

AÇÕES COM A CÂMERA (1974-1989): VIDEOPERFORMANCES NO SUDESTE E SUL DO BRASIL

ACTIONS WITH THE CAMERA (1974-1989): VIDEO PERFORMANCE IN SOUTHEAST AND SOUTH BRAZIL

Elaine Athayde Alves Tedesco
UFRGS

Resumo

O texto reflete sobre proposições precursoras da videoperformance no Sudeste e Sul do Brasil. Fundamenta-se em abordagens questionadoras do corpo feminino, evidentes em obras de três artistas mulheres na década de 1970: Iole de Freitas, Lygia Pape e Anna Bella Geiger, que sinalizam três modos de operar a câmera durante o registro de ações corporais. Discorre sobre o uso da imagem em movimento durante o "Estúdio 88: pesquisa de videoperformance", dessa forma, sublinhando como a relação entre as artistas durante as ações e gravações extrapolavam a técnica e privilegiavam o trabalho colaborativo, considerando o caráter de dupla performatividade existente nas gravações.

Palavras-chave:

Artistas mulheres; câmera; videoperformance.

INTRODUÇÃO

No final dos anos oitenta do século vinte, quando o Departamento de Artes Visuais (UFRGS) adquiriu sua primeira câmera de vídeo, vislumbramos a oportunidade para o desenvolvimento do "Estúdio 88: pesquisa de videoperformance". Primeiro projeto prático nesta área, no Rio Grande do Sul, coordenado pela autora em parceria com Lucia Koch e Marion Velasco, e dele participaram artistas, bailarinas e músicos: Paulo Biurrum, Mara Alvares, Richard John, Lígia Petrucci, Ignez Borgese, Adriana Torres, João Guimarães,

Abstract

This text dwells on pioneer propositions of video performance in Southeast and South Brazil. It is based on questioning approaches to the female body in works by three female artists in the 1970s: Iole de Freitas, Lygia Pape, and Anna Bella Geiger, who draw attention to three ways of operating cameras to record body actions. It discusses the use of moving images during the video performance research Estúdio 88, thus highlighting how the relationship between the artists during the actions and recordings went beyond technique and privileged collaborative work, considering the character of double performativity in recordings.

Keywords:

Women artists; camera; video performance.

Cláudia Sachs, entre outros. A constatação de que os primórdios da história da videoarte no Rio Grande do Sul não constam em estudos de outros autores brasileiros, e, portanto, tão pouco a da videoperformance, impulsionou o desenvolvimento da pesquisa "Videoarte: o audiovisual sem destino" (2013 - 2018).

Durante cinco anos, a metodologia articulou o trabalho de criação artística com a reflexão teórica, bem como mobilizou um agenciamento entre a pesquisa, o ensino e a extensão, assim, as questões da pesquisa infiltraram-se no ensino de pós-graduação, graduação e na extensão, produzindo

um efeito multiplicador. Nosso método de trabalho ancorou-se num tripé, que estruturou as metas das ações de extensão, e conseqüentemente incrementou parcerias em mostras e seminários: 1) Realização de uma convocatória nacional anual para a mostra de videoarte AVSD (2014-2018). 2) Resgate da documentação dos dez anos da mostra de vídeos do Instituto de Artes da UFRGS, coordenado pela artista Maria Lúcia Cattani resultou na organização do livro "Vaga-Lume: mostra de vídeo experimental" (2002-2011), com a catalogação de obras de mais cinquenta artistas, que ainda há de servir como fonte a futuros estudos. 3) Revisão e atualização do material produzido durante o "Estúdio 88: pesquisa de videoperformance" (1987-1989).

Este texto trata especialmente da última etapa. Nosso método de trabalho no item 3, citado acima, envolveu a recuperação das imagens, seguida do seu uso como material, aliado a modos técnico/experimentais de captação e pós-produção, para isso os vídeos foram digitalizados, revistos e alguns tiveram imagens regravadas a partir de monitores ou projeções. Sequências foram selecionadas, reeditadas e novos sons inclusos. Descrito assim é uma listagem de procedimentos, mas afinal do que tratávamos em um processo colaborativo com a experimentação de ações gravadas em vídeo? Como se davam as interações entre quem registrava e quem realizava as ações?

Antes de responder diretamente essas perguntas, a seguir faremos ponderações sobre três artistas e obras que nos antecederam e destacando como o uso da câmera e os modos de movimentá-la estão implicados.

TRÊS ARTISTAS MULHERES EM AÇÕES COM A CÂMERA (1974-1975)

O que vemos nos vídeos? Chiron (2022, p. 51) diria: "O desaparecimento dos seres e das coisas na intimidade de suas mortes, sua encarnação virtual e real, ao mesmo tempo".

