentidos que conversam entre si, ambos utilizados para o “olhar”, para a comunicação, expressão. Lenora brinca com palavras e insere seu próprio corpo dentro desse jogo, um corpo ativo que, ainda que com movimentos simples, se torna enigmático, feroz, condutor da videoperformance.



Figura 17 - Lenora de Barros, *Tato do olho*, 2005, videoperformance.

Nas próximas videoperformances da série intituladas “*Ela Não Quer Ver*”, “*Já Vi Tudo*” e “*Há Mulheres*”, ocorre o surgimento de um gorro preto de lã, que cobre o rosto da artista. Em “*Ela não quer ver*”, a segunda videoperformance da série, é possível enfatizar o som, uma vez que o rosto da artista está coberto por um gorro, que, permite apenas observar as movimentações do tecido, provenientes dos movimentos feitos pelo rosto da artista, a artista chora e diz “Não, eu não quero ver”, e, concomitantemente há uma resposta, uma voz ao fundo que a provoca, dizendo “quer sim” ou “quero”. Entre essas negações e afirmações deixam o espectador além de confuso, aflito. Sufocante.

Há uma intensidade muito forte, a imagem de um rosto encapuzado, palavras e a tonalidade de choro, diferente dos outros vídeos da série, também traz sobreposição de vozes ampliando ainda mais os sentidos possíveis. O mistério, o medo, provocam paralelos entre o sim e o não, os quais povoam a videoperformance, revelando muito da impossibilidade de ver e de não falar, sobre os impedimentos especialmente relacionados à figura da mulher, que, perde seu rosto, sua face. O capuz também remete à um elemento ruim, de extrema violência e violação a direitos, à liberdade.



Figura 18 - Lenora de Barros, "*Ela Não Quer Ver*", 2005, videoperformance

O terceiro vídeo da série de videoperformances é intitulado *Já vi tudo*, um dos elementos principais a ser ressaltado é o tempo. É possível reestabelecer as noções de tempo, já que este passa lentamente, devido aos movimentos da artista, as ações instigantes que invocam a quem assiste estar atento e observando. Não há palavras, apenas sons ambientes das ações executadas, o silêncio por muitas vezes se faz presente e constante, sendo interrompido apenas por mínimas ações. Nota-se a questão do cíclico, pois o vídeo termina

igualmente como começou.

A videoperformance tem início com a artista tirando duas agulhas de tricô e puxando o fio desse capuz, desfazendo-o aos poucos, camada por camada, carreira por carreira, ponto por ponto, descobrindo, desvelando seus olhos e uma pequena parte de seu rosto. É a partir de determinado momento que o vídeo se reverte e o que foi desfeito volta a se fazer no rosto da artista, novamente cobrindo-o.

Estabelecendo um formato cíclico, o tempo e ações manipulados, acabam novamente no início de tudo. Construindo muitas relações e perspectivas, a videoperformance vela e desvela o rosto em um árduo e constante processo de construção e desconstrução que se renova, mas que retorna ao começo. É possível perceber a tentativa do olhar, do aparecer, do enxergar, mas tudo volta ao início que é totalmente velado. De um olhar rápido que logo retorna para a escuridão.



Figura 19 - Lenora de Barros, "*Ela Não Quer Ver*", 2005, videoperformance

O último vídeo que fecha a série, e um dos mais marcantes até aqui, é a videoperformance “*Há mulheres*”. Nessa vídeoperformance ainda é possível perceber uma pluralidade de sentidos e sensações. A boca da artista, coberta pelo grosso tecido do gorro aparece sutilmente em movimentos, enquanto fala um poema. A boca habita dentro do gorro, esse interno, esse recolhimento se relacionam diretamente com a subjetividade feminina, sobre ser mulher. Tema que habita toda a série.

É possível ouvir, através de uma voz baixa, sussurrada, abafada pela grossa trama que cobre a boca e abafa a voz o poema:

A mulher
o corpo
o corpo da mulher
o corpo de ideias da mulher
o corpo de imagens da mulher
há mulheres.
há mulheres que pensam o corpo
há mulheres que pensam o próprio corpo
há mulheres que pensam com o corpo
há mulheres que pensam através do corpo
há mulheres que pensam para o corpo
há mulheres que pensam a partir da ideia de corpo
há mulheres que pensam a partir do corpo da ideia
há mulheres que pensam a partir da imagem de corpo
há mulheres que pensam a partir do corpo da imagem
há mulheres que pensam
A mulher.

O poema de concepção concretista, é um jogo perceptivo e, que assim como em diálogo direto e por influência desse movimento de arte tanto de vanguarda européia quanto brasileira, que muito permeou a obra da artista, é cíclico, repetitivo, marcado matematicamente e simetricamente, podendo

estabelecer conexões com as imagens, as ações, as palavras, frases que conversam entre si. O verbo haver, a existência incansável de repetição da existência de mulheres, de seus próprios corpos, do pertencimento desses corpos, são ideias audiovisuais que se reportam às próprias mulheres.

Deleuze (1990) reflete sobre o conceito de imagem afecção a partir da correlação entre rosto e primeiro plano, principalmente na linguagem de vídeo, "A imagem-afecção é o primeiro plano, e o primeiro plano é o rosto" (DELEUZE, 1990, p.114). Além disso, o autor afirma que o rosto é paisagem: intensidade, máquina de subjetivação. O rosto, como já rapidamente fora refletido nas análises, guarda consigo a identidade, a imagem pública e passível de reconhecimento do ser humano. Instrumento do olhar, é visto e observado. Nessa série de videoperformances, Lenora de Barros nos permite ver fragmentos do que pode e não pode ser visto. No primeiro vídeo, cobre seus olhos utilizando-se de suas próprias mãos, vela e desvela seu rosto, imagens em incansáveis mutações. O fato de esconder e fazer surgir novamente o rosto, esse movimento remete-nos a brincadeiras de infância, onde cobrindo o rosto e logo depois aparecendo novamente nesse velar e revelar reconhecemo-nos.

A partir de questionamentos políticos sob as relações paradoxais entre obra e espectador, esta série de videoperformances parte desde o título do conjunto de vídeos intitulado "*Não quero nem ver*", uma negação que contém em si afirmações, até uma recusa, porém que instiga e promove curiosidade do que será, do que acontecerá. Esses diálogos paradoxais também articulam as sensações, as linguagens utilizadas, as metáforas, os desejos da artista, a visão que vê o mundo, mas logo é ocultada novamente para o público e para o mundo. Em fragmentos de poemas, o público é atingido, o verso dito, repetido por ela ou por vozes ecoam, na intensidade de se mostrar, ainda que se velando, um rosto, o da própria artista, passível de sentimentos, de sua própria voz. Dona de seu próprio corpo, próprios sentimentos e desejos.

A série de videoperformance de Lenora é um estímulo para que o espectador reviva, veja, pois escancara o que podemos ver, o que queremos ver e aquilo que desejamos ver.

CAPÍTULO IV

CAPÍTULO 4

Videoperformances de apartamento - o percurso do território radical eu

Esta pesquisa desenvolveu-se na linha 2 – Tecnologias Midiáticas do Programa de Pós Graduação em Mídia e Tecnologia (PPGMiT) que prevê a produção, por meio de um exercício prático e aplicado, de uma peça ou produto que considerando ser a autora da mesma, uma artista visual, será expressa na forma de uma série de videoperformances intitulada “Performances de apartamento - o percurso do território radical eu”, composta por duas videoperformances: “Manicure onicofágica” e “O que restou para nós”, ambas realizadas entre os anos de 2020 e 2021, na linguagem da videoperformance, a partir dessa pesquisa, de reflexões, inspirações e de elementos pessoais.

Ao estudar os territórios e poéticas das artistas latino-americanas abriu-se caminhos para as possibilidades de exploração do meu próprio corpo. Em composição de um todo, os fragmentos do próprio corpo surgem. Repensar em funcionalidade, partes, poéticas e significados além de biológicos. A possibilidade da fragmentação desse corpo. Na série intitulada *Videoperformances de apartamento – o percurso do território radical eu*, que contém duas videoperformances, teremos como foco central a boca

Início do sistema digestório, território que abriga dentes, língua, saliva, que interage com outras partes do corpo, forma de afeto, de palavra, de materialização, de comunicação local de interação, toque, paradoxalmente individual e coletiva, defensiva e atacante, doce e amarga, azeda e doce, possuidora das palavras.

A boca aparece em trabalhos de diversas artistas latino-americanas, carregando consigo significados plurais, instrumento de luta, ela aparece como recorte, entre trabalhos já citados nessa pesquisa – como no trabalho de Gloria Camiruaga, de Lenora de Barros – e, também é possível encontrá-la em trabalhos de outras artistas que foram de suma importância e inspiração para essa pesquisa.

Entre elas é possível citar a artista carioca Lygia Pape (1927 – 2004) gravadora, escultora, pintora, cineasta, professora e artista multimídia brasileira em sua obra *Língua apunhalada* (1968) obra que diz majoritariamente sobre censura, entre outras obras e reflexões acerca da poética da artista.

Cabe destacar ainda, além das artistas já citadas nessa pesquisa, que nos inspirou conceitualmente a obra *Baba antropofágica* (1973) da artista propositora brasileira Lygia Clark (1920 – 1988).

Outra artista inspiradora e suas obras dentro esse processo foi a artista Anna Maria Maiolino (1942), com sua obra *É o que sobra* (1974), também envolvendo a boca, mais precisamente a língua, é uma referência dentro do processo de criação e de artistas.



Figura 20 - Lenora de Barros, continuação do vídeo *No País da Língua Grande*, Dai Carne a Quem Quer Carne (2006), videoperformance.



Figura 21 - Lenora de Barros, *Estudo para facadas*, 2012, Vídeo 1min 32.



Figura 22 - Lygia Pape, língua apunhalada, 1968, videoperformance, Rio de Janeiro.



