

Pulsão entre corpo e câmera

Danillo Barata - UFRB

RESUMO

O artigo aborda a saída da representação mimética do corpo para a sua apresentação, sobretudo no Super-8 e na Videoarte, contextualizando as relações de como os artistas utilizaram o audiovisual como potencializador de intervenções artísticas. Dessa maneira, evidencia procedimentos e conceitos operacionais que demonstram o enfrentamento do corpo e da câmera.

Palavras-chave: Corpo, câmera e artes visuais

ABSTRACT

This article is about the change of the body mimetic representation to its presentation, specially in the Super-8 and VideoArt. The relations in which way the artists had used the audio-visual as a stimulating power for artistic interventions. In this way, it's described procedures and operational concepts that show the confront between the body and the camera.

Keywords: Body, camera and visual arts.

A partir do manifesto Surrealista de 1924, que concentrou as suas atividades em torno da poesia e do cinema, surgem, do ponto de vista formal, as primeiras performances e experiências de cinema de artista¹. Os seus manifestos eram próximos aos procedimentos das performances atuais, caracterizando-se pelo “abandono do raciocínio lógico, amparando-se o processo criativo no automatismo psíquico, fundamento básico recém definido por Breton” (GLUSBERG, 1987, p.20).

Os artistas de vanguarda estavam interessados em interpretar a realidade, rompendo com a representação mimética e com os espaços formais das linguagens, após a inserção e incorporação de meios técnicos

¹ Canongia afirma em seu texto Panorâmica em Quase-Cinema, que “foi o Léopold Survage, em 1914, o primeiro a antecipar e descrever um projeto de cinema abstrato, pictórico”. No entanto, foi a partir dos filmes *Anémic Cinéma* de 1926 e *Rotative d'émission*, 1925 de Marcel Duchamp, *Entr'acte* de Picabia e René Clair e *Ballet Mécanique* de Léger, que a interface entre as linguagens: a do cinema e a das artes plásticas através de uma fusão criavam uma terceira, particular e autônoma.

para captura e manipulação da imagem². Um sentido mais interdisciplinar despontava à época. Para CANONGIA:

O cinema, mais que a fotografia, a *collage*, a fotomontagem e outras técnicas de integração visual, permitiu e permite desenvolver, em diversos níveis, a enorme variedade das experimentações lingüísticas, tentando empregar ousadamente a matéria filmica, não como suporte da imagem, mas como a imagem em si mesma. As pesquisas contemporâneas perceberam claramente a amplitude atingida pela interdisciplinaridade de linguagens, pelo uso de *medias* integrados e procederem à análise de suas próprias relações semânticas. Assim, se dois meios se tangenciam, naquele ponto fica inaugurado um terceiro espectro de operação. (CANONGIA, 1981, p. 9)

O início da década de 1960 vai instaurar a quebra de um novo paradigma na arte: não se representa, nem interpreta e agora tudo é apresentado. Talvez o conceito de apresentação seja o mais apropriado para criar as bases da performance. O artista, o seu corpo em diálogo com o espaço, com o público e com a câmera.

O corpo em diálogo com o espaço emerge em um período onde a inquietação de diversos artistas, tomados pela idéia da chamada antiarte, desperta novas maneiras de re-significar a estética e a própria definição de arte. Fugindo do contexto mercadológico que transformou boa parte da produção artística em objetos de consumo dos especuladores e grandes empresários do mercado financeiro, a reação dos artistas nos anos 1960 e 1970 foi deixar de fazer objetos e fazer uma arte que teoricamente não poderia ser vendida, arte que fosse simplesmente um evento, deixando apenas um registro. Assim o corpo assume um lugar estratégico para ação artística. Um desejo de retornar ou tomar a cabo o famoso lema dadaísta, a fusão da arte-vida. Para Gonçalves:

A combinação da exaustão do espírito transgressivo dos anos 60, a influência do pensamento pós-estruturalista, a consolidação da cultura de massa e dos usos da tecnologia

² Para melhor entendimento deste conceito ver o texto do Edmond Couchot *Da representação à simulação* In PARENTE, André (org.) *Imagem Máquina*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

nas artes efetivamente afetaram a performance, especialmente a partir dos anos 80.