Costuma-se dizer que o uso do vídeo nas artes visuais favoreceu a retomada da presença das imagens do corpo: "dos inícios dos anos de 1970 ao presente, existe uma grande conexão ente o vídeo e o corpo" (Rush, 2007, p. 63), por meio de proposições autorreferentes, de questionamento de gênero e engajamentos da primeira onda do

feminismo em situações performáticas, por sua vez, as publicações que contam a história da arte mantêm um recorte restrito e minoritário sobre a presença das mulheres. Por exemplo: na mesma página em que trata da relação entre o corpo e o vídeo, Rush lista 22 homens e apenas sete mulheres (Rush, 2007, p. 63). Por sua vez, na publicação *Quase Cinema, cinema de artista no Brasil, 1970/80*, Ligia Canongia (1981) deu espaço para o trabalho de duas artistas mulheres dentre 12 pessoas: Iole de Freitas e Lygia Pape. Duas décadas depois, no livro que documenta a exposição *Filmes de Artista Brasil 1965-80*, o curador Fernando Cocchiarale (2007) selecionou obras de apenas sete mulheres em um total de 36 participantes, a saber: Anna Maria Maiolino, Enrica Bernardelli, Iole de Freitas, Lygia Pape, Maria do Carmo Secco, Regina Vater e Vera Chaves Barcellos.

O corpo esteve no centro de obras audiovisuais das artistas citadas, suspendendo um tempo de existência que podemos acessar ainda hoje. E nosso ponto de partida é problematizar da ideia difundida de que videoperformances são "ações para a câmera". Em primeiro lugar, porque a câmera (de fotografia ou vídeo ou cinema ou qualquer outra) é apenas um aparato, que, munido de lentes, contém um suporte de registro (filmes, fitas, sistema numérico, papéis etc.), e que poderia ser entendido pela perspectiva flusseriana de "caixa-preta". Câmera e seus respectivos suportes de registro para fixação e/ou atualização de imagens são veículos, interfaces para suposta perenidade das imagens. O primeiro grau existente em operações físicas e seu registro dá-se entre a ação corporal da artista e sua documentação, sua mortificação, modificação, tradução, transmigração ao estado de potência disponível a ser vista como imagem. Dizemos potência, pois qualquer uma das formas de suporte necessita de energia elétrica, precisa ser atualizada, tornada superfície luminosa (emitida ou projetada). Interface entre - o eu e o outro -, que me vê em rastros, daquilo que não sou mais. Paim (2014, p. 2842) entendia o resultado como um produto mestiço. É uma ação para um vir a ser imagem, para tornar-se imagem.

Nosso interesse é por princípios intergeracionais, mas não desenvolvemos uma cronologia, escolhemos abordar peças audiovisuais de

"Eu, o centro,/fixada/num eixo,/giro em torno/de mim mesma/ — como uma bailarina — /os pés/fixados/num ponto da terra./A parte superior/do corpo/ se move/presa num eixo,/enquanto a câmera/escorrega/sobre o corpo/num movimento/longitudinal./Partindo dos pés,/sobe/até a cabeça/e cai/pelas costas./ Persegue o corpo/até o ângulo/de um braço./Chega às mãos/daí mergulha/até o chão./A imagem é delimitada,/bloqueada,/o corpo fechado/aprisionado/por um círculo/de sete espelhos./Abaixo/a imagem/atravessa/a linha da terra./Um pé se levanta/rompe/a rigidez/do corpo-tronco/sobrevoa cada espelho/completando o/círculo./De repente/o corpo se prega,/a mão mergulha,/levanta um espelho./ A imagem refletida/invade a superfície,/ocupa o fotograma/bate no rosto,/esconde o/resto do corpo/ retalhado,/repetido,/esfacelado,/em pedaços de espelho./As imagens engolidas/iniciam/uma viagem/dentro de mim" (15).



Figura 1 – Imagens e notas de Iole de Freitas. Foto do autor.
 Fonte: Freitas *apud* Canongia, 1981, p. 36.

três artistas brasileiras que participaram e estiveram vinculadas ao Neoconcretismo e/ou seus desdobramentos iniciais. Descreveremos, a seguir, obras que apresentam diferentes maneiras de operar o uso da câmera e a importância dada à edição.

Iniciamos com Iole de Freitas e sua obra *Glass pieces/life slices*, 1975, filme (16mm), incluso por Canongia (1981) na publicação *Quase Cinema*, supramencionada. Em tal obra, segundo a descrição da curadora: "A câmera move-se, percorrendo o corpo da autora, que se expressa fisicamente em movimentos contínuos sobre espelhos. Corpo e câmera conjugam-se numa espécie de pivotagem, uma dança conjunta entre a expressão e seu instrumento" (Canongia, 1981, p. 35). Em depoimento seu, em vídeo, a artista conta: "Nos anos 1970, tudo isso acontecia comigo sozinha fechada no meu ateliê, porque eu era que filmava, estava na frente da câmera, atrás da câmera, tinha que fazer os cálculos

todos de profundidade, de nitidez, de foco, e eram momentos do privado [...]" (Freitas, 2013). O texto da própria artista, relaciona forma e sensações.