Figura 23 - Anna Maria Maiolino, É o que sobra, 1974, fotoperformance



Figura 24 - Lenora de Barros, Língua vertebral, 1998, fotoperformance.



Figura 25 - Anna Maria Maiolino, In-Out (Antropofagia) Série "Fotopoemação", 1973, fotoperformance.

Os processos de criação que nascem, dentro das tramas conceituais que envolvem as artistas e suas obras e o impacto direto que causam, a explosão interna de suas obras, as recepções, as reflexões geradas em fala e escuta, que, tornam-se e concretizam-se numa necessidade de coletividade, porém encontrando a individualidade consigo mesma, permite que nos reconheçamos, que nos identifiquemos, que criemos laços de afeto.

Inspirações provocadas por artistas cujo corpo delas também é o meu, o território também é meu, um corpo-morada com o protagonismo que lhe é próprio, o corpo como um acontecimento, único, efêmero, inédito, ambulante. Habitar meu próprio corpo. As obras dessas artistas proporcionaram, dentro dos meus processos, a intensificação da criação e expressão em potência corpórea enquanto artista, mulher e latino-americana, provocou um mergulho invocando o corpo a ser colocado em um terreno de ação, de criação e relações com o que habita de mais íntimo em uma partilha dentro desse processo de pesquisa e criação.

A descoberta de um eu através de artistas latino-americanas. A coragem e impulso de criar e fluir, fez as videoperformances a seguir acontecerem. Em *Videoperformances* de apartamento - o percurso do território radical eu a exploração do próprio corpo, da linguagem, das novas comunicações em meio à um novo modo de vida e de viver – devido à pandemia do novo vírus (covid19),

esse mapeamento por corpo, local, lar, espaço e tempo resultou nessa série de videoperformances e reflexões acerca de um eu.

Além das artistas como inspiração, a linguagem da videoperformance e os estudos em torno das obras audiovisuais juntamente com reflexões pessoais sobre o corpo, particularmente o corpo feminino e as mudanças de um corpo historicamente construído como modelo e carregado de rótulos que o definiam em obras (como pinturas marcantes) - como a maternidade, fragilidade, religiosidade para um corpo que, a partir dessas novas linguagens com o surgimento de novas tecnologias desconstroem o que fora imposto até então, o corpo é um corpo feminino que se torna ação, excesso, sentimento transpassado, cru, a própria sujeita contando sua própria história.

E é assim que sentimentos presentes durante o processo, permanentes e intensos, resultam na produção da série que marca a produção final dessa pesquisa. Os vídeos têm cores específicas e cercam o corpo feminino dentro da artemídia, temática central dessa pesquisa e esse corpo que utilizando-se dele mesmo como suporte na narrativa, intimidade e trazendo a tona relações sociais atuais, introduz um novo imaginário.

A primeira videoperformance da série é intitulada “Manicure Onícofágica” o título remete à prática da onicofagia que é o hábito de roer unhas, com um esmalte rosa, cor que traduz e que marca a denominação de gênero perante a sociedade patriarcal, entre unhas e dentes, esse esmalte é retirado, trazendo à tona o despir da feminilidade, através de um hábito cotidiano e marcante de sentimentos plurais que o envolvem. O vídeo de quase cinco minutos traz cores, texturas, o fragmento do corpo – boca.

“O que restou de nós” é o título da segunda videoperformance, traz questionamentos com o íntimo, com as relações contemporâneas, a relação do corpo feminino e seus afetos, de corpos humanos e máquinas, traz a tona além da linguagem, já debatida anteriormente, o conceito também refletido durante a pesquisa, o corpomídia que contamina e é contaminado, literalmente, há saliva fluído natural em uma superfície gélida de uma tela, há afetos, solidão, ternura, feminilidade desse corpo nu e também, como na primeira videoperformance, fragmentado. Estranhamento inicial que, se transforma em curiosidade, dúvidas, necessidade de remoer em meio às inquietudes expostas.

A seguir, foi feita uma série de peças gráficas, para cada uma das duas videoperformances criadas, como início temos as cores centrais selecionadas – predominantemente promovendo a subversão do rosa, e também facilitando o acesso aos vídeos: na arte de apresentação – a primeira – a capa, contém o link em que estão localizados para facilitar o acesso pelo computador, através de um *QR Code (Quick Response Code)* elemento que é quadrado, considerado a evolução do “código de barras” (utilizando-se de formato quadrado – simultaneamente horizontal e vertical) que pode ser lido pela câmera da maioria dos celulares, se houver a possibilidade do aparelho ler, basta apenas apontar a câmera para o *QR Code* e através do reconhecimento, será também direcionada para a pasta em que os vídeos estão localizados na plataforma do *Google Drive* – nos quais os respectivos e-mails estão autorizados à visualização. Assim como, separadamente (em outros arquivos e plataformas) é possível encontrar as peças enviadas e o link clicável estará em funcionamento (a plataforma *Word* na qual essa pesquisa foi redigida não permite o funcionamento do link, porém o *QR Code* funciona normalmente) possibilitando redirecionamento para a disposição dos vídeos.

Nas peças gráficas a seguir, tecnicamente, foram utilizadas cores contrastantes (Rosa, uma cor carregada e estereotipada destinada às mulheres desde o seu nascimento, com efeitos fotográficos monocromáticos em preto e branco) com o intuito de causar impacto ao leitor, trazendo visualmente uma prévia da estética audiovisual contida nas videoperformances combinadas ao conteúdo de aporte teórico. Como um convite introdutório para que o espectador adentre na série, no apartamento e nas videoperformances e suas intensidades.

A estética gráfica do projeto faz jus a uma composição moderna e ao mesmo tempo clássica através do uso da composição de *QR Codes* juntamente com uma tipografia serifada presente no título das videoperformances, contrapondo e dialogando com a tipografia secundária do projeto que se caracteriza como uma fonte moderna e reta (os escritos “*videoperformance*”, *Laís Lacerda*) simbolizando e trazendo uma estética atual, assim como a linguagem utilizada nos vídeos.

A composição apresentada abrange o todo, centralizando e tornando responsivo o conceito de cada videoperformance que o leitor terá acesso, além de manter viva e visual características fotográficas de um vídeo nos cantos superiores (como a simbologia da palavra *rec* – abreviação de *record* que significa em português gravando) e no outro canto superior o símbolo de um nível de bateria.



Figura 26 – Cartaz de divulgação (capa) das videoperformances. Acervo pessoal

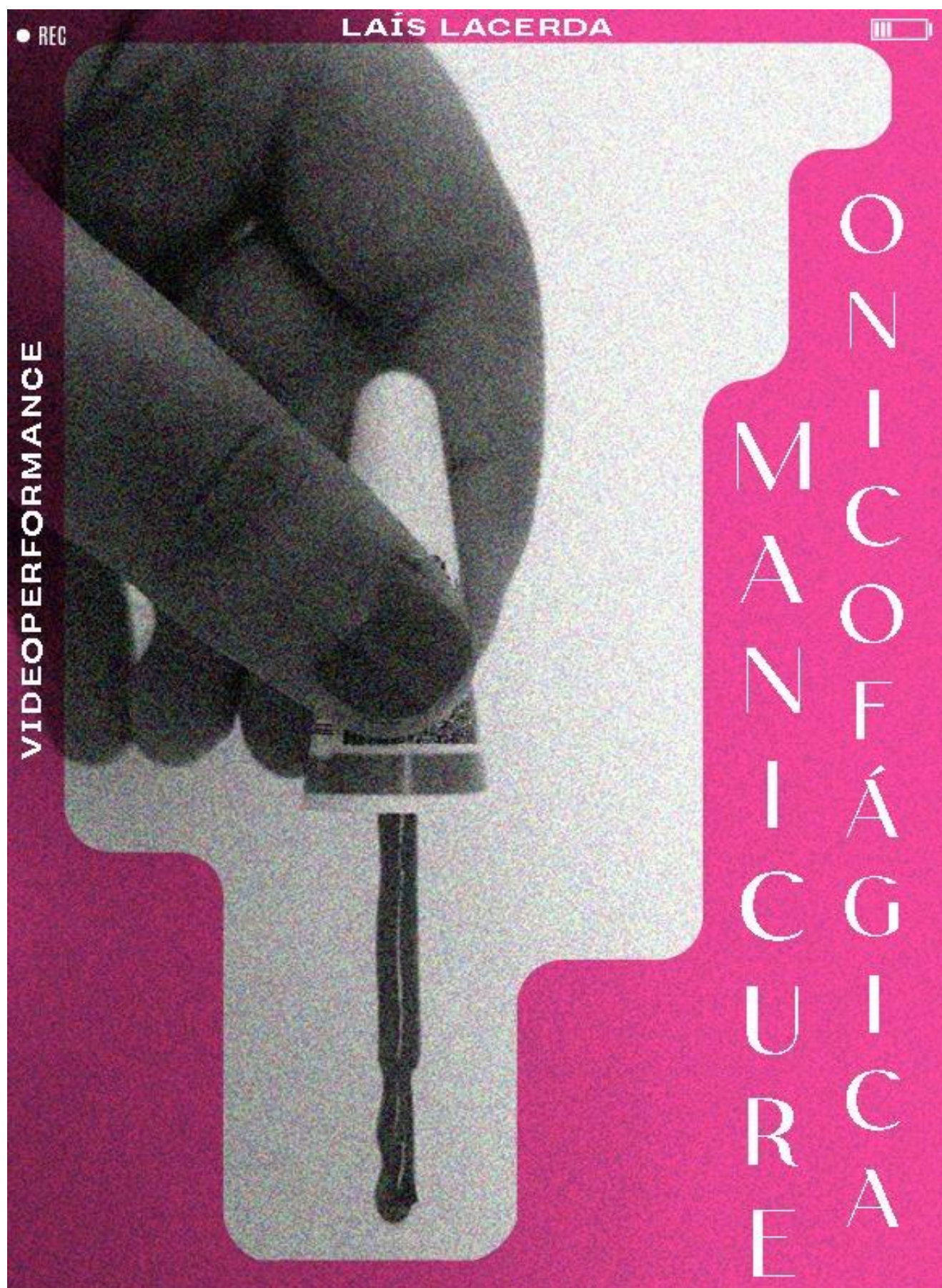


Figura 27 – Cartaz de divulgação da videoperformance – Manicure Onicofágica. Acervo pessoal.