Conseqüentemente, essas mudanças também afetaram premissas Teóricas e políticas nas artes, fato sensível na rejeição da noção de presença imediata do artista como “pura diferença”. (GONÇALVES, 2006, p.92)

A tragédia, o desconforto e a crítica social são a tônica das atividades na arte desse período. A apropriação desses temas pela arte conceitual e minimalista por artistas como Richard Serra, com seu vídeo *TV Del People*, colocava em xeque a responsabilidade das grandes corporações americanas e a industrialização da cultura. A busca por novas formas de expressão, o estreitamento entre arte-vida, era a forma do artista estabelecer a interlocução social, sendo agente primordial do discurso contundente e provocativo. Arraigado à sua poética, diminuindo os espaços interior-exterior.

Não por acaso o surgimento dessas linguagens estava associado a momentos muito particulares da metade seguinte do século XX. As definições de arte e política, a questão do gênero e a postura marginal permearam as práticas e os terrenos de intervenções deste período. Era necessário apontar outros caminhos, e outras narrativas só tornaram-se possíveis através de dispositivos midiáticos. É evidente que no campo teórico textos seminais como de Marshall McLuhan apontaram para direção da inevitabilidade do meio e suas operações no campo do simbólico e, também, assim como também o ensaio de Guy Debord “A sociedade do espetáculo” de 1967.

Outro aspecto fundamental diz respeito a mudança de eixo: a ambiência. A partir da segunda guerra muitos artistas migraram para a América e isso, de certa maneira, permitiu uma certa liberdade no que diz respeito ao uso e acesso de outros meios na arte. No documentário *America*³, Rauchenberg comenta que “Na América os artistas não precisaram competir com dois mil anos de história, as coisas eram mais livres. Os artistas podiam fazer o que queriam”. Notadamente, parte desse comentário diz respeito a abertura dos currículos nas academias de arte, e os centros de tecnologias foram o diferencial da videoarte na América do Norte.

Nesse sentido, há uma distância real na experiência do vídeo nos EUA em relação à experiência brasileira, pois o processo de iniciação do

³ Série América – Video Filmes – Dir. João Moreira Salles, 1992.

vídeo no Brasil se deu de forma muito particular. Alguns artistas, entre eles Antônio Dias e, mais tarde, Rafael França, dispuseram da tecnologia desses grandes centros, na Itália e na América. Entretanto, como afirma Arlindo Machado, para os demais artistas, o processo intuitivo e a falta de recursos tecnológicos marcaram o vídeo brasileiro nos primórdios. De todo modo, a inserção do vídeo aconteceu relativamente breve em relação à produção internacional.



Hélio Oiticica & Neville D'Almeida - *Quasi-cinemas / CC5 – Hendrix War*, 1973

Em 1973, Hélio Oiticica desenvolve através de projeção de slides, filmes e instalações, o quase-cinema (CANONGIA, 1981, p.20). A polifonia dos meios vai visionar a experiência das mídias no final do século XX por se tornarem acessíveis e pela popularização ao acesso às tecnologias. Um dos aspectos importantes dessa experiência diz respeito a necessidade de Oiticica de reivindicar uma discussão em torno da linguagem, como afirma Beatriz Scigliano Carneiro:

“Não interessava a representação do tempo pela imagem-movimento que reproduziria a passagem sucessiva dos momentos ao mostrar um “antes e depois” de uma linha evolutiva na qual se desenrolava uma narração. Após muita conversa, se ativeram ao que de fato queriam, realizar uma experiência de não-narração, de não-discurso, contrariando a expectativa de contar uma história, de

fazer cinema”(CARNEIRO, 2008, p.189-190 - IN fios soltos: a arte de Helio Oiticica)

Notadamente, para além das discussões formais do meio, o espírito transgressor do Hélio era motivado por uma outra relação com mundo estético. Para o artista era fundamental “transformar os participantes, proporcionando-lhes proposições abertas ao seu exercício imaginativo”. Corroborando o fato do artista investigar as questões do espaço e da relação. Enunciando o princípio da participação, o princípio de uma arte relacional em busca uma interface mais substantiva com o público. Na expo-projeção 73, o artista afirmou:

...tudo o q de esteticamente retrógado existe
tende a reaver representação narrativa
(como pintores q querem ‘salvar a pintura’
ou cineastas q pensam q cinema é
ficção narrativo-literária).
NÃONARRAÇÃO é NÃODISCURSO
NÃO FOTOGRAFIA ‘ARTÍSTICA’
NÃO AUDIOVISUAL. (Oiticica, apud CANONGIA, 1981:
20)

A experiência do Quase-cinema foi realizada por outros artistas a exemplo do artista pernambucano Paulo Bruscky, que realizou um total de 29 trabalhos audiovisuais entre vídeos e super-8 dentro deste conceito. Para além da experimentação audiovisual, os trabalhos tinham um compromisso com a fuga narrativa. Esse desejo de autonomia era fundamental para independência e consciência lingüística. Notadamente, essa foi a bandeira de muitos artistas que flertaram com o meio audiovisual. Era fundamental romper com os mecanismos comerciais da indústria, tais como: roteiro, *store line* e seus métodos operacionais.

A introdução do vídeo no Brasil, no início da década de 1970, desenvolveu “experiências mais ambíguas, pelos estados intermediários e de contaminação entre os espaços de dentro e fora” (MACHADO, 2003, p.41). O artista convocava-se a discutir e dialogar, juntamente com a sociedade e a dar voz ao artista-cidadão. Naturalmente, as primeiras produções ocorreram no eixo Rio - São Paulo por tratar-se grandes centros, com uma estrutura de mercado mais robusta e institucionalizada. Podemos agregar o fato desses estados contarem com certo parque tecnológico e, portanto, estarem à frente,

em termos de acesso, aos outros estados brasileiros. O confronto do artista com a câmera foi a tônica dessas primeiras experiências. Vale ressaltar o vídeo *Marca Registrada*⁴, de Letícia Parente⁵, no qual a artista borda sobre a própria pele a frase “*Made in Brasil*”. Esse trabalho tornou-se um dos vídeos mais simbólicos das experiências da primeira geração do vídeo brasileiro. Em 2003, o Itaú Cultural editou um catálogo com a organização do livro e curadoria da mostra do pesquisador Arlindo Machado, que faz um mapeamento dos trinta anos do vídeo brasileiro, tendo como o título *Made in Brasil*, aludindo ao trabalho da Letícia Parente. Com efeito, a história do vídeo no Brasil é bem descrita nesta obra, o que nos permite focar nos aspectos conceituais do diálogo entre o corpo e câmera.

Marca Registrada suscita uma série de interpretações, pois naquele momento o Brasil e boa parte da América latina padeciam com golpes militares e a inserção norte-americana na política desses países era muito explícita. Num plano seqüência, o Azulay, realizador audiovisual da época, filma a performance da artista. Não há grande sofisticação na realização do vídeo. Talvez por isso a força do trabalho resida no ato corajoso e penitente. Um outro aspecto importante advém da origem e percursos da autora. É no nordeste brasileiro que a prática do auto-flagelo na Bahia e das bordadeiras no Ceará encontram uma coexistência. Em *Nordeste*, de 1981, a artista realiza um vídeo no qual as referências aos fluxos migratórios são abordadas em um plano seqüência no qual a artista puxa uma mala ao som da música “no dia que eu vim-me embora” de Caetano Veloso.

No dia em que eu vim-me embora
Minha mãe chorava em ai
Minha irmã chorava em ui
E eu nem olhava pra trás
No dia que eu vim-me embora
Não teve nada de mais
Mala de couro forrada com pano forte brim cáqui...

⁴ Marca Registrada – 1975, 10 min 30, Porta-Pack)

⁵ Natural de Salvador na Bahia, Letícia Parente nasceu em 1930 e faleceu no Rio de Janeiro no início dos anos 90. Foi doutora em química e exerceu a docência na Universidade Federal do Ceará e na PUC Rio. Realizou uma série de vídeos e participou de mostras nacionais e internacionais. Destaca-se o vídeo *Marca Registrada* que foi o vídeo brasileiro na mostra internacional de Chicago. Em julho de 2011 houve uma exposição intitulada **Letícia Parente**, cuja a expografia foi executada na Capela e Casarão do MAM-BA.