Vale mencionar que Iole de Freitas teve formação como bailarina, esse dado auxilia-nos a imaginar, a partir de sua descrição (Figura 1), como segurava a câmera girando sobre si, e pode-se inferir que tenha ensaiado os movimentos com a câmera desligada, antes de "ligá-la". A partir dos fotogramas do filme, a artista extraiu uma sequência e imprimiu sobre papel. A exposição individual *Iole de Freitas, anos 1970*, no Instituto Moreira Sales, SP (2023), apresentou esse e outros trabalhos do período em que ela residia em Milão. Segundo a curadora Sônia Salzstein (2023), "esse ambiente milanês tinha uma presença notável de artistas mulheres, pela primeira vez, essas artistas mulheres ocupam um circuito não convencional. Evidentemente, há uma inquietação que vem da agenda dos movimentos feministas [...]". A partir do texto da artista (Figura 1), entendemos as indagações

subjetivas sobre o “eu” corpo e imagem e o seu duplo. A fragmentação proporcionada pelo uso dos pequenos espelhos apresenta inclusões de fragmentos de um corpo dentro de si mesmo. Para Iole de Freitas, assim como para outras artistas de seu tempo, o uso das imagens de si pretende mais desconstruir o imaginário social sobre o feminino do que se fechar em uma autorrepresentação.

A artista Anna Bella Geiger (2017), em depoimento, afirma: “Também com o uso do vídeo, do Super-8, da fotografia, meu trabalho vai pela necessidade de uma ação performática, assumir diversas formas. Isso vai deslocar ainda mais as minhas indagações e incógnitas sobre o campo estético”. Geiger, que foi uma das pioneiras do uso do vídeo no Brasil, conta, em entrevista à Sheila Cabo, em 2014, que sua experiência anterior era com Super-8 e imagens fotográficas, e, quando começou a usar o vídeo, pouco sabia do manuseio da câmera, mas interessava-lhe “o resultado que queria tingir, de uma imagem em preto e branco, aveludada e som acoplado” (Geiger *apud* Cabo, 2004). O vídeo *Passagens I* (vídeo P&B, mudo, duração 9 min, câmera Tom Azulay, 1974)¹ é seu trabalho mais conhecido, a artista sobe uma escada e a câmera segue o seu movimento, por trás. O vídeo tem três partes: na primeira, há uma sequência de *takes* de seus pés subindo lentamente uma escada dentro de um edifício. A segunda parte acontece em um espaço aberto, é uma longa escadaria, situada numa ruela, a câmera a segue por trás, pode-se ver o entorno e seu corpo inteiro, o som aberto nos dá a escuta do lugar. A terceira parte tem a câmera fixa em um tripé, mostrando, em plano aberto, um prédio público, com uma larga escadaria na entrada,² a artista sobe as escadas em diagonal com vagar, da esquerda para a direita; a câmera muda de lado, e ela sobe pela outra diagonal; a seguir, agora, com o enquadramento apenas na escadaria, a artista refaz o primeiro movimento, agora em toda a diagonal do enquadramento; por último, ela perfaz a diagonal da direita para a esquerda. Geiger, sempre gravada de costas, move-se com os braços contidos, a cabeça baixa, cada subida de escada parece não ter fim. A cada segmento do vídeo, as repetições de passadas de um degrau a outro ocorrem em diferentes espaços - um prédio, uma ladeira, uma arquitetura pública. Como ver uma mulher subindo e subindo e subindo, degrau após degrau, lentamente, sem

pensar no cansaço da repetição dos dias? Evocaria o mito de Sísifo? Segundo depoimento da artista (2021), a ideia situa-se dentro do clima pesado da política daquele período, é simbólico de um lugar que ela tenta atravessar, mas não chega a lugar nenhum. “Que era o absurdo absoluto, se você vê uma escadaria pra ser o Instituto dos Cegos (...) mas isso tá inserido na minha crítica também”.

Outro trabalho seu com a câmera na mão (de outra pessoa) é *Telefone sem fio* (vídeo P&B, som, 13 min e 30 segs., 1976). Sobre ele, Geiger (2019) disse: “foi combinado, como era combinado tudo o que a gente fazia junto, era só pra falar besteira e brincar [...] então o *telefone sem fio* era o meu grupo, eram pessoas estudando comigo, não era grupo de estudos não, [...] eram pessoas [...] que tinham entrado no MAM [...]”. O vídeo, ao qual assistimos, é um plano de sequências de 5 min e 30 segs.,³ nele, há um grupo de pessoas sentadas em roda, brincando de cochichos de “telefone sem fio”. Quem grava está em pé, fora da roda, com a câmera na mão, usando uma tele, fechando o enquadramento em plano médio, em *plongé*, movimentando-se no sentido anti-horário, seguindo o fluxo dos cochichos. O som é direto. Pela paisagem ao fundo, pode-se constatar que foi gravado em uma cobertura no Rio de Janeiro. Por seu depoimento, percebe-se que, para essa gravação, o mais importante era a realização de uma proposição coletiva, divertida, informal, sem ensaio, e, ao mesmo tempo, seguindo instruções específicas para as ações (fazer o jogo) e para quem grava (um plano sequência em movimento circular).