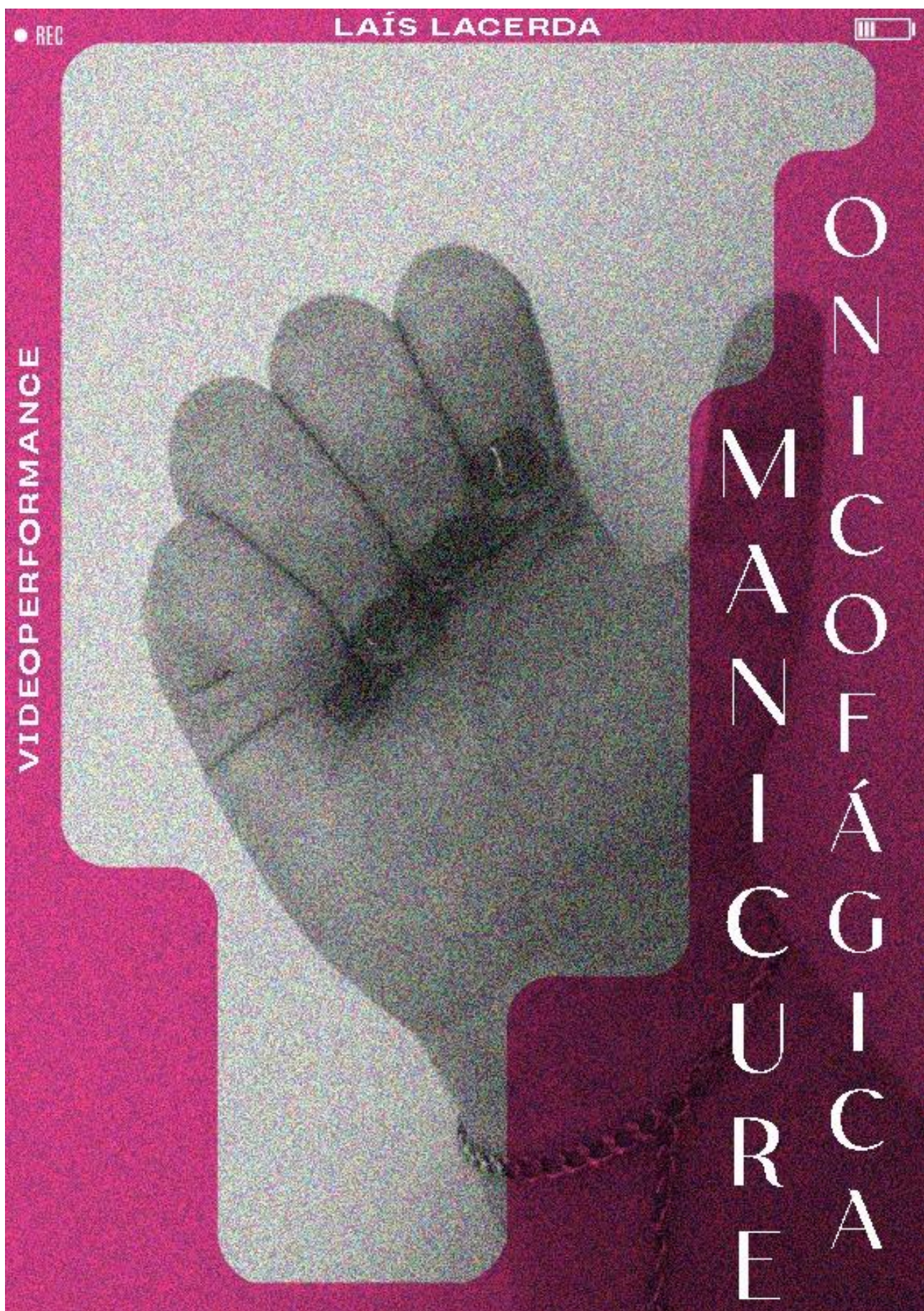


Figura 28 – Cartaz de divulgação da videoperformance – Manicure Onicofágica. Acervo pessoal.

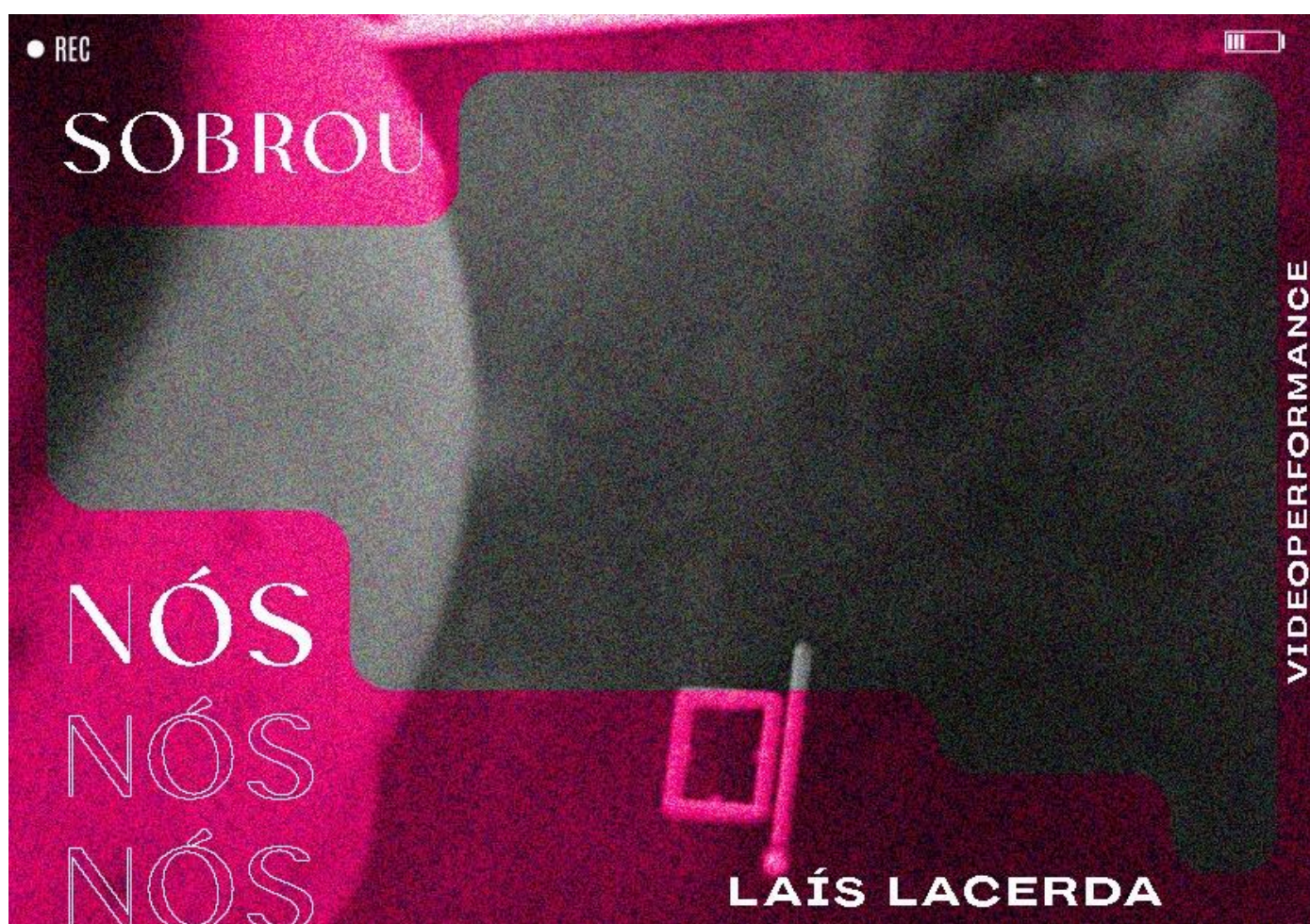


Figura 29 – Cartaz de divulgação da videoperformance – O que sobrou para nós. Acervo Pessoal.

