

volume 11

Coleção Artes do Cinema e do Vídeo

Letraria®

O PROCESSO DE CRIAÇÃO DA VIDEOARTE *MARLENE*:

UM OLHAR SOBRE A (IM)PERMANÊNCIA DO CORPO
EM PAISAGENS PESSOAIS E MATERIAIS

Bianca Grabaski Accioly

O PROCESSO DE CRIAÇÃO DA VIDEOARTE *MARLENE*.

UM OLHAR SOBRE A (IM)PERMANÊNCIA DO CORPO
EM PAISAGENS PESSOAIS E MATERIAIS

Coleção Artes do Cinema e do Vídeo

Bianca Grabaski Accioly

O PROCESSO DE CRIAÇÃO DA VIDEOARTE *MARLENE*.
UM OLHAR SOBRE A (IM)PERMANÊNCIA DO CORPO
EM PAISAGENS PESSOAIS E MATERIAIS

Araraquara
Letraria
2024

FICHA CATALOGRÁFICA

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Accioly, Bianca Grabaski

O processo de criação da videoarte *Marlene* [livro eletrônico]: um olhar sobre a (im)permanência do corpo em paisagens pessoais e materiais / Bianca Grabaski Accioly. - Araraquara, SP: Letraria, 2024. - (Coleção Artes do Cinema e do Vídeo ; v. 11)

PDF.

ISBN 978-65-5434-101-1

1. Cinema - Apreciação 2. Cinema - História 3. Criação artística 4. Videoarte I. Título. II. Série.

24-240449

CDD- 791.4307

Índices para catálogo sistemático:

1. Cinema : Estudos 791.4307

Eliete Marques da Silva - Bibliotecária - CRB-8/9380

Imagem da capa: Fotográfica

Fonte: Bianca Grabaski Accioly

Coleção Artes do Cinema e do Vídeo

A Coleção Artes do Cinema e do Vídeo tem como objetivo a publicação de dissertações selecionadas, produzidas no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná. Busca-se, assim, divulgar e fortalecer a pesquisa sobre Cinema e Vídeo enquanto campos artísticos, com ênfase tanto nos processos de criação artística, quanto em teorias e discursos que se materializam nestas artes.

Coordenação Editorial: Beatriz Avila Vasconcelos e Débora Regina Opolski

Conselho Editorial

Ana Maria Rufino Gillies (PPG-CINEAV – Unespar)
Alexandre Rafael Garcia (PPG-CINEAV – Unespar)
Allan Oliveira (PPG-MUS – Unespar)
Amabilis de Jesus da Silva (PPG-Artes – Unespar)
Ana Paula Peters (PPG-MUS – Unespar)
André AcastroEgg (PPG-MUS – Unespar)
Artur Freitas (PPG-Artes – Unespar)
Beatriz Avila Vasconcelos (PPG-CINEAV – Unespar)
Carolina Amaral Aguiar (UEL)
Claudia Piori (PPG-CINEAV – Unespar)
Cristiane do Rocio Wosniak (PPG-CINEAV – Unespar)
Débora Opolski (PPG-CINEAV – Unespar)
Eduardo Tulio Baggio (PPG-CINEAV – Unespar)
Fabiane Freire França (PPG-SED – Unespar)
Fábio Jabur Noronha (PPG-CINEAV – Unespar)
Fábio Poletto (PPG-MUS – Unespar)
Fábio Steyer (UEPG)
Fábio Uchoa (Universidade Anhembi-Morumbi)
Felipe Ribeiro (PPG-MUS – Unespar)
Gisele Schnorr (PROF-FILO – Unespar)
José Ronaldo Fassheber (PALI – Unespar)
Juslaine de Fátima Abreu Nogueira (PPG-CINEAV – Unespar)
Luciana Paula Castilho Barone (PPG-CINEAV – Unespar)
Marcelo Carvalho (PPG-COM – UTP)
Maria Cristina Mendes (PPG-CINEAV – Unespar)
Pedro de Andrade Lima Faissol (PPG-CINEAV – Unespar)
Pedro Plaza Pinto (PPG-CINEAV – Unespar/PPG-HIS-UFPR)
Rafael Tassi Teixeira (PPG-CINEAV – Unespar)
Regiane Ribeiro (PPG-COM- UFPR)
Robson Rosseto (PPG-ARTES – Unespar)
Rosane Kaminski (PPG-CINEAV – Unespar/ PPG-HIS-UFPR)
Rosemeri Rocha (PPG-Artes – Unespar)
Salete Machado Sirino (PPG-Artes – Unespar)
Sandra Fischer (PPG-CINEAV – Unespar / PPG-COM-UTP)
Solange Stecz (PPG-Artes – Unespar)



Este *e-book* foi publicado com recursos do PROAP / CAPES.



Coleção Artes do Cinema e do Vídeo

SUMÁRIO

PREFÁCIO	9
APRESENTAÇÃO	11
1 INTRODUÇÃO	13
1.1 Um breve memorial da artista-pesquisadora	17
1.2 O estado da arte do objeto da pesquisa	30
2 O CAMPO DA VIDEOARTE E AS CRIADORAS MULHERES NO BRASIL	38
2.1 A videoarte: conceitos e contextos	40
2.2 A videoarte no Brasil - uma plataforma feminina?	47
3 CORPOREIDADES, PAISAGENS PESSOAIS E ACASOS NA CRIAÇÃO	56
3.1 Corpos femininos e paisagens pessoais em videoarte	59
3.2 Conceitos de acasos em processos criativos	63
4 ESTUDO DE CASO: CRÍTICA DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE MARLENE	71
4.1 Sobre a jornada do processo criativo	77
4.2 Os documentos de processo recolhidos para a análise	90
4.3 O olhar autoral/reflexivo para a criação	92
4.3.1 Estética do VHS e Rugosidades Poéticas	92
4.3.2 Paisagens Poéticas Comparativas: <i>Hilsa, Rute, Marlene</i>	94
4.4 <i>Marlene</i> em processo de edição final	105
CONSIDERAÇÕES FINAIS	114
REFERÊNCIAS	120

PREFÁCIO

Escrever o prefácio do livro da videoartista e pesquisadora Bianca Grabaski Accioly me deixou em êxtase, mas, logo em seguida, atentei para a imensa responsabilidade da tarefa a mim solicitada. Tive o privilégio de ser a sua orientadora no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) na Universidade Estadual do Paraná (Unespar), no âmbito do qual Bianca escreveu a sua dissertação que leva o mesmo título da presente publicação, ou seja: *O processo de criação da videoarte “Marlene”: um olhar sobre a (im)permanência do corpo em paisagens pessoais e materiais*.

Pude acompanhar todo o percurso acadêmico da autora, imersa em suas atividades cotidianas de pesquisa, leitura, escrita de artigos – sempre relacionados ao objeto/tema de sua pesquisa –, para as disciplinas da grade curricular, participação em eventos científicos, representação discente nas reuniões do colegiado do curso, mas, acima de tudo, pude acompanhar o seu processo de criação da videoarte *Marlene* (2023). Considero que tal processo de (re)conhecimento da criação autoral é tão complexo como o ato de respirar para poder existir/viver.

A metáfora da respiração, aqui, se reveste da poética audiovisual de Bianca, que não se configura como um mero produto secundário de sua investigação em nível de mestrado, mas, ao contrário, encontra-se impregnada da reflexão teórica sobre a estética e contextualização do movimento criador em si.

Em uma cadeia sinuosa e relacional de ideias, princípios teóricos, documentos de processo, recortes de materiais, desejos, erros, acertos, incorporações e descartes de materiais, pude acompanhar um longo percurso de dois anos de uma contínua metamorfose da autora rumo à concretude e conclusão de uma etapa de sua vida acadêmica e artística.

Imersa na busca documental por traços e reiterações de sua linguagem e expressão, Bianca experimentou, abruptamente, a dor de uma perda familiar e fez desta perda um *locus* – vivido eticamente em primeira pessoa – de homenagem à (im)permanência de um corpo em paisagens pessoais e materiais. E o fez por meio da construção de uma materialidade audiovisual que perdura no espaço e no tempo da representação. O contexto da perda de sua avó paterna acabou por orientar sua busca e seu rumo à criação, a partir de um olhar singular e afetivo sobre recordações e sobre as memórias e paisagens pessoais envolvidas no processo de criação.

Tendo por meta “retratar” a sua falecida avó paterna, em formato audiovisual, buscou possíveis interconexões de sua presença/ausência naquilo que fora outrora a sua habitação; a arquitetura de sua moradia/casa com suas paisagens pessoais. Tais paisagens afetivas, envoltas e resgatadas pelas próprias memórias de seu pai, são descritas na locução que sustenta as imagens editadas na videoarte *Marlene*. É preciso ter coragem e ancoragem familiar para tal empreitada!

Aprendi com Bianca, em nossa jornada encarnando os papéis de orientanda-orientadora, a incorporar as noções de acaso como ponto de partida para entender e viver a partir de uma ética amorosa e com um olhar voltado para a ternura radical.

O grande mérito na escrita deste livro, a meu ver, reside no fato de se originar de uma pesquisadora que se apropria do seu objeto de investigação a partir de uma proximidade afetiva e efetiva com a esfera da fotografia e das artes do vídeo.

Recomendo a publicação a uma grande variedade de público-leitor: educadores/as, artistas do cinema e das artes do vídeo, professores/as, estudantes, pesquisadores/as interessados em verdadeiras estratégias de desenvolvimento artístico e humano.

É de humanidade, humanização e vivência ética e implicada com sensibilidade e expressividade do/no corpo feminino que este livro trata! Resgatar a presença da memória feminina e a encarnar, integrando-se, quem sabe, à metáfora da paisagem pessoal em ruínas naquela casa visitada tantas vezes por Bianca.

Este é o trabalho de Bianca Grabaski Accioly: reforçar a tese de que a obra de arte expressa o que o discurso verbal nem sempre pode expressar.

Cristiane Wosniak

(Doutora em Comunicação em Linguagens. Orientadora.
Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo – PPG-CINEAV)

APRESENTAÇÃO

“Nascemos e mantemos nossa existência no lugar da memória. Traçamos nossa vida por meio de tudo que lembramos, do momento mais mundano ao mais majestoso. Conhecemos a nós mesmos por meio da arte e do ato de recordar. As memórias nos oferecem um mundo onde não há morte, onde somos sustentados pelos rituais de afeto e lembrança.”

(bell hooks, 2002, p. 26)

Agradeço à minha orientadora Profa. Dra. Cristiane do Rocio Wosniak e a todos os professores e todas as professoras do Programa, especialmente os/as da linha de pesquisa (2) – *Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo* –, que acolheram as minhas ideias de pesquisa, assim como aos líderes e integrantes do Grupo de Pesquisa *CineCriare – Cinema: criação e reflexão* (PPG-CINEAV/CNPq), pelas oportunidades de encontros inusitados com muita leitura, debate e trocas de informações.

O percurso analítico e investigativo, aqui empreendido, apoia-se no tipo de pesquisa qualitativa e indutiva e, como abordagem metodológica, trago a Crítica de Processos, visto que o processo de construção artística da obra de arte e o reconhecimento dos métodos, materiais e anotações empregados pelos artistas são essenciais para o estudo processual da poética autoral. O foco e objeto empírico da investigação foi o processo criativo da videoarte *Marlene* (2023), optando-se por um estudo de caso com o intuito de perceber, descrever, analisar e interpretar a situação/fenômeno, associado à Revisão de Literatura sobre o tema videoarte.

Agradeço à Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) e ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) pela oportunidade de descobertas, discussão e construção de conhecimento a partir dos estudos e processos de criação em videoarte.

Agradeço também a meus pais, Christine e Jorge, e ao meu irmão, Daniel, que sempre acreditaram em mim, ao meu namorado Erich Zimmermann, aos meus amigos, especialmente Vinícius Doca que, juntamente com meu namorado, trataram o som e compuseram a trilha sonora da videoarte *Marlene*, em sua fase final. Agradeço pela paciência constante, pela escuta disponível, por entenderem minhas necessidades e ansiedades e estarem presentes em minha jornada de estudos, desenvolvimento pessoal e luto. Agradeço às minhas avós, que já se foram, mas que são razões estupendas

para que eu tenha me encontrado como ser-artista. Agradeço a todos os professores e professoras em meu caminho de formação que, de alguma forma, me instigaram a continuar fazendo perguntas e fazendo Arte!

Por fim, agradeço à CAPES/PROEX e ao PPG-CINEAV por terem me concedido uma bolsa de estudos para que eu tivesse ainda mais condições de levar a pesquisa adiante e que, neste momento, transforma-se em livro.

1 INTRODUÇÃO

Justifico o uso da primeira pessoa no singular para o desenvolvimento da escrita deste livro, como uma maneira de me aproximar mais de quem está, porventura, lendo-o. Trata-se de uma escolha processual para que eu possa entrar em contato com minhas memórias, sentimentos, vivências e pensamentos que envolvem uma produção poética com considerável carga de intimidade.

Para que seja possível compreender os processos que estou permeando criativamente é relevante discorrer sobre o que procuro transpassar com minhas criações em videoarte¹ e o caminho percorrido até chegar nas obras finais e entregues ao público. Essa jornada é abastecida com experiências pessoais, por meio de um olhar singular sobre recordações e sobre as memórias e paisagens pessoais envolvidas no processo.

Ao trabalhar com uma ideia de memória com teor abstrato, procuro inicialmente delinear os possíveis conceitos advindos de uma breve consulta ao dicionário *online* (2023)². Assim temos os seguintes pressupostos associados ao substantivo feminino “memória”:

Faculdade de reter ideias, sensações, impressões, adquiridas anteriormente. Efeito da faculdade de lembrar; lembrança [...]. Recordação que a posteridade guarda: memórias do passado. Dissertação sobre assunto científico, artístico, literário, destinada a ser apresentada ao governo, a uma instituição cultural etc. [*Artes*] *Monumento dedicado a alguém ou em celebração de uma pessoa digna de lembrança*. Relato feito escrita ou oralmente sobre uma situação (Dicionário Online, 2023, grifo próprio).

O enunciado que mais se aproxima da hipótese aqui trabalhada vem do campo das Artes – em negrito na citação acima –, visto que a presente investigação se reveste de uma intenção clara de realizar uma poética audiovisual e refletir sobre o processo de criação desta videoarte denominada *Marlene* como um fenômeno artístico – audiovisual – dedicado efetivamente a uma “pessoa digna de lembrança”.

Marlene é/foi minha avó paterna e a videoarte em questão se reporta a ela, em suas interconexões com sua habitação, a arquitetura de sua moradia/casa, sua presença e ausência, suas paisagens pessoais, afetivas, envoltas e resgatadas pelas próprias memórias de meu pai, descritas na locução que sustenta as imagens editadas.

1 Embora o meu processo de captura de imagens, memórias, relatos e paisagens pessoais em que as personagens de minhas poéticas audiovisuais se encontram inseridas tragam alguns aspectos da linguagem do filme documentário poético ou performático, ainda assim, minhas obras se revestem dos elementos articuladores das artes do vídeo. Com muita, pouca e quase nenhuma edição ou efeitos figurativos, ainda assim, me reporto e concebo tais poéticas como videográficas.

2 Para maiores detalhes consultar o link: <https://www.dicio.com.br/memoria/>. Acesso em: 10 mar. 2024.

Entretanto, a memória aqui entendida não deixa de se reportar também ao domínio do tempo histórico, do tempo vivido, segundo as acepções de Jacques Le Goff em *História e Memória* (2012). Assim, a memória também pode ser descrita como “um elemento essencial do que se costuma chamar de identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje” (Le Goff, 2012, p. 455).

O livro, portanto, pretende se reportar a um estudo de caso particular – o processo de criação da videoarte *Marlene*³, aqui encarado como objeto empírico da investigação –, associado a uma revisão de literatura sobre as artes do vídeo, especificamente as autoras mulheres de videoarte no Brasil, para refletir sobre processos de criação, de cunho autoral, em que a abordagem da Crítica de Processos Artísticos, proveniente da pesquisadora Cecília de Almeida Salles (2000, 2006, 2010, 2013) é utilizada como ancoragem metodológica da investigação.

Parte-se das seguintes questões norteadoras: 1) De que forma e com que meios é possível verificar as relações entre corporeidades⁴ femininas, presenças, ausências e memórias materiais e imateriais em um percurso autoral como criadora de poéticas audiovisuais? 2) Como a investigação se reveste do conceito de paisagens pessoais e dos acasos em suas obras audiovisuais? 3) De que forma ocorre o registro e o recorte analítico no processo de criação videográfica?

O referencial teórico encontra-se ancorado nos pressupostos de Philippe Dubois (2004), Christine Mello (2008) e Arlindo Machado (1995, 2002, 2007, 2019) para se reportar às audiovisualidades videográficas; Fayga Ostrower (2009, 2023), para dar conta do conceito de acaso, percepção e formas de expressividade e criatividade nas artes e Cecília de Almeida Salles (2006, 2010, 2013, 2017), no que se refere à Crítica de Processos.

A partir das questões-problemas ou premissas de pesquisa, o objetivo geral é trazer para a investigação “a jornada ou o percurso do processo criativo em si”, reunir alguns documentos processuais [fotografias, diário], apresentar e refletir sobre os gestos de criação, sobre o planejamento antecipado e sobre os acasos da criação artística, a partir do estudo de caso da videoarte denominada *Marlene* (2023).

3 A versão final da videoarte (com duração de 15 minutos) não foi disponibilizada durante o percurso do mestrado, visto que deverá percorrer o circuito de inscrição e exibição em Mostras e Festivais (competitivos ou não) no campo das Artes do Vídeo que, na sua maioria, exige que o material não tenha sido disponibilizado publicamente. Mas uma “primeira versão” poderá ser visualizada neste link: <https://www.youtube.com/watch?v=B0af3QUBT3U>. Acesso em: 03 abr. 2024.

4 É preciso diferenciar os conceitos e teorias acerca do “corpo” e da “corporeidade”. Quando nos referimos ao corpo, estamos enunciando seus aspectos anatômicos, fisiológicos, carga genética, as questões de gênero envolvidas na temática, sob a perspectiva biológica. Mas quando nos referimos à corporeidade, estamos envolvendo a relação deste corpo com a natureza circundante. Corpo + ambiente cultural. A corporeidade implica a vivência, a experiência corporal e as relações entre os corpos e entre os corpos e seu meio.

Neste sentido, Sylvie Fortin e Pierre Gosselin, em seu texto “Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico”, atestam que:

Da mesma forma que os materiais do artista são inseparáveis da qualidade de um trabalho artístico, os dados de campo do pesquisador são inseparáveis da qualidade da reflexão apresentada na parte discursiva de sua tese. Em uma tese criação, os dados não discursivos (movimento, som, imagem) e os discursivos (descrição das ações do artista e as palavras de seu pensamento reflexivo) são necessários para a produção da obra e do discurso que a acompanha (Fortin; Gosselin, 2014, p. 10).

É o próprio processo de criação da poética audiovisual que será discutido a partir da perspectiva dissertativa/teórica, estabelecendo nexos, eixos discursivos em que aportes sobre videoarte [histórico e conceitos estéticos], paisagens pessoais, espaços, documentos e registros de processo se interconectam no caminho criativo.

Para Donald Schön (1983), citado por Fortin e Gosselin (2014), os artistas possuem um saber próprio que está encarnado – a teoria em práxis – e que vai se atualizando na medida em que ocorre a ação criativa. Neste processo de pensar a ação criativa, de refletir sobre o que se faz, enquanto se faz, “o artista acumulará vestígios de seu trabalho de criação da mesma forma que um etnógrafo documentará os usos e os costumes de uma comunidade cultural” (Schön, 1983 *apud* Fortin; Gosselin, 2014, p. 10).

Nas palavras de Salles em *Arquivos de criação: arte e curadoria* (2010), as conexões que estabelecemos entre as leituras, os embasamentos teóricos, a coleta de documentos, a análise, a captura de imagens, a edição, a finalização e a entrega da obra ao público “envolvem a relação do artista com seu espaço e seu tempo, questões relativas à memória, à percepção, à escolha de recursos criativos, assim como aos diferentes modos como se organizam as tramas do pensamento em criação” (Salles, 2010, p. 17).

Este exercício de trazer a teoria “de dentro para fora”, ao invés de adotar teorias exógenas e tentar encaixar o objeto empírico da investigação – a videoarte *Marlene* – na discussão existente *a priori*, me parece bastante adequado para estabelecer relações e estratégias de (re)conhecimento daquilo que está sendo criado no momento da reflexão intelectual de base teórica.

Acredito que o cuidado, neste tipo de proposta investigativa subjetiva, como destacado por Fortin e Gosselin, é acolher as experiências pessoais, as memórias, mas manter o devido distanciamento, quando necessário, para dar credibilidade e validação acerca do rigor da pesquisa.

Tomando as ideias de criação e organização da pesquisa em poética audiovisual, decidi estruturar a dissertação em quatro seções que tensionam e discutem o sensível e o inteligível, no sentido de contextualizar, mapear e conceituar o campo das artes do vídeo para que possam convergir no estudo de caso: o processo de criação/poética autoral.

Após o capítulo introdutório, o capítulo 2 se denomina *O campo da videoarte e as criadoras mulheres no Brasil*. Nesta seção, procuro contextualizar historicamente e conceitualmente a videoarte, trazendo a discussão para o Brasil e encerrando o capítulo com um mapeamento preliminar sobre o papel de destaque das videoartistas brasileiras no cenário contemporâneo.

O capítulo 3, por sua vez, tem o título de *Corporeidades, paisagens pessoais e acasos na criação*. O corpo no espaço e tempo da tela da videoarte é o protagonista nesta seção. Também são apresentados alguns conceitos e definições acerca das paisagens pessoais na videoarte e, por fim, o acaso no processo criativo é abordado, a partir do viés conceitual de Fayga Ostrower (2013).

A seção final trata do estudo de caso ou do pensamento em criação poética da videoarte *Marlene* (2023). Os subcapítulos intentam descrever o início, o desenvolvimento e o final do processo de criação, dando ênfase à estética de uma possível rugosidade (sistema VHS⁵) operacional. Também são trazidas para a discussão duas obras audiovisuais anteriores de minha autoria: *Hilsa* (2019) e *Rute* (2019) com a finalidade de traçar alguns parâmetros de reiterações temáticas, como, por exemplo, o corpo feminino imerso em suas paisagens pessoais.

A ideia é colocar em diálogo uma rede de materialidades audiovisuais prévias à realização audiovisual de *Marlene* (2023), para entender o percurso, a trajetória e o fluxo de criação autoral.

1.1 Um breve memorial da artista-pesquisadora

Em uma investigação que toma por base os processos de criação artística autoral, não é possível não se remeter à apresentação da autora da referida investigação. E quando se trata de processo criativo que se reporta à memória, à lembrança, todo um conjunto de dados precisa vir à tona para se confrontar com o espaço reflexivo de uma dissertação escrita em primeira pessoa. Mas, antes de esboçar uma espécie de memorial, é necessário esclarecer a questão “autoria/autoral/autora” aqui mencionada.

⁵ A sigla VHS significa: *Video Home System* ou Sistema Doméstico de Vídeo, quando traduzido para a língua portuguesa. Trata-se de um padrão estético e técnico para consumidores de gravação analógica em fitas de videoteipe.

De acordo com Stephen Heath (2005, p. 295) em *Comentários sobre “ideias de autoria”*, tal ideia supõe o/a autor/a como criador/a de um discurso, visto que “é como fonte deste que o autor é apresentado como uma unidade de discurso.” Quando se aplica o conceito sobre as artes cinematográficas, vale a pena mencionar a obra *O autor no cinema* em que Jean-Claude Bernardet e Francis Vogner dos Reis (2018, p. 29) destacam que “o autor é um cineasta que se expressa, que expressa o que tem dentro dele.” Qualquer que seja a definição que adotamos para a autoria, acredito que uma premissa é clara: trata-se de discursar, expressar aquilo que move o/a artista, fazendo uso de uma determinada voz ou meio expressivo. O meu “meio expressivo” é a videoarte e, portanto, me reporto à autoria como este discurso pessoal, íntimo.