Após a movimentação inicial, a artista centra-se no campo visual do quadro e retira da mala um lençol com duas cobras. A partir desse momento a artista estabelece um jogo para retirar o lençol sem ser picada pelas cobras. As duas cobras são uma referência ao símbolo da farmácia e da medicina pelo qual a artista evoca a cura. Outrossim um dos temas abordados de forma contumaz no cinema do período, a imigração é a base conceitual do trabalho.

Letícia talvez seja, além de precursora do vídeo, uma das primeiras artistas feministas brasileiras, pois realizou uma série de trabalhos que problematizavam o espaço interno do “corpo casa”. No vídeo *Preparação I*⁶, a artista retoma a tradição do diálogo com o espelho. O vídeo mostra a autora se arrumando frente ao espelho num ritual de preparação para sair. Utiliza o adesivo hospitalar para selar sua boca e seus olhos nos quais ela desenha a boca e os olhos. Simulando uma outra persona. Na sequência, a artista pega sua bolsa e sai de quadro fechando a porta da casa. Em *Tarefa I*⁷, a artista, vestida com roupas de dona de casa, deita-se na tábua de passar enquanto um outro performer passa o ferro no corpo da artista. Neste vídeo a questão do feminino e seu lugar na sociedade aparecem à tona. Um diálogo muito interessante com produção da época das artistas norte americanas Cindy Sherman da Barbara Kruger e da austríaca Valerie Export. Desse modo, a hipótese de uma protagonismo da inserção feminista na produção artística da Letícia fica evidente.

No final da década de 1960 e no início dos 1980, artistas como Valerie Export, Bárbara Kruger, Cindy Sherman e Kiki Smith vão desenvolver, dentro da esfera feminista, trabalhos utilizando o corpo, seja na fotografia, com os fluidos corporais, ou até mesmo material publicitário para desenvolver as suas ações. Denominadas artistas da primeira geração feminista, estavam associando o papel da mulher na sociedade e utilizando o corpo como campo preferencial de intervenção.

⁶ Letícia Parente – *Preparação I* -1975, 3min 30”, Porta-pack.

⁷ Letícia Parente – *Tarefa I* – 1982, 2min, Betamax.

Valerie Export, que participou do final do actionismo, criou performances, vídeos, filmes e eventos com meios de comunicação de massa desde meados dos anos 60, análises destemidas e quase sempre gráficas do papel da mulher na sociedade. Ela fundou a Austrian Filmmakers Co-operative e seus primeiros experimentos com performance e filme (*mestrationsfilm*, 1966, *orgasmus*, 1966) Colocaram-na na vanguarda da performance feminista. (RUSH. 2006 p. 50)

O olhar dessa geração esteve muito associado às minorias, ao papel da mulher na arte e na sociedade e na constatação de que a arte, até então, relegava as mulheres artistas a segundo plano. Empreenderam um vasto olhar no universo feminino e desenvolveram trabalhos que justapunham a força de suas intervenções, de forma política e decisiva. Barbara Kruger é uma dessas artistas que conseguiu ampliar o seu discurso utilizando-se da propaganda e dos meios de comunicação de massa para potencializar sua expressão, “atacando” o público com manchetes, ou imagens lançadas ao “consumidor”.



Valerie Export – Touch Cinema, 1968.

Testar os limites do corpo, “desfetichizar”, descaracterizar os modelos vigentes que permearam e permeiam nossa cultura seja pela pintura, escultura, jogos olímpicos ou pelos cânones midiáticos, perpetuados

no cinema e na TV. Foram esses os passos perseguidos pelos artistas em suas atuações durante as primeiras pesquisas com o corpo.

Essa postura frente à arte serviu como forma de desprender e “ultrapassar” o objeto. A arte do corpo, elemento agenciador de um discurso contundente, foi a forma que esses artistas dispuseram para desenvolver suas ações transitórias e de passagem.