Lygia Pape (1927-2004) foi, das artistas de sua geração, quem mais trabalhou com o audiovisual, tanto com filme quanto com vídeos, sua filmografia/videografia contém muitas obras autorais (Canongia, 1981), sem contar os trabalhos de roteiro e montagem realizados profissionalmente para o Cinema Novo. Segundo Parente (2007, p. 31): “Seus filmes eram montados com rigor métrico [...] o elemento central de seus filmes é o corpo, um corpo fractal, intermediário entre a forme de comer e o desejo de olhar”, como em *Eat Me*. As informações sobre a data deste filme podem parecer descontraídas,⁴ porém Vanessa Rosa Machado (2014) expõe e analisa a obra de Lygia Pape, e esclarece que foi um projeto de anos, com vários desdobramentos, do primeiro

filme às instalações (1975 e 1976), chegando a uma pesquisa desenvolvida para a Funarte, *A mulher na iconografia de massa*, finalizada em 1978 (Machado, 2014, p. 218).

O filme, conforme descrito por Canongia (1981, p. 43), “são dois planos-base: uma boca masculina que engole e expelle repetidamente um objeto (uma pedra, uma bala, um olho?) e uma boca feminina que chupa uma salsicha de um cachorro-quente”. O enquadramento da boca masculina (com bigode) é em plano detalhe, e a iluminação é pontual. No outro plano, “a câmera, sempre fixa no tripé, regista agora a boca feminina a chupar a salsicha de dentro de um pão untado com *ketchup*. A boca é nítida, o resto fora de foco. A cor da situação é agressivamente vermelha” (*Ibid.*). Seguindo a descrição dos autores citados, conclui-se que a edição foi realizada em montagem métrica, visando, pela aceleração do ritmo, ser sensorialmente estimulante. Nas páginas da revista *Malasartes n.2* (1976), que apresentam sua exposição, Pape escreve: “Os elementos consignados para esse projeto referem-se à mulher - objeto e seu uso no consumo: fruto codificado de um comportamento intestino cultural. Comportamento que impregna a visão da sociedade de consumo de massa em moldes patriarcais” (Pape *apud* Machado, 2014, Figura s/n, p. 311). O filme é, ao mesmo tempo, erótico e questionador do uso do erotismo como instrumento da sociedade de consumo, especialmente o corpo feminino, no início, o som traz gemidos; depois, explicita-se na não diegese entre o erotismo das bocas e a repetição da frase - a gula ou a luxúria e o anúncio publicitário - “caldo de feijão, feijão sem caldo, feijão com caldo” (Machado, 2014, p. 219).

Essas descrições explicitam que, em um período de dois anos, artistas mulheres usavam meios de produção audiovisual regidos por princípios distintos. No caso de Iole de Freitas, constata-se um exercício completamente solitário - como uma interface “cega” -, manuseando uma câmera com filme, ensaiada e sem possibilidade de reprodução simultânea ou sucessiva. Somente depois da revelação do filme, a artista pôde ver como ocorreram os registros, que aspectos teve a imagem. No caso de Lygia Pape, estamos diante do trabalho de uma diretora, embora também estivesse usando filme, trabalhando com amigos, Pape escolhia o que - dar a ver -

fazia a direção das ações, do enquadramento, da luz e da montagem. Os vídeos de Anna Bella Geiger, o primeiro, realizado em parceria com Tom Azulay, contém um princípio de ação - a repetição (subir uma escada de costas) - e outro de gravação/edição, cortes e sequenciamento. O outro vídeo traz uma proposição coletiva exploratória. São três modos de relacionar ação e câmera: 1) ações solitárias com movimentos, gestos e manuseio de câmera ensaiados e não vistos; 2) ações ensaiadas ou planejadas para um registro igualmente planejado - a direção; 3) ações como propostas e o registro guiado pelo olhar de um parceiro, que também segue instruções ou por si mesmo.

A DUPLA PERFORMATIVIDADE (1988-1989)

Assim como para essas artistas da geração anterior, nós, em 1988, também e ainda queríamos trabalhar com o corpo, espaço, movimento, com a nossa presença virtual. Nossas referências vinham do que conhecíamos de videoarte. As ações que realizamos com a experimentação do vídeo, no final dos anos de 1980, tinham em sua origem duas performances, realizadas anteriormente em nossas práticas coletivas com o uso de objetos e imagens na presença de público em palcos teatrais em Porto Alegre. Queríamos explorar as possibilidades do uso do movimento gravado, criar ações que chegassem ao público indiretamente, mediadas pelo meio vídeo. Suas características e limites eram constituintes de nossos processos. E isso foi o gerador do *Estúdio 88: pesquisa de videoperformance*.