E, diante de tal consideração, é preciso trazer para o discurso escrito a intensidade das lembranças e da formação da pessoa artista-pesquisadora a partir de seus próprios pensamentos, escolhas, curiosidades e desejos.

Dou início a este breve memorial com as lembranças que me vêm à mente, enquanto elaboro esta seção: tais lembranças se iniciam com a minha formação como sujeito/mulher que pensa e sente as coisas ao seu redor.

Desde criança, estive envolvida por colinas, árvores que na minha perspectiva infantil eram praticamente imensuráveis, bichos com pelagens, penugens e escamas variadas, hortas singelas, mas fartas, coloridas e com formatos diversificados. Tive uma infância bastante inocente e rudimentar, na qual me foram transmitidos, através das palavras, o poder da natureza e a grandiosidade da paisagem. Muito desta lembrança, aqui mencionada, vem de minha leitura de uma das mais recentes obras de bell hooks – traduzida para a língua portuguesa –, denominada *Pertencimento: uma cultura do lugar* (2022). Minhas próprias memórias encontravam eco naquelas palavras que lia atentamente. Reproduzo aqui um trecho, cuja leitura me aguçou a memória da infância:

Na minha infância, aprendi a ficar atenta a cobras, felinos, plantas com substâncias tóxicas ou venenosas. Eu sei por instinto; eu sei porque todos adultos me diziam que é a humanidade, não a natureza, o invasor nessas terras. A humildade permitiu a sobrevivência na relação com o poder da natureza. [...] As lições da minha infância foram narrativas contestadoras que me ensinaram a cuidar da terra, a respeitar as pessoas do campo. Esse respeito pela terra, pela menina do interior que habita em mim, foi muito útil quando saí desse ambiente para viver longe da cidade do interior onde fui criada (hooks, 2022, p. 160).

O campo visual sempre me despertou atenção, de certa forma, percebendo o espaço com excentricidade, reconhecendo a raridade que envolve a construção de paisagens.

Como uma criança do “interior”, essas imagens me permitiram criar uma sensação de segurança para percorrer este universo. Todos se conhecem, todos conhecem as famílias que permeiam a cidade. Existe uma parcela de zelo e ternura nessa fabricação de relacionamentos, tanto com o lugar, quanto com os sujeitos.

Não ousou dizer que possui a sensação de pertencimento ao interior, apesar de reconhecer que ter nascido e crescido em uma pequena comunidade moldou muitos aspectos de quem sou hoje. Uma das características de destaque em minha rotina, que se iniciou ao habitar tal ambiente, foi o ato de caminhar e observar. Dessa forma, também passo a refletir o outro, me ver nele e o ver em mim. Me vejo/percebo nas folhagens, na grama, no céu, nas nuvens e nas pedras. Me vejo também no concreto, no asfalto, nos tijolos. Nas varandas das casas, nas janelas entreabertas. Minha existência parte da existência do outro.

Em outro trecho da obra de hooks, anteriormente mencionada, a autora discorre sobre a ideia de lugar ao qual pertencemos, afirmando ser um assunto recorrente para muitos de nós. hooks se pergunta se, de fato “queremos saber se é possível viver em paz em algum lugar do mundo? [...] É possível tolerar a vida?” (Hooks, 2022, p. 21). Reflito muito sobre a questão de lugar, paisagem, movimento, mudança, memória, o que vai e o que fica, o que resta e o que se perde com o tempo. E, de certo modo, vou aos poucos percebendo que a paisagem (geográfica, temporal, memorial) me afeta e afeta minha percepção, pensamento e fazer artístico.

Neste momento da reflexão memorial, me recordo de ter lido a dissertação de Louise Marie Cardoso Ganz, intitulada *Paisagens pessoais: doze ensaios expandidos para o mundo* (2008) em que a autora discorre sobre a realização de percursos, numa atitude de contemplação ou de transformação, atuando sobre os lugares ou apenas lendo-os e percebendo mudanças que podem se tornar um hábito. Não existe um modo correto para exercitar essa experiência contemplativa, podendo ser executada a pé, de bicicleta, com transporte público, entre outras maneiras de locomoção, nos mais diversos locais, como cidades ou campos, estradas, rios e canais. Tais deslocamentos também podem ser feitos em pequena escala, como dentro de edifícios e casas. Penso nesta leitura e penso em meus percursos contemplativos. Encontro reverberação em meus procedimentos de anotações e coleta de dados para obras audiovisuais. Ambiências, paisagens, lugares com memórias em movimento.

A ação de flunar e a contemplação durante o percurso são aspectos de extrema relevância para o desenvolvimento da minha pesquisa. Parto de deslocamentos que inicialmente me parecem aleatórios, mas que, por fim, revelam oportunidades de

contemplação. O fato de não roteirizar ou planejar minuciosamente, utilizando a ação do acaso, são fortes características no âmbito da minha poética, que consiste também em procurar o singelo, a espontaneidade e a autenticidade através dos registros, dos encontros, dos locais, dos cômodos das casas, dos objetos (móveis, adereços), das paisagens, dos jardins e das ruas, habitadas ou vazias.

Recordo-me da sensação prazerosa ao ler a obra *A alma encantadora das ruas* (2013), de João do Rio (1881-1921), e encontrar ali uma autêntica descrição sobre o ato de caminhar/flanar e observar a paisagem circundante:

Que significa flanar? Flanar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem; é estar sem fazer nada e achar absolutamente necessário ir até um sítio lóbrego, para deixar de lá ir, levado pela primeira impressão, por um dito que faz sorrir, um perfil que interessa, um par jovem, cujo riso causa inveja. Flanar é a distinção do perambular com inteligência. Nada como o útil para ser artístico. Daí o desocupado *flâneur* ter sempre na mente dez mil coisas necessárias, imprescindíveis, que podem ficar eternamente adidas. Do alto de uma janela admira o caleidoscópio da vida no epítome delirante que é a rua [...] (Rio, 2013, p. 28).

Neste caso, o ato de contemplar a paisagem circundante acaba trazendo à tona significados e significantes através do que João do Rio entende como “perambular com inteligência”. Situações que, à primeira vista, não parecem ser tão relevantes, acabam gerando borbulhas criativas, que, algumas vezes, são faíscas que iniciam uma cadeia de produções artísticas. Essa assertiva me provoca e me faz refletir sobre meus próprios processos de observações, escolhas, recortes e ações concretas na elaboração de poéticas audiovisuais.

Ao registrar o passado e repensar as formas como as minhas vivências afetam meu processo como artista podem fazer surgir um certo teor de neblina/nebuloso pela qual assimilamos as memórias. Isso pode ser perigoso, mas também pode ser explorado, por nem sempre refletir de maneira fiel as experiências vividas.

A respeito de reflexões sobre memórias, bell hooks (2022, p. 26, grifo próprio) destaca:

Escrever sobre o passado faz com que corramos o risco de evocar uma nostalgia que se limita a olhar para trás com saudade e idealização. Localizar um espaço de autenticidade, de integridade, enquanto recordo o passado e me esforço para relacioná-lo a ideais e anseios do presente, tem sido crucial para o meu processo. Ao usar o passado como matéria-prima – o que me obriga a pensar de maneira crítica sobre o meu lugar de origem, sobre

ecologia e questões de sustentabilidade –, retorno diversas vezes às memórias familiares. [...] Nascemos e mantemos nossa existência no lugar da memória. Traçamos nossa vida por meio de tudo que lembramos, do momento mais mundano ao mais majestoso. Conhecemos a nós mesmos por meio da arte e do ato de recordar. *As memórias nos oferecem um mundo onde não há morte, onde somos sustentados pelos rituais de afeto e lembrança.*

Apesar de abraçar a nostalgia vez ou outra, repensar o passado com certo distanciamento tem grande relevância no meu método de criação. Sobretudo o processo criativo a ser descrito no capítulo 4. A videoarte *Marlene* (2023) é criada posteriormente ao falecimento de minha avó. Tudo o que resta são memórias passadas, alguns objetos materiais e a casa com seus cômodos vazios a serem preenchidos pelas palavras de meu pai a discursar sobre suas lembranças enquanto percorro os ambientes e as paisagens que cercam o lugar onde viveu a mulher Marlene. É neste sentido que encontro eco nas palavras pronunciadas por hooks (2022, p. 26): “as memórias nos oferecem um mundo onde não há morte”.

Como também afirma a autora “longe de casa, eu era capaz de desnudar o passado e manter comigo muito do que nutria a minha alma. Também conseguia me livrar de sofrimento e dor desnecessários” (hooks, 2022, p. 27). Cabe salientar que bell hooks é uma referência de grande destaque em minha pesquisa, abordando questões como gênero, racialidade, classes, cultura do pertencimento e a ideia de viver com base no amor e de forma genuína.

Apesar da minha poética se desenvolver na maior parte do tempo em uma condição solitária, acredito que o contato com o outro é sempre o estopim/ignição que desperta as principais questões que tento percorrer criativamente. Desta forma, a leitura do ensaio intitulado *The Body and the Earth* [trad. O Corpo e a Terra]⁶ de Wendell Berry (s/d) trouxe luz para a compreensão desta forma de me reportar ao/à outro/a na escolha de temas/ sujeitos para minha poética audiovisual. De acordo com Berry (s/d *apud* Hooks, 2022, p. 89): “O corpo não pode ser inteiro sozinho. As pessoas não são inteiras sozinhas.”

Gosto de dizer que sou feita de água, de lágrimas de alegria, mas também de melancolia. Costumo existir como um ser de grande teor sentimental, que dá valor aos encontros, ao acaso e ao destino. Minha criatividade se alimenta das pequenezas, das interações, dos detalhes.

⁶ Para acesso ao texto do referido ensaio na íntegra (7 páginas), consultar o *link* disponível *on-line*: <https://www.bartleby.com/essay/The-Body-And-The-Earth-By-Wendell-P35Z57K98E7Q>. Acesso em: 13 mar. 2024.

Cultivo, com frequência, o hábito de registrar pensamentos, sentimentos e acontecimentos, mas não de uma forma regrada e organizada; costumo fluir dentro do caos. Acredito que estou aprendendo a costurar minhas memórias de forma mais contínua e fluida, mas continuando a manter a singularidade do meu ato artístico. Às vezes, grandes intervalos vazios se colocam entre mim e minhas atividades artísticas. Entretanto, encontro eco para estas paragens/pausas criativas, nas palavras de Mônica Tavares em seu texto “Processos de criação na arte” (2018, p. 42), em que a autora lembra que seja na arte ou na ciência “o ato criativo não é, necessariamente um processo contínuo. Renova-se sempre e admite *feedbacks* alimentados pela atividade experimentadora e pelas ideias criadoras.” Tenho muitas ideias criadoras, mas nem todas elas tornam-se ação e experimento em poética.

Cabe salientar que tenho o hábito de anotar, registrar, operar entre o método de criação e a guarda de materiais, pensamentos, imagens, sons como um caminho metodológico prévio à construção de minhas poéticas audiovisuais.

Como um dos métodos de registro, escolhi uma câmera fotográfica analógica, um caderno de capa dura preta como diário de bordo, gravações de áudio e uma câmera filmadora de fita VHS tipo c (compacto), além de utilizar com frequência a função de vídeo do meu celular. Assim, consigo retratar/registrar o trajeto que minha poética percorre de um jeito palpável, mas também espontâneo.

O sistema VHS, aqui em foco, é composto por fitas de vídeo e um equipamento de gravação e reprodução que permite o registro de imagens e som, com posterior visualização. De acordo com Carolini Basso, Mariana Gomes e Luriam Frei em seu texto “A história do VHS” (2013, s/p), este tipo de câmera é bastante fácil de operar e possui uma razoável qualidade, enquanto a fita VHS é um tipo de fita magnética de 1/2 polegada de largura acondicionada em uma caixa plástica que contém o mecanismo de tração, além de protegê-la.

Segundo os autores, a referida câmera “permite uma gravação com aproximadamente 280 linhas de definição e pode registrar até 6 horas de material em velocidade estendida (baixa velocidade de gravação e reprodução).”

No Brasil, o sistema foi introduzido na década de 1980 e difundiu-se rapidamente ganhando o mercado contra o beta Max, o primeiro formato de videocassete. Com o tempo, o formato foi desenvolvido gerando subprodutos como o VHS-C (VHS Compacto), que tinha as mesmas características técnicas, mas com uma caixa menor (consequentemente com menor duração) que permitiu a sua colocação em câmeras de pequeno porte aumentando

a portabilidade dos equipamentos e maior difusão. Este cassete VHS-C para ser reproduzido em um reproduzidor VHS convencional era encaixado em um adaptador, na verdade uma caixa VHS padrão sem fita, mas com um mecanismo que tracionava a fita menor (Basso; Gomes; Frei, 2013, s/p).

Quando conversei com meu pai sobre minha proposta de pesquisa, ele me perguntou sobre minhas ideias iniciais, e principalmente, porque escolhi registrar as imagens com tecnologias tão “ultrapassadas”? Confesso que seria mais fácil responder apenas que gosto do resultado da imagem que tais tecnologias retratam, mas seria até desonesto manter uma resposta tão básica e simples. O que interessava ao meu pai, e também a mim, era entender os motivos dessas especificidades da imagem analógica me agradarem, afinal.

A decisão pelo caráter analógico da fotografia e do vídeo se dá por conta das particularidades da imagem da sua produção. As cores não correspondem às cores reais, é quase como se uma aura onírica se formasse na fotografia ou gravação de vídeo. A textura em grão não produz retratos da mesma maneira que as tecnologias atuais. É uma imagem que conta além do que está retratado. Ela traz textura, estática, nostalgia.

Em um texto que me entusiasmou – “A textura da nostalgia”⁷ –, Brian Eno (1996) discorre sobre a questão da “assinatura”, mesmo escolhendo operar com o estranho, com a distorção, a tremulação da imagem, os desbotamentos intencionais, enfim, com as (im)perfeições das imagens e do som. Destaco um trecho de seu ensaio:

Qualquer coisa que atualmente você acha estranho, feio, desconfortável e repulsivo sobre as novas mídias serão com certeza as suas assinaturas. A distorção do CD, tremulação do vídeo digital, o som ruim do 8-bit – todas essas características serão apreciadas e emuladas, assim que eles puderem ser evitados. É o som do fracasso: muito da arte moderna é o som das coisas perdendo o controle, de uma mídia empurrando seus limites e se quebrando. A distorção da guitarra é o som de algo alto demais para a mídia aguentar. O cantor de *blues* com a voz rouca é o som de um choro emocional tão poderoso para a garganta libertar a voz. O entusiasmo do filme com grãos, do desbotamento em preto e branco, é o entusiasmo de presenciar eventos históricos demais para a mídia recordar com veracidade. Nota para o artista: quando a mídia constantemente falha e especialmente

⁷ Para acesso ao texto completo, consultar o *link*: <https://medium.com/subpixelfilms-com/the-texture-of-nostalgia-3ea0350b6b02>
Acesso em: 20 mar. 2024.

se fracassa em novos sentidos, o espectador acredita que algo está além de seus limites (Eno, 1996, p. 283).⁸

Além da questão imagética, o tempo do procedimento analógico é outro. A imagem do vídeo, ao ser assistida no próprio aparelho gravador, não tem cor, nem som. Para assistir passando pela experiência “completa”, é necessário rebobinar a fita, tirá-la da câmera, colocá-la dentro de um adaptador de fita VHS e depois no vídeo cassete conectado à televisão. E no meu caso, que não possuo o equipamento próprio para isso, preciso esperar pelo processo de digitalização do vídeo.

Já na perspectiva da fotografia analógica, existe o incerto, o acaso. Não é possível saber de imediato se a fotografia “deu certo”, se retratou a paisagem do modo como se espera. É preciso esperar acabar de fotografar todo o rolo de fotos, rebobinar e processar através de químicos que irão revelar as fotografias.

O tempo de espera e a demora do processo me interessam muito. Gosto de processos mais lentos, gosto da sequência de espera. A imprevisibilidade também me atrai, pois sinto que tenho muito menos controle do que teria se houvesse utilizado uma mídia atual. Como exemplo de uma produção analógica, neste sentido, trago a imagem fotográfica (p/b) de minha autoria (figura 1).

⁸ No original: “Whatever you now find weird, ugly, uncomfortable and nasty about a new medium will surely become its signature. CD distortion, the jitteriness of digital video, the crap sound of 8-bit – all these will be cherished and emulated as soon as they can be avoided. It’s the sound of failure: so much of modern art is the sound of things going out of control, of a medium pushing to its limits and breaking apart. The distorted guitar is the sound of something too loud for the medium supposed to carry it. The blues singer with the cracked voice is the sound of an emotional cry too powerful for the throat that releases it. The excitement of grainy film, of bleached-out black and white, is the excitement of witnessing events too momentous for the medium assigned to record them. Note to the artist: when the medium fails conspicuously, and especially if it fails in new ways, the listener believes something is happening beyond its limits.”

Figura 1 – Das texturas e da assinatura autoral analógica



Fonte: imagem fotográfica/acervo da autora (2021)

Para colocar em prática os objetivos de minha pesquisa poética, foi necessário investir em equipamentos. Atualmente, possuo muitas câmeras fotográficas analógicas, cada uma com suas singularidades e propósitos específicos. Também tive que comprar três câmeras filmadoras, até encontrar uma que funcionasse perfeitamente, pois encontrar assistências técnicas para tecnologias tão antigas e ultrapassadas foi um desafio do qual não consegui solução. Ainda assim, alguns botões da filmadora, que está funcionando, caíram e se fez fundamental improvisar novas formas de acessar os referidos botões, que, nesse caso, foram palitos de dente e pontas de lápis.

Outra dificuldade enfrentada foi a falta de acesso às fitas VHS-c e rolos fotográficos. Por se tratar de algo que não é usado com mais frequência no mercado, como antigamente, foi inevitável que se garimpasse em diversos *sites*, espaços físicos como brechós e bazares, lojas de antiguidade, entre outros comércios. Mas todo esse caminho percorrido fez com que os resultados se tornassem mais preciosos para mim. A escolha do vídeo analógico, neste caso, foi envolta por diversas dificuldades, tanto de manuseio quanto para encontrar materiais com os quais gostaria de trabalhar.

Cabe destacar, neste momento da reflexão, que segundo Arlindo Machado, em *A arte do vídeo* (1995) e no texto “O vídeo e sua linguagem” (2002), o termo vídeo abrange um conjunto de todos os fenômenos significantes que se deixam estruturar na forma simbólica da imagem eletrônica. Trata-se de uma linguagem híbrida, um discurso impuro que não é mais praticado apenas como forma de registro de fatos, cenas ou ocasiões. O vídeo, em si – e aqui eu destaco a videoarte – é hoje encarado como “um sistema de expressão pelo qual é possível forjar discursos sobre o real (e sobre o irreal). Em outras palavras, o caráter textual, o caráter de escritura do vídeo, sobrepõe-se lentamente à sua função mais elementar de registro” (Machado, 2002, p. 188).

Minha metodologia criativa permeia a dor, mas também busca registrar e recuperar o amor. Criar com base em uma ética amorosa, que tem como objetivo que todos os seres tenham direito de serem livres, de viver com qualidade, de poder apreciar a arte. A arte não precise ser polida, bem-acabada, refinada. A arte pode ser bruta, rudimentar e até mesmo tosca.

Voltando a justificar, ou melhor, contextualizar o meu processo de criação nesta seção de memorial, é preciso revelar as circunstâncias da minha existência. É necessário dissecar a minha infância, o percorrer do meu amadurecimento de ideias, ideais e desejos. Procuro entender os contextos nos quais minha existência floresceu. Esse trabalho nada mais é do que um espelho, um mergulho no caos de si mesmo.

Eu fui a primeira filha de um casal, e continuo sendo a única filha mulher. A realidade de uma socialização feminina é brutal, contínua e violenta. E constantemente, em meu íntimo, comparei minha forma de existir e crescer com a maneira como meu irmão era socializado como homem.

Com base no senso comum, os conceitos de feminilidade e masculinidade dão a impressão de serem antagônicos. Emprestando conceitos de teoria de cor, considero-os opostos complementares. A feminilidade não existe e se perpetua sem a conservação do ideal de masculinidade.

Buscando Simone de Beauvoir como referência – *O segundo sexo* (1949) –, percebo uma discussão acerca da feminilidade como uma espécie de construção social, destinando a mulher ao lugar de submissão às figuras de poder masculinas. Com base em sua teoria, a partir do momento em que um ser humano é identificado como “mulher”, lhe é imposto um processo de internalização de opressões. De tal maneira que o desenvolvimento comum de uma menina flutua na autoanulação, fazendo com que a “criança-feminina” naturalize o ato de abandonar sua autonomia de se desenvolver como sujeito para fazer-se de objeto.

Ainda de acordo com os escritos de Beauvoir, a filósofa defende que o conceito de feminilidade é um dos mais fortes e efetivos instrumentos de manutenção da submissão feminina, sendo um dos mais importantes métodos de perpetuação do patriarcado. Nesse contexto, a mulher é sempre colocada como “o Outro”, ou também, “o segundo sexo”, tornando-se impossível enxergá-la como sujeito. É imprescindível compreender que o perpetuamento dessa opressão se dá pela interdependência entre masculinidade e feminilidade.

Em complementação às assertivas anteriores, hooks, uma pensadora contemporânea, debate a maneira hierárquica na qual a sociedade está embasada. Em *Tudo sobre amor: novas perspectivas*, hooks (2021, p. 133) comenta:

O patriarcado, como qualquer sistema de dominação (como o racismo, por exemplo), precisa socializar todo mundo para acreditar que em todas as relações humanas há sempre um lado superior e um inferior, que uma pessoa é forte e a outra fraca, e, conseqüentemente, é natural que o poderoso domine o que não tem poder. Para aqueles que apoiam o poder patriarcal, é aceitável manter o poder e o controle por qualquer meio.

A partir da teorização de Daniel Welzer-Lang e Pascale Molinier em seu verbete sobre feminilidade no *Dicionário crítico do feminismo* (2009), a masculinidade e a feminilidade são as características atribuídas social e culturalmente aos homens e às mulheres. Segundo os autores, masculinidade e feminilidade existem e são definidas com base na interrelação entre elas.

Como menina e, posteriormente, como mulher, eu sentia que meu corpo era um território estrangeiro a mim, pertencente à sociedade e, particularmente, ao olhar. O corpo da mulher é retratado como algo público, sem limites e subjugado a controles externos, como a sociedade, educação, religião, legislação, entre outras instituições.

Foi com estas angústias e questionamentos que me deparei com uma publicação organizada por Guacira Lopes Louro, contando com muitos autores renomados, intitulada *O corpo educado – Pedagogias da sexualidade* (2001), da qual destaco a seguinte passagem:

Os corpos ganham sentido socialmente. A inscrição dos gêneros – feminino ou masculino – nos é feita, sempre, no contexto de uma determinada cultura e, portanto, com as marcas dessa cultura. As possibilidades da sexualidade – das formas de expressar os desejos e prazeres – também são sempre socialmente estabelecidas e codificadas. As identidades de gênero e sexuais são, portanto, compostas e definidas por relações sociais, elas são moldadas pelas redes de poder de uma sociedade (Louro, 2001, p. 11).

Desta forma, o meu entendimento, enquanto sujeito e mulher, também perpassa a necessidade de me entender como um corpo expressivo. Afinal, os corpos são as referências que ancoram nossas identidades. Os corpos existem performando dentro de uma determinada cultura, numa troca contínua, alterando e sendo alterados através dessa manifestação cultural.

O corpo é uma materialidade inconstante e que muda de desejos e necessidades de forma fluida. O corpo transiciona com a passagem do tempo, com mudanças de rotina, com doenças, com prazer, com tecnologia e intervenções. Os corpos não são fixos, possuem marcas e também criam suas marcas.

Conforme Louro (2001) teoriza, nós somos ensinadas/os a perceber e decodificar as marcas, utilizando-as para classificar os sujeitos a partir das maneiras que eles se apresentam corporalmente, pelos seus gestos e formas de expressão.

