

O CORPO EM CONTEXTO NA CONTEMPORANEIDADE: ENTRE O PÚBLICO E O PRIVADO NOS VÍDEOS “ENTRE” DE NINA GALANTERNICK E “DESENHO-CORPO” DE LIA CHAIA.

Regilene Sarzi Ribeiro¹

Esta comunicação apresenta um estudo do corpo no vídeo tendo como base aproximações comparativas entre o contexto estético-cultural e a plástica audiovisual de duas videoartes brasileiras: *Entre*, de Nina Galanternick, produzida no ano de 1999 e *Desenho-corpo*, de Lia Chaia, do ano de 2002. O texto é um recorte da pesquisa de Doutorado realizada pela autora junto ao Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, na linha de pesquisa Análise das Mídias, que resultou na Tese “Regimes de visibilidade do corpo fragmentado e construção de sentido e interação na videoarte brasileira” (2012).

Os vídeos citados acima e que compõem o *corpus* desta comunicação participaram da exposição “O corpo: entre o público e o privado”², realizada no Paço das Artes (USP, SP), em 2004, com curadoria de Arlindo Machado e Christine Mello (2004).

As primeiras experiências estéticas com o vídeo no Brasil ocorrem em meados de 1960 com a chegada da primeira câmera Portapak ao país. O pioneirismo conceitual dos anos de 1960 e 1970 e as obras de artistas como Leticia Parente, Hélio Oiticica, Wesley Duke Lee, Antonio Dias e Sônia Andrade, entre outros, marcam o surgimento da videoarte brasileira. Em seu recente estudo, “Extremidades do Vídeo” (2008), a pesquisadora Christine Mello apresenta um histórico sobre o corpo no vídeo brasileiro, partindo das relações entre o contexto social e político do país e as produções artísticas da época, como as *performances* e experiências estéticas coletivas que surgem com a *Body Art* e a Arte Conceitual, em meados de 1960 e 1970.

Considerando-se o corpo como um operador de sentido, sua presença nas obras videográficas da primeira geração do audiovisual brasileiro, a geração dos pioneiros (MACHADO, 1997:

1 Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP. Docente de História da Arte nos Cursos de Comunicação Social – Publicidade e Propaganda e Design Gráfico da Universidade Paulista – UNIP/Bauru. Coordenadora de Projeto Integrado Multidisciplinar em História da Arte. Membro pesquisador do Centro de Pesquisas Sociossemióticas (PUC:SP:COS-USP:FFLCH-CNRS:FNSP) e do Grupo Linguagem do Espaço e da Forma (UNESP:FAAC/Bauru). Pesquisa realizada com apoio Bolsa CAPES (PROSUP).

2 Na referida mostra, cujo projeto curatorial foi selecionado para Temporada de Projetos 2003/2004, os vídeos integravam a sala “Ambiente2 [programa2]: O corpo do espaço privado ao público”, junto com Rafael França, Lucila Meirelles e Inês Cardoso.

75), se caracteriza como mediação, estratégia, crítica, política. O embate entre máquina (câmera de vídeo) e o corpo (*performance* do artista) se apresenta como elemento estrutural construtor de linguagem, compreendida para além dos mecanismos de registros de som e imagem, a fim de ser reconhecida como sinônimo de produção midiática que amplia as experiências sensíveis com o corpo.

Tendo o próprio corpo como materialidade e linguagem artística, os artistas que deram origem à arte do vídeo no Brasil se apropriam dos recursos da máquina, registro e enquadramentos de imagens e sons, para expor seu corpo a discussões estéticas, sociais, culturais e políticas em situações inusitadas, de ataques e intervenções violentas contra o corpo, uma das marcas da *Body Art*. Somado ao fato de que tais práticas performáticas eram concebidas para serem especificamente registradas pelo vídeo, sem público, denominadas *performances* sem audiência. Sobre estas *performances*, afirma Mello:

Diferentemente de outros países que produzem nos anos 1970 *performances* e *body art* (arte corporal) muitas vezes em espaços abertos, no Brasil tais manifestações públicas são recriminadas, censuradas, pelo Estado ditatorial. Os trabalhos performáticos são realizados, dessa forma, em caráter privado, isolados do espaço público, e documentados pela câmera de vídeo (MELLO, 2008: 144).