Tratamos de aspectos sensoriais e experiências afetadas por novas configurações espaciais que incluem as telas à medida que essas incidem sobre nossas percepções ao longo de toda a revisão, edição e projeção desses materiais. Em 2015, escrevemos sobre nossas impressões iniciais durante a análise dos vídeos:

Ao rever o material digitalizado, constatei que praticamente todos os vídeos capturados durante o Estúdio 88 têm em comum a presença de um dos artistas realizando alguma ação diante da câmera. Não são vídeos abstratos ou narrativos. São, em sua maioria, ideias organizadas a partir da relação entre os diferentes movimentos de interação entre câmera e performers e da definição de figuras, suas vestimentas, objetos, cenários que resultam em sequências de ações.



Figura 2 – *Mudo*, 1988, (1:06).

Fonte: Acervo da autora.

Os trabalhos podem ser vistos nas seguintes divisões: 1) Ações gravadas em tempo real diretamente para a câmera fixa num tripé. 2) Sequências de ações não planejadas gravadas com movimentos de câmera, nesses vídeos explorou-se o diálogo entre quem grava e quem executa a ação. 3) Ideias de ações planejadas, mas com a realização em aberto na interação entre quem performa a ação e quem performa a câmera (Tedesco, 2015, p. 1300).

Mudo (Figura 2) talvez tenha sido um de nossos primeiros experimentos com a videoperformance. Nos posicionamos: eu atrás da câmera e, Lucia Koch e Marion Velasco prepararam-se para uma ação de improviso, nenhuma sabia o que iria fazer. Queríamos nos surpreender. Marcamos o enquadramento. Depois do aviso - gravando e, cientes do limite do quadro elas passaram a cochichar. Foi gravado apenas uma vez e não tem áudio.

Em primeira pessoa = Mantendo como regra gravar a ação uma única vez, performei sozinha

em dois vídeos com a câmera no tripé e plano aberto - *Alguns passos e Pose*, no primeiro uso uma touca de plástico rosa e azul que me prende à parede, visto saia rodada, de plástico rosa, com os peitos à mostra. Entro entra e saio de cena, ora ando de um lado a outro do enquadramento, ora em direção à câmera, afastando-me e aproximando-me da parede à qual a touca está presa, perguntando o que faço ali - é videodança? É videoarte? No outro *Pose* (Figura 3), entro em cena, vou em direção à parede e sento em um banco de madeira, puxo a touca e enrolo e desenrolo sua ponta, seguro a saia, levanto os pés, olho para a parede, faço pose, largo a touca e saio de cena. Esses trabalhos descritos, eram antes de tudo uma exaltação à presença, em mais num exercício sobre o instante.

Para as videoperformances de Marion Velasco *Colette* (2:30) e *Iemanjá and other spiritual things* (8:20) eu e Koch gravamos as performances com a câmera na mão e em sequências de cortes,



Figura 3 – Elaine Tedesco. Duas capturas de “Pose”, 1988, (1:48).

Fonte: Acervo da autora.

com mudanças de planos e pontos de vista. No primeiro Velasco está sob uma araucária, deitada com os olhos fechados, em uma caixa de madeira velha, cheia de folhas e espinhos secos caídos da árvore, veste uma roupa muito colorida e segura, junto ao peito, um buquê de flores de copos de leite. Escuta-se o som direto, de um violino. Sobre essa ação escreveu:

A ação foi desenvolvida no jardim da casa, a partir do encontro de uma caixa de madeira abandonada sob uma araucária. Faz parte da proposição: o figurino criado com a sobreposição de peças de diversas épocas (vestido da mãe, colorido, com estampas geométricas dos anos 1970, meias-calças coloridas e texturas diversas, echarpe listradas com franjas, camiseta de algodão cor rosa); travesseiro com fronha bordada, ramallete de Copos de Leite colhido no entorno (Velasco, 2018).

Realizei as ações com a câmera para dois dos trabalhos de Lucia Koch *Nessun Dorma* (1:37) e *Álbum* (2:35). O primeiro tinha um certo roteiro, com instruções para os pontos que eu deveria seguir. De outro modo para *Álbum*, não havia nenhuma instrução para o registro, apenas a combinação inicial - ela realizaria a ação de descolar figurinhas de sua pele e eu faria a câmera na mão.

Posteriormente, os dois vídeos foram editados pela própria artista e reeditados em 2022. *Nessun Dorma* se passa num lugar fechado, ela parece ninar um bebê e anda de um lado a outro em direção à janela, abrindo e fechando a cortina,

espiando o que estaria acontecendo do lado de fora. O movimento de câmera a segue em plano aberto. O som é tenso, estouros, tiros, muito barulho. Em certo momento, há um close, muito rápido, revelando o pacote de guisado em seus braços, a cena prossegue, no final, vê-se uma enorme chave dourada sobre a mesa. No vídeo *Álbum* ela está nua deitada sobre uma mesa, a descolar figurinhas de sua pele. O movimento de câmera em close percorre seu corpo, mostrando sobre sua pele imagens de homens praticando esportes e, sua mão a descolar essas figurinhas, ao som de uma trilha musical densa.