As sociedades realizam esses processos e, então, constroem os contornos demarcadores das fronteiras entre aqueles que representam a norma (que estão em consonância com seus padrões culturais) e aqueles que ficam fora dela, às suas margens. Em nossa sociedade, a norma que se estabelece historicamente remete ao homem branco, heterossexual, magro, de classe média urbana e cristão e essa passa a ser a referência que não precisa mais ser nomeada. Serão os outros sujeitos sociais que se tornarão ‘marcados’ (Louro, 2001, p. 15).

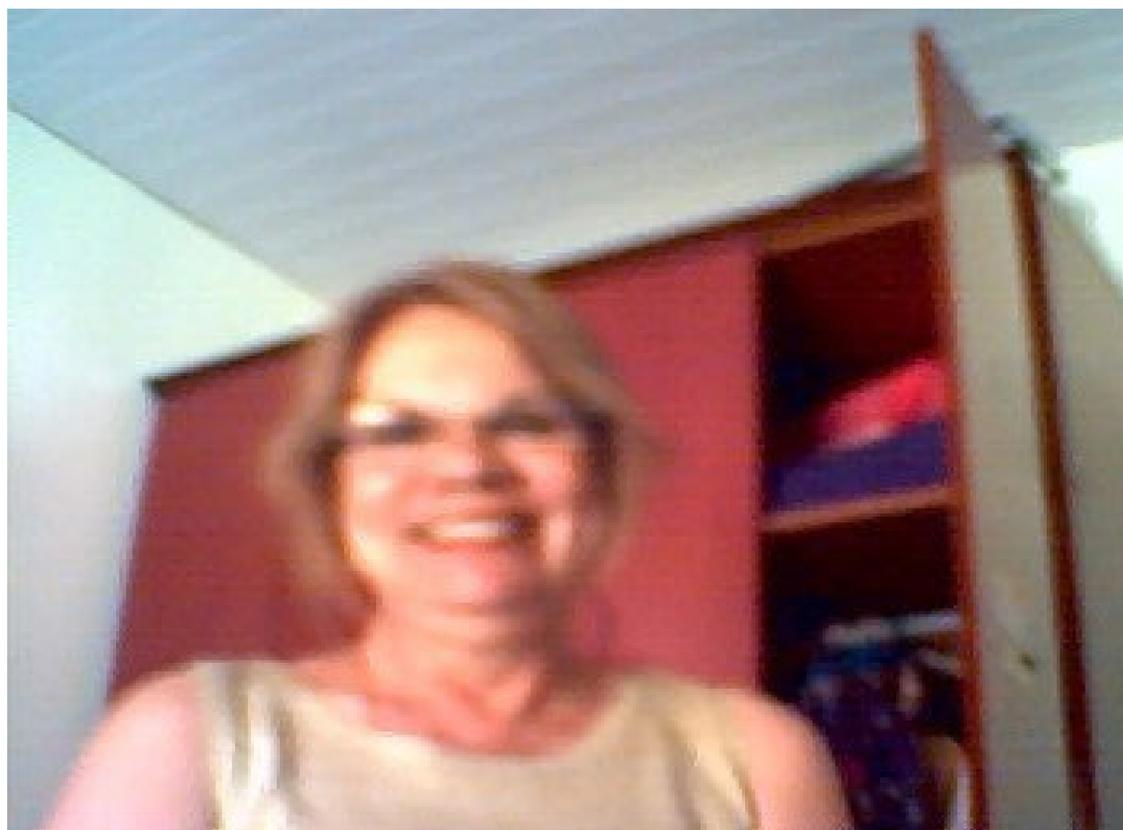
Meus interesses durante o desenrolar desta pesquisa em poéticas audiovisuais flutuam em volta de sexualidade, gênero, corporalidade e, portanto, a ausência e a presença desse corpo, seu peso, a materialidade, a transmutação, o processo de amadurecimento e, por fim, a ruína orgânica a qual todos estamos fadados. Trago para a discussão as memórias destas transições corporais.

Acredito que, por minha formação ter tido a forte e constante presença de figuras femininas, e muitas vezes, bem mais velhas do que eu, meu interesse/olhar/foco particular se dá aos corpos femininos ancestrais.

Tive a infância bastante demarcada através da coexistência com minhas avós, principalmente a avó materna. Conceição, mãe de cinco filhos, navegou a vida de uma maneira bastante solitária. Foi casada duas vezes, mas suponho que o tempo em que foi casada foi muito menor do que o tempo em que não estava acompanhada de um par. Recentemente tive acesso a algumas fotos que tirei quando criança, na minha primeira câmera digital. Encontrei essa foto de Conceição (figura 2), imagem esta capturada

quando ela veio nos visitar para ajudar a cuidar de mim e do meu irmão como de costume. Foi essa a lembrança dela em minha vida, sempre sendo “cuidada”.

Figura 2 – Figuras ancestrais familiares: Conceição



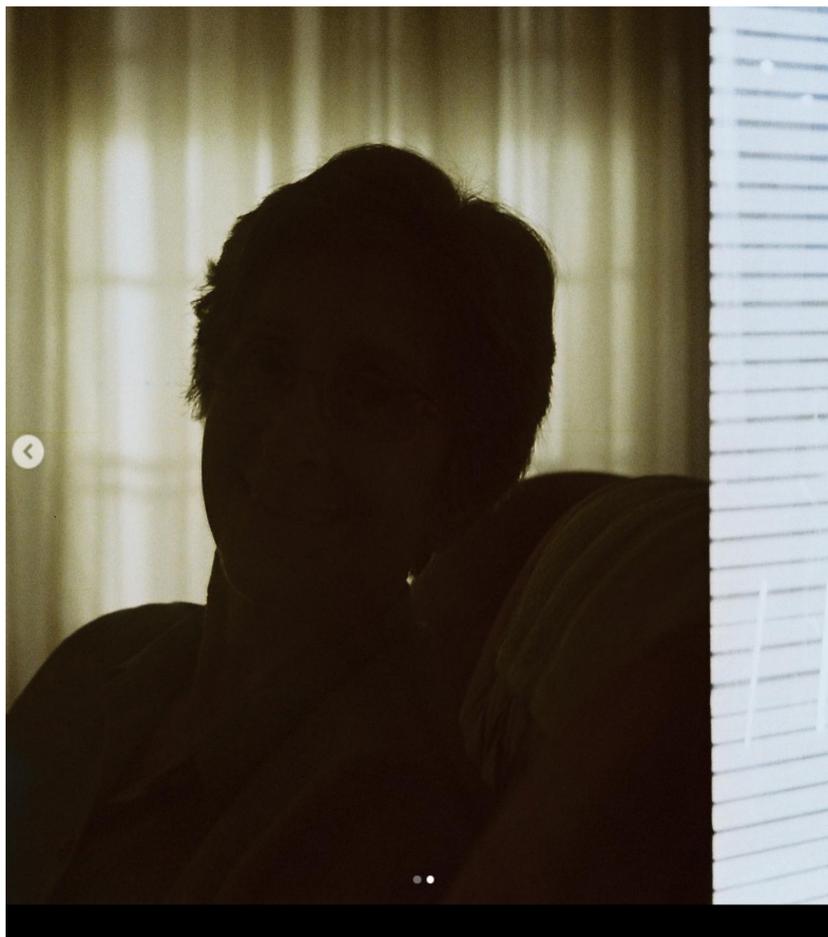
Fonte: Imagem fotográfica digital/acervo da autora (2003)

Já com minha avó paterna, eu tinha momentos específicos de convivência, não era frequente como com minha avó materna. Marlene, casada há mais de cinquenta anos com meu avô Arnaldo, morava muito longe. Nossos encontros se davam no final de ano, acompanhada da emoção de rever todos os tios, as tias, os primos e as primas. Mas sua presença se tornou muito mais forte com a minha maturação para a vida adulta. Apesar de vivermos muito longe, eu fazia questão de ligar para conversar por horas com ela todas as semanas.

Conceição morreu jovem, seu coração parou. Uma morte um tanto simbólica se pensar sobre o jeito como ela levava a vida. Sempre com sentimentos muito intensos, sentindo demais e afirmando que ser escorpiana é assim mesmo e que logo eu saberia também, visto que nasci em novembro como ela.

Marlene (figura 3) viveu bem mais, me acompanhou até meus vinte e seis anos. E eu a assisti ir embora. Foi uma despedida dolorosa e brutal. Lembro que enquanto eu testemunhava sua dor e sua partida, pensava nas potências daquelas imagens que ficariam apenas na recordação. Tem certas imagens que não consigo gravar, não consigo expor. Na verdade, não quero. Quero guardar para mim. Escolho manter no íntimo da minha memória.

Figura 3 – Figuras ancestrais familiares: Marlene



Fonte: Imagem fotográfica digital/acervo da autora (2018)

Tendo apresentado este breve percurso memorial, justificando o encontro da artista-pesquisadora com seu objeto empírico da investigação, a intenção foi trazer um inventário de ideias, referências repertoriais, vivências, percepções e escolhas estéticas, conceituais e operacionais para o entendimento de um pensar/fazer videoarte.

É, portanto, na passagem da ideia para a operação prática – realização – que o presente livro encontrará subsídios e ancoragem para explicitar e desnudar o processo de criação da videoarte *Marlene* (2023).

1.2 O estado da arte do objeto da pesquisa

Ao pesquisar sobre videoarte, ou melhor, sobre processo de criação nas artes do vídeo, é importante ressaltar que se trata de uma área de estudo empírico que vem, ao longo dos últimos anos, conquistando espaços acadêmicos em cursos de artes, artes visuais, multiartes e cinema.

Quando procuro por publicações em bases de dados científicos, muitos dos resultados encontrados se reportam ao uso da linguagem da videoarte ou dos conceitos e operações das artes do vídeo como meio para estudos em áreas como Comunicação, Educação, Artes da Cena e Artes Visuais, Performance, Cinema e Audiovisual.

Foram utilizadas como plataformas de buscas de descritores como “videoarte”; “processo de criação audiovisual”; “artes do vídeo”; “crítica de processo” e “poética audiovisual”, o portal da Capes/MEC⁹(para teses e dissertações publicadas nos últimos 20 anos), e também a plataforma *online* Scielo¹⁰ de forma separada, buscando-se inicialmente pelos eixos descritores principais que alicerçam a presente pesquisa [em termos de artigos indexados publicados nos últimos 20 anos], com a finalidade de estabelecer um mapeamento relativamente atualizado das produções.

A consulta acerca de pesquisas relacionadas ao objeto de investigação, aqui em foco – processos de criação nas artes do vídeo –, segundo Morosini e Fernandes (2014, p. 158), permite que se possa “entrar em contato com os movimentos atuais acerca do objeto de investigação, oferecendo-nos uma noção abrangente do nível de interesse acadêmico e direcionando, com mais exatidão, para itens a serem explorados.”

A ocorrência e a análise diagnóstica (quantitativa e qualitativa) das unidades documentais/publicações ocorreram em duas etapas distintas, sendo efetuado primeiramente o recenseamento quantitativo e a catalogação de títulos, resumos e palavras-chave de teses e dissertações dos programas de pós-graduação das universidades brasileiras, consultadas no Banco de Teses e Dissertações da Capes defendidas e publicadas nos últimos 20 anos, conforme explicitado anteriormente.

Nas duas etapas de buscas que efetuei – em 3 dias seguidos, no mês de outubro de 2022 –, procurei selecionar apenas os trabalhos que traziam, no corpo dos resumos ou palavras-chave, mais de um dos temas descritores em conjunto: “videoarte” + “processo de criação audiovisual” + corpo; “artes do vídeo” + “processo de criação audiovisual + arte” ou ainda: “videoarte” + crítica de processo. Para o descritor “poética audiovisual” – em substituição à videoarte –, o mesmo procedimento de conjugação foi aplicado. Por adotar esse critério de seleção, conjugando descritores, descartou-se um número considerável de trabalhos sobre história da videoarte, elementos técnicos de videoarte, videoperformances e videoinstalações e videoarte aplicada à área da Educação.

No Banco de Teses e Dissertações da Capes, a busca simples dos descritores apresentou mais de 300 mil resultados. Partiu-se para um refinamento da amostragem e, nos campos da grande área, restringindo-se a busca somente às Ciências Humanas (especificamente à área de “Letras, Linguística e Artes”), obtendo como resultado 4.310 ocorrências. Quando se aplicou ao campo “área do conhecimento” mais uma restrição,

9 Para mais informações, ver o Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES/MEC. Disponível em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>. Acesso em: 01 mar. 2023.

10 Web of Science (WoS) é uma plataforma *on-line* que fornece acesso a bancos de dados científicos. Dentre eles, buscamos a SciELO Brasil. Disponível em: <https://www.scielo.br>. Acesso em: 01 mar. 2023.

obteve-se os seguintes resultados: Artes e Comunicação e Linguagens, 64 ocorrências com a palavra “videoarte” ou poéticas audiovisuais em destaque.

Após a leitura dos resumos e palavras-chave dessas 64 unidades documentais e, a partir da busca exata de pelo menos 1 das expressões descritas presentes no título da dissertação/tese, além dos critérios de seleção anteriormente mencionados, foi possível trazer para um exame mais apurado nesta seção de estado da arte o seguinte resultado: 6 teses, vinculadas às áreas de Artes Visuais, Multimeios, Comunicações, Linguagens e Semiótica.

A seguir, apresento um quadro comparativo com o resultado visual do recenseamento de teses trazidas para balizar o estado da arte em pauta (quadro 1).

Quadro 1 – Teses, vinculadas às áreas de Artes Visuais, Multimeios, Comunicações e Semiótica

	Autor(a)	Título	Ano	Programa	Instituição
1	GOBATTO, Marcelo Roberto	<i>Entre cinema e videoarte: procedimentos disjuntivos de montagem e narrativas sensoriais</i>	2009	Artes Visuais	UFRGS
2	PAIM, José Fernão Bastos	<i>Paisagens fílmicas: um diálogo possível entre vídeo, corpo, tempo e espaço</i>	2011	Artes Visuais	UFBA
3	RIBEIRO, Regilene Aparecida Sarzi	<i>Regimes de visibilidade do corpo fragmentado e construção de sentido e interação na videoarte brasileira</i>	2012	Comunicação e Semiótica	PUC-SP
4	CUNHA, Ana Luiza de Lima	<i>A tempestade: silêncio, invisibilidade e videoarte</i>	2014	Artes Visuais	UFRJ
5	VEIGA, Luana Marchiori	<i>Performance [entre] cinema: passagens e atravessamentos entre artes em busca das poéticas da presença</i>	2016	Multimeios	UNICAMP
6	OLIVA, Rodrigo	<i>Por uma estética da hiperestilização: interconexões de poéticas audiovisuais</i>	2016	Comunicação e Linguagens	UTP

Fonte: Elaboração própria

O momento seguinte foi de leitura dos resumos e palavras-chave destas teses, o que apontou para alguns pressupostos específicos em relação ao processo de criação autoral de seus/suas autores/as.

Cunha (2014), por exemplo, considera o audiovisual/videoarte como uma relação “entre-imagens” e se concentra em problematizar as questões de silêncio e invisibilidade em sua própria poética em crítica de processos acerca das artes do vídeo.

Veiga (2016), à semelhança de Cunha (2014), também se apropria das relações intersticiais [entre] cinema e performance para cotejar experiências poéticas/artísticas e reflexões teóricas do campo das audiovisualidades. A palavra-chave e recorte estético para pensar o corpo, representação, *performance*, espaço e tempo na tela é a noção de “presença”. As reflexões e o percurso empreendido na tese são adequadas para embasar os elementos constitutivos em minha própria estrutura crítica e reflexiva – tanto na pesquisa teórica, quanto na criação da videoarte *Marlene*.

Ribeiro (2012), por sua vez, traz para o debate, em sua tese, a construção de sentido(s) nas poéticas interativas em videoartes brasileiras. O sistema expressivo que opera nas artes do vídeo – as escolhas estéticas, a edição, a narrativa, os discursos – é aplicado em debate e exemplificação com os materiais de artistas pioneiros no campo da videoarte do Brasil. A linguagem videoarte aqui trabalhada interessa bastante para o campo teórico de minha pesquisa.

Gobatto (2009) também se interessa por processos de criação e crítica de processos nas artes do vídeo e videoinstalações, mas o seu foco se encontra nos aspectos sensoriais da imagem, nas descrições de espaço circundante e editado, além da característica de “paisagem” como composição. Foi este último elemento que chamou a atenção e interesse para uma possível leitura da obra completa com a finalidade de embasar conceitualmente ou complementar o perfil teórico já consultado acerca desta questão de paisagens pessoais na videoarte.

Paim (2011) apresenta um conceito de paisagem envolto à discussão sobre o espaço em um contexto teórico-experimental (tecnológico) mediado por projeções de vídeo sobre corpo(s). Empreende-se a uma investigação interessada nas abordagens híbridas das artes do vídeo como “paisagem” em diálogo entre corpo, tempo e espaço. A ancoragem teórica de Paim se refere a autores bastante caros à presente investigação, tais como Arlindo Machado e Christine Mello.

Oliva (2016), por sua vez, focaliza seu interesse nos fenômenos midiáticos contemporâneos – poéticas videográficas –, mas o faz a partir de um recorte específico: os videoclipes em suas relações com narrativas cinematográficas. O autor traz em sua tese 2 conceitos operacionais e estéticos: “transcineclipe” (processos narrativos e estéticos do videoclipe inseridos em excertos fílmicos) e “transclipe cine” (aspectos característicos da linguagem cinematográfica presentes, possivelmente, nos videoclipes). Os elementos de articulação audiovisual, entre estas 2 instâncias, são apresentados de forma comparativa, a partir de uma seleção rigorosa de filmes e videoclipes contemporâneos.

Quanto às dissertações, houve a seleção de 5 unidades documentais vinculadas à área das Artes/Artes Visuais; 4 unidades documentais vinculadas à área da Comunicação e Semiótica; 1 unidade vinculada à área das Artes Cênicas; 1 unidade vinculada à área de Meios e Processos Audiovisuais e 1 unidade vinculada à área de Tecnologia, em um total de 12 unidades do gênero.

A seguir, apresenta-se um quadro com o resultado visual do recenseamento de dissertações de mestrado trazidas para balizar o estado da arte (quadro 2).

Quadro 2 – Dissertações de mestrado associadas ao descritor “videoarte”

	Autor(a)	Título	Ano	Programa	Instituição
1	FRANCO, Juliana de Oliveira Rosa	<i>Corpo e alteridade: a experiência estética na videoarte</i>	2002	Comunicação Social	UFMG
2	SANTOS, Luis Carlos dos	<i>Imagem na videoarte: referências estéticas de vanguardas artísticas do séc. XX, em forma e conceito, mediadas pela tecnologia</i>	2007	Tecnologia	UTFPR
3	CARVALHO, Ananda	<i>Documentário-ensaio: a produção de um discurso audiovisual em documentários brasileiros contemporâneos</i>	2008	Comunicação e Semiótica	PUC-SP
4	BASSANI, Tiago Samuel	<i>Desmedidas – uma investigação em videoarte</i>	2008	Artes Visuais	UNICAMP
5	SOUSA, Elizabete Regina Conceição	<i>Quem tem medo das Ginas: uma videoarte dos corpos expandidos</i>	2012	Artes Visuais	UFBA
6	FRANCO, Luciara	<i>Passagens da videoarte à arte contemporânea: fulgurações benjaminianas</i>	2013	Artes	UFF
7	MORITA, Carolina Kazue	<i>A estética do tempo na imagem: estudos sobre as relações entre a fotografia e o vídeo</i>	2014	Artes Visuais	UFRGS
8	BERTELLI, Anita Presser	<i>Perform yourself: a performance art no YouTube</i>	2015	Artes Cênicas	ECA-USP
9	ANDRADE, Eliana Lobo de	<i>VT Preparado: AC/JC – A videoarte de Walter Silveira</i>	2015	Artes	UNESP
10	BARAUNA, Danilo Nazareno Azevedo	<i>Modos de espacialização do vídeo na arte contemporânea</i>	2016	Meios e Processos Audiovisuais	ECA-USP

11	MARQUES, Fernanda Bastos Braga	<i>Falas, escutas e outras narrativas na obra em vídeo de Rosângela Rennó</i>	2016	Comunicação	UFRJ
12	BENTO, Rafael Barroso	<i>A estética do ruído na imagem: da videoarte dos anos 1960 às novas manifestações da imagem contemporânea</i>	2018	Comunicação	UFRJ

Fonte: Elaboração própria

O trabalho mais antigo tem data de 2002 e o mais recente foi publicado em 2018. O que se observa é que o elemento “corpo” e os processos criativos – poéticas autorais – ganham protagonismo nas investigações em nível de mestrado.

As dissertações de Bertelli (2015), Sousa (2012), Bassani (2008), Carvalho (2008) e Franco (2002) trazem diferentes discursos sobre corpo imerso em recursos estéticos e técnicos nas artes do vídeo.

Os aspectos técnicos que me interessam sobremaneira – a imagem rugosa, a textura analógica do VHS, entre outras questões –, surgem como discussão rigorosa nos trabalhos de Bento (2018), Barauna (2016), Franco (2013) e Santos (2007).

O destaque para a pesquisa acerca da imagem no vídeo e na fotografia – área importante em minha poética autoral – encontra eco no trabalho dissertativo de Morita (2014), assim como a poética do espaço, das ambiências expressivas que abrigam um corpo editado na tela, ganha relevo nos trabalhos de Franco (2002) e Barauna (2016).

Neste encontro com as produções anteriormente mencionadas, pude ler atentamente os resumos, as palavras-chave e me inteirar, numa certa medida, de pesquisas que precedem meu intento em me organizar em torno da questão da videoarte como poética sobre os enunciados de um corpo feminino imerso em sua paisagem – documental/ficcional – trazendo um discurso de presença e ausência. Em todos os trabalhos/dissertações em nível de mestrado, percebo uma clara aderência ao campo da imagem.

Nas palavras de Raymond Bellour (1997), o que está em jogo no vídeo é a “capacidade humana – imemorial – de formar imagens e, mais precisamente, de defini-las como arte” (Bellour, 1997, p. 14, grifo próprio). Trata-se aqui de uma dissertação construída em um Programa de Pós-Graduação inserido na área de Artes. É importante destacar.

Desta forma, constato, a partir destes quadros do levantamento de dados para o estado da arte, que a aderência do campo da videoarte se dá não apenas à área das Artes, mas também Tecnologias, Comunicação e Artes Cênicas.

Em um segundo momento/etapa, houve a necessidade de se buscar os mesmos elementos descritores na plataforma *Scielo*, atentando para os artigos indexados publicados nos últimos 20 anos, com a finalidade de estabelecer um mapeamento relativamente atualizado das produções no campo da videoarte e dos processos de criação/poética audiovisual.

Desta forma, obteve-se apenas 6 resultados que podem ser visualizados no quadro 3. Cabe mencionar que houve muita dificuldade na filtragem exata dos descritores para o sucesso de resultados de busca. Tornou-se necessário utilizar termos similares ou derivativos, tais como vídeo, artes visuais, audiovisualidades, produção visual/audiovisual para que algum resultado surgisse na plataforma. Isto posto, os 6 resultados foram, então, trazidos para o estado da arte, após uma leitura de seus resumos e palavras-chave.

Quadro 3 – Artigos relacionados ao descritor “videoarte” – indexados na plataforma *Scielo*

	Autor(a)	Títulos	Ano	Periódico
1	RIBOULET, Célia	Migraciones Visuales: análisis del fenómeno migratorio a través del videoarte	2012	<i>Revista Intercom</i>
2	RIBEIRO, Regilene Sarzi	Diálogos estéticos e alguns caminhos da intertextualidade para a história da arte e do vídeo	2014	<i>Revista Ars</i>
3	RIBEIRO, Regilene Sarzi	O corpo no vídeo e o corpo do vídeo: diálogos estéticos, arte eletrônica	2014	<i>Revista Poiesis</i>
4	MELLO, Christine	Suspensão e corpo vibrátil: experiências audiovisuais em Luiz duVa	2015	<i>Revista Ars</i>
5	BETHONICO, Marina Romagnolo; DUBOIS, Philippe	A noção de fingere na produção visual contemporânea: estratégias para mundos possíveis através da imagem	2016	<i>Revista Ars</i>
6	ALMEIDA, Thanamara Venâncio de	As manifestações artísticas com o vídeo no contexto do festival videobrasil (1983-2001)	2020	<i>Revista Ars</i>

Fonte: Elaboração própria

Os artigos de Ribeiro (2014) e Mello (2015) têm o descritor “corpo” em seus títulos e seus trabalhos se dirigem a este recorte para pensar as artes do vídeo. Um corpo discursivo, expressivo e que dialoga com as figuras de linguagem desta mídia.