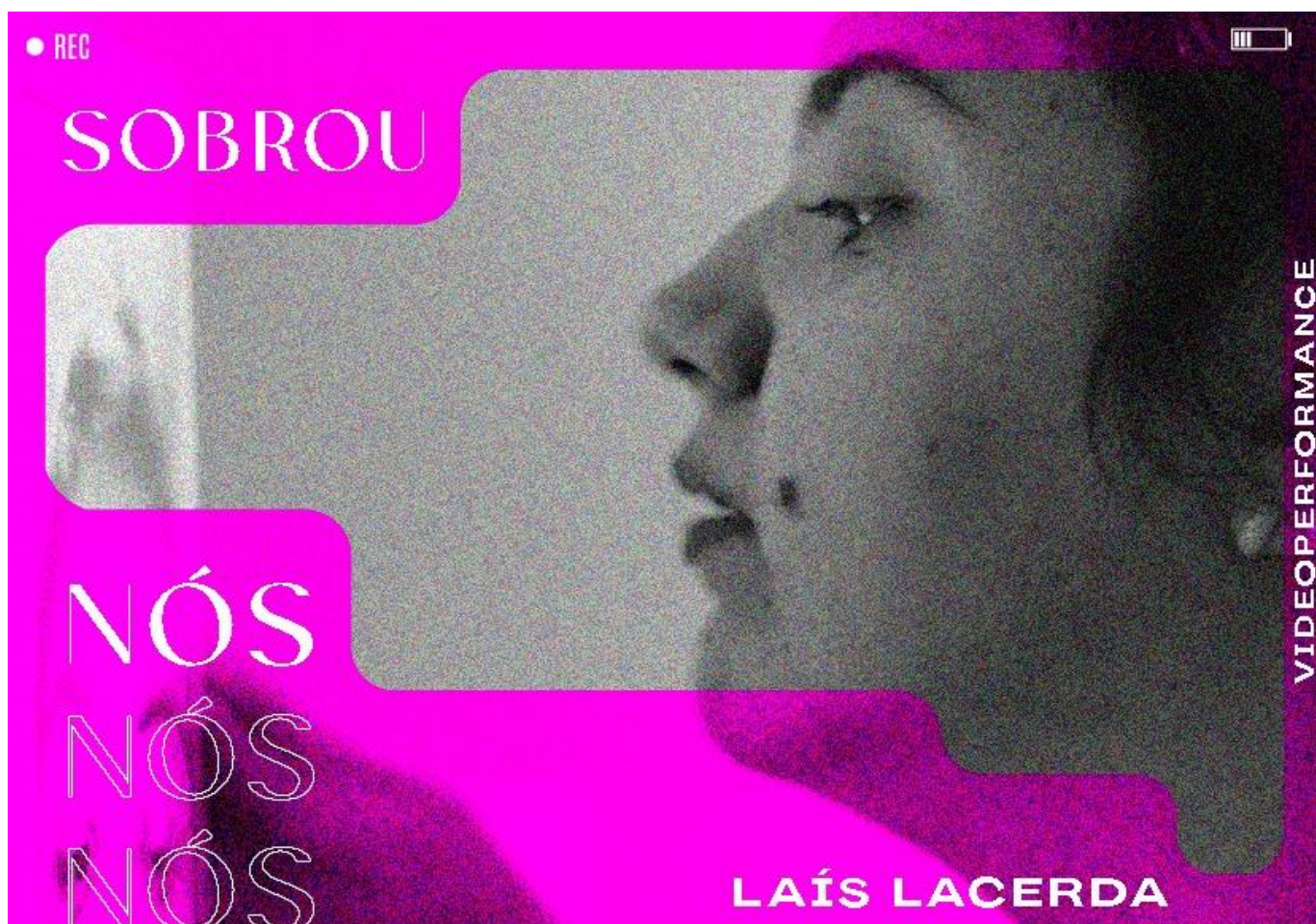


Figura 30 – Cartaz de divulgação da videoperformance – O que sobrou para nós. Acervo Pessoal.

4.1. Manicure Onicofágica (2021)

Segundo a Neuropsicologia, a onicofagia é o costume rotineiro de roer ou comer as próprias unhas. A neuropsicóloga, Fabiane Saraiva do Nascimento⁴ indica que pode ser apresentado e intensificado em situações de ansiedade e pode ser consequente, ou estar vinculado a ocorrências de estresses ou alterações psiquiátricas. A partir do momento que se estabelece, pode ser intensificado por sensações como tédio, falta de atividades e fome.

Dentre os moldes sociais atuais, inatividade, ansiedade são elementos presentes no cotidiano, a pandemia de um vírus, como o COVID19, um novo Coronavírus, parte desconhecido e altamente destrutivo, as notícias, perdas e angústias, provocadas por um vírus letal que têm sua principal forma de transmissão ligada às mãos, devido ao contato com pessoas ou superfícies contaminadas.

A presente produção artística é baseada na incerteza diária, no confinamento dentro de pequenos espaços, do medo externo e interno e da possibilidade de enxergar a si mesma, acompanhar hábitos, visitá-los, e propor novas visões sobre eles, além da mediação direta do íntimo em relação a cobranças e “broncas” sociais.

O hábito de destruir se associam diretamente à feminilidade, o paradoxo estabelecido entre o desejo da manutenção de esmaltes intactos, com, por assim dizer, a destruição dos mesmos, ainda que cotidianamente involuntária, habitualmente radical, é um dos motes deste trabalho em vídeo

A videoperformance *Manicure Onicofágica* traz, dentre questionamentos, o diálogo, um embate, com a câmera. Feito a partir de uma filmagem caseira, com a câmera frontal de um celular *Motorola onevision*, esteticamente em uma qualidade baixa, a obra é caracterizada por seus fins de registros efêmeros e cotidianos. O esmalte rosa, as unhas pequenas e desajeitadamente pintadas, os dentes que se atiram em movimentos constantes, retirando os esmaltes, a boca é o elemento central, em contato com as mãos.

⁴ Possui graduação em psicologia pela Universidade Federal de Uberlândia (2000). Tem experiência na área de Psicologia, com ênfase em Psicologia Clínica. Matéria e mais informações disponíveis em <https://gazetadotriangulo.com.br/neuropsi/neuropsi-o-que-e-onicofagia>, acesso em 20 de fevereiro de 2021.

Compondo uma das duas produções resultantes da pesquisa que compõem a série intitulada “*performances de apartamento - o percurso do território radical eu*”, a *videoperformance* Manicure Onicofágica revela questionamentos da artista acerca do próprio corpo e moldes sociais estabelecidos, dentro de conflitos sentimentais.

Na infelicidade das frustrações, ansiedades e angústia encontro em meu próprio corpo saídas de escape, roer unhas é presente em minha vida há dezenove anos, socialmente considerado feio, motivo de chamadas de atenção constantes e que é considerado uma agressão estética a elementos considerados femininos, padronizados dentro de um modelo de belo e bem cuidado. As unhas, elementos da feminilidade, delicadeza e beleza, têm em essência a vaidade e a construção da feminilidade.

A presença constante do não pertencimento à vaidade imposta, além de sentimentos que não cabem em mim, precisam ultrapassar, serem descontados diariamente e quase que, de maneira compulsória, constante, de dentro da boca para fora, de fora da boca para dentro. Transbordar de maneira inquieta, impulsiva e aflita tudo o que é tormento, desilusão e preocupação.

A *videoperformance* traz o fragmento da boca como elemento central, em constante diálogo referencial com as artistas latino-americanas estudadas, ela aparece juntamente com dedos levemente inseridos e é logo nos primeiros instantes que levemente e naturalmente pequenos movimentos são feitos e é perceptível a ação que começa a decorrer: aos poucos os dentes, atritando constantemente nas unhas pintadas começam a retirar os esmaltes.



Figura 31 - Laís Lacerda, Manicure Onicofágica, 2021. Acervo pessoal

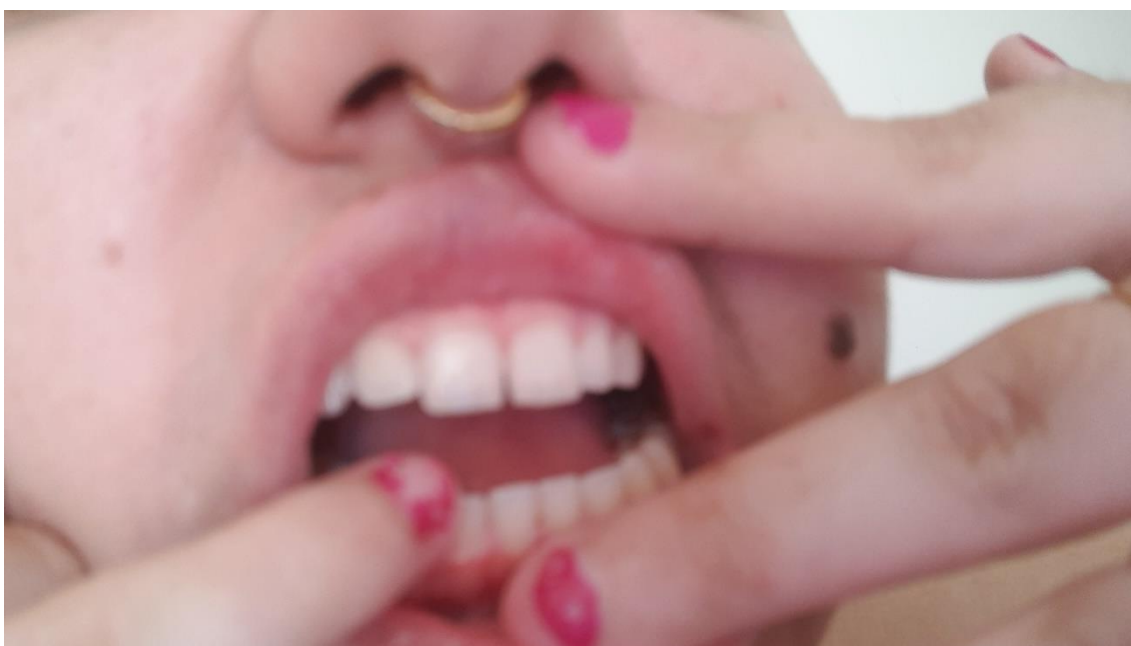


Figura 32 - Laís Lacerda, Manicure Onicofágica, 2021. Acervo pessoal

Os movimentos continuam no decorrer da *videoperformance*, cada vez mais o esmalte vai sendo retirado, ao mesmo tempo que vai ficando nos dentes, na boca, marcos das cascas que foram retiradas vão contaminando, pertencendo, permanecendo. A ação também gera aflições, repulsa, o olhar por

muitas vezes mesmo que fissurado nas imagens e movimentos, sente determinada inquietude, agonia e preocupação.