Durante os anos de 1980 e 1990, desenvolve-se no Brasil um grupo de artistas que explora exaustivamente os pressupostos poéticos do vídeo (MACHADO, 2007). Entre eles se encontram Arthur Omar, Eder Santos, Cao Guimarães, Regina Silveira e Sandra Kogut. Para estes artistas, o corpo será mais do que um tema, será o sujeito do discurso, crítico e político, aquele que quebra com as convenções do meio videográfico a favor de um questionamento da própria exposição que o vídeo impõe, e que a cultura também irá impor como algo natural e aceitável.

Mais recentemente, a partir dos anos 2000, mesmo tendo como cenário um contexto bem diferente dos anos de 1970, ressurgem manifestações performáticas como aquelas observadas na primeira geração do audiovisual brasileiro em que as intersecções entre arte e política eram o mote das práticas performáticas. Nota-se um paralelo entre os trabalhos realizados entre os anos de 1974 e 1980 por Letícia Parente; Anna Bella Geiger; Ivens Machado, Paulo Bruscky, Paulo Herkenhoff e Sônia Andrade e as produções em vídeo recentemente produzidas por Dora Longo

Bahia, Fernando Lindote, Leandro Lima, Ivani Santana, Paula Garcia, Wilton Garcia e Lia Chaia. A aproximação revela, basicamente, três pontos em comum entre a primeira e a considerada geração contemporânea: as obras produzidas por estes artistas são práticas artísticas concebidas como videoperformances, captadas em tempo real, ou seja, o registro audiovisual ocorre no mesmo momento em que são realizadas as *performances*, criadas especialmente para o meio eletrônico, exclusivamente para *performances* sem audiência, ou seja, em situações em que não há a presença do público. O corpo em contexto continua sendo objeto de repressão, vigilância e poder, sobretudo no que diz respeito às relações entre homem, sociedade e os meios de comunicação de massa. O que se observa nas produções contemporâneas é que o vídeo passa a ser explorado de forma crítica com consciência da multiplicidade e dos desafios da linguagem, somado à resistência e consciência política que os pioneiros da videoarte tinham diante do poder totalitarista, representado pelo governo militar da época, e pela mídia televisiva.

As experiências com os recursos técnicos audiovisuais, a exploração dos códigos audiovisuais e o tratamento crítico empregado à maioria das obras levam o meio videográfico a um avanço naquilo que pode se configurar uma nova ordem visual e a descrição do que se pode chamar da linguagem do vídeo, tal como um traço ou sintoma da contemporaneidade. Os resultados do estudo comparativo da plástica audiovisual das duas videoartes em questão apontam, para alguns fatores, como para o fato de que ambos têm em comum a presença do corpo humano do artista-enunciador como sujeito actante do enunciado com a sua força motriz na realização do ritual que compõe parte da obra/texto, mas, são distintos quanto ao resultado final do registro desta *performance*.

Em Desenho-corpo (2002) o enunciado videográfico é um registro da *performance* com nenhuma ou pouquíssima interferência de recursos pós-filmagens como edição e montagens, mas no vídeo Entre (1999) ocorre o contrário, e somado à *performance* do corpo têm-se o uso de recursos pós-filmagem como filtros de colorização e sobreposição de imagens, entre outros. Essa aproximação considerou, sobretudo, o uso ou não dos recursos plásticos e procedimentos técnicos que vão além dos enquadramentos e organização dos planos da câmera ou registros do corpo em ação e exploram a manipulação dos recursos do dispositivo maquínico para produção de efeitos de sentido que a imagem eletrônica e a linguagem audiovisual permitem realizar.

Na sequência, observou-se que Desenho-corpo, embora apresente enquadramentos de bra-

ços e pernas, acaba se fixando no umbigo e nos seios do corpo feminino, simulacros do corpo vivo, fontes do nascimento e da nutrição da vida, ao passo que no vídeo *Entre o corpo* é figurativizado por meio de diferentes partes desde o rosto, pernas, pés até braços e nádegas, sem exclusividade para esta aquela parte do corpo. Embora, fique claro que o foco é para os órgãos de acesso ao corpo, nota-se que estão presentes no quadro videográfico partes do corpo como couro cabeludo até pintas e machas da pele e detalhes de dedos para simular o corpo mediado. No vídeo *Entre o público* compartilha o adentrar o corpo de fora para dentro, e reitera o todo pelo “entrar” (interioridade/privado) metafórico das partes do corpo. Ao passo que, em *Desenho-corpo* o traço semântico da exterioridade (fora) reiterado pelo desenhar do corpo leva a tematização do público, exposto, e confere identidade ao sujeito (enunciador/enunciatário), seja de pertencimento a vida e a sociedade, à individualidade e à coletividade, respectivamente. No vídeo *Entre* é a interioridade (dentro) que reforça o traço semântico do privado, levando o sujeito (enunciador/enunciatário), à sinestesia com o corpo do outro, e em *Desenho-corpo* é a exterioridade que reitera o traço do público, levando o público ao contato com o outro pelo corpo exposto pelo público.