Os textos de Riboulet (2012) e Almeida (2020) procuram contextualizar a trajetória do campo da videoarte em *locus* específicos: no primeiro caso, o contexto é internacional e, no segundo caso, o Brasil é a esfera do recorte espaço-temporal.

O artigo de Bethonico e Dubois (2016) questiona as bordas e os limites entre “realidade e ficção” no campo da videoarte. Considero bastante pertinente a reflexão dos autores, no sentido de pensar a imagem – manipulável no vídeo –, como o exercício criativo de presenças e ausências de corpos e memórias individuais e coletivas.

Visto que minha obra se dedica à memória, às instabilidades das presenças, da captura das imagens e sua manipulação, considero este último artigo essencial para leitura e consulta de referencial.

Encerro esta seção de estado da arte do objeto de investigação, com um pequeno inventário descritivo de pesquisas relevantes sobre o tema videoarte, artes do vídeo, processo/poética de criação –, destacando um panorama já existente e pontos de vista ou perspectivas adotadas em cada um dos trabalhos mapeados.

Vislumbro algumas lacunas, sobretudo na questão de poética autoral – a reflexão acerca do processo de criação da videoarte *Marlene* – como um forte indício de que ainda há o que se desenvolver sobre o assunto em questão.

Outro fator que se deve considerar, a partir do inventário realizado, é que se trata aqui de uma pesquisa em artes, como anteriormente mencionado. Neste sentido, os autores Fortin e Gosselin (2014, p. 1) atestam:

[...] podemos postular que a pesquisa nas artes, no sentido mais amplo, se aplica à investigação que é realizada no campo das artes. É uma forma de abordar artistas, seus processos e os seus produtos. A pesquisa nas artes pode incluir pesquisas sobre as artes (por exemplo, a compreensão das músicas para dançar do século XVIII), pesquisas para as artes (por exemplo, a compreensão do impacto dos dispositivos eletrônicos entre dançarinos e iluminação), pesquisas em artes (por exemplo, a compreensão do conhecimento incorporado de um coreógrafo ou artista).

Por se tratar de uma pesquisa em artes, naturalmente haverá a necessidade de mesclar as reflexões teóricas que englobam o campo da videoarte e também descrever, analisar e interpretar os documentos de processo criativo e o próprio objeto empírico da investigação: a videoarte *Marlene*, resultante de tal empreitada criativa e reflexiva.

2

O CAMPO DA VIDEOARTE E AS CRIADORAS MULHERES NO BRASIL

Este capítulo tem o propósito de apresentar uma discussão acerca da base teórica da videoarte e também uma breve contextualização histórica do surgimento e desenvolvimento da videoarte no Brasil, dando visibilidade e relevo à contribuição/ação de videoartistas mulheres neste cenário, além de discutir efeitos da linguagem, da estética e dos possíveis conceitos acerca das artes do vídeo.

O Brasil possui uma longa trajetória histórica, estética e conceitual no campo das artes do vídeo – mais de 65 anos –, e das poéticas tecnológicas, eletrônicas e digitais. De acordo com Machado em *Arte e Mídia* (2007), a relação/diálogo com as primeiras experiências cinéticas, com mediação tecnológica no Brasil aconteceram nos anos 1950, por meio das iniciativas de Abraham Palatnik e, nos anos 1960, com o surgimento e consumo da música eletroacústica, tendo em Jorge Antunes um representante de renome e atuação constante.

No campo da arte digital – *computerart* – a figura de proa, nos anos 1960, era o artista multimídia Waldemar Cordeiro que, “ao incorporar as imagens digitais ao seu trabalho, já era reconhecido nacional e internacionalmente, sobretudo por sua produção no campo da arte concreta” (Machado, 2007, p. 51).

Machado declara que, desde os pioneiros do campo das artes midiáticas, muita coisa mudou, visto que as poéticas videográficas foram, pouco a pouco, perdendo seu caráter marginal e quase *underground* para atingirem, atualmente, um patamar hegemônico, em que a era digital, das imagens portáteis, faz com que, cada vez mais, os artistas lancem mão das facilidades instantâneas propiciadas pelos dispositivos digitais com seus variados aplicativos de captura de imagens, sons e edição.

Tal reflexão encontra eco nas palavras de Adriano Chagas, em sua obra *A imagem portátil: celulares e audiovisual* (2019), a partir da qual o autor afirma que os *smartphones* assumem atualmente “uma relevância singular na história do audiovisual e contribuem para o estabelecimento de novas configurações e formatos da imagem técnica surgida com o cinema no final do século XIX” (Chagas, 2019, p. 17).

Em termos históricos, Rodrigo Oliva (2017) alega que o desenvolvimento da linguagem audiovisual foi marcado por interconexões entre o cinema, o vídeo e as novas tecnologias, mas considera que o cinema é a matriz das articulações entre as diferentes linguagens audiovisuais, por possuir os elementos, os códigos, os conceitos e as ideias de interação entre a imagem e o som.

De acordo com Oliva (2017, p. 20):

Com o surgimento das tecnologias videográficas, algumas mudanças são evidenciadas, principalmente na natureza da imagem audiovisual, tais como a possibilidade de inserção de vários quadros em uma imagem, a incorporação e justaposição de planos, a sobre impressão de imagem e as incrustações permitidas pelo uso de *chroma-key*. Essa série de procedimentos estéticos permitiu a mixagem de imagens e uma nova gramática.

Mas como os *smartphones* e as audiovisualidades contemporâneas não são o foco de minha investigação, voltemos ao campo das artes do vídeo, aproveitando a ocasião para tentar evidenciar alguns pressupostos sobre possíveis conceitos e contextos.

2.1 A videoarte: conceitos e contextos

Entendo o vídeo como todo fenômeno significativo que estrutura uma imagem eletrônica. O surgimento dessa imagem se dá com o nascimento da televisão, sendo a mesma um aparelho histórico que proporciona condições de distribuição em massa da produção audiovisual.

Apesar de os dias atuais se apresentarem de uma maneira muito diferente em relação aos aparelhos de vídeo, foi necessária a chegada de aparelhos como videoteipe, *portapack* e videocassete para que as possibilidades de experimentações com o vídeo saíssem do circuito interno da televisão, e se tornassem uma linguagem minimamente acessível ao público.

Ainda que a produção aconteça fora da grande mídia televisiva, utilizava-se em abundância recursos televisivos como tempo e aspectos eletrônicos de estúdio. Conforme Machado discorre em seu livro *A arte do vídeo* (1990, p. 9), “muitas das possibilidades criativas da televisão só puderam, portanto, ser exploradas fora da televisão, num terreno que, todavia, era ainda genuinamente televisual e ao qual nós hoje chamamos de modo genérico de vídeo”.

Dessa forma, embora o vídeo esteja se manifestando inicialmente por meio da televisão, ele pode se apresentar das mais diversas maneiras, como um DVD, uma projeção num telão, associado a outros dispositivos e até mesmo outras formas de espetáculo, bem como atualmente na palma da nossa mão através de um celular. O vídeo torna-se um objeto plural, híbrido, múltiplo e, muitas vezes, deixando de ser objeto para tornar-se processo, ação, entre outros fenômenos.

Christine Mello, relevante e consistente pesquisadora das artes do vídeo no Brasil, permeia os conceitos de vídeo na atualidade em sua obra publicada em 2008, intitulada

de *Extremidades do vídeo*, encarando o vídeo não apenas como uma tecnologia ou uma mídia, mas sim como um campo de tensão que imanta grande parte da produção contemporânea de arte. É com o pensamento ancorado na contemporaneidade do vídeo que se torna importante ressaltar que ele é apresentado como um estranhamento, um “meio que expande as suas próprias especificidades” (Mello, 2008, p. 25).

Tais contextos de inserção das artes do vídeo são extremamente relevantes para a presente pesquisa, levando em consideração que é importante entender o surgimento da linguagem e as suas possibilidades de produção e contaminação entre outras mídias. Além dos aspectos de nascimento e desenvolvimento de uma nova linguagem como o vídeo, é significativo compreender algumas diferenças apresentadas por ele em relação a outras formas artísticas. Algumas divergências podem ser levantadas entre cinema e vídeo, considerando a constituição da imagem cinematográfica e videográfica, sendo a primeira gravada em sua totalidade de uma só vez em um *frame*, enquanto a segunda é construída sequencialmente através de linhas de varredura durante certo período.

Consigo correlacionar essas questões técnicas com uma citação encontrada em Machado (1990, p. 43): “não existe obturador na câmera de vídeo, o que quer dizer que o mecanismo de varredura é contínuo, sem intervalo negro entre os fotogramas que caracteriza, a imagem cinematográfica.” Diante deste enunciado, é viável compreender que o vídeo é a primeira linguagem a tratar do movimento e do tempo de forma mais “real”, considerando que o cinema é constituído essencialmente de fotogramas fixos em sucessão.

Procurou elucidar um pouco mais sobre o meio videográfico com uma citação de Mello (2008, p. 36), em que a autora contextualiza o alcance do vídeo:

O meio videográfico é compreendido, dessa forma, pelas fendas e fissuras da linguagem. Nesse sentido, tende a difundir-se continuamente e afetar outros discursos numa peculiar relação de estabilidade. Nessa difusão, o vídeo perde o seu caráter particular, mas adquire generalidade e fica fundido e transmutado como pensamento, como uma prática cultural do nosso tempo.

Também acredito em fissuras e interstícios de linguagem, quando penso nas artes do vídeo. O vídeo tem a característica, portanto, de dilatar seus horizontes, redimensionando-o enquanto enriquece e alarga seus próprios códigos. Está em processo de expansão, de experimentação, contaminando o meio televisivo, cinematográfico e o aspecto ao qual darei mais foco durante essa pesquisa: o artístico.

Neste momento da reflexão, trago o resultado de uma tarde de leituras em que me deparei com o artigo de Regilene Sarzi Ribeiro – uma das autoras mapeadas em meu estado da arte –, denominado *O corpo no vídeo e o corpo do vídeo: diálogos estéticos, arte eletrônica* (2014). A autora, em uma vigorosa revisão de literatura sobre as artes do vídeo, traz para mim um prisma expandido de referenciais. Não apenas os aspectos técnicos são destacados, mas, acima de tudo, a centralidade do corpo como protagonista das ações videográficas.

Destaco o seguinte trecho de Armes (1999, p. 215 *apud* Sarzi-Ribeiro, 2014, p. 107) com a finalidade de adensar a discussão sobre as figuras de linguagem nas artes do vídeo:

A imagem eletrônica permite um alto grau de manipulação e de composição por meio de técnicas como encadeamento, sobre impressão, incrustação e espessura da imagem, escalas, profundidade e montagem dos planos, “[...] cortinas e fusões eletrônicas de imagens para outras imagens ou fundo neutro – *wipes*, *fades* e *dissolves* –, superposição, congelamento e colorização, divisão de tela numa imensa diversidade de padrões, formas e configurações, ou fragmentação da imagem natural além de outros procedimentos que dão visibilidade a outra forma de linguagem e de estética visual.

Tomada de curiosidade pelo autor mencionado por Ribeiro – Roy Armes – encontrei a obra *OnVideo: o significado do vídeo nos meios de comunicação* (1999).

Armes desenvolve uma minuciosa revisão de literatura sobre o vídeo, tanto em seu contexto histórico e social, quanto no estudo da estética do som e da imagem nas artes do vídeo. Além destes tópicos, a obra apresenta um apontamento acerca da função do vídeo na era digital, vislumbrando muitas das questões que ainda hoje estamos debatendo. Para Armes (1999, p. 138), a melhor definição de vídeo é a de “um material de gravação em busca de um modo de produção.”

Quando mencionamos o fator da produção, não deixamos de nos referir à experimentação prévia do *medium*. O pioneiro em tais experimentações videográficas e com videoinstalações foi Nam June Paik, um jovem artista coreano que, por volta de 1963, testou inverter os circuitos de um aparelho receptor de televisão, dessa maneira, perturbando e pulverizando a constituição de imagens.

O meio artístico rapidamente absorveu o meio videográfico, não só por apresentar novas tensões e atitudes artísticas, como também por trazer uma nova concepção das condições da realidade da recepção. Os artistas considerados da primeira geração do vídeo descobriram que poderiam intervir em imagens e sons do vídeo, produzindo novos

signos. O vídeo, nesse contexto de nascimento, começou a tomar forma e tornar-se mais acessível após o estabelecimento de equipamentos como *videotape*, videocassete e, principalmente, câmeras portáteis de vídeo.

Neste sentido, Mello (2008, p. 50) destaca que:

O equipamento portátil de vídeo, criado em 1965, pela indústria japonesa Sony (com custos bem mais baixos e acessíveis do que os profissionais, caros, pesados e de difícil locomoção), oferece, a partir do final dos anos 1960, a possibilidade de as pessoas comuns conceberem sua própria informação audiovisual longe dos grandes estúdios de cinema e televisão. Hoje em dia, como sabemos, é possível verificar essa mesma realidade com procedimentos caseiros e de produção digital, disseminados em amplos níveis de vida cotidiana.

Com a chegada da câmera *Portapack* da Sony, os artistas se encontram cara a cara com a possibilidade que antes somente os grandes estúdios televisivos possuíam: captar e ver as imagens em movimento, trazendo aspectos de imediatismo do tempo da produção da imagem.

O vídeo torna-se, então, a primeira linguagem que permite captar e exibir imagens e sons simultaneamente. Esse fator trouxe variadas e inusitadas possibilidades de produção, diálogo, exibição no meio artístico, ou seja: “no universo da imagem técnica, só o vídeo pode restituir o presente como presença de fato, pois nele a exibição da imagem pode se dar de forma simultânea com sua própria enunciação” (Machado, *apud* Mello, 2008, p. 52).

O vídeo se constrói mutuamente com o tempo, sendo o tempo inscrito na imagem, o tempo de duração da sua gravação, o tempo da sua apresentação. Ainda utilizando um trecho da obra de Mello (2008, p. 51), admito que “a dimensão temporal do vídeo é uma característica fenomenológica que se transforma num acontecimento eletrônico.”

Neste mesmo raciocínio acerca do vídeo, Philippe Dubois (2004, p. 72) destaca o processo “temporal” do olhar/*videre* agregado à noção de vídeo:

[...] vídeo é o ato de olhar se exercendo, *hic et nunc*, por um sujeito em ação. Isto implica ao mesmo tempo uma ação em curso (um processo), um agente operando (um sujeito) e uma adequação temporal ao presente histórico: ‘eu vejo’ é algo que se faz ‘ao vivo’, não é o ‘eu vi’ da foto (passadista), nem o ‘eu creio ver’ do cinema (ilusionista) e também o ‘eu poderia ver’ da imagem virtual (utopista).

Dubois (2004) ainda ressalta a posição lacunar, intersticial que o vídeo ocupa, enquanto obra/produto/objeto e também enquanto processo de criação. Para o autor, o vídeo habita uma bifurcação: “o vídeo ocupa uma posição difícil, instável, ambígua: ele é a um só tempo objeto e processo, imagem-obra existente por si mesma e meio de transmissão, dispositivo de circulação de um simples sinal, [...] tudo isto sem jamais ser nem um nem outro” (Dubois, 2004, p. 74).

O vídeo se interessa e reflete o tempo. Trata-se de admitir temporalidades diversas, editadas. A passagem do tempo é algo de relevância no meu fazer artístico e seria importante aludir neste momento de escrita que tais contextos serão desenvolvidos no capítulo 4, quando irei me reportar à crítica de processos de criação poética da videoarte *Marlene*.

Levando-se em consideração que a imagem do vídeo consiste em uma série ordenada de *pixels*, o vídeo por si só não existe como objeto, pois não possui materialidade, ou então, corporalidade. Para Dubois, a imagem eletrônica se constitui apenas de um impulso elétrico que é visível como imagem. Por tal imagem não possuir corpo nem consistência, pode-se afirmar que serve apenas para ser transmitida.

A existência do vídeo, portanto, trouxe intervenções sensíveis no mundo da arte, fazendo com que passasse a agir em novos circuitos. Houve, a partir dos anos 1950, uma revisão crítica do estatuto da arte, abarcando essa nova mídia e forma/processo de criação. De um lado, o vídeo surgiu num movimento de rompimento com a arte e de outro, a impermanência e a temporalidade das imagens poderiam ser uma nova maneira de apresentar a arte nesse momento de expansão conceitual.

Ocorreu, então, na história das artes, a divisão de processos artísticos em duas linhas de força, que não são excludentes, mas na verdade, muitas vezes, complementares. A primeira linha seria a negação do meio, quando artistas procuraram produzir o vídeo numa espécie de território da não televisão. A segunda seria o que chamamos atualmente de estética do vídeo, que afirma o potencial de linguagem do vídeo. Ou seja, o vídeo em seu nascimento é apresentado como uma fenda de tensões e ambiguidades; uma brecha/fissura estética em potencial.

O vídeo por ser um meio/*médium* híbrido, uma linguagem em constante transformação, é absorvido por outros meios e também absorve outras mídias, possuindo características muito específicas. Uma das características desta linguagem é o movimento; por não existir obturador na câmera de vídeo, seu mecanismo de varredura é ininterrupto, diferente da forma de captação do cinema, que consiste em intervalos entre os fotogramas.

Se Machado (1990, p. 43) considera que “o vídeo, por consequência de sua própria constituição, é a primeira mídia a trabalhar concretamente com o movimento”, isto é, com a relação espaço-tempo, novamente admitimos que o cinema permanece em sua essência uma sucessão de fotogramas fixos e tal especificidade do movimento traz a sensação de que aquilo que é representado no vídeo é o “real”.

Além dessa problemática, o vídeo em seu surgimento era considerado um meio de baixa definição, pois operava com *pixels* em uma malha de retículas. Essa particularidade não significa necessariamente uma limitação para o meio, a depender da forma como os produtores de vídeo utilizem essa condição. Porém, dentro de um contexto social e cultural, a baixa definição do vídeo também era considerada baixa qualidade, por ser entendido como uma pobreza de informações na imagem.

A imagem videográfica é apresentada de uma maneira contaminada, na qual as retículas contagiam umas às outras, fazendo uma fusão de detalhes finos entre uma cor e outra ou a um nível de saturação e outro. Tal contaminação traz uma ideia de textura na imagem, e conforme Décio Pignatari (1984, p. 16 *apud* Machado, 1990, p. 45) é citado na publicação de Machado, “essa textura particular parece conferir tatilidade à imagem, como se o olho fosse capaz de ‘apalpar’ a sua granularidade e sentir a sua constituição.”

Volto, então, à pergunta que meu pai proferiu sobre o *porquê* eu estar filmando com uma câmera tão antiga, sendo que agora existe a oferta de equipamentos melhores. Eu poderia até mesmo utilizar meu celular/*smartphone*, compacto, de fácil utilização tanto para gravar quanto para editar. E ele não estava errado, mas minha escolha foi justamente pela textura da imagem.

Adriano Chagas (2019) reconhece que, na atualidade, existem características estéticas particulares nas imagens produzidas por meio de câmeras de telefones celulares. O autor entende a singularidade das opções de imagem, som, edição e consumo de imagens a partir deste dispositivo.

Entretanto, minha opção não foi por realizar uma poética audiovisual mediada pela câmera e dispositivos/aplicativos de um *smartphone*. A rugosidade do vídeo me interessa muito, principalmente por uma questão bastante íntima: me traz nostalgia. Minha mãe é uma entusiasta da arte e da imagem em si, carregando consigo, sempre que possível, uma câmera analógica fotográfica, e em ocasiões mais especiais, a câmera filmadora.

Meu trabalho em poética audiovisual essencialmente é sobre acessar memórias, recordar o passado, procurar momentos significativos e significantes. Trago uma imagem

minha quando criança do meu acervo de vídeos digitalizados para representar essa volta ao passado, a esse olhar nostálgico.

Figura 4 – Figuras nostálgicas: Bianca (eu)



Fonte: Imagem videográfica digital/acervo da autora (2000)

Neste momento, destaco uma citação de Machado (1995, p. 67): “no universo da imagem técnica, só o vídeo pode restituir o presente como presença de fato, pois nele a exibição da imagem pode se dar de forma simultânea à sua própria enunciação.”

Escolho a utilização do vídeo para esta pesquisa em arte por se tratar de uma busca à memória, uma recordação quase como se estivesse revivendo aquilo que já foi real, mas ainda é possível, por meio de uma poética audiovisual. Reconstituir em imagens e sons uma memória sobre a presença e a ausência de minha avó Marlene parece um motivo constante nesta empreitada investigativa e artística.

Em termos de imagem, manipulação videográfica e ficção, tenho por base discursiva um trecho do texto de Marina Bethonico e Philippe Dubois, denominado “A noção de *fingere* na produção visual contemporânea: estratégias para mundos possíveis através da imagem” (2016):

A imagem é fruto de uma manipulação e pode também servir como empoderadora de novas manipulações, invenções para o cotidiano. Não queremos dizer com isso um grande ‘sejamos todos artistas’, mas mais explicitar que podemos todos manipular nossa realidade, esse *real* tido como dado e imutável, na construção de um mundo no qual conseguimos conviver com as diferenças – o que implica uma multiplicação de mundos. O *real* é sempre

um *certo* real e é sempre construído; a ficção pode nos apresentar um lado revolucionário, que é aquele da transformação do presente, do real: o *possível* existe, sempre (Bethonico; Dubois, 2016, p. 60).

Tendo trazido alguns recortes sobre os principais conceitos e contextos do surgimento da imagem videográfica, antecipo uma possível justificativa por não ter me aprofundado nas questões da correlação entre história da arte e história do vídeo por já existirem publicações de extrema relevância nessa área, como as previamente citadas neste capítulo e também no levantamento do estado da arte da pesquisa.

Meu foco principal na próxima seção desse livro será o desenvolvimento da videoarte no Brasil e, posteriormente, a videoarte criada por mulheres no Brasil.

2.2 A videoarte no Brasil - uma plataforma feminina?

A partir da percepção de que a imagem eletrônica poderia ser um suporte de criação, alguns artistas brasileiros apropriaram-se desse meio como uma linguagem de experimentação audiovisual.

Como anteriormente mencionado, o vídeo chegou ao Brasil na década de 1960, praticamente dois ou três anos após o lançamento comercial do maquinário necessário para a produção da visualidade eletrônica. É com base no surgimento do cinema de vanguarda brasileiro que há uma intersecção, ou melhor, uma apropriação das imagens em movimento pelas artes visuais.

De acordo com Mello (2008, p. 77), um pouco antes, em 1956, precisamente, o vídeo como “prática artística” se fazia presente, por meio das intervenções midiáticas e dos gestos performáticos do artista Flávio de Carvalho (1899-1973) que fazia as suas aparições em programas de televisão.

Fortemente influenciada por uma geração de artistas como Lygia Clark e Hélio Oiticica, na década de sessenta, a arte – artes visuais, artes videográficas – trazia o foco da discussão para o indivíduo, para as “coisas cotidianas”, os gestos simples, a reciclagem, as mídias disponíveis para aquele momento. Entrava em cena a coautoria, a coparticipação e a interação, sobretudo nas artes performativas que apostavam na relação do/com o vídeo para as suas perspectivas. Os *happenings*, as videoinstalações e as performances em galerias e espaços alternativos também eram espaços discursivos novos para as artes do vídeo.

Os relatos e a arqueologia histórica do vídeo em terras brasileiras são, ainda, poucos e obscuros. Trata-se de um desafio procurar traçar as produções videográficas e também teóricas sobre a arte do vídeo. Aqueles que tinham a oportunidade e curiosidade de experimentar com o vídeo em seu nascimento não eram considerados *videomakers* como o termo é utilizado atualmente. Majoritariamente, os sujeitos atrás – e muitas vezes, em frente – às câmeras, consideram-se artistas procurando novos suportes para suas produções.