Figura 33 - Laís Lacerda, Manicure Onicofágica, 2021. Acervo pessoal

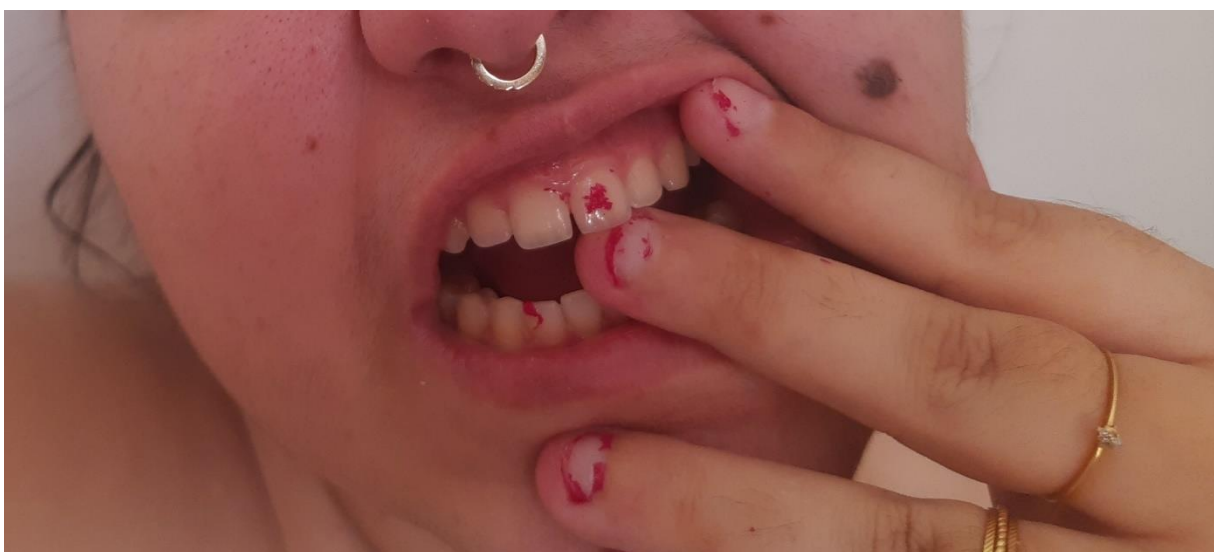


Figura 34 - Laís Lacerda, Manicure Onicofágica, 2021. Acervo pessoal

As ações geram a produção exacerbada de saliva, da veracidade dos dentes que se misturam em meio as cascas removidas, movimentos repetitivos. Unhas e dentes em atrito, removendo os esmaltes rosa, cor que também carrega o estereótipo máximo, e, ainda mais reforçado no cenário atual político brasileiro, de destinação para mulheres. A cor que carrega, que é retirada e permanece em fragmentos na boca.

Manicure Onicofágica decorre em um encontro do corpo como casa,

como fuga e como único recurso de apoio e escape de si mesma perante as mudanças, aos sentimentos, inquietações, a solidão dentro de processos pessoais, os conflitos emocionais, a necessidade de seguir em frente, e, para isso ocultar muitos sentimentos, ter como anseio a repulsa e não ceder à tudo que paralisa. Ir em frente, enfrentando, carregando o corpo território de acontecimentos, superações e ressignificações.

Tendo o aporte teórico no decorrer da pesquisa, a obra surgiu como inspiração e identificação pessoal com as artistas e, com seus respectivos trabalhos e histórias. Em seu pioneirismo, em uma luta pela autorepresentação do corpo feminino emancipado e livre ganhou mais consciência, e conquistou suas marcas. Como afirma Loponte:

Algumas mulheres artistas colaboram para “rachar” nossos modos de ver e pensar a arte, produzir outros significados para o próprio feminino, abrir outras palavras, desfazer ou pelo menos confundir nossas formas de ver e de dizer, as visibilidades e enunciabilidades confortáveis nas quais repousam nosso olhar, acostumado ao que é familiar (LOPONTE, 2008, p.159).

Assim através da videoperformance, almejei a possibilidade do empoderamento através do enfrentamento com a máquina, o diálogo estabelecido desde o fragmento do corpo, das cores e texturas, e uma relação íntima entre corpo e vídeo, de maneira caseira e o entendimento do corpo, através dos dispositivos como sendo um resultado e um processo interminável de relações, ressignificando também as tecnologias ao mesmo tempo em que o corpo é ressignificado.

As técnicas, os artifícios, os dispositivos de que se utiliza o artista para conceber, construir e exhibir seus trabalhos não são apenas ferramentas inertes, nem mediações inocentes, indiferentes aos resultados, que se poderiam substituir por quaisquer outras. Eles estão carregados de conceitos, eles têm uma história e derivam de condições produtivas bastante específicas (MACHADO, 2007, p. 17).

Ainda sobre as conexões com as tecnologias,

Talvez até se possa dizer que um dos papéis mais importantes da arte numa sociedade tecnocrática seja justamente a recusa sistemática de submeter-se à lógica dos instrumentos de trabalho, ou de cumprir o projeto industrial das máquinas semióticas, reinventando, em contrapartida, as suas funções e finalidades. Longe de se deixar escravizar por uma norma, por um modo estandardizado de comunicar,

as obras realmente fundadoras na verdade reinventam a maneira de se apropriar de uma tecnologia (MACHADO, 2007, p. 16).

Busquei criar trabalhos artísticos que dentro das videoperformances apresentadas, ressalta a apropriação de tecnologias cotidianas, como o celular (utilizando-se da câmera frontal) para a gravação em diálogo direto com algo que também é cotidiano e habitual. Entre referências pioneiras, hoje em múltiplas possibilidades tecnológicas, a arte midiática tem se revelado, cada vez mais, um potente campo de ação e veículo de empoderamento feminino.

4.2 O que restou para nós (2021)

A nova realidade dentro de uma pandemia mundial, em quarentena há quase um ano, entre afrouxamentos e pioras nos dados mundiais e nacionais, trouxe novos comportamentos, novos afetos, novas relações, encontros com a solidão, a busca de refúgios, toques e sentimentos. Dentro desses processos e novos meios, a tecnologia sempre foi presente e fundamental, seja para relações pessoais, quanto profissionais.

A segunda videoperformance produzida é intitulada “*o que restou para nós*” e escancara visualmente relações íntimas, interpessoais, ou consigo mesma. Humanas com as tecnologias, humanas consigo mesmas, telas e toques, afetos e demonstrações impossibilitadas presencialmente. A artista aparece beijando e lambendo uma tela, o dispositivo - um *Ipad*, a grava nesse momento, ocorrendo assim uma filmagem aproximada sendo exibida na tela a ser beijada até certo momento, e entre afetividades, um estranhamento inicial ronda os primeiros segundos da videoperformance, assim como a curiosidade para o decorrer do vídeo, que segue entre as ações e a ligação estabelecida entre a boca, a tela, os beijos, o vídeo a ser exibido e gravado simultaneamente, assim como o afeto presente.

A gravação é feita através de uma câmera, que, de maneira intimista capta a ação. O corpo feminino interage com a tecnologia, e é captado por ela, também interagindo com o vídeo, com a câmera. O ângulo, um fragmento do rosto, filmado por trás, têm, como foco central a boca, e o rosto da artista, desvelando não toda a identidade, mas, características marcantes e que chamam a atenção, como acessórios – brincos, e as pintas no rosto, trazendo em tom, feminilidade.

A videoperformance se desenrola, até que, em determinado momento o dispositivo – *lpad* – para a gravação é desligado e apenas resta uma tela escura. Quando isso ocorre é possível observar o rosto da artista, a tela se torna um espelho, onde é possível enxergar o reflexo da artista que segue a ação até realmente o dispositivo desligar.

Na possibilidade de múltiplas visões e interpretações, o corpo interage diretamente com a tela que também o filma, é um corpo que contaminado, contagia, fazendo uma menção as ações humanas em interações de afetividade com as telas, tão presentes e cotidianas, trazendo múltiplas reflexões acerca de novas realidades ou realidades que foram ainda mais intensificadas com a presença e necessidade tecnológica, as afetividades em meio a solidão, novos afetos, a necessidade dessas novas interações com outras pessoas, mas, não geograficamente e tendo como meio principal as telas.

É possível, dentre esse percurso que modificou principalmente e tornou-se perigoso os relacionamentos sociais e presenciais, a busca incessante por carinho, os múltiplos reencontros com nós mesmos durante, após e antes nesse processo, o narcisismo com a nossa própria imagem através das câmeras frontais, o *touch* que é real, sentimental, com fluídos, salivas, língua e enfim, toque.

Estabelecendo muitas relações complexas e paradoxais, a videoperformance exhibe como uma ferramenta de aproximação de pessoas – a tecnologia, de demonstração de afeto e possibilitadora de novas conexões com qualquer pessoa em qualquer espaço geográfico, porém o corpo se apresenta só, e, consigo mesmo. Em conexões complexas de relações à distância, carências, solidão, provocadas pela ausência de possibilidades de interações presenciais.

Falta, busca e encontro são possíveis palavras-chave que ecoam ao assistir a videoperformance. A fixação pela tecnologia e uma possibilidade de sentimentos despertados através dela também é uma reflexão possível acerca da obra. É sobre o ser humano que, recai, subversiva e paradoxalmente. Sendo um ser social, que vive em sociedade e procura o equilíbrio nas relações humanas, em contato com outras pessoas, quando somos privados desses contatos, além de uma mudança externa de rotina e sociabilidade, internamente,

psicologicamente e sentimentalmente.