Na comparação dos aspectos da topologia audiovisual, a comparação entre os formantes cromáticos, eidéticos e sonoros uma vez contrapostos apresentaram traços compositivos do enunciador, participados pelo enunciatário na construção compartilhada de sentido. Nos vídeos *Entre* e *Desenho-corpo*, a cor é explorada de diferentes maneiras, seja pelo uso de filtros cromáticos, iluminações artificiais ou recursos pictóricos. No vídeo *Entre* o tom rosado da pele feminina é ampliado por filtros que a tornam mais rosa e aquecem os tons naturais da pele, da mesma forma que esfriam partes do corpo, como as pernas e a vagina, quando passam a compor com cores pastéis e preto e branco. Ao passo que em *Desenho-corpo* esta presença do pictórico na composição cromática do vídeo é escancarada. O tom vermelho da caneta esferográfica tingiu de cor o corpo humano, que por sua vez permanece, durante todo o vídeo, em frente a um fundo listrado de preto em branco. Não são usados filtros cromáticos, mas um foco de luz artificial que destaca o pictórico tanto do vermelho sobre o corpo quanto do preto e branco do fundo.

Nas duas videoartes analisadas confirmou-se um dos objetivos da metodologia de análise operada na mídia audiovisual: descrever como se comportam os elementos da plástica sensível como cor, forma e figura e fundo que juntos na composição, e conforme suas disposições na topo-

logia videográfica, geram diferentes efeitos de sentido que promovem a interação e o sincretismo (OLIVEIRA, 2009) entre a linguagem do corpo e a linguagem do vídeo.

Neste contexto, no vídeo *Entre* a composição dialoga com as relações entre figura e fundo por meio de sobreposições, jogos de cor e formas, texturas e efeitos cinéticos entre imagens e sons e em *Desenho-corpo* a relação entre figura e fundo é visivelmente perceptível provocando efeitos de projeção da figura – corpo tecido tingido de vermelho – sobre o fundo – tecido tingido de faixas pretas e brancas. No conjunto das cenas é possível observar efeitos óticos e variações cromáticas e de interpenetração entre figura e fundo gerados pela proximidade de um objeto colorido de vermelho e um objeto listrado de preto e branco. Além das variações óticas que acentuam o vermelho, contrastes cromáticos versus contrastes formais como a verticalidade do fundo versus a circularidade das linhas desenhadas sobre o corpo são perceptíveis.

No que diz respeito aos formantes sonoros a aproximação permitiu realçar a singularidade de cada videoarte analisada. No vídeo *Entre* o sonoro é composto por um complexo jogo de sobreposições de sons, vozes, ruídos e textos poéticos, cuja fragmentação sonora reitera no visual o corpo como representação do indivíduo: social, privado. Em *Desenho-corpo* o som instrumental de um objeto sonoro de sopro – órgão de tubo – tem a música em *looping*, repetida continuamente até o final do vídeo. A continuidade sonora reitera no visual o corpo como representação do coletivo: social, público.

O diálogo estético com outros textos como músicas, imagens, desenhos e pinturas participam da construção de sentido e podem ser referenciadas direta ou indiretamente na enunciação videográfica. A primeira obra a se comentar como intertexto presente no vídeo *Entre* é a pintura “A origem do Mundo” (1866) de Gustav Courbet (1819-1877). Em ambas as obras o enunciatário é convidado a entrar pelo centro do quadro tanto no pictórico quanto no videográfico, que tem estampado na topologia do espaço a forma de acesso ao corpo feminino, figurativizado pelo órgão sexual. O cromatismo dos tons da pele e da carne, os pelos pubianos e a forma ovalada da vagina podem ser sentidos pelo enunciatário quando este interage tatilmente, através da percepção do corpo que se exhibe de frente.