Pouco tempo depois do início da investigação da imagem eletrônica, Hélio Oiticica traz a ideia do “quase-cinema”, classificando um campo de experiências desenvolvido através do universo das imagens e sons produzidos tecnicamente. Em comparação com as tecnologias cinematográficas ou de câmeras super 8, o aparato videográfico é muito mais barato e independente, pois não é necessário nenhum tipo de revelação ou sonorização. Dessa maneira, destaca-se o caráter independente e de certa hibridez do meio videográfico.

O vídeo sempre foi camaleônico, um híbrido entre pintura, escultura, cinema e televisão, entre outras linguagens artísticas, sendo um meio/*medium* que pode ser dissolvido, mas também pode alargar os sentidos.

A imagem eletrônica está destilando uma outra sensibilidade, ao mesmo tempo que coloca novos problemas de representação, abala antigas certezas a nível epistemológico e exige a reformulação de conceitos estéticos. Isso é válido para o vídeo *lato sensu*, embora seja mais evidente e apareça de forma mais intensa no universo da video-arte e na produção independente, onde se exerce uma postura crítica em relação à prática convencional da TV (Machado, 1990, p. 10).

O vídeo que permeia as extremidades da televisão convencional, do “quase-cinema”, da microtelevisão é aquele que traz potência para práticas artísticas. É aquele que não é simplesmente traduzido e aplicado em seu contexto particular, mas procura criar estratégias criativas direcionando sua circunscrição como um pensamento.

O meio videográfico é compreendido, dessa forma, pelas fendas e fissuras da linguagem. Nesse sentido, tende a difundir-se continuamente e a afetar outros discursos numa peculiar relação de afetabilidade. Nessa difusão, o vídeo perde o seu caráter particular, mas adquire generalidade e fica fundido e transmutado como pensamento, como uma prática cultural do nosso tempo (Mello, 2008, p. 36).

Pode-se dizer que o meio artístico da época se encontrava em meio a uma crise perceptiva, o que acentuava as transformações criativas na arte. E nesse período, surge o meio videográfico, propiciando novas relações de espaço-tempo e de práticas artísticas. Pela primeira vez, era possível trabalhar com o tempo e o movimento por meio da manipulação criativa da imagem, o que trouxe variadas e inusitadas possibilidades aos artistas dispostos a investigar os elementos técnicos, estéticos e conceituais trazidos pelo meio/*médium* videográfico.

Denise Azevedo Duarte Guimarães atesta, em *Comunicação tecnoestética nas mídias audiovisuais* (2007, p. 49), que a primeira geração de videoartistas no Brasil é constituída por um grupo que não tinha perspectivas positivas quanto ao futuro do país, envolto politicamente em uma ditadura militar, sendo que, de forma geral, os materiais/ produtos da época refletem esta situação de forma crítica, expondo corpos performáticos angustiados e críticos.

A arte videográfica proporciona uma espécie de acesso à intimidade do artista. De acordo com Michael Rush em *Novas mídias na arte contemporânea* (2006, p. 78-79), o vídeo, em si, tornou-se uma verdadeira extensão do gesto do artista, possibilitando a ênfase no ato físico performativo registrado em pleno ato de criação.

A grande maioria dos trabalhos da primeira geração de realizadores de vídeo consistia no registro do gesto do artista, de forma irônica e crítica e, por meio de uma estética documental procuravam mostrar “cenas brasileiras que a mídia não mostrava” (Guimarães, 2007, p. 50).

Um dos vídeos de maior destaque desse período foi o *Marca registrada* (1975) de Letícia Parente. Desde este ano, a videoartista – fazendo uso de uma filmadora *portapack* da marca Sony – dava início a uma trajetória como pesquisadora e proponente das artes do corpo em performance engajada com as artes do vídeo.

Fernanda Fatureto em Ficção e realidade: videografias em Letícia Parente (2013, p. 1), ao analisar o trabalho de Parente, destaca que a imagem analógica – estamos aqui fazendo referência à estética/tecnologia do VHS – de “uma mulher, empenhada em seus gestos simbólicos, nos mostra alguém que reconstruiu sua fisicalidade por meio de um aparato até então novo, em favor de uma poética do corpo virtual – palavra que ainda não cabia na gramática dos anos de 1970.”

Faz parte do repertório da videoartista, a videoperformance *Preparação I* em que se observa – em p/b – a própria artista em frente a um espelho vertical colando esparadrapos sobre os olhos e desenhando sobre eles, mais tarde, o contorno de um olho. O mesmo

procedimento se aplica à boca. A videoartista, em uma ação engajada, ressignifica as restrições e os papéis sociais e morais impostos às mulheres.

As apresentações, gravadas por meio de filmadoras com fitas VHS, também se apropriavam do sentido da *performance*, ou seja: suas atuações para o vídeo eram transmitidas ao vivo. De acordo com Fatureto, não havia a possibilidade de montagem, o que distinguia as linguagens do vídeo e do cinema. O vídeo estava, no Brasil, para as artes, em uma posição marginal – ao menos nos anos 1970. E, “ao tentar construir narrativas apropriando-se do recurso de entrada instantânea da imagem em movimento, deixava para o corpo a função original e central: ocupar a cena; fazer-se presente em cena. Nesse caso, o aparato técnico tornava-se elemento secundário” (Fatureto, 2013, p. 2).

As obras desta videoartista se reportavam ao corpo feminino, ao papel da mulher na sociedade patriarcal. “Se não havia a possibilidade do diálogo no cotidiano, a tomada do poder – enquanto discurso e linguagem – dava-se por meio da ficção. Como em uma guerrilha, o corpo se inscreve na realidade por meio da narrativa fílmica – local de liberdade” (Fatureto, 2013, p. 2).

É possível afirmar que a obra *Marca registrada* – segundo trabalho em vídeo de Letícia Parente – é, de certa maneira, perturbadora, ao retratar a síntese da dor e da marca impressa sobre o corpo; a artista borda com agulha e linha as palavras *Made In Brasil* na sola de seu pé. Entretanto, existe muito mais para além do primeiro impacto causado pela imagem que nos interpela. O que a obra traça é um novo caminho radical de produção artística no Brasil.

Nas palavras de Fatureto (2013, p. 3):

O corpo enquanto suporte para a escritura na própria pele. A câmera, como afirmou Letícia, ora invisível, ora visível, espreita um gesto seco, sem interrupções, que marca o corpo da mulher em sua identidade. O pertencer a uma Nação, ela mesma encarregada – naquele momento histórico – de exilar e sumir com corpos que contestavam o regime político.

Além da constante repressão que artistas e intelectuais da área das artes estavam sofrendo durante o período da ditadura brasileira, existem diversos motivos por trás das escolhas de registrar atos performáticos autorais – primeira pessoa – com o uso do suporte/dispositivo ou *medium* vídeo. Um desses motivos era a escassez de recursos tecnológicos que artistas brasileiros dispunham para trabalhar em 1970. Enquanto artistas europeus e estadunidenses trabalhavam com laboratórios de vídeo e televisão, no Brasil, os produtores de vídeo contavam apenas com um conjunto de câmeras. De certa forma, isso condicionou os artistas nacionais à situação de “simplicidade” e precariedade

técnica nas suas formas de produção. Com as mudanças nos planos políticos e com a evolução tecnológica, as próximas gerações de videoartistas encontraram-se em situações diferentes para a criação de seus trabalhos audiovisuais. Machado (2007, p. 26) atenta para o fato quando afirma:

Diferentemente das imagens fotoquímicas, a imagem eletrônica é muito mais maleável, plástica, aberta à manipulação do artista, resultando, portanto, mais suscetível às transformações. [...] A imagem eletrônica se caracteriza, antes de mais nada, pela sua extraordinária capacidade de metamorfose.

Videoartista de renome, que faço questão de mencionar, devido à sua atuação militante feminista é a pioneira no campo da videoarte, Sonia Andrade (1935-2022). Seus trabalhos videográficos se destacam a partir da década de 1970.

Suas performances em vídeo são marcadas pela carga poética, pela crítica à crescente ligação com o audiovisual que se populariza na época e pela *presença do seu corpo no centro da ação*. Apesar da opção pelo vídeo – reconhecendo as vantagens que o imediatismo desse meio proporciona –, Sonia também se manifesta artisticamente em outras linguagens, como desenho, fotografia e instalação (Sonia Andrade, verbete Enciclopédia Itaú Cultural, grifo próprio).¹¹

O foco de seu trabalho com a videoarte se encontra na exploração do uso da câmera de vídeo em parceria ou conexão íntima com as questões de seu próprio corpo feminino, em relação às suas paisagens pessoais.

Analivia Cordeiro (São Paulo, 1954) também merece destaque e menção como uma das pioneiras no campo da videoarte no Brasil. Videoartista, arquiteta, coreógrafa e pesquisadora corporal, possui obras expressivas alocadas nas denominações de videoarte e videodança.

De acordo com informações obtidas no *site* da plataforma digital Itaú Cultural¹², o trabalho de Cordeiro articula dança, mídias eletrônicas (*computer dance*) e videoarte. Estudando em Nova York, Cordeiro entra em contato com a geração da dança pós-moderna e em específico com Cunningham e seus *vídeo-workshops*, ministrados em parceria com o cineasta Charles Atlas. Ao retornar ao Brasil, desenvolve algumas experiências em videodança e retoma suas pesquisas de dança por computador.

¹¹ Informação extraída do verbete no endereço eletrônico/*site* da Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa216632/sonia-andrade>. Acesso em: 02 maio 2023.

¹² Para acesso às informações sobre a biografia e o repertório videográfico da artista, consultar: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa100025/analivia-cordeiro>. Acesso em: 02 maio 2023.

Segundo Cristiane Wosniak (2022, p. 166), a vivência de Cordeiro com a videoarte resulta em diferentes fases de sua produção, em que se destacam as obras que reuniam a pesquisa de movimento para o corpo feminino em hibridação com a tecnologia: “na primeira fase (de 1973 a 1976), a artista concentra sua produção¹³ na *computer-dance*, tais como: *M3X3*, *0°=45°*, *Gestos* e *Cambiantes*. [...]. Cordeiro desenvolveu entre 1984 e 1997, as seguintes obras: *Slow-Billie*, *Trajetórias*, *StripteaseAr*.”

Wosniak e Durães, no texto denominado *A comunicação do gesto criativo em videodança: vestígios autorais em Analivia Cordeiro* (2022), investigam o lugar do corpo feminino e da memória do corpo em movimento nas obras de Cordeiro. As autoras chamam a atenção para o fato de que o corpo feminino, nas experiências audiovisuais de Cordeiro, passa a ocupar um outro espaço nas telas do vídeo, “lugar que sugere outros modos de protagonismo, ao assumir um papel diferenciado do habitual até então, não apenas frente as telas [videoperformers], mas também como propositoras de discursos [videoartistas, roteiristas, diretoras, editoras, fotógrafas]” (Wosniak; Durães, 2022, p. 82).

A geração de 1980 “abraçou” o vídeo independente, porém, com ambições e indagações sérias em relação à forma de difusão de seus trabalhos. Parecia óbvio para todos que o que faziam era televisão, mas seus produtos artísticos audiovisuais não eram transmitidos por esse meio.

Conforme discorre Machado (2007, p. 33), o vídeo independente produzido e difundido fora dos circuitos oficiais podia investir no aprofundamento da função cultural da televisão, avançando na experimentação das possibilidades da linguagem eletrônica, dando ressonância aos graves problemas sociais do país e buscando exprimir inquietações mais agudas em nosso tempo. “Os produtores de vídeo da geração de 80 estavam preocupados em trazer a microtelevisão para a macrotelevisão, procuravam exercer uma função cultural de vanguarda, explorando novos caminhos, experimentando outras possibilidades.”

Uma das saídas encontradas para encarar as formas hegemônicas e fechadas da programação ou formato televisivo, em relação ao vídeo criativo, foi a criação de canais de TV – como a TV CUBO¹⁴ –, que transmitiam conteúdos clandestinamente.

13 Todas as obras aqui mencionadas podem ser consultadas no *site* da artista disponível em: <https://www.analivia.com.br>. Acesso em: 14 maio 2023.

14 De acordo com Wallacy Ferrari (2023), a TV CUBO foi uma das primeiras emissoras clandestinas no Brasil, nos anos 1980, e que hackeava o sinal dos canais abertos, livre de qualquer autorização do DENTEL – Departamento Nacional de Telecomunicações, sendo o órgão executivo do Ministério das Comunicações responsável também pela regulamentação e vigilância de concessões de TV. Para mais informações, consultar o *site*: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/tv-cubo-tv-pirata-que-invadia-sinais-de-emissoras-de-sao-paulo-nos-anos-80.phtml>. Acesso em: 17 maio 2023.

Como mencionado anteriormente, a imagem eletrônica é composta de linhas e pontos, possuindo o *pixel* como a menor unidade possível, que, ainda assim, não existe como objeto. Uma das principais características da imagem videográfica é o fato de ela não possuir corpo ou consistência, podendo ser imagem apenas quando é transmitida.

Como destaca Mello (2008, p. 86), ainda que o vídeo se manifestasse como uma mídia emergente e facilitasse as experimentações artísticas audiovisuais, o acesso aos equipamentos videográficos ainda era bastante restrito entre os artistas, visto que “a maior parte dos artistas pioneiros da videoarte no Brasil conseguiu acesso apenas a equipamentos de captação de imagem e som, sem, contudo, conseguir acesso a equipamentos de edição.”

Na composição deste mosaico/painel de mulheres videoartistas, também me reporto à Anna Bella Geiger (1933-).¹⁵ Geiger é escultora, pintora, gravadora, desenhista, artista intermídia, videoartista e professora, tendo iniciado seus estudos e experimentos audiovisuais no Ateliê de Fayga Ostrower.

Com sua obra *Passagens n° 1* (1974), a artista se propõe a elaborar metáforas espaciais – caminhando repetidamente sobre escadarias como linhas paralelas em relação às varreduras e elementos formais/estéticos das artes do vídeo. É reconhecida como proponente de variadas videoperformances, dentre elas: *Mapas Elementares* e *Local da Ação*.

A partir do lançamento, no mercado brasileiro, dos primeiros videocassetes domésticos, a produção tornou o acesso mais democrático para aqueles que procuravam investigar o meio videográfico com maior profundidade.

Na década de 1990, a produção videográfica – com intensa mediação tecnológica – começa a tomar vulto em exposições nas galerias, museus, espaços culturais e alternativos/*underground*. Este período permite as experiências artísticas de variados artistas e, dentre eles, Diana Domingues (1947), artista multimídia que desenvolve pesquisas e obras que fazem uso de ambientes interativos, tratamento eletrônico das imagens, videoinstalação e videoperformance.

Guimarães (2007) menciona que o evento internacional *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*, sob curadoria de Domingues, reuniu videoartistas de 4 continentes e, dentre eles, muitas mulheres.

15 Para mais informações sobre a videoartista, consultar o *site/enciclopédia* do Itaú Cultural disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa296/anna-bella-geiger>. Acesso em: 14 abr. 2023.

Também nos anos 1990, uma presença feminina – atuante desde os anos 1980 – é Sandra Kogut (1965), cineasta, professora e pesquisadora, cuja trajetória profissional envolve os campos da televisão, cinema documentário, a videoinstalação, o videoclipe e o videoarte. Em 1991, Kogut exhibe o videoarte *Parabolic People*, que, de acordo com Mello (2008, p. 109), “resulta num dos melhores vídeos produzidos até hoje no Brasil.” Nesta esteira de raciocínio, Machado em *Pré-Cinemas e Pós-Cinemas* (1997) também se reporta à obra, em sua tendência inovadora no que concerne à poética tecnológica contemporânea:

Parabolic People [...] radicaliza o processo de eletrificação da imagem iniciado por Nam June Paik e de desintegração de toda e qualquer unidade ou homogeneidade discursiva. A técnica de escritura múltipla que marca esse trabalho, em que texto, vozes, ruídos e imagens simultâneas se combinam e se entrecrocaram para compor um tecido de rara complexidade, constitui a própria evidência estrutural daquilo que modernamente convenciamos chamar de uma estética da saturação, do excesso (a máxima concentração de informação num mínimo de espaço-tempo) e também da instabilidade (ausência quase absoluta de qualquer integridade estrutural ou de qualquer sistematização temática ou estilística). Trata-se, numa palavra, de superpor tudo (textos em várias línguas, imagens, sons) ou de imbricar as fontes umas nas outras, fazendo-as acumular-se infinitamente dentro do quadro, de modo a saturar de informação o espaço da representação (Machado, 1997, p. 238-239).

Ao nos referirmos ao enunciado acima, fica claro que uma das contribuições da videoarte se encontra na possibilidade ilimitada de misturar as formas, os elementos, os códigos da linguagem com a finalidade de promover poéticas audiovisuais inusitadas, complexas, interativas, convidando o/a espectador/a à leitura das partes fragmentadas, compondo o todo.

Ao término deste subcapítulo, em que variadas videoartistas são colocadas em perspectiva, ainda vislumbro a trajetória da linguagem videoarte em direção ao tracejado tecnológico, à manipulação e inserção de uma multiplicidade de “efeitos” proporcionados pela edição, cada vez mais avançados.

Entretanto, admito que ainda me situo no campo da paisagem e das sutilezas que se demoram na tela, abrindo os sentidos, forjando longos planos que se deslocam por entre os cômodos de uma casa, de um bar, ou pela errância de um *flâneur* em sua caminhada perceptiva do ambiente que o cerca.

Compreender o vídeo e a videoarte, pela perspectiva de artistas mulheres, é trazer à tona materiais, teorias, modos operacionais e estéticos descentralizados. Videoarte é um campo operacional descentralizado e aberto às experiências de toda a natureza. Uma videoartista – como eu, por exemplo – se orienta, em seus processos de criação, a partir do campo contextual de pertença. Mas não se pode perder de vista o fato de cada artista carrega consigo seus próprios referenciais, uma espécie de orientação técnica/estética que se apropria e oferece uma lógica particular de criar, combinar e significar.

Influências estéticas e formais sempre existem, como atesta Ostrower em *Criatividade e processos de criação* (2009, p. 147), mas tais influências não anulam o caráter individual, singular e único que cada (vídeo)artista traz em si.

3

CORPOREIDADES, PAISAGENS
PESSOAIS E ACASOS NA CRIAÇÃO

O corpo, ao longo do século XX e, atualmente, no século XXI sempre foi e é motivo de estudos, preocupações, (des)definições, no campo das artes, da filosofia, da antropologia, sociologia, literatura e biologia. Admite-se que os estudos que envolvem algum aspecto do corpo são um dos grandes temas da cultura de nosso tempo.

Da mesma forma, extensa é a literatura acerca dos estudos sobre a corporeidade, partindo-se da noção de que o corpo – orgânico e social – é a mídia primária dos processos de comunicação, relação com outros corpos e relação com o meio circundante. Neste sentido, o ser humano é corporeidade, visto que é tecido culturalmente e não apenas plataforma biológica e genética.

Ao trazer para o debate os postulados de Maurice Merleau-Ponty em *Fenomenologia da percepção* (2006) e sua conceituação para o corpo próprio, que se relaciona com os objetos ao seu redor e se encontra apto a se projetar e significar no mundo, admite-se que o autor se dirige à assertiva de que o “corpo é e está” no mundo, ou seja, encontra-se a partir de sua existência, experiência corpórea e vivência significativa. Este enunciado pode nos conduzir à ideia de corporeidade.

É sob tal perspectiva que percebo a corporeidade feminina imersa em sua(s) cultura(s), seus tempos e maneiras de ser-no-mundo; suas atitudes ao se mover por entre obstáculos de gênero, preconceito, estereotipização e até desvalorização.

Giovanina Gomes de Freitas (1999, p. 57), quando se refere à corporeidade, pondera acerca de um possível conceito:

[...] a inserção de um corpo humano em um mundo significativo, a relação dialética do corpo consigo mesmo, com outros corpos expressivos e com os objetos do seu mundo (ou as coisas que se elevam no horizonte de sua percepção) [...] Mas ele (o corpo), como corporeidade, como corpo vivenciado, não é o início nem o fim: ele é sempre o meio, no qual e por meio do qual o processo da vida se perpetua.

Tal perspectiva parece corresponder à noção do que eu percebo nos/sobre os corpos femininos investigados em minhas poéticas audiovisuais. Trata-se de mulheres imersas no seu tempo e cultura, com corporeidades afetadas pela cultura circundante em interações sociais desiguais.

E nesta esteira de raciocínio, é David Le Breton em *Sociologia do corpo* (2012), que aponta a importância da “relação” entre os corpos e entre os corpos e o meio para a formação da corporeidade. A pertença cultural, os mecanismos relacionais, as amizades, os grupos de afinidades sociais são responsáveis pela formulação de modelos de conduta,

respostas motoras, atitudes de vida. Desta forma, conclui Le Breton (2012, p. 65), “o corpo é objeto de uma construção social e cultural.”

No que se refere às corporeidades femininas, o autor lembra que, pelos estudos estatísticos de matriz antropológica e sociológica, a maioria das sociedades destaca as diferenças físicas entre homens e mulheres – na dependência desvantajosa para as mulheres – em relação às expectativas de desempenho social e também profissional. Le Breton sublinha a existência de uma “interpretação social” das diferenças, uma moral vigente que confirma e designa com claro estatuto o papel das mulheres e dos homens na sociedade. Os estereótipos sociais são reais e efetivos, atesta o autor.

Enfatizo aqui o papel do feminismo militante que torna possível, sobretudo hoje em dia, a reflexão apurada, consistente e as denúncias sobre as atitudes e os discursos perversos que ainda insistem em delegar à mulher o papel secundário e subordinado na sociedade e no ambiente de trabalho. O corpo feminino e sua corporeidade resistem, ao longo do tempo, não sem lutas constantes, ao jogo patriarcal/social limitante e castrador.

E neste momento da reflexão, pergunto: e a imagem do corpo feminino nas audiovisualidades? Qual o estatuto destas corporeidades femininas nas telas cinematográficas e/ou televisivas e virtuais?

Ana Mery Sehbe de Carli em *O corpo no cinema – variações do feminino* (2009), admite que muito do interesse de investigações científicas e artísticas, que apontam para um protagonismo do corpo, advém das recorrentes inquietações provocadas pelos “processos de corporificação, descorporificação e recorporificação propiciados pelas tecnologias do virtual e pelas emergentes simbioses entre o corpo e as máquinas” (Santaella *apud* De Carli, 2009, p. 9).

A imagem do corpo é fartamente (re)trabalhada nas poéticas audiovisuais. Mas não apenas nas artes do vídeo. A História das Artes, de um modo geral, é abundante em exemplos e demonstra que, em maior ou menor grau, o corpo sempre esteve conectado ao foco de atenção dos artistas.

O objetivo da escrita deste capítulo se encontra atrelado à discussão de possíveis concepções de corpo, imagem corporal, corporeidades e paisagens pessoais femininas, discussão esta que será desenvolvida a seguir.

3.1 Corpos femininos e paisagens pessoais em videoarte

O corpo é admitido como parte da natureza feminina, segundo Beauvoir (1960), em que a humanidade e a subjetividade feminina são questões tolhidas. “O corpo feminino é objetivizado porque o homem se define através da objetificação da mulher, que, por sua vez, ocorre para que ele evite olhar para si mesmo como um objeto” (Shaw, 2003, p. 199). Ou seja, é o fato de o homem ver a mulher como um objeto, o corpo dele e, por sua vez, sua corporeidade também se tornam alegoricamente um objeto, facilitando a fragmentação – muitas vezes erótica – da imagem deste corpo, na tela da televisão, nas propagandas apelativas, nas telenovelas, nos filmes e, em alguns casos, nos materiais videográficos.

Percebemos constantemente, por meio da condição sociocultural da corporeidade feminina, a valorização excessiva da aparência corpórea. A ornamentação, os desafios estéticos, a busca pela juventude a qualquer preço e a derradeira fuga das marcas de envelhecimento condicionam o corpo feminino à valoração de um objeto exposto ao público. Nas palavras de Shaw (2003, p. 200), “para uma grande maioria de mulheres, a aparência, definida em quão atraente se é, passa a estar intimamente ligada ao valor próprio e a confiança em si mesma.”