Embora alguns trabalhos tenham tido como premissa a gravação de uma única vez e em outros tenhamos realizados os cortes em sequência diretamente na câmera, entendíamos a necessidade de edição do material, motivada por isso Marion Velasco desenvolveu no ano seguinte (1999) a pesquisa *Artes Plásticas ao Vivo - experimentação e análise da performance e do seu vocabulário de expressão*, sob a orientação da artista e professora Mara Alvares, relatado em *Notas sobre a difusão dos vídeos produzidos no Estúdio 88* (Velasco, 2020, p. 74-79).

Em 2022 apresentamos a exposição *Hora de Dançar - vídeos e ações* (1987-1989), no Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul. O eixo foram as colaborações nossas colaborações. Nas palavras do curador Giorgio Ronna, no texto de apresentação:



Figura 4 – Vistas da sala Augusto Meyer, com a projeção da *playlist*. e a TV ao fundo.
Fonte: Fotos da autora, 2022.

A exposição apresenta também fotografias inéditas que emergiram durante a continuidade dessa pesquisa: capturas de vídeos fotografados no período, diretamente das telas de TV, documentações de ações feitas em slide e filme, fotoperformances. [...] Um conjunto de documentos mostra o ideário à época de Elaine Tedesco, Lucia Koch e Marion Velasco através dos flyers que criavam, das capas de VHS, de suas anotações e notações, e sugere um panorama daquele recorte de tempo através de recortes de jornal, fotos e colagens (Ronna, 2022).

A mostra ocupou dois espaços distintos, comento a seguir a *playlist*, situada em projeção na Sala Augusto Meyer, no terceiro andar da Casa de Cultura Mário Quintana. A sala de exposição estava pouco iluminada, à direita, na entrada, havia uma fotografia em preto e branco; ao fundo, uma televisão de tubo com obras de Marion Velasco, respectivamente *Passo doble*, 1988, e o vídeo *Colette*, nas paredes laterais, duas projeções; e, no meio da sala, dois bancos. Uma das projeções ocupava a parede do chão ao teto (a *playlist*), a outra, na parede em frente, era menor, com documentos e imagens dos processos.

A *playlist* contém quinze vídeos e dura 32 minutos. Desses, a metade foi gravada com a intenção de videoperformance e editada em 1988/89 e os demais são excertos de experimentos de movimentos em ação e reação entre quem grava e quem realiza a ação.

A maior parte do material de arquivo tem por origem gravações em VHS colaborativas, nem sempre planejadas, realizadas em 1988, no mesmo espaço, uma sala de aula no oitavo andar do Instituto de Artes da UFRGS. Em depoimento, Lucia Koch referiu em entrevista:

[...] eu lembro muito da condição incrível que aquele espaço tinha de luz natural e como a gente explorava só luz natural, porque era uma câmera que não era *camcorder* era uma videocâmera separada, então era tudo fixo, tudo era plugado [...] então tinha momentos muito sem direção, sem autodireção, sem direção de outro, em que a gente ficava só explorando o espaço, música e essas peças que a gente tinha produzido, quase todas de plástico. (Koch, 2020, a)

O fato de não ter muito roteiro para nada era bom, eram umas colaborações às vezes acordadas, mas normalmente involuntárias, quando você via estava fazendo alguma coisa com alguém e não sabia muito onde ia dar, as vezes não dava em nada (Koch, 2020, b, p. 62).

Em um olhar de sobrevoos presenciando a *playlist*, vemos um *looping* de transparência e luz, são múltiplos planos com a presença de corpos femininos suspensos no espaço, sendo componentes da instalação projetiva, que incorpora a dança em diferentes passagens e, nelas, a ação dançada envolve objetos e conteúdos ampliando os sentidos. Na sala o som dos diferentes aparelhos misturava-se no ambiente, gerando uma



Figura 5 – Still de vídeo, ação: Lucia Koch, câmera: Elaine Tedesco, 1988.
Fonte: Acervo da autora.

impressão de sequência, como escreveu Vinhosa (2020, p. 301): “A sensação de continuidade (...) se aprofunda com a percepção de que o tempo de duração da performance coincide não somente com o da duração do vídeo, mas também com o transcorrido na vida do espectador”.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um dos aspectos fundamentais de nossa forma de trabalhar as videoperformances é a presença do gesto, dirigido através do movimento de câmera. O que acontece de um lado e de outro da câmera? A mão na câmera - faz de si também uma dança, um circuito de energia, cujo gesto dirige-se a partir dela e vê os outros corpos em movimento, resultando em imagens que explicitam a dupla performatividade, ou seja, a inter-relação entre quem performa e quem grava. Ver pelo visor ou pelo monitor, acionar a câmera para gravar, estender o gesto com o enquadramento, aproximar-se do corpo da outra, sentir a ação,

escolher quais os movimentos de câmera, quais os gestos corporais que devem seguir quem performa? Tudo isso é também performar, tendo a câmera como a primeira interface performativa. A segunda será o monitor ou projetor, que atualiza a imagem para quem a quer assistir.