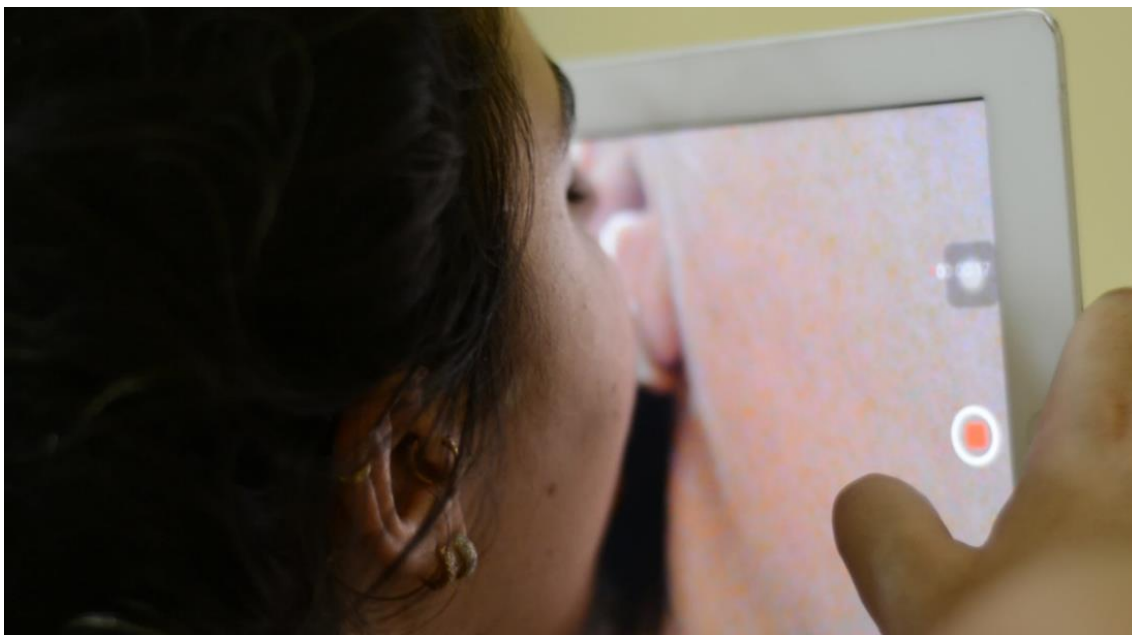


Figura 35 – Laís Lacerda, “O que restou para nós”, 2021, videoperformance. Acervo pessoal

É possível estabelecer reflexões acerca de caminhos seguidos pela humanidade, transformações vindas com a tecnologia, adaptações humanas, as relações estabelecidas entre a interface máquina e ser humano.

Nos dias atuais, a comunicação manifesta um campo de ação ampliado pelas novas tecnologias, por meio das quais todo tipo de informação está presente e sendo veiculada. As consequentes mudanças pelos novos meios virtuais e imediatos são incontáveis, é possível pensar desde implicações na linguagem – escrita, visual e audiovisual até nas percepções humanas. Com as tecnologias, velocidade e estabilidade foram totalmente reinventados e alterados, o alcance das informações e a agilidade em que são espalhadas e pluralizadas, as relevâncias e verdades, e a exposição de informações externas – mundiais, e as informações fornecidas por cada pessoa de sua vida pessoal e íntima.

Os novos recursos disponíveis e as infinitas possibilidades de apropriação e intercessão de cada usuário são elementos principais para a construção e consolidação de uma cultura da era digital, como a própria videoperformance torna, dentro de um dos caminhos interpretativos, visível a intervenção da tecnologia atual de maneiras material e imaterial, na própria comunicação até o modo de viver é e foi alterado.

Durante a quarentena isso foi ainda mais intensificado e percebido, transparecendo realmente a atualidade, as adaptações necessárias de sobrevivência e as novas relações a serem estabelecidas, “o que restou para nós” traz a vigência de sentimentos muito palpáveis e atuais. Segundo Harvey (2000):

as práticas estéticas e culturais têm particular suscetibilidade à experiência cambiante do espaço e do tempo exatamente por envolverem a construção de representações e artefatos espaciais a partir do fluxo da experiência humana. (HARVEY, 2000, p. 293).

Desde 1960 com as mudanças e os progressos no campo tecnológico, e, de mecanismos que auxiliaram nesse processo – como a energia elétrica, McLuhan (1974) reflete sobre as marcantes mudanças profundas que ocorreriam, impactando diretamente a vida das pessoas. McLuhan afirma que “os efeitos das tecnologias não ocorrem aos níveis das opiniões e dos conceitos: eles se manifestam nas relações entre os sentidos e nas estruturas da percepção, num passo firme e sem qualquer resistência.” (McLuhan, 1974, p. 34).

Na paradoxal relação entre ser humano e máquina, que passou a ter múltiplas percepções, surgindo novas probabilidades de sentir, através dessas extensões tecnológicas para o ser humano, estabelecendo e se apropriando de cada dispositivo, que cada vez mais são inseparáveis no cotidiano.

Qualquer invenção ou tecnologia é uma extensão ou auto-amputação de nosso corpo, e essa extensão exige novas relações e equilíbrios entre os demais órgãos e extensões do corpo. (McLuhan, 1974, p. 63)

Dentro desses novos meios de sentir e de estar no mundo, os sentidos ao mesmo tempo que são potencializados, misturam-se entre si. Novos mecanismos de imagens, sons, expansão de memórias, informações, áudios, as múltiplas possibilidades de captar o mundo, se expandem além do próprio corpo humano, biológico, carnal, interferindo nesses sentidos. O espaço virtual cria outras realidades, e, nessas realidades o toque é ressignificado, assim como as noções de espaço, profundidade e consciência corporal.

Na videoperformance, os tatos se misturam, e os sentidos e sentimentos também, assim como esses espaços criados. É possível perceber a tela e uma nova criação de um “eu” da própria artista que também se apresenta em diálogo

com outra câmera por outros ângulos, fica nítida no zoom da câmera do dispositivo a pele, os detalhes do rosto, feminilidades, assim como os sentidos são provocados e ocorre também um embaralhamento. A boca, local do paladar, se adentra na tela, como em um desespero por afeto, como a necessidade de toque, de reciprocidade, tocando onde cabe ao toque, ao tato, ao *touch* tocar. Comum também entre pessoas, o beijo, o toque, a afetividade e feminilidade em que os movimentos ocorrem com a tela do dispositivo. Possibilitando também reflexões com a obra de McLuhan (1974):

Cada vez mais as pessoas vão percebendo que o senso do tato é necessário à existência integral. O ocupante imponderável da cápsula espacial tem que lutar para conservar o senso integrativo do tato. [...] Pode dar-se muito bem que em nossa vida consciente interior, a interação de nossos sentidos constitua o sentido do tato. Ou o tato não seria apenas o contato epidérmico das coisas, mas a própria vida das coisas na mente? (MCLUHAN, 1974, p. 128).

As múltiplas capacidades dos novos dispositivos, ressignificam as formas de ser e estar no mundo, assim como as percepções do espaço tempo real, como experiência e vivência, a videoperformance além de recriar espaços, vendo-os através de outras perspectivas de maneira que faz alusão ao espaço virtual, dentro de um espaço real, criando um novo espaço para o espectador adentrar na obra, de perspectivas íntimas, a união pelas telas dentro da videoperformance se afastam da unidade, mas ao assistir, a unidade entre o corpo ali em ação com a câmera que capta a intimidade, a feminilidade em detalhes, a subversão dos afetos para mulheres, a solidão, se torna palpável, visível e concreta.

Dentre as afetividades, novos meios de se relacionar, e a necessidade de relações, as tecnologias proporcionam inúmeras maneiras de conhecer pessoas através de aplicativos, e de manter o contato diário, independente de distância, possibilitando a visão e simultaneidade de diálogos e comportamentos, além da facilidade proporcionada. Em questão de segundos é possível que um contato feito, possa ser um vínculo primeiramente virtual, entre muitos outros, sejam eles efêmeros, bons, ruins, duradouros, intensos, paradoxalmente, a tecnologia é mediadora de relações e potencializa as experiências pessoais, mas ao mesmo tempo há uma solidão incômoda contida nas interações das pessoas exclusivamente com seus dispositivos.

A videoperformance traz, dentro da impossibilidade do presencial, essas múltiplas relações com o dispositivo e com o que há por trás dele – nós mesmas. No decorrer de toda a performance, a tela filma a própria artista, em *zoom* em alguns momentos devido a aproximação do rosto com a tela, o corpo fragmenta-se, ao mesmo tempo que é possível observar quase sua totalidade. O corpo se ressignifica, se reconstrói, através de afetos com ele mesmo numa ação para intensa e ao mesmo tempo íntima dessa necessidade de afeição, de presença.

A apropriação do próprio corpo, como imagem, ação, suporte, e resultante em obra, traz a presença da artista, a liberdade de expressão, por muitos oprimida dentro de uma sociedade patriarcal, a liberdade de expressão de desejos, de afeições, de ternura. Quando o corpo passa a ser a própria obra de arte, intermediado pela tecnologia na linguagem de videoperformance, é possível ampliar reflexões sobre os corpos.

[...] blocos de sensações compostos pelas práticas estéticas aquém do oral, do escritural, do gestual, do postural, do plástico... que têm como função desmanchar as significações coladas às percepções triviais e às opiniões, impregnando os sentimentos comuns (GUATTARI, 1992, p.114).

Sensações, sentimentos e relações podem ser provocados durante a performance. No decorrer da videoperformance, quando ocorre o desligamento da tela, isso intensifica ainda mais, em contraste com a multiplicidade de pessoas possíveis a serem alcançadas, a única visão é do próprio rosto da artista. O que pode levar também, a uma reflexão de que quando as telas se apagam, se desligam, nosso olhar se volta a nós mesmas.

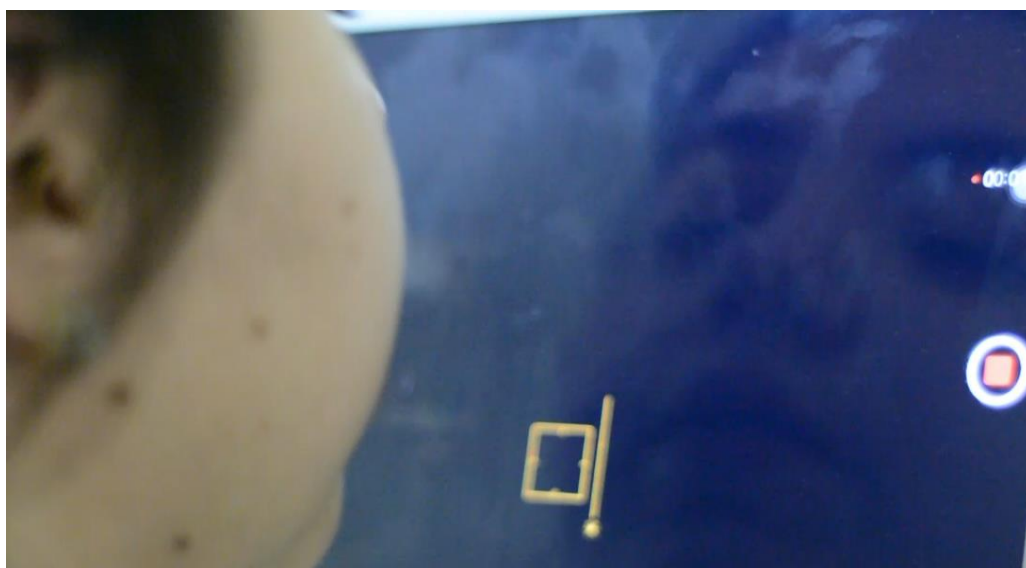


Figura 36 – Laís Lacerda, “O que restou para nós”, 2021, videoperformance. Acervo pessoal.