O corpo também é informação. O corpo é mídia relacional com o entorno cultural circundante e se torna um sintoma da contemporaneidade. Lúcia Santaella em *Corpo e Comunicação – sintoma da cultura* (2004, p. 65), por exemplo, vislumbra o corpo como algo vivo, vulnerável, transfigurado e extremamente interrogado. Como matéria do vivido, “o corpo tornou-se foco privilegiado para a atividade constante da modificação e da adaptação por meio da troca de informação com o ambiente circundante” (Santaella, 2004, p. 66).

Na História das Artes Cinematográficas, o corpo também tem lugar privilegiado para os discursos e as investigações. No capítulo *Telas – O corpo no cinema* (2009), o autor Antoine de Baecque (2009, p. 482) alega que existe uma relação imediata entre o corpo e a sua imagem projetada numa tela: o “corpo exposto no cinema é o primeiro traço da crença no espetáculo, portanto, o lugar onde o espetacular se investe de maneira privilegiada.”

É importante mencionar que a relação entre os corpos em movimento e a captura de sua imagem remonta ao século XIX. A fotografia e mais tarde o cinema, no final do século XIX, alteraram a relação do ser humano com seu corpo, com a imagem deste corpo, com a noção do espaço e do tempo, de sua memória e dos fatos ou relatos artísticos registrados.

O cinema, considerado aqui a partir de Thomas Edison (1847-1931), com seu cinetoscópio¹⁶, dos irmãos Lumière – inventores do cinematógrafo – e de George Méliès (1861-1938), não era ainda o que, hoje, reconhecemos como dispositivo cinema. A temática e as cenas inicialmente filmadas reuniam uma variedade de possibilidades advindas do gosto de uma cultura considerada popular em oposição à erudita. Os corpos femininos filmados surgiam como uma ode à mostra de cunho, muitas vezes, erótico.

De acordo com Machado (2002), as primeiras imagens cinematográficas enfatizavam a magia, a pantomima, a feira de atrações e/ou aberrações. Como tudo o que pertencia à cultura popular, o cinema também participava de um mundo alternativo ao da cultura oficial, “um mundo de cinismo, obscenidades, grossuras e ambiguidades, onde não cabia qualquer escrúpulo de elevação espiritualista abstrata” (Machado, 2002, p. 76).

Baecque (2009) também corrobora as palavras de Machado ao afirmar que o cinema, desde o princípio, colocou-se como produtor e testemunho de exposição dos corpos, sobretudo dos corpos femininos, muitas vezes, objetificados na tela panorâmica. O autor destaca que o “santuário corporal foi depois bastante sistematicamente normalizado pelo sistema dos estúdios hollywoodianos, que constitui a época clássica do cinema norte-americano” (Baecque, 2009, p. 488).

Na contramão deste processo de mostra e objetificação do corpo feminino, encontra-se a cineasta Alice Guy-Blaché (1873-1968), realizadora francesa, cuja produção cinematográfica inclui vistas e experimentos visuais variados, “de montagem e narrativos, tendo feito o primeiro filme narrativo de ficção da história do cinema – *La Fée Aux Choux* [trad. A Fada dos Repolhos]” (1896) (Costa, 2023, s/p).

De acordo com Juliana Costa, em texto concedido ao *site do Festival Olhar de Cinema*¹⁷, a ela são atribuídos mais de 1.000 filmes produzidos entre os anos de 1896 e 1922. Costa (2023, s/p) admite que Guy-Blaché não era uma militante das questões de gênero, entretanto, muitos de seus filmes trazem “personagens femininas bem trabalhadas, de todas as faixas etárias (de crianças a idosas), protagonistas em relação ao seu destino, cômicas e independentes, além de abordarem com sensibilidade temas do universo feminino.”

O fato é que a exposição de corpos femininos sempre foi e ainda é recorrente nas telas do cinema. As telas videográficas, por sua vez, parecem querer se redimir pela

16 Aparelho utilizado por Edison e seu associado/diretor William Kennedy Laurie Dickson. Consiste em uma caixa de madeira que funciona por meio de uma moeda. Apenas uma pessoa de cada vez podia ter acesso às imagens fornecidas.

17 Para acesso ao texto completo de Juliana Costa, *A história de Alice Guy-Blaché*, consultar o *site do Festival Olhar do Cinema*, disponível em: <https://www.olhardecinema.com.br/a-historia-de-alice-guy-blache/>. Acesso em: 14 jul. 2023.

hiperexposição, trazendo a possibilidade de uma tomada de posição inversa ou reversa, ou seja: mulheres videoartistas tomam para si não apenas o habitar em frente à câmera, mas também o detrás delas – em funções como direção, produção, edição, entre outras ações artísticas. A videoarte possibilita às artistas mulheres uma abertura e expansão de campo atuacional artístico.

E no quesito das paisagens pessoais? De que forma e com que meios as videoartistas se manifestam na incorporação destas paisagens em seus fazeres videográficos?

O corpo videográfico relaciona-se conceitualmente com a noção de um corpo expandido, cujas potencialidades sensíveis estão em permanente estado de questionamento. Desde o mais puro registro do movimento do corpo às novas possibilidades poéticas, observamos, nessa conjunção corpo/vídeo/mundo, o deslocamento das fronteiras da linguagem a favor de um posicionamento estético e político, a partir de práticas de construção de subjetividades em um contexto espaço-temporal (Paim, 2011, p. 24).

José Fernão Paim, em sua dissertação *Paisagens fílmicas: um diálogo possível entre vídeo, corpo, tempo e espaço* (2011) – mencionada em meu subcapítulo acerca do estado da arte –, esclarece que a construção do conceito de paisagem, no contexto artístico, se refere “ao envolvimento de ‘uma dupla projeção subjetiva’, contida no mesmo tempo da percepção do olhar e da construção imagética originada desse ato” (Paim, 2011, p. 96).

É na confluência de meu olhar como videoartista, ao mesmo tempo em que contemplo as pessoas – mulheres retratadas em seus ambientes de existência, quer estejam presentes, como Rute e Hilsa, ou ausentes, como minha falecida avó Marlene –, que consigo ampliar a noção de paisagem pessoal para ali inserir, no imaginário e na subjetividade videográfica, uma poética que fale sobre o corpo feminino.

Desta maneira, Maria Amélia Bulhões, em *Experimentos em territórios digitais e paisagens interativas* (2011), chama a atenção para o fato de que as paisagens pessoais – de interesse de artistas – sempre foram fruto da subjetividade em sua construção poética, visto que trazem para o debate as experiências pessoais de cada artista. A autora atesta que a construção das paisagens pessoais – farei uma aproximação cuidadosa aqui, com o campo da videoarte, como qual opero –, pode iniciar no pensamento, fruto da imaginação, da memória ou na natureza circundante do espaço. Para Bulhões (2011, p. 13), o resultado desta construção operacional é “uma reelaboração, que pressupõe uma apropriação e uma reconstrução.”

Nesta linha de raciocínio, prossegue a autora:

Como produto cultural, a paisagem está sempre impregnada de determinantes tecnológicos e sociais, que expressam experiências de relações com o meio ambiente. Ela expõe uma forma de relação com a natureza, uma maneira de olhar o mundo e de recriá-lo, em uma dupla projeção: a estreita interação com determinado território e a interferência deste na construção das subjetividades dos indivíduos que o habitam. É possível afirmar que atitudes, hábitos e valores, assim como as identidades, se construíram, tradicionalmente, a partir de espaços geográficos específicos. A relação com o entorno ambiental constitui a base de experiências profundas, que atraíram os artistas através dos tempos e que se manifestaram nas diferentes formas como estes trataram os ambientes físicos que os circundavam e como captaram suas peculiaridades, integrando-as em seus trabalhos (Bulhões, 2011, p. 13).

Considero bastante exemplar esta citação de Bulhões, ao concluir que, de fato, em nossas buscas pela concretude de/em nossas poéticas, acabamos por tratar o ambiente, a paisagem circundante em que habitamos – ou as pessoas que estamos retratando, por exemplo, Rute, Hilsa e Marlene, mulheres que tematizam minhas poéticas videográficas –, habitam e vivem suas histórias, suas ações corporais, suas vidas.

É sob esta ótica, estética e ética que me encontro implicada e comprometida na busca pelas formas videográficas com as quais estou envolvida. Enquanto artista, pesquisadora e mulher, absorvo estas referências de corpos femininos e os transcrevo ou, antes, inscrevo-as em códigos e elementos da linguagem videográfica.

Encerro este subcapítulo com a definição de paisagem pessoal, nesta investigação, como a *cena/mise en scène* implicada na vivência destas mulheres que eu trago como participantes do processo criativo. São mulheres que habitam seus lugares – espaços e tempos de representação –, exercendo sobre eles a ação subjetiva das suas próprias existências. Nestas ações, pulsam as suas falas, os objetos, os móveis, os cômodos, o locomover, o movimento corporal em ação contínua. A paisagem pessoal implica a existência de um corpo que exala um discurso. E a videoarte é o canal poético pelo qual flui este discurso.

A seguir, tenho a intenção de apresentar alguns pressupostos acerca do elemento *acaso* nos processos de criação. E a ancoragem teórica protagonista para tal intento se refere à Fayga Ostrower e sua obra *Acasos e criação artística* (2013).

3.2 Conceitos de acasos em processos criativos

No prefácio de sua obra *Acasos e criação artística* (2013), a pesquisadora e artista Fayga Ostrower coloca uma questão retórica: *será que existem acasos na criação?*

Na consulta ao dicionário *Oxford Languages (on-line)*,¹⁸ em busca do substantivo “acaso”, obtenho a seguinte resposta: “*ocorrência, acontecimento casual, incerto ou imprevisível; casualidade, eventualidade*”.

A partir da leitura dos possíveis significados da palavra “acaso”, torna-se bastante provável que a resposta à pergunta de Ostrower seja positiva. Sim, é admissível que não exista criação artística sem que estejam envolvidas as incidências de acasos, as descobertas imprevisíveis durante o processo de criar.

Ostrower, em sua obra *Criatividade e processos de criação* (2009), também atenta para uma questão que envolve os processos de criação. A autora destaca que embora a ação criativa integre processos racionais, conscientes e planejados, toda a experiência carrega um grande potencial intuitivo, aberto aos possíveis acasos na construção das formas expressivas. Como processos intuitivos, sensíveis e abertos às inusitadas percepções advindas de nosso entorno social e cultural, a criação artística se faz num ambiente permanentemente apto ao estado de excitabilidade sensorial, visto que “a sensibilidade é uma porta de entrada das sensações” (Ostrower, 2009, p. 12). Tais percepções podem estar vinculadas ao inconsciente, mas uma boa parte das percepções inusitadas ou ao acaso também participam do sensório e chegam ao nosso consciente.

Alguns autores e autoras, dentre eles, Ostrower (2009, 2013), ponderam sobre os processos de percepção, ordenação e incorpor(a)ção dos acasos na experiência artística, colocando uma premissa de que, em todo ato intuitivo, entram em ação as nossas tendências ordenadoras da percepção que aproximam, de forma espontânea, os estímulos ambientais e as memórias referenciais que já nos habitam e se encontram cristalizadas em nós, latentes, à espera de um *insight*.

[...] em todo ato intuitivo ocorrem operações mentais instantâneas de diferenciação e de nivelamento, e outras ainda, de comparação, de construção de alternativas e de conclusão; essas operações envolvem o relacionamento e a escolha, na maioria das vezes subconsciente, de determinados aspectos entre os muitos que existem numa situação. É sempre uma escolha valorativa visando a algum tipo de ordem (Ostrower, 2009, p. 66-67).

18 Para mais informações, consultar o *link* disponível em: <https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/>. Acesso em: 10 mar. 2023.

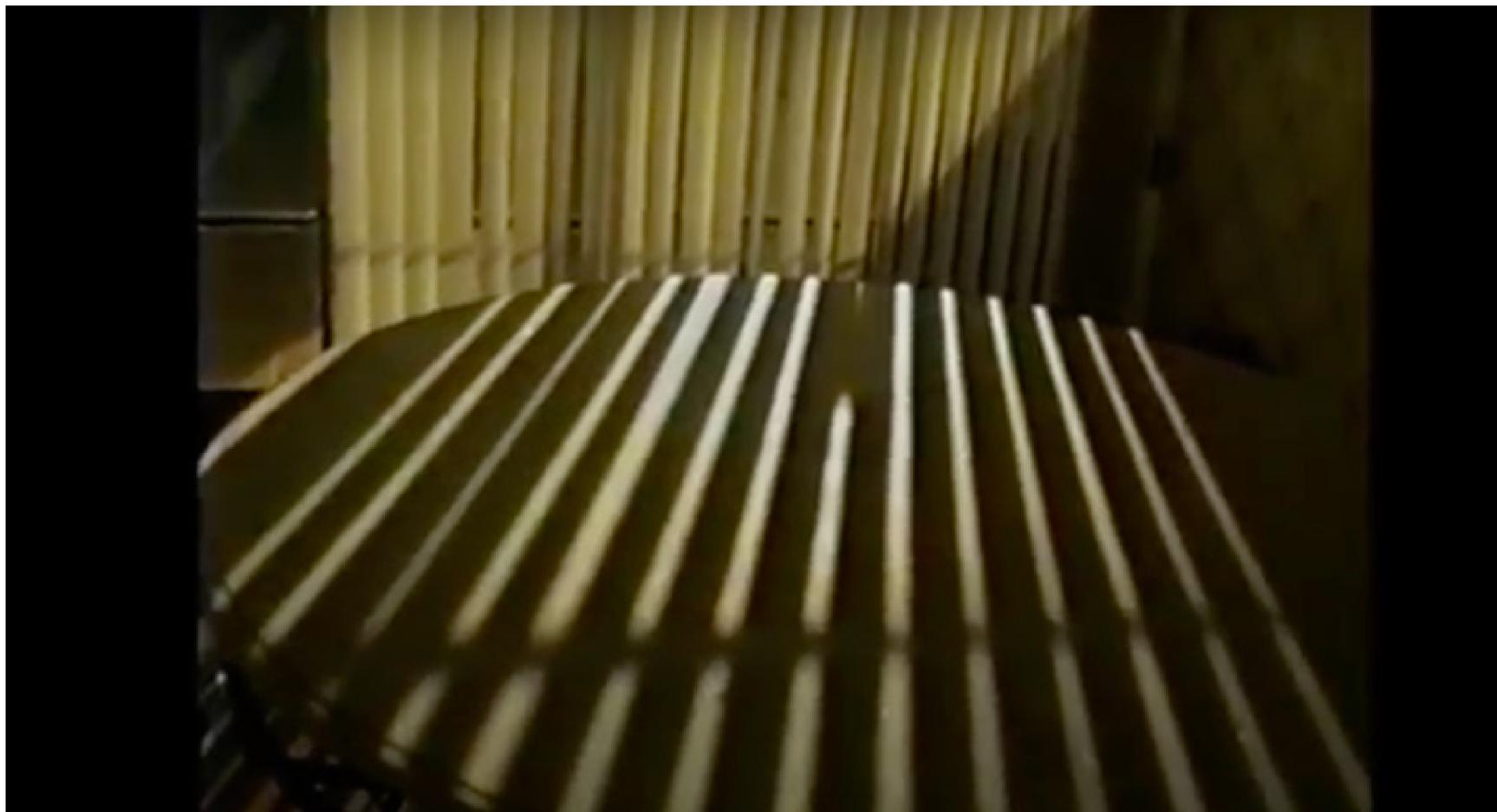
Para se tornarem acasos incorporados em nossos processos de criação, os fenômenos, obrigatoriamente, teriam que ser percebidos, em sua dimensão, por nós. A todo o momento somos atravessados por incontáveis estímulos: visuais, sonoros, cinéticos, táteis, olfativos e seria impossível dar-se conta ou perceber cada um deles. O que nos resta, enquanto artistas, é capturar alguns instantes, algumas sensações; registrar tais fenômenos que, por alguma coincidência, trazem coerência e conexão com nossos processos mentais/criativos para a forma que estamos a criar, seja ela uma dança, um filme, uma videoarte, uma pintura ou outro canal expressivo qualquer.

O acaso incorporado em processo criativo, portanto, é comumente fruto de uma seletividade para com a percepção do fenômeno em si. Este (re)conhecimento do acaso passa pela existência do fenômeno e a transformação dele em acaso significativo para a obra, para o objeto criativo.

Ostrower (2013) considera que tais percepções dos acasos significativos, por parte do agente criador em relação ao objeto que está sendo criado, nunca é aleatório, no sentido de não estarem relacionados com a pessoa/artista que os percebeu. É preciso entender que, “embora jamais os acasos possam ser planejados, programados ou controlados de maneira alguma, eles acontecem às pessoas porque de certo modo já eram esperados” (Ostrower, 2013, p. 25). E isto levanta uma importante questão: a possível existência de uma expectativa latente em nós, em termos de mobilização psíquica, abertura perceptiva, atenção seletiva para os fenômenos que nos rodeiam. Existe uma espécie de filtragem de significados que dialogam com nossas expectativas, nossos momentos de criação, nosso envolvimento com os materiais que estamos a estudar, manipular, recortar e reconfigurar para a experiência artística.

Assim, ao visitar a casa que pertenceu à minha avó paterna – *Marlene* – em busca de imagens significativas para minha videoarte, enquanto gravava a voz de meu pai narrando memórias de infância, adolescência e idade adulta – momentos de reuniões e celebrações naqueles cômodos, agora vazios –, pude me aperceber de formas vazadas, não habitadas pela luz (figura 5).

Figura 5 – Captura de imagem com luz vazada – acaso significativo



Fonte: *print* da tela [material de acervo] da videoarte *Marlene* (2023)

Neste encontro, não programado, com os elementos articuladores da casa vazia, pude recolher imagens fortuitas das formas (des)organizadas em seus vazios e preenchimentos da luz do sol. A mesa da sala, com seus tons neutros e frios, refletia os hiatos de luz que entravam pelas frestas da janela, com suas persianas entreabertas. As barras paralelas

projetadas sobre a superfície – tampo da mesa – irradiavam presenças marcantes. Marcas de vida, luz e lampejos para uma casa que agora não era habitada pelas pessoas que outrora compuseram um núcleo familiar. Memórias (des)guardadas e capturadas pelo olhar da lente da câmera naquele exato momento, daquele exato dia. Encontros fortuitos. Em outros dois cômodos da casa, também me apercebi de instantes em que a luz invadia o vazio do local, impondo sua presença, mesmo na ausência dos antigos habitantes (figura 6).

Figura 6 – Captura de imagem com luz vazada – acaso significativo



Fonte: *print* da tela [material de acervo] da videoarte *Marlene* (2023)

O que teria acontecido neste exato momento em que capturei tais situações e me demorei sobre elas? Haveria ali uma percepção para o acaso do encontro entre objeto, luz, frestas, vazio, experiência, lembrança? Haveria a sugestão das palavras e da entonação saudosa da voz de meu pai induzindo o encontro e a minha demora para a captura daquela imagem?

Quando penso sobre a ocorrência, percebo que estabeleci, talvez, uma conexão mental a partir de um contexto maior, o que me instigou a uma percepção, muito mais tarde, quando pude olhar para a sequência de imagens e sons capturados e observar ali um padrão referencial. Baseada em tais formas e acasos, foi possível perceber os significados abertos que se pronunciavam naquela situação.

De acordo com Ostrower (2013, p. 61), nestas “ordenações mentais entram tanto a memória de experiências do passado como a antecipação de possíveis ações nossas.” Assim, passo a me indagar: teria eu percebido instantes de minhas próprias memórias vividas nesta casa, com meus avós, e projetado, naquele momento de coleta de dados – formas, linhas, cores, cenas – possível ação criativa que se converteria em videoarte?

Ostrower (2023, p. 61) parece corroborar esta hipótese ao afirmar que “no mesmo instante em que percebemos algo, já estamos generalizando e imaginando, levantando hipóteses sobre ‘o que’ e o ‘porquê’, de que se trata e em que circunstâncias ocorre e o que devemos fazer.”

Minha presença a capturar as ausências naquela casa (figura 7) comprova que a capacidade intelectual, sensível, lógica e perceptiva de uma artista pesquisadora pode agir interconectada à própria intuição ou atenção focalizada para a incorpor(ação) de possíveis acasos à obra artística.

Figura 7 – Minha presença na captura de ausências – acaso significativo



Fonte: *print da tela* [material de acervo] da videoarte *Marlene* (2023)

Em suas formas independentes, as janelas, a mesa, o espelho, a parede possuem sua identidade imóvel. Porém, ao serem capturados por mim e transformados em experiências estéticas, ganham significado ordenado na composição de uma videoarte.

Em minha criação, o processo de filmagem destas identidades transforma-se em componentes ou elementos articuladores de uma poética audiovisual. Nas palavras de Ostrower (2023, p. 65): “o fato de estabelecermos intuitivamente os contextos indica que de certo modo os buscamos como ordenações que façam sentido para nós [...] ao percebermos, criamos os contextos significativos.”

Trata-se, portanto, do fato de que as imagens se transformam em significados. Entretanto, os variados significados aqui mencionados são superpostos e coexistem enquanto formas estéticas presentes, em alguma medida, desde o momento da concepção do pré-roteiro ou da ideia para a feitura da videoarte *Marlene*, por exemplo.

É pelo fazer-artístico que as formas significativas ganham coerência, plasticidade, combinação e tratamento criativo. Como afirma Ostrower (2023, p. 74), “a imaginação criativa será a força ordenadora, coordenadora, baseando-se na necessidade interior do artista de realizar esse conteúdo expressivo e de comunicá-lo do modo mais direto, sem perder sua riqueza e densidade.”

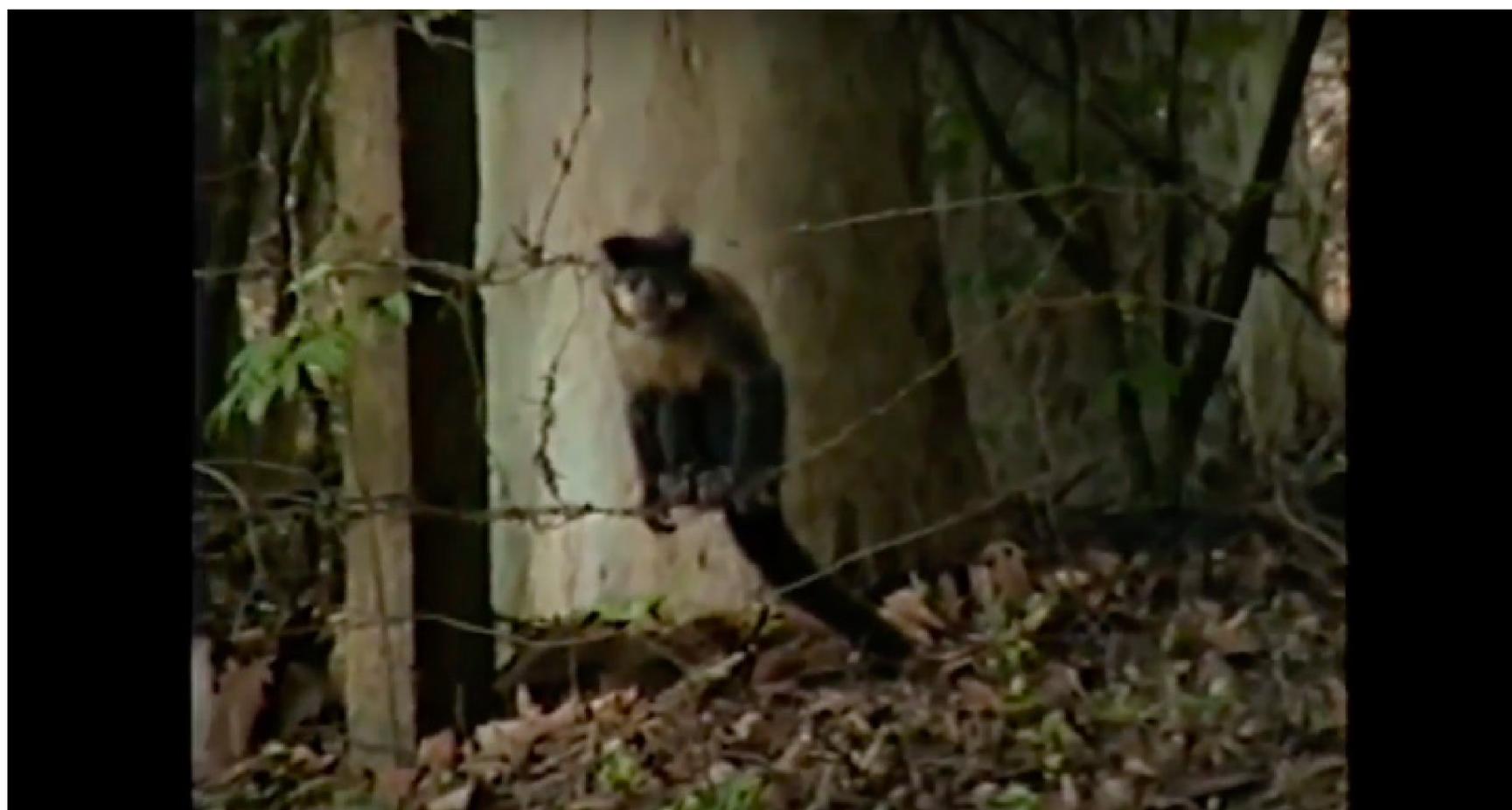
A forma com a qual me direcionei aos cômodos da casa de minha avó e me coloquei em atitude contemplativa, atenciosa e focada na captura de imagens, fazendo uso de uma câmera filmadora VHS (figura 7) não obedeceram a uma lógica sequencial ou programada antecipadamente.