Ao problematizar as ações para a câmera, ponderamos que a câmera *por si* não é a quem se dirige uma videoperformance. Como aparato mecânico ou digital, poderia ser lida como uma primeira interface, a segunda interface seria o aparelho transmissor ou projetor. Em uma abordagem complementar, tais interfaces são dispositivos de transmigração das ações corporais à virtualização da corporeidade, corpos luminosos, presentificações reatualizáveis.

A projeção de vídeo é luz e precisa de superfície, tateabilidade, luminosidade e uma grade texturizada impregnam-se ao anteparo. Quando percebemos essa luminosidade é fracionada,

radiante, cintilante. Considerando a premissa - todo o *looping de exposição* propõe uma desconstrução de início e fim, é para ser visto pelo meio, se esperamos ou não alcançar as extremidades para alguma compreensão, é uma opção dada *a priori*. Escolhemos intercalar os vídeos de diferentes autorias e os experimentos diretos; os que tinham som próximos aos sem áudio. A situação de *looping* projetivo instalado no espaço de exposição propunha aos visitantes que eles se movimentassem, experienciando aproximações e afastamentos, os dois bancos posicionados diante das projeções e da televisão convidavam para uma pausa, como uma abertura de acesso aos conteúdos dos vídeos.

Trinta e cinco anos após as nossas primeiras atitudes exploratórias com a câmera de vídeo, tateando o que seria videoperformance, editar e apresentar a *playlist* com as demais obras e documentações do "Estúdio 88" na mostra "*Hora de Dançar*" propiciou uma situação performativa singular, o passado parecia, aos novos olhares, ter acontecido ontem.

NOTAS

01. O vídeo pode ser visto na página MARTHA PAGY Escritório de Arte, YouTube. Disponível em: <https://youtu.be/HqvTGOeZGBA?si=7YO_equjfMnwcbet>. Acesso em: 2 out. 2023. No *site* da galeria Murilo Castro, onde, em 2017, realizou a exposição individual *A história da videoarte no Brasil, na obra de Anna Bella Geiger 1974/2017*, o vídeo é indicado como dois trabalhos distintos: Passagens I (9 min) e Passagens II (5 min. 50 segs.), apenas a terceira parte.

02. É a escadaria do Instituto Benjamin Constant (IBC) é uma tradicional instituição de ensino para deficientes visuais localizada na cidade e Estado do Rio de Janeiro, no Brasil.

03. O excerto de vídeo analisado pode ver visualizado no canal de André Parente, no Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=m5eS9z-KViv>>. Acesso em: 2. out. 2023.

04. *Eat Me* (16mm e 35mm, 9:00 min, 1979) (Canongia, 1981, p.43); *Eat Me* (1975) (Parente, 2007, p.31) no *site* do Hammer Museum

(16mm/35mm, cor, som, 9:00 min., 1975). *Eat Me: a gula ou a luxúria* (20 min, cor, mudo, super-8, 1976) (Cocchiarale, 2007, p. 109).

REFERÊNCIAS

CABO, Sheila. Conversa com Anna Bella Geiger. Rio de Janeiro, **Concinnitas, Revista do Instituto de Artes da UERJ**, Rio de Janeiro, v.1, n.6, p. 65-67, 2004. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/44484/30254>>. Acesso em: 8 set. 2023.

CANONGIA, Ligia. **Quase Cinema**, cinema de artista no Brasil, 1970/80 Arte Brasileira Contemporânea, Caderno de textos 2. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

CHIRON, Eliane. Íntima mutação da pintura no vídeo digital. Porto Alegre, **Porto Arte, Revista de Artes Visuais**, v.18, n.31, p. 41-54, nov. 2011. Disponível em: <<https://doi.org/10.22456/2179-8001.37937>>. Acesso em: 8 set. 2023.

FREITAS, Iole de. **Iole de Freitas**, anos 1970, imagem como presença. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2023. Disponível em: <<https://ims.com.br/exposicao/iole-de-freitas-imagem-como-presenca-ims-paulista/>>. Acesso em: 10 set. 2023.

GEIGER, Anna Bella. **Telefone**. Youtube, 4 de julho de 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=m5eS9z-KViv>>. Acesso em: 9 set. 2023.

GEIGER, Anna Bella. **A história da videoarte no Brasil**, na obra de Anna Bella Geiger 1974/2017. Sobre a exposição, 2017. Disponível em: <<https://murilocastro.com.br/a-historia-da-videoarte-no-brasil-na-obra-de-anna-bella-geiger-19742017-de-23112017-a-22122017/>>. Acesso em: 8 set. 2023.