“O que restou para nós”, é íntima, tem uma estética caseira, dentro de um apartamento, em um ambiente pequeno, recluso e pessoal, a videoperformance tem um caráter de delicadeza, intimidade, ternura, e ao mesmo tempo provoca, instiga e pluraliza reflexões atuais sobre a relação humana com as mídias e as tecnologias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa se desenvolveu partindo de pontos transdisciplinares, buscando outras perspectivas de uma mesma história contada há séculos e que agora está cada vez mais sendo questionada e debatida. Foi através das Teorias Decoloniais surgidas por volta da década de 1990, na América Latina, que as abordagens decoloniais e de gênero foram teorizadas e disseminadas com o intuito de investigar a história e contá-la, resgatando problemáticas histórico-sociais e buscando um debate e entendimento mais amplo, além disso, resgata pensamentos histórico-críticos latino-americanos.

A partir de outras perspectivas de estudo e outras bibliografias, que se encontram em processo, sobretudo na América Latina, é que a investigação se construiu, na busca de representatividade, identidade para que cada povo possa contar sua própria história, as Teorias Decoloniais permitiram ampliar para que outros caminhos fossem percorridos. A partir daí novas possibilidades se abriram para outros aspectos e observações norteadoras dando início as reflexões dessa pesquisa, que resultou em um trabalho final prático – duas obras de arte na linguagem de videoperformance, que consiste em uma pesquisa aplicada no campo da arte contemporânea, tendo como suporte a mídia e a tecnologia.

A pesquisa estabelece um diálogo com obras pioneiras de artistas mulheres, a maioria delas produzidas entre 1960 – 1990, décadas de extrema importância. Entre 1960 e 1980, estabeleceu-se um cenário de múltiplas discussões acerca principalmente de gênero e sexualidade e entre essa efervescência de descobertas, discussões, intenções de transformações nas realidades, estavam também as instituições culturais, do mundo da arte e da academia e ainda a apropriação dos novos meios tecnológicos que na época causaram grande impacto nas artes visuais.

Paradoxalmente à esse cenário, a América Latina, em comum os três países das artistas selecionadas (Argentina, Brasil e Chile), também começava a viver a repressão, violência e perseguição das ditaduras que haviam se instaurado, dispersando as discussões presentes e em desenvolvimento acerca de temáticas que, com a repressão, foram proibidas (gênero e sexualidade).

A censura levou as artistas a tomarem uma posição de resistência e, através de estratégias, estabeleceram diferentes resistências. É importante ressaltar, os recortes claros e intencionais por meio dos quais o militarismo se sustentava – homens, cisgêneros, brancos, idealizados (como figuras ideais/modelos) que se impondo como Homens Héteros conferiam um “tradicionalismo”, envolvimento de religiosidade e “valores” familiares.

Os corpos diferentes (mulheres, LGBTQs, negras, entre outras minorias) sofriam a violência extrema e escancarada, é a partir dessa contextualização que, os corpos dessas mulheres se situam como campos de batalha. Sendo comparados à territórios, corpos à margem, mas que estabelecem suas fronteiras próprias, e, de resistência que lutavam contra as opressões às liberdades individuais. Os corpos radicais surgem e vivem esses momentos.

O estudo pôde, em seu desenvolvimento, investigar a arte em videoperformance produzida por três artistas mulheres latino-americanas tendo como suporte seu próprio corpo, as tecnologias e a interface arte-mídia, sendo possível, perceber a multiplicidade de corporeidades presentes dentro desses estudos. É concebível múltiplos significados e sentidos que foram criados para os corpos, e, relacionando-os com as tecnologias, ocorre ainda mais uma amplificação teórica necessária para abranger ainda mais novos espaços, consciências corporais e sentidos.

As análises feitas tornam perceptível a potencialização nos corpos através das tecnologias, os novos diálogos e relações corporais estabelecidas, através das obras das artistas latino-americanas, é possível perceber marcas comuns, angústias semelhantes de mulheres que passaram por regimes autoritários e extremamente sexistas, além de angústias pessoais dentro de tramas e imposições sociais estabelecidas, que reverberam até hoje. As obras demonstram histórias, narrativas coletivas, sendo contadas por pessoas que presenciaram, que viveram e sofreram diferentes situações que, de muitas maneiras as unem.

A sinergia entre corpo, vídeo, dispositivos tecnológicos que compõem a linguagem da videoperformance legitima o papel de arte engajada conferido aos meios eletrônicos como o vídeo com a chegada das artes midiáticas. Nos dias de hoje, os temas estudados, também conhecidos como transversais – o feminino, as questões de gênero e etnias, diferenças raciais e de religiosidade

ou mesmo as questões políticas e econômicas, como foi possível observar na obra das artistas analisadas. Hoje, e depois de se misturar aos novos meios como o vídeo e a internet, a arte midiática tem se revelado, cada vez mais, um potente campo de ação e veículo de empoderamento feminino, de manifestações de sentimentos, desejos, inquietudes.

As obras apresentadas, assim como as realizadas, provocam sensações plurais e abrem diferentes caminhos interpretativos, permitindo com que cada espectador traga para si e para sua experiência pessoal a obra, relacionando as diferentes ressignificações dos símbolos contidos, assim como sentimentos compartilhados, indagações, inquietações, reflexão.

A pesquisa em seu decorrer, traz como premissa a visibilidade de artistas latino-americanas, principalmente no capítulo 3 e 4, onde se encontram diálogos com suas respectivas obras em videoperformance a serem analisadas e referenciadas, possibilitando a reflexão e a visibilidade de outros corpos, corpos radicais, suas realidades e vivências questionadoras que clamam pelo embate.

Como é possível ver nas obras comentadas, onde ocorre a fragmentação do corpo feminino, o diálogo com a câmera e o enfrentamento com ela ocorre, além do ocultamento dos rostos nas três obras ser uma característica marcante e extremamente potente, através de máscaras, capuzes que aos poucos desvelam o rosto, a voz, os gritos, desejos e anseios das artistas. Causa identificação, expõe a realidade de muitas mulheres durante muitos anos e, infelizmente ainda atual para muitas.

Em uma sociedade midiática e conectada pela tecnologia, a pesquisa promove novas discussões e o desenvolvimento do contexto teórico e crítico complexo que essas artistas merecem e sua contribuição para a Arte Contemporânea, além do impacto que essas obras têm na sociedade atual, que gera reconhecimento, reflexão e empoderamento.

De igual forma, a presente pesquisa contribui através do desenvolvimento de uma produção artística, relatada no capítulo 4, por meio da produção de duas videoperformances, buscando gerar reflexões acerca das questões relacionadas com os corpos femininos, os padrões estabelecidos, as novas relações, sentimentos e desejos, e o empoderamento e inspiração de outras mulheres acerca das obras. As obras de videoperformance e o estudo em Artemídia realizado visam sobretudo oferecer as gerações atuais e futuras, outras histórias

da arte e da arte mídia que respeitem a diversidade e a criação artística de homens e mulheres de diferentes etnias, crenças e geografias, e ainda que se revele uma história da Artemídia menos individualista, etnocêntrica e androcêntrica (CAO, 2008).

Pensando em novas gerações e desenvolvimentos, a presente dissertação abrange objetivos pertencentes à dimensão social, contemplando dessa maneira o Objetivo Sustentável 5 – Igualdade de gênero, dentre os Objetivos para o Desenvolvimento Sustentável (ODS) propostos pela ONU que estimula as ações dos países na busca pelo desenvolvimento sustentável. Desse modo, são propostos 17 objetivos que estabelecem 169 metas universais. A proposta da é ser “um plano de ação para pessoas, para o planeta e para a prosperidade” (ONU, 2015, p. 1).



Figura 37 – Os 17 Objetivos de Desenvolvimento Sustentável, ONU, 2015.

Refletindo e buscando por um futuro igualitário por meio do conhecimento, da democratização do mesmo, a pesquisa contempla a ODS número 5, que traz à tona além de ser um direito humano fundamental, a Igualdade de gênero é fundamental para um mundo pacífico, próspero e sustentável. Dentre algumas metas essenciais para o objetivo ser alcançado que contemplam legislações, sustentabilidade, igualdade de direitos, oportunidades, participações, a eliminação de casamentos precoces, da violência contra as mulheres, também traz a necessidade de “aumentar o uso de tecnologias de base, em particular as tecnologias de informação e comunicação, para promover o empoderamento das mulheres” (ONU, 2015);

Dada as circunstâncias de violência contra as mulheres, cujos índices só aumentam, é de extrema importância contemplar a ODS, visando o desenvolvimento de um mundo igualitário para todas as mulheres, com direitos de viver, de ser livre, de ter acesso à saúde, empregos, tecnologias, de o

empoderamento deixar de, muitas vezes ser privilégio e sim ser viabilizado e democratizado entre as mulheres.

A investigação fomenta como uma semente, ao englobar os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável, esperanças de um mundo melhor, em que todas as mulheres possam ser livres de imposições, de violências, que a liberdade seja direito, que afetos sejam expressados, que hajam sempre alcances, possibilidades, oportunidades e igualdade. Que o empoderamento movimente estruturas e seja cada vez mais democratizado em diferentes meios e para todas as mulheres.