Na atualidade, destaca-se a intertextualidade do vídeo *Entre* por meio de diálogos com a obra “Vulvas Metálicas” (1998) de Franklin Cassaro, e “A origem do terceiro mundo” (2010) do

artista Henrique de Oliveira. Franklin Cassaro (1962), em sua Coleção de Vulvas metálicas, compõe de 180 peças de alumínio e metal, feitas com tampas de latinhas, potes e painéis, que com um gesto sintético e uma única operação de dobrar o material dá forma ao órgão sexual feminino. Estas pequenas esculturas, expostas juntas e ao mesmo tempo, exercem um fascínio que atraem o enunciário pela forma acolhedora do órgão figurativizado em vários recipientes ovalados. Cabe notar, que o gesto do artista perverte totalmente a função original das tampas que é fechar e vedar invólucros, mas na coleção de Cassaro estas tampinhas são formas receptivas e abertas que se traduzem em caminhos, trajetos que levam ao adentrar dos corpos, e assim, como no vídeo *Entre* (1999), oferecem inúmeras possibilidades de se alcançar o desejo e o prazer.

Por sua vez, o artista Henrique Oliveira (1973) apresentou em 2010, na 29ª. Bienal de São Paulo, uma obra que dialoga diretamente com o vídeo *Entre* (1999), embora se trate de uma instalação, que ocupa uma espacialidade tridimensional e tenha uma materialidade totalmente distinta, mas a temática se relaciona com a origem do mundo, com o nascimento e a sexualidade, como o título indica: *A Origem do Terceiro Mundo* (2010). A instalação feita com madeira de tapumes de construções civis, recolhidas pelo artista nas ruas, trata do cotidiano das grandes cidades e da vida nas periferias, do espaço urbano relacionado aos países do denominado terceiro mundo. Se por um lado esta obra dialoga com aspectos políticos e culturais do corpo e do nascimento, por outro dialoga com o adentrar o corpo feminino, na medida em que a instalação é uma grande caverna de madeira, uma vagina gigante, dentro da qual se pode penetrar e caminhar pelos canais que figurativizam um útero feminino. Visto por dentro, este corpo feminino, que nutre a vida, se relaciona com os corpos do vídeo *Entre*, com as Vulvas Metálicas e com a *Origem da Vida* de Coubert, que exibem o acesso ao portal que leva ao corpo interior.

Para dialogar com a obra *Desenho-corpo* (2002) de Lia Chaia buscou-se referências que se alimentam da ancestralidade de povos e raças humanas que reiteram hábitos culturais, como desenhar, pintar e adornar o corpo para rituais oferecidos às atividades cotidianas e religiosas. Sabe-se que tais rituais imprimem no corpo preparações e transformações que visam atender às divindades que coordenam as atividades naturais como a chuva, a colheita, a caça, e ritos de passagem, que festejam a vida, o nascimento ou a morte, ou ainda, como os rituais realizados com adolescentes que irão se tornar adultos, um renascimento para a vida adulta, e assim por diante. Estas práticas

realizadas ainda hoje por autóctones, aborígenes, indígenas e povos nativos de diferentes raças se sustentam por meio de tradições culturais que se remetem às comunidades existentes antes da constituição das grandes civilizações tecnológicas como as da vida urbana contemporânea, e persistem na continuidade de seus rituais tendo como uma das forças presentes, a pintura corporal. Como se observam nas fotografias de pintura corporal das tribos *Assurini e Kadiwéu* e as fotografias de Claudia Andujar que flagram diferentes rituais de adornos corporais, por meio da introdução de objetos, tatuagens e pinturas repletas de simbolismos que preparam os corpos para as práticas culturais indígenas. Na esteira da arte contemporânea se encontram os trabalhos conceituais de Marcela Tiboni (1982) no qual o corpo é a materialidade da arte, para muito além do conceito de suporte. Nas obras “Corpo traçado” (2006) e “Estudo para desenho de corpo feminino” (2006), Tiboni registra o seu corpo desenhado em fotografias, mas a obra é o próprio corpo coberto de tais desenhos.