Os significados estéticos e semióticos extraídos daquele conjunto de imagens, a *posteriori*, não existiam em sua totalidade. Mas a formação da estrutura imagética, sonora, com seus equilíbrios entre memórias, acasos, definições e indefinições certamente contribuíram para o fluxo da gravação e edição.

Acredito que nosso consciente e imaginação se interligam nas conexões que estabelecemos nos espaços internos e externos que percorremos. Como afirma Ostrower (2013, p. 79), “o espaço vem a ser mediador entre a experiência e a expressão – o único mediador possível.”

Uma singular experiência vivenciada no espaço externo da casa, filmada como locação para a videoarte, foi o encontro com uma criatura (sagui) apoiado em um conjunto de galhos no quintal da casa (figura 8).

Figura 8 – Encontros inusitados e fortuitos – acasos significativos



Fonte: *print* da tela [material de acervo] da videoarte *Marlene* (2023)

Nesta experiência do encontro inusitado, a imagem gravada adquire um sentido expressivo em termos dinâmicos. O movimento da criação da videoarte *Marlene* se encontra impregnado de afetos, experiências vividas, percepções do acaso atreladas a

situações que aconteceram, de fato, no momento da captura de imagens. O que senti naquele exato momento na companhia de meu pai – ao ver, ouvir, cheirar e quase tocar o pequeno animal – ou seja, as noções daquela presença real no mundo, no mesmo momento – tempo e espaço – em que eu e meu pai estávamos, elaboram em minha mente-corpo uma imagem memorial. Tal imagem mental e sensorial transforma-se em processo não sensorial. A lógica aqui empreendida vem do fato de que, sobre a imagem e a sensação experienciada, cria-se uma nova realidade: a edição, a seleção, a manipulação da imagem, a criação artística.

A poética audiovisual, neste caso – videoarte *Marlene* –, por intermédio de formas/imagens simbólicas promove a objetivação da subjetividade do encontro presencial. E é somente por meio deste processo do encontro, do acaso, da reflexão estética sobre o tal encontro e a sua incorporação em uma poética audiovisual que a sensação encontra a sua forma e a sua comunicação. A dimensão poética se transforma na dimensão estética e vice-versa.

4

ESTUDO DE CASO: CRÍTICA DO
PROCESSO DE CRIAÇÃO DE *MARLENE*

A presente pesquisa se apoia em um estudo de caso do tipo exploratório e descritivo e que envolve os aportes da Crítica de Processo para a sua execução, visto que o percurso investigativo sobre o campo das artes do vídeo prevê a criação artística – de minha autoria – da videoarte intitulada *Marlene*.

De acordo com Ivani Catarina Arantes Fazenda, Dirce Encarnacion Tavares e Hermínia Prado Godoy (2015, p. 64), quando um pesquisador entra em campo para pesquisar “inevitavelmente traz consigo as suas lentes – por meio das quais ele vê a pesquisa – e toda uma bagagem intelectual e experiência de vida.”

É pela experiência corporificada com boas doses de observação que vivenciei os processos de busca de memórias, depoimentos, vozes, imagens e paisagens pessoais (casa, cômodos, objetos) de minha falecida avó paterna para a constituição do campo poético que articula meu objeto empírico de investigação. Por meio da observação e percepção apurada, pude considerar diferentes prismas e encontros estéticos e sensíveis – pelo envolvimento afetivo – com o objeto da pesquisa.

As fontes de criação, neste caso, incorporam trajetórias singulares e pessoais. Trago minhas memórias, envoltas com as memórias dos depoimentos de meu pai, quando visitamos juntos a casa em que minha avó Marlene habitou até beirar sua morte. Esta “pessoalidade” envolve e impregna todo o processo de criação e pesquisa, que partiu de um restrito cronograma e planejamento de ações – gravações, edição, recorte, escolhas – mas que também não ignorou significativos momentos de encontros e acasos nesta trajetória de buscas de material a ser (trans)formado em videoarte.

De acordo com Coessens (2014, p. 5):

Percursos vivenciais e experimentais só podem ser salvos do esquecimento pelo empenho do artista na exploração e expressão dos diferentes caminhos e traços de sua prática – pelo artista como pesquisador. A visão e a iniciativa são novamente prismáticas, mas os diversos reflexos coloridos são agora objetos de preocupação estética e epistêmica. Esse empreendimento abre caminhos de pesquisa que podem trazer novos conhecimentos, bem como alterar o conhecimento existente.

A partir da assertiva de Coessens, encontro reverberações do conceito de “traços de práticas” artísticas, em meu próprio processo de pesquisa/criação artística e, neste caso, também considero aqui um diálogo amigável com a Crítica de Processos postulada por Salles (2006, 2010, 2013).

Considero essencial compreender o processo pelo qual a elaboração/criação do objeto artístico se produz ao mesmo tempo em que a investigação teórica se aprofunda e vice-versa. Teoria e prática conjugadas no sentido de uma conexão inseparável. Trata-se de refletir e documentar o próprio processo – enquanto ele se faz experiência programada, mas também aberta aos acasos – entendendo as operações, as escolhas, o contexto da criação e a produção de material significativo que, neste caso, resulta da escrita deste livro e uma criação artística.

Sobre este aspecto, reflète Coessens (2014, p. 8):

As conexões entre os passos que um artista toma, a reflexão sobre a própria prática e as suas trajetórias, seus materiais, seu conhecimento oculto, bem como as – muitas vezes implícitas – relações com outras artes e em um contexto mais amplo, formam uma espécie de método, uma maneira de fazer que então gera o próprio “conhecimento artístico”. Elas revelam uma atitude de teorização: desvendando esses processos por reflexão, análise, explicação, conceituação, mas também por questionamento, brincadeiras, experiências e através do aprofundamento da visão e da estética e contextos epistêmicos e estéticos em torno do próprio processo artístico.

Também é oportuno destacar que a escolha do estudo de caso, aqui mencionado, advém do fato de que a exploração intelectual e artística dos meios disponíveis para a configuração da dissertação e da videoarte *Marlene* facilitam a compreensão do fenômeno estudado, do objeto investigado: as artes do vídeo. Opto pelo estudo de caso intrínseco ou único que, de acordo com Maria Marly de Oliveira (2016, p. 56), “refere-se ao estudo de uma realidade”, um caso, um objeto que pode ser estudado exhaustivamente na tentativa de o explicar ou buscar alguns elementos que o possam descrever e interpretar. É importante se destacar que a pesquisa em artes aposta em um tipo diferente de conhecimento: o estético e lógico e, portanto, não é mais possível que se imponha à pesquisa artística os mesmos procedimentos, métodos ou paradigmas frequentemente utilizados na pesquisa filosófica-científica.

De acordo com Marcos Camargo, em sua obra *Arte & pensamento estético* (2021), enquanto “a pesquisa filosófica-científica se foca na interpretação dos fenômenos, transformando ideias em signos semioticamente intercambiáveis, a pesquisa artística se volta para os processos de criação e os efeitos estéticos de uma forma realmente existente” (Camargo, 2021, p. 233).

Dentre os elementos elencados para fazer uso como referências de consulta e registro do caminho processual para a elaboração desta pesquisa artística – que implica a criação

da videoarte *Marlene* –, encontram-se os documentos ou arquivos de processo/criação. E, neste momento da reflexão, torna-se necessário aludir aos pressupostos da Crítica de Processos aqui empreendida.

Cecília de Almeida Salles, ao longo de sua trajetória acadêmica, tem se dedicado aos estudos da Crítica Genética no Brasil e contribuído amplamente para as áreas das artes com materiais teóricos, metodológicos e abrangentes que permitem identificar os processos criativos em linguagens artísticas variadas, como cinema, vídeo, dança, teatro, artes visuais, e não somente as linguagens verbais. De acordo com Daniele Sena Durães (2023, p. 68), Salles “nos convida a entender o processo, seus rastros indiciais, documentos, pistas sobre as escolhas que implicaram determinados caminhos em detrimento de outros, durante o próprio ato de criação.”

É preciso elucidar que a Crítica de Processos, atualmente, é uma abordagem de pesquisa que deriva dos estudos da Crítica Genética, sendo que esta última modalidade se dedica exclusivamente aos textos, manuscritos literários, ou seja, à linguagem verbal, ao passo que a Crítica de Processos abrange outras linguagens também: verbais e não verbais.

De acordo com Salles (1992), a área dos estudos críticos genéticos emerge na França sob influência do pesquisador Louis Hay, em 1968, quando o Centro Nacional de Pesquisa Científica (CNRS) criou uma pequena equipe de pesquisadores encarregados de organizar os manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine e que tinham acabado de chegar à biblioteca nacional, quando os pesquisadores se deparam com dificuldades metodológicas para lidar com esses manuscritos.

A autora atesta que os estudos da Crítica Genética foram introduzidos no Brasil por Philippe Willemart, responsável pelo *I Colóquio de Crítica Textual: o manuscrito moderno*, que aconteceu em São Paulo no ano de 1985, onde foi fundada a Associação de Pesquisadores do Manuscrito Literário (APML). A partir de então, a Crítica Genética, uma ciência nova, nasce do interesse em aprofundar-se em processos criativos, o que fez com que artistas criadores se aproximassem da área, possibilitando uma abertura de horizontes e campos de estudo, se deslocando da crítica literária e criando raízes sólidas no campo das artes.

Em seu livro *Gesto inacabado: processo de criação artística* (2013), Salles explicita a problemática da palavra genética que automaticamente se reporta ou tem origem na gênese do processo criativo, mas também levanta uma questão premente: é preciso compreender a obra de arte como obra aberta, passível de mudanças, diálogos e

transformações constantes, obras que possam ser vislumbradas a partir de sua estrutura porosa, aspectos vivos e inacabados, em diálogo constante com o entorno, com as redes de interação e acasos. É no processo, ou na documentação de processo, que se pode encontrar muitos dos traços para entender escolhas, recortes, reverberações estéticas, influências dos/as artistas, entre outros olhares investigativos.

Diante do exposto, é possível inferir que Salles nos convida a refletir e usar uma abordagem crítica para a obra artística, mas que se reporta ao processo, que privilegia o percurso da construção, mas não ignora o produto exposto ou entregue ao público. Salienta-se que os registros, documentos ou arquivos, aqui denominados, podem se constituir de documentos de processos anteriores à obra, na obra ou terem sido elaborados juntamente com a obra.

No que se refere às artes do vídeo, encontro em Salles uma relevante referência aos processos criativos de natureza audiovisual. A autora propõe como documentos de processos roteiros, anotações e *making off*, de modo que esses documentos possam conter indícios dos gestos criativos, os quais, em relação com a obra finalizada, sugerem diálogos e pensamentos autorais.

Na mesma esteira de raciocínio, José Cirillo, em sua obra *Arquivos de artistas: questões sobre processo de criação* (2019), atenta para a importância do processo de criação – *in locus* – para tentar elucidar os caminhos da criação e não somente a análise da obra finalizada.

[...] o estudo da arte contemporânea a partir dos documentos e arquivos dos artistas coloca-se em sintonia com investigações em diferentes campos do saber, cujos olhares começaram, desde a década de 1980, a focar não somente o objeto concluído; buscava-se também o seu processo de fabricação, de elaboração. Passaram a ser investigadas as nuances da criação da obra, buscando revelar novas perspectivas dos fenômenos sensíveis a partir de um compartilhamento com a mente do artista no momento da criação, cujas marcas memoriais encontram-se grafadas nesses arquivos e documentos, muitas vezes condenados ao esquecimento com a finalização da obra (Cirillo, 2019, p. 12).

Como esta intenção ecoa neste livro, ou seja, vislumbrar os caminhos do processo de criação da videoarte *Marlene*, para entender os fenômenos da memória da obra, percebo a coerência de tal abordagem de pesquisa, por considerar que os traços e as pistas do processo inacabado do objeto em si podem e devem contribuir para a singularidade da pesquisa em e sobre artes, neste caso, sobre as artes do vídeo.

Entendidos como fenômenos da memória da obra, pode-se afirmar que eles são registros materiais do gesto criador, marcas da gênese de um conhecimento a ser compartilhado. São evidências da temporalidade agostiniana e não-linear da mente criadora em ação, na qual a ideia de presente (obra exposta), passado (processo de criação) e futuro (circulação da obra) são apenas modalidades de presente, pois cada um desses momentos do tempo está intimamente ligado e determinando o aqui e agora no ato criador (Cirillo, 2019, p. 14).

A Crítica de Processos, portanto, é a abordagem metodológica específica da pesquisa, por ter a intenção de compreender a criação em processo e, para isso, trazer a contextualização do ambiente e das paisagens do fazer artístico. Tal abordagem nos possibilita acompanhar a gênese das obras de arte, entendendo seu processo e não apenas buscando um ponto de origem. E neste sentido trago a seguinte consideração de Salles (2008, p. 25):

Na medida em que lidamos com os registros que o artista faz ao longo do percurso de construção de sua obra, ou seja, os índices materiais do processo, estamos acompanhando seu trabalho contínuo e, assim, observando que o ato criador é resultado de um processo. Sob essa perspectiva, a obra não é, mas vai se tornando, ao longo de um processo que envolve uma rede complexa de acontecimentos.

A obra nem sempre – ou quase nunca – deixa aparente ao público o seu percurso de criação, os experimentos, os erros, os acertos, os acasos, os procedimentos, as hipóteses testadas e os materiais de arquivo de todas as etapas. Entretanto, segundo Salles (2008, p. 26), embora a Crítica de Processos não tenha acesso a todo o processo de criação, mas apenas a alguns de seus índices, ainda assim, é possível afirmar, que “vivendo os meandros da criação, quando em contato com a materialidade desse processo, podemos conhecê-la melhor”.

O objeto da Crítica de Processos, portanto, é o acompanhamento da construção – mobilidade criativa – da obra em si. “Na relação entre esses registros e a obra entregue ao público, encontramos um pensamento em processo. E é exatamente como se dá essa construção que nos interessa” (Salles, 2008, p. 35).

A seguir, apresento o percurso de meu processo criativo na realização da videoarte *Marlene* (2023).

4.1 Sobre a jornada do processo criativo

A gênese de um processo de criação é sempre turbulenta. Parece não haver um processo linear, onde se pode delimitar um começo, meio e fim. Atrevo-me a dizer que se trata de um emaranhado caótico de referências, sentimentos, memórias e impulsos. É trabalhoso organizar e desatar o que está embaraçado, mas será esse o objetivo dessa seção.

A criatividade não é quieta. Para mim, é comum surgir a vontade de criar como um arrebatamento do meu âmago. Igual aos tremores que precedem um terremoto, esse arrebatamento indica o despertar, a inquietação dos meus sentidos, a possibilidade de me mover pela imaginação como uma onda feroz prestes a me arrastar, me levar para outro plano, um lugar de êxtase (hooks, 2022, p. 193).

Conforme hooks discorre em *Pertencimento: uma cultura do lugar* (2022), a criatividade é algo democrático, atingindo a todos que fazem arte de maneira igualitária, não havendo discriminação por raça, religião, etnia, cor, gênero e classe. Aqueles que se dedicam à criação artística reconhecem que a visão anterior à criação vem de um lugar impossível de nomear e localizar, um local misterioso.

Nas minhas intencionais tentativas de desatar os nós do processo de criação autoral, passei a registrar episódios, ações, memórias, impressões, notas de tais momentos. Inicialmente, encontrei câmeras analógicas nos fundos dos guarda-roupas antigos de meus familiares. Estavam lá as máquinas fotográficas, esquecidas em caixas de sapato, em algum cantinho escuro do armário, aparentemente sem uso.

Em minha família, principalmente no núcleo essencial – mãe, pai, irmão –, o hábito de registrar sempre foi algo intrínseco ao convívio compartilhado, sendo um impulso que surgia especialmente do âmago de minha mãe. As câmeras fotográficas e filmadoras sempre estiveram presentes no meu imaginário infantil e me despertavam curiosidade; eu gostava de ver o mundo enquadrado através de um visor que alterava levemente a minha percepção de mundo por conta da mudança de cores e angulações que o dispositivo proporcionava.

Procurei retomar essa perspectiva de mundo ao recuperar essas câmeras, procurar lugares que ainda fornecem filme trinta e cinco milímetros e passei a carregar, com frequência, uma câmera automática ou semiautomática comigo. Esse hábito já me acompanha há alguns anos e me trouxe muita satisfação, nostalgia e também algumas situações de frustração. Eu gosto da imprevisibilidade do resultado da imagem.

A revelação das imagens fotográficas analógicas conta com diversos fatores, desde a abertura suficiente do diafragma para circunscrever a realidade no filme até a forma como os químicos serão utilizados para trazer essa imagem à nossa visão. Gosto de não saber como a fotografia decidirá surgir e gosto de esperar as surpresas que isso pode causar, como na imagem abaixo (figura 9).

Figura 9 – Imprevisibilidade da imagem – “surpresa analógica”



Fonte: imagem fotográfica de acervo pessoal (2017)

Além do registro fotográfico, eu tenho o costume de escrever diários. Aos poucos, a rotina foi se desbotando e isso se tornou algo mais distante, mas usualmente procuro me expressar por meio da escrita. Com a escrita, eu organizo a memória. E para mim, só existimos e nos mantemos no decurso da preservação da memória. É a escrita que me traz, neste momento, a visibilidade de vestígios do passado.

Nas palavras de Maria Teresa Santos Cunha (2008, p. 29), em *Memória, história, biografia: escritas do eu e do outro, escritas da vida*, “como ferramenta de uso social, a escrita pode salvar do esquecimento e fixar lembranças no tempo [...] a escrita é considerada um ato de produção de memória.”

Cunha também destaca o gênero de escrita individual – diário – que retrata a intimidade, um espaço pessoal, um tipo de escrita em que, desde há muito tempo as mulheres, especialmente, podiam confessar as suas intimidades, suas impressões, suas desilusões e seus desejos. Diários eram (e ainda são) importantes repositórios e resgate de memórias.

Ao abordar a questão do ato de lembrar, não posso evitar de recorrer, mais uma vez, aos escritos de hooks, que defendia que nascemos e mantemos nossa existência no lugar da memória. Traçamos nossa vida por meio de tudo que lembramos, desde o momento mais mundano ao mais majestoso. Conhecemos a nós mesmos por meio da arte e do ato de recordar. As memórias, afirma hooks (2002, p. 26), “nos oferecem um mundo onde não há morte, onde somos sustentados pelos rituais de afeto e lembrança.” Acredito que, ao registrar a memória, ao relembrar minha infância, investigar minhas lembranças, estava procurando mapear o meu local de pertencimento, descobrindo a mim mesma e o que chamo carinhosamente de minhas “paisagens pessoais”.

Assim que passei a me compreender como adulta, também comecei a investigar meu passado, as gerações que vieram antes de mim, compreender as minhas vivências e como todo esse complexo histórico tem impacto na minha formação como artista e pesquisadora. Como parte desse registro e fluxo de pensamento, trago trechos do meu diário de bordo que vem me acompanhado desde o início do processo de criação da presente pesquisa e produção artística¹⁹:

6 de fevereiro de 2023

Não tenho mais o costume de escrever, manter diários longos. Mas, sempre mantive registros.

Talvez seja falta de tempo.

Talvez seja medo de ser lida, vista, escutada.

[...] Foi estranho, bonito e doloroso estar na casa dos meus avós após a morte de ambos. Me fez entender melhor *sobre o lugar de alguém*.

Meu pai prontamente aceitou o convite e se prontificou para me acompanhar. Confesso que tive um pouco de medo de como seria. Mas foi estranho, bonito e doloroso.

Saímos de Curitiba no carro do meu irmão. O ar-condicionado está quebrado, então andamos por 400 km com as janelas abertas a 100 km por hora. O barulho era ensurdecedor, ou quase, pois ainda era possível ouvir as músicas selecionadas bem abafadas.

¹⁹ As citações (trechos do diário mencionado aqui) serão elencadas a partir das datas do cabeçalho.

Foram seis ou sete horas de viagem, me senti próxima de meu pai. Ao chegar na frente da casa da minha avó (do meu avô também, mas casa de vó é de vó), meu pai reparou como o mato estava tomando conta do espaço. Foi estranho me deparar com uma casa antes tão bem zelada, agora em ruínas. O jardim, sempre exuberante, com grama cortada e flores de todos os tamanhos, cores e cheiros, agora encontrava-se abandonado.

Ao entrar na sala, as poltronas já não possuem as almofadas encaixadas perfeitamente. Essas almofadas cor creme eram minuciosamente bem cuidadas e isso significava que os netos não podiam colocar os pés (sempre sujos de brincar no jardim) em cima dos sofás e poltronas. Continuavam impecáveis.

Mas muita coisa já não estava mais lá. Depois que meu avô morreu, a saúde de minha avó decaiu muito, ao ponto de não ser mais viável que ela morasse sozinha, então ela foi embora de Porecatu.

Muitas de suas coisas, então, foram partilhadas entre seus filhos e netos. Eu fiquei com a mesa da cozinha, coberta com os mesmos azulejos das paredes. Meu irmão ficou com a cadeira de fio azul plástico que ficava na área dos fundos. Costumo dizer que Porecatu é uma cidade com mais gente morta e enterrada no cemitério do que viva. É uma cidade velha, triste e vazia. Mas era para lá que eu ia passar todos os meus verões infantis. E era sempre feliz estar lá. Dessa vez foi feliz, mas foi o *encerramento*.
(pausa)

8 de fevereiro de 2023

Aprendendo a ser sombra.

Meu pai me perguntou qual era a ideia de filmar lá... e principalmente, porque eu evitava filmar com o celular. Por que eu escolhi uma filmadora de fita? De início, seria fácil dizer que é porque eu gosto da imagem que ela registra. Mas seria até desonesto só responder isso.

Por que essa imagem me agrada, então?

As cores não são fiéis à realidade... É quase como se formasse uma aura para a imagem. A textura em grãos não retrata da mesma forma que as tecnologias atuais. É uma imagem que conta além do que retrata. Ela traz textura, estática, nostalgia.

Além da questão imagética, o tempo analógico é outro. A imagem imediata não tem cor, nem som. Para assistir por completo, é necessário rebobinar a fita, tirá-la da câmera, colocar num adaptador de fita VHS e depois no vídeo cassete na televisão.

E no meu caso, que não possuo todos os equipamentos, é preciso esperar pelo processo de digitalização do vídeo.

Para mim é interessante o tempo-espera-demora do processo. A imprevisibilidade também me atrai, pois tenho muito menos controle sobre o produto final do que teria com uma mídia atual.