A instantaneidade proporcionou uma imensa radicalização na experiência do vídeo, pois até o final de 1960 e meados de 1970, os artistas ainda utilizavam o filme Super 8, pelo seu fácil acesso e o baixo custo com a revelação. O cinema marginal deste período era a forma de expressão dos artistas a respeito dos acontecimentos sócio-políticos da época. Com o início da ditadura e da censura, os laboratórios passaram a ser constantemente vigiados. Entretanto, com o advento do vídeo e da fita magnética, o conteúdo dos trabalhos pôde ter uma livre expressão, o tempo para revelação era posto de lado, podendo-se ver instantaneamente as gravações realizadas.

No Brasil, alguns realizadores fora do eixo Rio-São Paulo também se destacaram na virada dos anos 1970 para os anos de 1980. Um exemplo radical foi o Rafael França, um dos artistas mais inquietos dentro dessa linguagem e que conseguiu uma inserção internacional de bastante relevo. França realizou uma série de trabalhos que do ponto de vista formal discutiam a questão do espaço. Essas vídeo-instalações e *vídeos walls* foram uma marca característica do trabalho de França.

Empreender maneiras de convívio e conexões com as novas tecnologias torna-se tarefa inevitável para o homem contemporâneo. Nesse sentido, grande centros de tecnologia tem se preparado de maneira constante para dirimir os atrasos e obsolescências para salvaguardar parte do acervo da videoarte mundial. Nos últimos anos diversos *tapes* foram convertidos para um sistema que virou convenção nas cinematecas e centros de tecnologia que gravam no sistema de fitas LTO⁸. Muitos estudiosos, centros de mídia e universidades tem se organizado para abarcar e permitir que essas produções de hoje possam “rodar” em cinco ou dez anos. Desse

⁸ Linear Tape-Open (LTO).

modo, o trabalho constante de arqueologia das mídias é uma tarefa irremediável.

Por um Cinema de Pulsão

Na Bahia a produção dos anos de 1970 apresentou um dos mais irreverentes e emblemáticos artistas de sua geração: Edgard Navarro. A primeira imagem que vi da obra de Navarro não foi a do cinema e sim de uma performance que ele desenvolveu após ganhar o prêmio no Festival Canta Nordeste. A música era o “Rap do Gregório” de Edgard e do Jorge Krunk. Na ocasião eles ficaram com o 2º lugar na competitiva do Nordeste. Fiquei intrigado com aquele homem cantando e performando um rap sobre um dos poetas que aguçavam minha juventude. O “boca do inferno” sendo ressignificado pela produção e pelos gestos daquele homem que pela TV eu descobria.

Curiosamente, a produção do poeta e a do cineasta tinham muito em comum: a transgressão. E foi nesse desejo de descoberta que me deparei com a produção de Navarro em Super-8. Essa transgressão, na prioridade do conteúdo sobre a forma, e, sobretudo, no desejo de fazer cinema, que notabilizou a militância do Super-8. A busca por uma linguagem própria possibilitou uma abordagem política. A tragédia, o desconforto e a crítica social também foram a tônica das atividades incluindo as discussões de gênero. Desse modo, a produção da época traz a experiência marginal e contribui de forma definitiva para uma nova gramática estética audiovisual.

O estreitamento entre arte-vida era a forma que o artista estabelecia a interlocução social, sendo agente primordial do discurso contundente e provocativo, arraigado à sua poética, diminuindo os espaços interior-exterior. É com isso que Edgard apresenta filmes, que podemos denominar, da época do desenvolvimento psicossocial. As fases são representadas por zonas erógenas, a saber: Oral, Anal, Fálica, Latência e Genital, que determinam aspectos da personalidade, seus complexos e seus conflitos. É evidente que a aproximação com a psicanálise provoca esse estreitamento com o espaço do íntimo. Nos anos de 1970, as leituras e métodos da psicanálise popularizavam-se no Brasil. Notadamente, na Bahia essas práticas vão ser

incorporadas nas obras e na linguagem de uma geração, que nos anos de 1980 migram para uma terapia corporal.