GEIGER, Anna Bella. Ciclo de Seminários Mulheres nas Artes - Módulo I | Anna Bella Geiger. Rio de Janeiro: Museu de Arte do Rio. **YouTube**, 7 de maio de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ajdRCg7aNRY&list=PLB044B42hTsjSBru3Rc-a9pjCDqH3_bB&index=6>. Acesso em: 24 set. 2023.

GEIGER, Anna Bella. [Aula aberta] Videoarte e filme de artista, Anna Bella Geiger e Marcos Bonisson. Rio de Janeiro: EAV Parque Lage, 1 vídeo. **YouTube**, 26 de fevereiro de 2021.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/live/zly7q7TmMp8?si=xQiTxHfd9ZTBymGh>>. Acesso em: 24 set. 2023.

KOCH, Lucia. Entrevista em áudio à Lu Rabello, 2020a. Arquivo do autor.

KOCH, Lucia. Excertos de Entrevista em áudio à Lu Rabello. In: TEDESCO, Elaine & RABELLO, Lu. (Org.). **Estúdio 88**: documentação de videoperformances. Porto Alegre, Azulejo arte impressa, 2020b. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/212442>>. Acesso em: 8 set. 2023.

PAIM, Claudia. Corpo estranho: curadoria de videoperformances. **Anais 23º Encontro da ANPAP - "Ecossistemas Artísticos"**. Belo Horizonte: Comitê de Poéticas Artísticas, 2014 -- MG, p. 2837-2849. Disponível em: <<https://anpap.org.br/anais/2014/simposios/simposio08/Claudia%20Paim.pdf>>. Acesso em: 9 set. 2023.

PARENTE, André. Cinema de vanguarda, cinema experimental e cinema do dispositivo. In: COCCHIARALE, Fernando. **Filmes de Artista, Brasil 1965-80**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2007.

MACHADO, Vanessa Rosa. **Dos "Parangolês" ao "Eat me: a gula ou a luxúria?"** - mutações do "popular" na produção de Lina Bo Bardi, Hélio Oiticica e Lygia Pape nos anos 1960 e 1970. Tese (Doutorado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo), Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2014. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/102/102132/tde-10112014-144001/pt-br.php>>. Acesso em: 10 set. 2023.

REES, A. L.; WHITE, Ducan, BALL, Steven; CURTIS, David (Org.). **Expanded Cinema: Art, Performance, Film**. Londres: Tate Gallery, 2011.

RONNA, Giorgio. Texto de apresentação da exposição Hora de dançar, impresso e instalado na sala de exposição no MACRS, Porto Alegre, RS, 2022. Arquivo do autor.

SALZSTEIN, Sônia. Expo Iole de Freitas. CANAL ARTE 1. **YouTube**, 23 de junho de 2023. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Nkh6wMj5xSY>>. Acesso em: 9 set. 2023.

TEDESCO, Elaine. Anotações sobre o Estúdio 88: pesquisa de videoperformance. **Anais 24º**

Encontro da ANPAP - "Compartilhamentos na arte, rede e conexões". Santa Maria: Comitê de Poéticas Artísticas, 2015, p.1295-1307. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2015/comites/cpa/elaine_tedesco.pdf>. Acesso em: 8 set. 2023.

VELASCO, Marion. Notas sobre a difusão dos vídeos produzidos no **Estúdio 88**. In: TEDESCO, Elaine & RABELLO, Lu. (Org.). **Estúdio 88**: documentação de videoperformances. Porto Alegre, Azulejo arte impressa, 2020, p.74-79. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/212442>>. Acesso em: 8 set. 2023.

VELASCO, Marion. Colette _ videoperformance (1988). **Youtube**, 25 de julho de 2018. Disponível em: <https://youtu.be/jGDL36_2_BE?si=_zg-DLC1c717d5iu>, Acesso em: 24 set. 2023.

VINHOSA, Luciano. Videoperformance: corpo em trânsito. **Revista Estado da Arte**, Uberlândia. v.1, n.2, p. 293-303, jul./dez. 2020. Disponível em: <<https://doi.org/10.14393/EdAv1-n2-2020-57782>>. Acesso em: 24 set. 2023.

SOBRE A AUTORA

Elaine Athayde Alves Tedesco é artista visual com produção em fotografia, vídeo, instalação e videoperformance. É professora associada no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, atua junto ao Departamento de Artes Visuais na área de fotografia, é vice coordenadora do Programa de Extensão Laboratório de Imagem e Tecnologia. Orienta Mestrado e Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Atualmente desenvolve o projeto Imagem Movente, das ações com a câmera à instalação narrativa. Coordena o grupo de pesquisa Audiovisual Sem Destino / CNPq.

E-mail: elaine.tedesco@ufrgs.br