Num salto diacrônico procurou-se um diálogo com os desenhos anatômicos de Leonardo da Vinci onde se encontrou ilustrações científicas utilizadas na medicina, que figurativizam o corpo humano visando uma relação direta com o corpo real. A comparação se deve à interpretação das linhas avermelhadas, circulares e em tramas, sobre a pele do corpo feminino em *Desenho-corpo* de Lia Chaia, como a exposição anatômica de corrente sanguínea, desenhada em detalhes e realisticamente por artistas desenhistas no passado e por estampas ilustrativas no campo da medicina no presente. Daí as relações intertextuais entre os desenhos anatômicos de Leonardo Da Vinci, o sistema sanguíneo humano figurativizado por este desenho-esquema do tecido muscular humano e os corpos polimerizados do Dr. Roy Glover, professor de anatomia e biologia celular da Universidade de Michigan, que combinam arte e ciência para dar visibilidade ao corpo interior, por dentro como as veias do sistema circulatório vistas na Exposição “Corpo Humano Real e Fascinante” (2007).

Em suma, nas videoartes analisadas o corpo é a representação de posições socioculturais vivenciadas entre o corpo público e político, vigiado e censurado, como no prazer sexual tematizado no vídeo *Entre* (1999), e também, pulsão de vida, corpo privado e social, que amplia o sensório e o imaginário, e se reitera na corrente sanguínea e no desenho do umbigo, representados em *Desenho-corpo* (2002).

Pelo resultado das análises empreendidas considera-se que os vídeos estudados atingem suas proposições ético-estéticas como simulacros de corpos públicos e corpos privados, ao mesmo tem-

po em que buscam refletir sobre a nova ordem cultural presente na mediação tecnológica. Estes vídeos reiteram a função da estética audiovisual no cotidiano da vida humana e atuam na modulação de padrões estéticos, regidos por comportamentos sociais e coletivos.

A pesquisa defende o estudo da plástica e do sincretismo audiovisual, e das relações intertextuais tecidas entre o vídeo e outras produções da arte contemporânea como fotografias, cinema e pinturas, como um dos instrumentos metodológicos para a contextualização de aspectos históricos e estéticos da videoarte brasileira na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, C. J. M. **O que é vídeo**. São Paulo: Nova Cultural, Brasiliense, 1985.

MACHADO, A. **A arte do vídeo**. São Paulo: Brasiliense, 1997.

_____. **Made in Brasil. Três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MACHADO, A.; MELLO, C. **O corpo: entre o público e o privado**. Catálogo de Exposição. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura. Universidade de São Paulo. Paço das Artes, 2004.

MELLO, C. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: SENAC São Paulo, 2008.

OLIVEIRA, A. C. de. (org.). **Linguagens e comunicação: desenvolvimentos da semiótica sincrética**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

RIBEIRO, R. S. **Regimes de visibilidade do corpo fragmentado e construção de sentido e interação na videoarte brasileira**. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica – PUC, São Paulo, 2012.

IMAGENS



Figura 01. 1999. Nina Galanternick. Frame do vídeo Entre. Vídeo 06'. Colorido. Coleção da Artista. Detalhe de partes do corpo que mediam os acessos ao corpo. O corpo público se torna corpo privado.



Figura 02. 1999. Nina Galanternick. Frame do vídeo Entre. Vídeo 06'. Colorido. Coleção da Artista. Detalhe de partes do corpo que mediam os acessos ao corpo. O corpo público se torna corpo privado.



Figura 03. 1999. Nina Galanternick. Frame do vídeo Entre. Vídeo 06'. Colorido. Coleção da Artista. Detalhe de partes do corpo que mediam os acessos ao corpo. O corpo público se torna corpo privado.



Figura 04. 2002. Lia Chaia. Frame do vídeo Desenho-corpo. Vídeo 51'. VHS. NTSC. Acervo Galeria Vermelho. Detalhe da caneta que desenha o corpo e media a passagem do corpo privado que se torna corpo público.



Figura 05. 2002. Lia Chaia. Frame do vídeo Desenho-corpo. Vídeo 51'. VHS. NTSC. Acervo Galeria Vermelho. Detalhe da caneta que desenha o corpo e media a passagem do corpo privado que se torna corpo público.



Figura 06. 2002. Lia Chaia. Frame do vídeo Desenho-corpo. Vídeo 51'. VHS. NTSC. Acervo Galeria Vermelho. Detalhe da caneta que desenha o corpo e media a passagem do corpo privado que se torna corpo público.