Na mostra promovida pelo Cineclube Mario Gusmão em Cachoeira-Bahia, no mês de junho de 2011, de forma cronológica, o programa apresentou o filme **Alice no país das mil novilhas**, adaptação do clássico de Lewis Carrol. Alice entra no país das maravilhas ao engolir cogumelo que brota no estrume do gado. A fabulação é um elemento marcante do audiovisual que tem referências à contracultura. Filme inaugural de Navarro com a participação substantiva de atores afrodescendentes.

Exposed apresenta uma estrutura familiar dilacerada com destroços de memórias e objetos íntimos. Tal paisagem é contrastada com a “virilidade armada” do Estado à época. São expostos com fotografias e imagens de TV os fantasmas do tal regime. O filme cria uma dialogia entre passado e presente na Bahia.

O **Rei do Cagaço**, um dos filmes mais emblemáticos do artista, é uma referência clara a fase Anal, que segundo os estudiosos é a “ambivalência da dor e ambivalência do prazer”. Karl Abraham sugeriu que a fase sádico-anal fosse subdividida em duas fases. Em uma delas o estudioso define que o erotismo anal está ligado à evacuação enquanto que a pulsão sádica tem por objetivo a destruição do objeto. Neste filme Navarro vai iniciar sua busca em torno de um personagem que seja o transgressor expresso na paisagem baiana. Várias ações “atentados” são realizadas na cidade que focam no primeiro instante transeuntes e logo após instituições permanentes da Bahia. Para o autor, “o trocadilho do título remete à não aceitação da ordem e ao combate”.

Lyn e Katazan é inspirado na Fazenda Modelo, obra literária de Chico Buarque. Aborda um conflito de classes entre Lin, um simples operário da construção civil, que vive de forma plena a descoberta do seu corpo e sua mente, com Katazan, seu patrão que não entende a plenitude e o altruísmo de seu funcionário.

Em **Na Bahia ninguém fica em pé**, com José Araripe Jr e Pola Ribeiro, os autores desenvolvem um ensaio sobre a produção audiovisual da época. Curiosamente, o retrato da época é muito próximo aos de hoje. Filme realizado pela **Lumbra**, composta por Fernando Beléns, Pola Ribeiro, José

Araripe Jr e Edgard Navarro. A Lumbra era um coletivo destes artistas que mais tarde tornou-se produtora.

Se em *Super Outro*, filme de sua autoria de 1989, o personagem gritava: - abaixo à gravidade! Hoje, após tanta gravidade, não é demasiado afirmar que Edgard Navarro é um dos mais importantes realizadores audiovisuais brasileiros de nosso tempo.

Referências:

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: Uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BATTCKOCK, Gregory. **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CANONGIA, Ligia. **Quase cinema**: cinema de artista no Brasil, 1970/80. In: *Arte brasileira contemporânea: caderno de textos 2*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

_____. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CARNEIRO, Beatriz Scigliano in Paula Braga (org). **Fios Soltos: a arte de Helio Oiticica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GONÇALVES, F. N., **Fabulações Eletrônicas: poéticas da comunicação e da tecnologia em Laurie Anderson**. Rio de Janeiro: E-Papers, 2006.

MACHADO, Arlindo. **Máquina e imaginário: O desafio das poéticas tecnológicas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

_____. **Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

PARENTE, André (org.) **Imagem Máquina**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

RUSH, Michael. **Novas Mídias na Arte Contemporânea**. São Paulo: Martins fontes, 2006.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies**. New York: Routledge, 2002.

ZANINI, Walter . **"Primeiros Tempos da Arte/Tecnologia no Brasil"**. A Arte no Século XXI, IN: Diana Domingues, org. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.

Danillo Barata

Videoartista, Mestre em Artes Visuais pelo PPGAV - Escola de Belas Artes, UFBA. Doutorando em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Professor do quadro permanente no Centro de Artes, Humanidades e Letras da UFRB. Em suas pesquisas artísticas desenvolve poéticas utilizando linguagens em vídeo, arte eletrônica, fotografia e audiovisual.