Através desse trabalho, mantenho a esperança e os desejos de que de alguma maneira essa investigação tenha colaborado para a permanência e visibilidade dessas artistas e suas obras, que a memória seja sempre fortificada e fomenta à resistência diária de nossos corpos, que possa ter ampliado e trazido outras perspectivas sobre a História da Arte latino-americana, que fomenta ainda mais a busca por outras histórias, outras artistas, outras obras. Que mantenhamos sempre o conhecimento democratizado como elemento principal dentre as batalhas impostas.

.

REFERÊNCIAS

ARAUJO, Leusa. **Tatuagem, piercing e outras mensagens do corpo**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

ATZORI, Paolo; WOOLFORD, Kirk. **Extended Body**: Interview with Stelarc. In: CTheory. British Columbia, Canada: University of Victoria, 1995. Disponível em: <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=71>. Acesso em: 18 de fev. 2021.

BORDO, Susan. O corpo e a reprodução da feminidade: uma apropriação feminista de Foucault. In: BORDO, S.; JAGGAR, A. M. (org.). **Gênero, corpo, conhecimento**. Rio de Janeiro: Record; Rosa do Tempus, 1997, p. 19-41.

BUTLER, Judith. **Bodies that Matter** - On the discursive limits of "sex". New York: Routledge, 1993.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003

CANTON, Katia. **Corpo, Identidade e Erotismo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009

CAO, Marián L.F. **Creación Artística y Mujeres**. Disponível em https://books.google.com.br/books/about/Creaci%C3%B3n_Art%C3%ADstica_y_Mujeres.html?id=_mO0JNIOI4MC&redir_esc=y. Acesso em: 20 de fev. 2021.

CHAKRABARTY, Dipesh. **Provincializing Europe**: Postcolonial Thought and Historical Difference. Princeton University Press, 2000.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

COSTA, Luiz Cláudio da (org.). **Dispositivos de registro na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Introdução: Rizoma. In: **Mil Platôs** - capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, vol. 1, p. 10-36.

ECO, Umberto. **Sobre algumas funções da literatura**. In: Sobre a literatura. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ESCOBAR, Arturo. **La invención del Tercer Mundo**. Bogotá: Norma, 1998.

ESCOBAR, Arturo. **Más allá del Tercer Mundo**. Globalización y diferencia. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia—Universidad del Cauca, 2005.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Coleção conexões. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**: por uma filosofia da comunicação. São Paulo: Cosac & Naif, 2007.

FONSECA, Maria Tereza de Azevedo da. **Realização e recepção**: um exercício de leitura. In: Comunicação & Educação. São Paulo, Moderna, 1998.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I**: a vontade de saber. Trad. M.T. C. Albuquerque e J. A G. Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1977b.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade II**: O uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade III**: O cuidado de si. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

FOUCAULT, Michel. (1979). **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998, 13ª ed.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: história da violência nas prisões.** Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

GARBER, Marjorie. ***Vested Interests - Cross-dressing & Cultural Anxiety***. New York: Routledge, 1992.

GIACOIA JR., Oswaldo. **Resposta a uma questão: o que pode um corpo?** In: LINZ, Daniel; GADELHA, Sylvio (orgs.). *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo.* Rio de Janeiro: Relume Damará, 2002

GIUNTA, Andrea. "Estrategias de la modernidade en América Latina." In: **Escribir las Imágenes.** Buenos Aires, Siglo Veintiuno. 2011.

GREINER, Christine. **O Corpo: pistas para estudos indisciplinados.** São Paulo: Annablume. 2005.

GRZANKA, Patrick. ***Intersectionality: a foundation and frontiers reader.*** Boulder: Westview Press, 2014.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica: cartografias do desejo.** Petrópolis: Vozes, 1986

GUHA, Ranajit. **History at the limit of World-History.** Columbia University Press, 2002.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais;** organização L. Sovik. Belo Horizonte: UFMG; Brasília, DF: UNESCO no Brasil, 2003.

HARAWAY, Donna J. (1985). **Manifesto ciborgue - Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX.** In: HARAWAY, D.; KUNZRU, H.; TADEU, Tomaz (org. e trad.). *Antropologia do ciborgue - As vertigens do pós-humano.* Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2000, p. 33-118.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna.** São Paulo: Edições Loyola, 2000.

KATZ, Helena. **A Natureza Cultural do Corpo**, in Revista Fronteiras, vol. III,nº 2, pg. 65-75. 2001.

KATZ, Helena. **A Dança, Pensamento do Corpo**, in O Homem-Máquina: a ciência manipula o corpo. São Paulo, Companhia das Letras, pg. 261-274. 2003.

KATZ, Helena & GREINER, Christine. **A Natureza Cultural do Corpo**. In: Lições de Dança 3. SOTER, Silvia & PEREIRA, Roberto (org.): pág. 77-98. UniverCidade Ed., Rio de Janeiro, 2002.

KRISTEVA, Julia. (1980). **Powers of Horror** - An essay on abjection. New York: Columbia University Press, 1982.

LE BRETON, D. **A sociologia do corpo**. Petrópolis: Editora Vozes; 2007

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 3. ed., 2010.

LIMA COSTA, Claudia de. **Histórias/estórias entrelaçadas do(s) feminismo (s): introdução aos debates**. Estudos Feministas, Florianópolis jan/abril 2009.

LOPONTE, L. G. **Docência artista: arte, estética de si e subjetividades femininas**. Porto Alegre: UFRGS, 2005a. 207 p. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2005.

MACHADO, Arlindo (org.). **Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro**. Curador Arlindo Machado; Texto Walter Zanini, Fernando Cocchiarale, Cacilda Teixeira da Costa et al. São Paulo: Itaú Cultural, 2003. 275 p., il. p&b.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Editora Cultrix, 2005.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2008.

MOHANTY, Chandra T. **"Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses."** In: MOHANTY, Chandra T.; RUSSO, Ann; TORRES, Lourdes (Ed.). *Third World Women and the Politics of Feminism*. Bloomington: Indiana University Press, 1991. p. 51-81.

NOVAES, Joana de Vilhena. **O corpo pós-humano: notas sobre arte, tecnologia e práticas corporais contemporâneas**. In: Revista Trivium. Rio de Janeiro: Universidade Veiga de Almeida (UVA), dez. 2010, ano II, ed. II. Disponível em: <http://www.uva.br/trivium/edicoes/edicao-ii-ano-ii/artigo-tematico.htm>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2021.

ONU. Organização das Nações Unidas. **Objetivos de Desenvolvimento Sustentável**. 2018. Disponível em <https://brasil.un.org/> acesso em 21 de fevereiro de 2021.

ONU. Organização das Nações Unidas. **Transformando Nosso Mundo: A Agenda 2030 para o Desenvolvimento Sustentável**. 2015. Disponível em: <https://brasil.un.org/pt-br/sdgs/5> Acesso em 01.fev de 2021.

SAFATLE, V. **"Para além da sexualidade: Foucault e a liberdade como autopertencimento"**, In: NOVAES, A. *Mutações: entre dois mundos*. São Paulo: Edições Sesc, pp. 345-369. 2016.

SAMPAIO, Renato Sergio. **Compreendendo o Ensino/Aprendizagem da videoperformance – relato de uma experiência**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e Artes do Pós-humano. Da Cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2003.

SHARP, Willoughby. **“Videoperformance”**. Trad. de Ana Ban. eRevista Performatus, Inhumas, ano 1, n. 6, set. 2013.

ORLAN. **O manto de Alerquim. In: Performance Presente Futuro**. Rio de Janeiro: Oi Futuro/Contracapa p. 41-46, 2008.

PALERMO, Zulma. 2006. **“Inscripción de la crítica de género en procesos de descolonización”**. In: PALERMO, Zulma (coord.). *Cuerpo(s) de mujer: representación simbólica y crítica cultural*. Córdoba: Universidad Nacional de Salta–Ferreyra Editor, 2006, pp.237-65.

PIGLIA, Ricardo. **El último lector**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2006.

PIRES, Beatriz Ferreira. **O corpo como suporte da arte**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

PRINS, Baukje, MEIJER, Irene Costera. **Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler**. In: Revista Estudos Feministas. Volume 10, número 1, Florianópolis, janeiro de 2002, pp. 155-167.

POLLOCK, Griselda. **Diferenciando: El encuentro del feminismo con el canon**. In: CORDERO REIMAN, Karen; SÁENZ, Inda (orgs.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana, Universidad Nacional Autónoma de México, FONCA, CURARE, 2007.

QUIJANO, Aníbal. **“La nueva heterogeneidad estructural de América Latina”**. Hueso Húmero, n.26, 1990; *La economía popular y sus caminos en América Latina*. Lima: Mosca Azul, 1998.

QUINTERO, Pablo. **Crisis civilizatoria, desarrollo y Buen vivir**. Buenos Aires: Del Signo, 2014; *Alternativas descoloniales al capitalismo colonial/ moderno*. Buenos Aires: Del Signo, 2015.

QUINTERO, Pablo; FIGUEIRA Patricia; ELIZALDE Paz Concha. **Uma breve história dos estudos decoloniais**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2019.

REZENDE, Guilherme J. de. **Telejornalismo no Brasil: Um Perfil Editorial**. São Paulo: Summus, 2000.

VALÉRY, Paul. “L’idée fixe”. *In: Oeuvres complètes*. Tome II. Paris: La Pléiade, 1960.

VENTURELLI, Suzete. **Arte: espaço - tempo - imagem**. Brasília: Ed. UnB, 2004.

WEINSTEIN, Barbara. **História sem causa? A nova história cultural, a grande narrativa e o dilema pós-colonial**. *História, Franca*, v. 22, n. 2, p. 185-210, 2003.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac & Naif, 2007.