Tive que investir em três filmadoras, até encontrar uma que realmente funcionasse. Ainda assim, alguns botões caíram e tive que improvisar novas formas de acessar os botões (utilizei palitos de dente e pontas de lápis).

Outra questão é a dificuldade de encontrar fitas para comprar. Numa dessas buscas, encontrei Rodrigo, que trabalha com digitalização e recuperação de mídias antigas. Comprei dez fitas usadas, cada uma por cinco reais. Nessas fitas havia gravações de outras pessoas, o que me despertou curiosidades e ideias de outros trabalhos. Uma dessas fitas, a que julguei ter as melhores imagens, rompeu assim que a tirei de dentro da filmadora.

Enfim, o acaso também age dessas formas.

E às vezes pode ser bem inconveniente.

(pausa)

9 de fevereiro

Acho que gosto mesmo da imprevisibilidade.

Eu gosto do acaso. Abraço o mistério.

Acabo de receber a notícia de que a fita onde considero ter feito as melhores gravações “não deu certo”. Só saiu áudio porque o cabeçote da câmera estava sujo.

Eu não sei o que é cabeçote, quem dirá que era necessário limpá-lo.

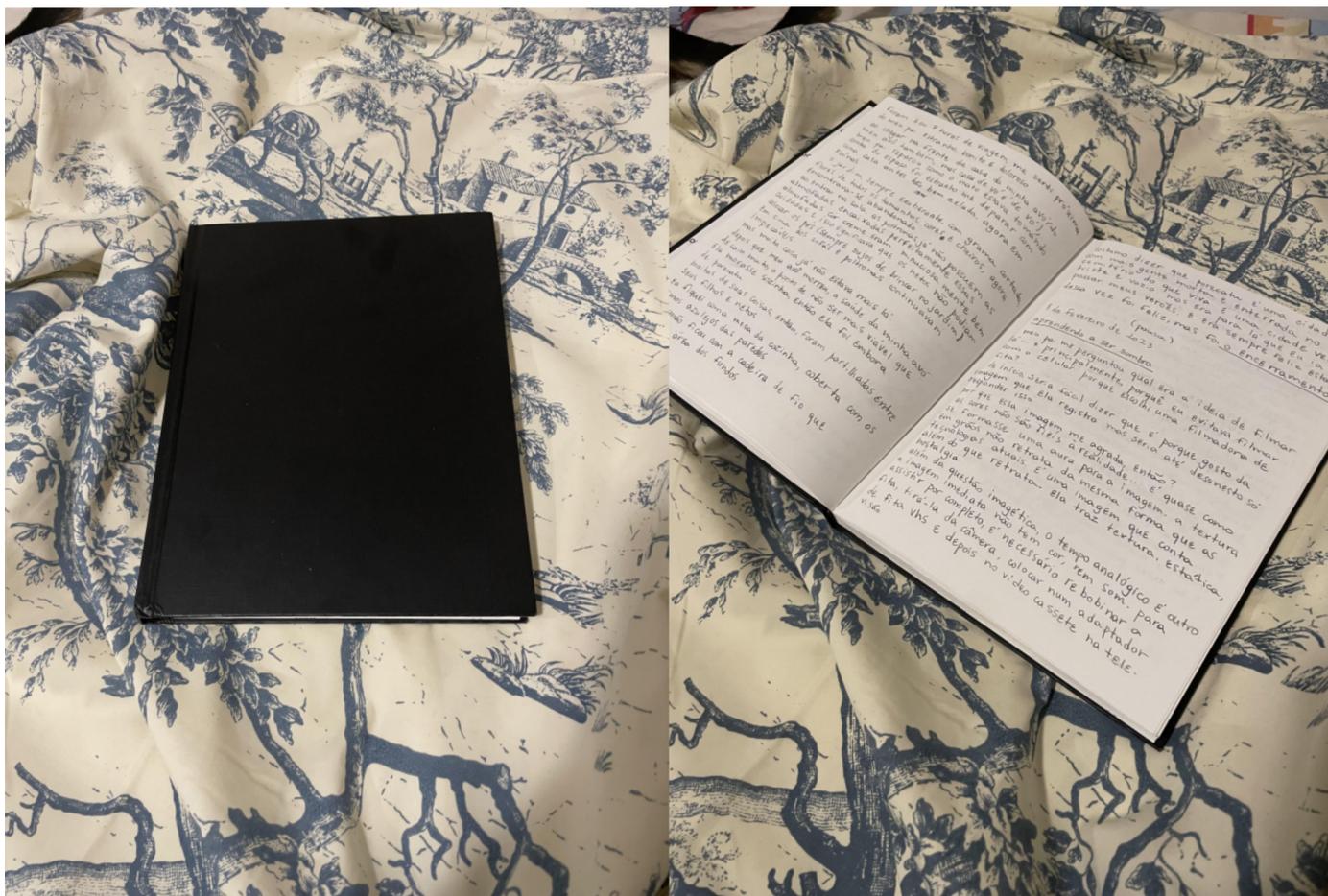
Já estava quase processando um luto pelas lindas e significantes imagens que só teria em minha memória. Foi então que lembrei que havia assistido tudo direto da câmera, sem som, sem cor, mas que havia visto as imagens.

Falei novamente com Rodrigo e expliquei a situação. Ele prontamente reviu a fita e veio com a notícia que mudou meu dia: deu certo a filmagem; à noite receberei todos os resultados.

(pausa).

Selecionei tais trechos do diário de bordo mencionado (figura 10), pois foram as primeiras anotações logo após a gravação do banco de imagens para a criação da videoarte. Foram dias bastante viscerais, nos quais o ato de recordar foi extremamente importante para o desenvolvimento da estética pela qual procurei seguir nessa produção audiovisual.

Figura 10 – Imagens fotográficas da capa do diário de bordo/campo



Fonte: imagem fotográfica de acervo pessoal (2023)

É perceptível que o fato de relembrar o passado, a infância, a família, o núcleo primordial que formei tem relação direta com a minha produção artística atualmente. É quase uma fonte psicanalítica cheia de tremulações na superfície, chamando para um mergulho mais fundo.

Pensando em figuras que me são ancestrais, dou destaque para três mulheres que têm forte influência na minha criação. São elas minha tia avó Rute e minhas falecidas avós materna e paterna, Conceição e Marlene, conforme mencionei anteriormente.

E neste momento da reflexão memorial, faz-se necessário trazer mais um trecho de hooks no qual ela aborda o desejo de representação daqueles parentes que estão constantemente presentes em nossas recordações como uma forma de permitir que o outro possa amar e reconhecer os que já partiram com o mesmo carinho daqueles que escolhem manter sua memória.

Todos nós temos parentes que tentamos esquecer, mas também aqueles que estão em nossa lembrança, pessoas de quem estamos sempre falando. Eles podem já ter falecido, partido há muito tempo, mas sua presença permanece e desejamos compartilhar com o mundo quem eles foram e o que ainda representam. Queremos que todos os conheçam pelos nossos olhos, que os amem como nós os amamos (hooks, 2002, p. 167).

Marlene, minha avó paterna, foi a avó que tive por perto durante mais tempo. Me despedi dela aos vinte e seis anos, acompanhando seus últimos dias de existência em uma espécie de ritual particular de adeus. Ao mesmo tempo em que estava presente em sua partida, também estava mergulhando em estudos de processo criativo e videoarte na construção da pesquisa que deu origem a este livro. Acredito que tudo se emaranhou e acabou contaminando meu método criativo do momento. O luto me foi brando. Provavelmente por passar a enxergar o mundo por meio de uma ética amorosa; consegui ver sua partida com carinho e amor. Mas a ausência de sua existência também gerou um impacto profundo na minha maneira de viver a partir de então.

Percebo que as minhas escolhas criativas passaram a se orientar por meio da preservação da memória de algumas existências que formaram marcas em meu desenvolvimento poético, humano e psíquico. Senti a necessidade de me debruçar em minha própria história, a fim de mapear os momentos que me foram mais preciosos, mas também aqueles que pareciam não ter tanto valor assim, por serem singelos, apenas. Por existirem. Por eu ter a memória corporalizada deles.

Como uma tentativa de acessar as pequenezas que me são tão majestosas, decidi visitar a casa onde passei a maioria dos verões da minha infância. Comentei com meu pai que iria para Porecatu, uma pequena cidade no interior do Paraná, onde ocupava um território grande na minha construção de “eu”. Ele aceitou me acompanhar nesse processo, viajando comigo para o norte paranaense. Como parte do processo criativo, também registrei algumas partes da casa de minha avó com uma câmera fotográfica analógica (figura 11).

O filme que estava engatilhado na máquina era preto e branco, mas isso foi apenas um *acaso*, e não uma decisão consciente. Ao estudar mais sobre os processos criativos envoltos com a questão do acaso, passo a me questionar constantemente sobre as meras coincidências, os incidentes fortuitos, os encontros circunstanciais com os objetos, os locais, as pessoas que passam a se tornar espécies de “catalisadores potencializando a criatividade, questionando o sentido de nosso fazer e imediatamente redimensionando-o” (Ostrower, 2013, p. 21).

Figura 11 – Fotografia analógica do interior/corredor da casa de Marlene



Fonte: imagem fotográfica de acervo pessoal (2023)

Ostrower (2013, p. 23) chama a atenção para o fato de que, muito provavelmente, tais imprevistos, tais acasos e encontros fortuitos – no campo da criação artística, por exemplo – “parecem ocorrer num momento exato de vida, momento por vezes decisivo na realização de certos objetivos.” Acredito que os acasos, aqui investidos, aconteceram num momento bastante preciso e decisivo na minha vida.

Continuando com a descrição do encontro com o objeto de investigação: a casa (des)habitada por Marlene, menciono o trajeto de Curitiba a Porecatu, que leva entre seis e sete horas, se percorrido de carro. O plano era chegar no meio da tarde para poder ainda aproveitar um pouco da luz solar daquele dia para as filmagens. Ao chegar ao local, enquanto meu pai, Jorge, descansava da viagem, passei a estudar o ambiente; decidir o que eu realmente gostaria de gravar.

Importante destacar que, para este momento de encontro fortuito, eu não utilizei um roteiro, não pensei em ordens sequenciais do que queria no vídeo, ou seja, não tive um planejamento prévio do que iria fazer. Gosto de agir assim, ser carregada pelos sentidos. Poros abertos, pele receptiva; sentidos alertas. Olhar atento para o nível médio – onde o olhar pode alcançar – e também para o alto, quando me deparei com o lustre ainda pendurado no teto (figura 12).

Figura 12 – Fotografia analógica do lustre da casa de Marlene



Fonte: imagem fotográfica de acervo pessoal (2023)

Não se trata de acontecimentos aleatórios, embora não houvesse um roteiro prévio com detalhes do que, onde e por que filmar. Mas o olhar atento para os móveis, os cômodos, a estrutura arquitetônica e, neste caso, o teto da sala, trazem a questão da percepção/intuição para o acaso. Novamente me reporto a Ostrower (2013, p. 25), que afirma: “devemos entender que, embora os acasos jamais possam ser planejados, programados ou controlados de maneira alguma, eles acontecem às pessoas porque de certo modo já eram esperados.” Sim, esta é a lógica do processo criativo aqui empreendido: embora eu não partisse de preconcepções sobre o que filmar, já era esperado que, dentro da casa de Marlene, haveria objetos identificáveis e que poderiam me acionar desejos de lhes capturar (com minha câmera analógica), com a intenção de tornar tais objetos

inanimados, elementos de minha poética audiovisual. Como afirma Ostrower, sempre existirá a expectativa dos artistas, em termos de mobilização perceptiva, receptiva e (in)consciente.

Neste sentido, por mais que houvesse brechas para a incorporação dos acasos, eu também agia conscientemente, em relação aos parâmetros estéticos e técnicos. Como exemplo, havia o estudo para a luz e luminosidade necessária para a captura das imagens com a devida qualidade. Consegui, por exemplo, tirar proveito da luz natural por pouco mais de uma hora de gravação naquele dia. Temia que fosse pouco tempo de imagens registradas para conseguir desenvolver o vídeo como estava imaginando. Depois, na edição, percebi que na verdade tinha bastante conteúdo, suficiente para fazer mais de uma versão da videoarte *Marlene*.

Acordei, no dia seguinte, mais cedo do que de costume, procurando novos focos de luminosidade e possíveis enquadramentos. A sensação de estar criando uma obra que me ajudaria a preservar os momentos que passei ali de uma nova maneira foi uma sensação estranha, com uma mescla de frio na boca do estômago. Estava, visivelmente, emotiva e sensibilizada com aquela paisagem (des)habitada, sobretudo a visão do sofá com um quadro, tão reconhecido e admirado por mim, quando lá eu visitava (figura 13).

Toda a ação de captura de imagens foi, posso afirmar, extremamente emotiva, me causando o ímpeto de chorar ao chegar a conclusão de que aquilo nada mais era do que uma espécie de coreografia do adeus. Era uma despedida de um de meus lares.

Consigno, agora, racionalizar sobre a emoção ali sentida, quando releio um trecho da obra de hooks (2002, p. 250), que tanto me toca: “um lar de verdade é o lugar – qualquer lugar – onde há um estímulo ao crescimento, onde existe constância. Por mais que mudanças sempre aconteçam independentemente da nossa vontade, a necessidade humana por constância persiste.”

Seria uma das motivações para a minha poética audiovisual específica, a videoarte *Marlene*, a necessidade de ordenamento e constância? A rememoração de uma figura tão importante em minha própria existência?

Continuando a explanação acerca do processo de encontro com as imagens da videoarte, destaco que gravei, no segundo dia da visita daquela casa desabitada, pelo período de aproximadamente duas horas, percebendo que carreguei comigo uma quantidade um pouco exagerada de fitas. Senti que seria o suficiente as três horas de imagens que registrei.

Figura 13 – Fotografia analógica de móvel e quadro da casa de Marlene



Fonte: imagem fotográfica de acervo pessoal (2023)

Não me limitei a filmar apenas as áreas da casa, mas também filmei a rua, a padaria em que, costumeiramente, encontrava meu avô comendo gostosuras escondido do restante da família, as ruas em que costumávamos passear, a quadra, o bairro, a cidade em geral. Mas as imagens que me tocaram, no final, foram as que representavam exclusivamente os ambientes nos quais minha avó morou.

Não consigo afirmar se fui eu quem tive a ideia, ou se meu pai se prontificou a falar sobre suas lembranças. Instintivamente, sabia que seria necessário gravar aquela conversa, que na edição da primeira versão se torna praticamente a trilha sonora do vídeo.

Sentamo-nos na sala praticamente vazia. Uma aura de melancolia e naftalina pairava no ambiente que contava com apenas algumas poltronas com almofadas desencaixadas de seus assentos (figura 13). Liguei o gravador de som do meu celular e posicionei-o em uma mesa de centro de madeira escura e brilhante, que ficava entre mim e meu pai. Foi uma conversa rápida, descontraída, mas que exalava uma carga emocional. Culminou com o sentimento de estranheza na boca do estômago novamente, e por fim,

a vontade de chorar. Meu pai não me conforta, ao contrário, brinca e pede para que eu “pare de choradeira”. Para aliviar a tensão, saímos de dentro da sala e fomos para uma das laterais da casa, no ambiente externo (figura 14) – eu carrego o celular em mãos.

Figura 14 – Fotografia analógica de ambiente externo da casa de Marlene



Fonte: imagem fotográfica de acervo pessoal (2023)

Foi um breve período que ficamos habitando uma paisagem tão vazia. No longo corredor, que sempre me causou certo medo quando criança, já não ecoavam as vozes familiares que me faziam acordar pela manhã para tomar café. A cozinha e a copa, sempre habitadas pelas mulheres da família – algo muito simbólico e reflexo da sociedade patriarcal na qual estamos inseridos –, agora se mantinha com as portas dos armários abertas, revelando já estarem desocupados há algum tempo. Me demorei ao capturar as imagens, sentindo-me também um pouco desabitada.

Concentrei-me sobre as paisagens externas da casa, que exalavam o odor das folhagens, da grama alta tomada de ervas daninhas, observando as plantas, os arbustos (figura 15), os caminhos que outrora eu percorria, correndo, brincando, ou seja, uma paisagem de ricas e constantes referências de memória afetiva.

Figura 15 – Fotografia analógica de ambiente externo da casa de Marlene



Fonte: imagem fotográfica de acervo pessoal (2023)

Aquela paisagem vazia e triste não me abrandava o coração, mas me fornecia elementos para uma poética memorial para uma possível identificação de formas, sensações, impressões vivificadas pelas imagens e pela posterior edição da videoarte.

Escolho uma passagem da obra de Ostrower (2013, p. 29) que parece emular muitos dos pensamentos que me assolaram naquele momento de encontro com a paisagem pessoal de Marlene, naquela casa (des)habitada: “as circunstâncias se interligam de modo surpreendentemente significativo, de maneira irrepitível e tão específica como se fosse uma chave que de súbito abraça determinada fechadura.”

Vários momentos – irrepitíveis – nortearam a captura das imagens, o recorte e edição posterior, as perguntas formuladas a meu pai, alimentando a perspectiva de seu depoimento/áudio, além de fornecer subsídios para os procedimentos formais na elaboração/realização da videoarte *Marlene*.

Voltando ao diário de bordo, rememora que às onze e meia do mesmo dia, meu pai e eu embarcamos no carro em direção à Maringá, pois era naquela cidade que eu e meu pai iríamos nos separar. Ele voltaria para sua casa, na cidade de Francisco Beltrão, sudoeste do Paraná, e eu voltaria para a minha casa, na capital do estado. Dou-me conta de que ambos teríamos que retornar às nossas paisagens pessoais para retomar o rumo de nossas existências.

Diante do exposto, recorro de hooks (2002, p. 251) ao afirmar que “quando as pessoas que moram longe da terra natal e nunca a visitam voltam ‘para casa’, elas habitam uma paisagem psíquica diferente daqueles que constantemente retornam, constantemente enfrentam o conflito entre ir embora ou ficar.”

O momento crucial da despedida contou com o período da espera do ônibus que me levaria de volta, enquanto tomávamos um sorvete em uma tarde extremamente quente. A viagem de ônibus foi um tanto melancólica e ansiosa e nela eu encontrava diversos sentimentos e ideias borbulhando dentro de mim.

Encerro este subcapítulo encarando o fato de que, parte do meu processo de criação consiste em entrar em contato com as sensações que minhas ideias e poéticas pessoais despertam enquanto produzo videoarte. Reconhecer-me e me colocar em uma posição vulnerável é o que traz muita sinceridade em minhas criações artísticas. É a partir de tais sentimentos e pensamentos que passei a desenvolver a videoarte que investigo na atual pesquisa: *Marlene*.

4.2 Os documentos de processo recolhidos para a análise

Com a finalidade de me reportar brevemente aos documentos de processo – arquivos da criação – acabo por me direcionar a um dos pilares da Crítica de Processos proposta por Salles (2010). Tal abordagem metodológica para estudos investigativos em/de arte leva em consideração o percurso do processo criativo e é com este interesse que “a crítica integra à obra a documentação do processo deixada pelo artista” (Salles, 2010, p. 14).

Salles empreende em sua obra uma busca por diversos tipos de materialidades que possam se tornar documentos ou testemunhas do processo criativo. Neste sentido, a autora coloca duas questões: “o que este material oferece de informação sobre o processo de criação? O potencial da documentação está sendo aproveitado e, como consequência, oferece uma leitura crítica de processo?” (Salles, 2020, p. 16).

Ao me fazer as mesmas perguntas, acredito que vislumbro, nos dois tipos de documentos processuais, algumas pistas que podem me auxiliar no caminho crítico para entender aspectos teóricos e artísticos da criação audiovisual. Os materiais aqui elencados já foram citados e a eles me reportei para discutir questões pertinentes ao processo de criação da videoarte *Marlene*.

- Registros Fotográficos – mantenho o hábito de registrar os locais, as ambiências e as locações em que farei as filmagens para a composição de minhas poéticas audiovisuais. Imagens fotográficas foram destacadas nos capítulos anteriores para se dirigir e dirimir dúvidas quanto às possíveis questões envolvidas na criação e apontar quais caminhos segui na elaboração do material audiovisual;
- Diário (de campo ou de bordo) – mantenho o hábito de registrar/escrever em meu Diário pessoal sobre questões que me afetam antes e durante o processo criativo. Trata-se de anotações vitais para encadear ideias, desejos, procedimentos que podem ou não ser testados durante o ato de criação em si (que compreende a captura de imagens, sons, edição posterior, efeitos empregados, texturas, rugosidades propositais, etc.). Algumas anotações – pensamentos verbalizados – foram colocados em pauta nos capítulos anteriores para demonstrar os focos de atenção e as relações estabelecidas entre o programado, o pensado e os acasos enfrentados na busca da poética audiovisual.

Cabe lembrar que o processo de criação, longe de ser linear, se conjuga em interconexões entre a documentação existente e os procedimentos que levam à configuração da obra final, entregue ao público.

Diante do exposto, trago um trecho de Salles (2010, p. 17, grifo próprio) ao afirmar que:

De modo bastante breve, é possível afirmar que a criação pode ser discutida sob o ponto de vista teórico, como processos em rede: um percurso contínuo de interconexões instáveis. *Gerando nós de interação*, cuja variabilidade obedece a alguns princípios direcionadores. Essas interconexões envolvem a relação do artista com seu espaço e seu tempo, questões relativas à memória, à percepção, à escolha de recursos criativos, assim como dos diferentes modos como se organizam as tramas do pensamento em criação.

Desta forma, me reporto, a seguir, a alguns nós de interação entre meu processo de criação, minhas formas de registro e documentação do processo e minhas escolhas técnicas, estéticas e conceituais que se transformam, nas palavras de Salles (2020), na escolha consciente dos recursos criativos à minha disposição.

4.3 O olhar autoral/reflexivo para a criação

Acredito que o/a artista observa seu entorno, estuda, produz, testa procedimentos técnicos, revê conceitos, testa novamente e vai, neste sentido, procurando reiterações em suas escolhas e métodos, o que pode sugerir um refinamento constante de suas expressões criativas ou poéticas autorais.

A imagem videográfica, atualmente, conta com a excelência técnica dos dispositivos digitais. Mas, este não é o meu caminho, enquanto artista-pesquisadora; busco, por escolha própria, a rugosidade da imagem, os desvios, as interferências e granulações da imagem analógica – uma possível estética saudosista do Sistema VHS (*Video Home System*) – com a clara noção de que se ocorre uma perda de definição, também ocorre, na mesma proporção, um ganho de personalidade e expressividade autoral. São opções intencionais por modelos estéticos e operacionais.

4.3.1 Estética do VHS e rugosidades poéticas

Antes de abordar minha prática/poética audiovisual, convém explanar brevemente sobre alguns aspectos históricos, técnicos e conceituais do que se denomina aqui de estética²⁰ do VHS.

De acordo com Roy Armes (1999, p. 94), na época em que o vídeo começava a ser usado, a gama de aplicações do filme se localizava em um espectro que variava entre os seguintes formatos: “35 mm para a indústria cinematográfica, publicidade e lançamentos; 16 mm para a televisão, documentários, produção estudantil e de vanguarda, e distribuição não-comercial e educativa; 8 mm ou Super-8 para filmagens domésticas.”

Foi em 1956 que a marca Ampex apresentou o primeiro gravador de vídeo com padrão *broadcast*²¹. E de acordo com Christopher Faust Pereira (2022, p. 25):

O surgimento de filmadoras VHS estimulou uma nova variação para o uso do formato. Além de extremamente popular como suporte de reprodução de imagens, o VHS também começou a ser conhecido como sistema de produção de imagens. As câmeras filmadoras,

20 Convém destacar que a denominação/campo da Estética aqui abrange a reflexão sobre os fenômenos de significação considerados como fenômenos artísticos. O uso da estética de VHS aplicado à videoarte – minha poética particular – tem a ver com a consideração de que videoarte é uma linguagem artística.

21 O sistema *Broadcast* é responsável pela transmissão de qualquer tipo de mídia. Pode ser por meio de ondas de rádio, uso de equipamento de satélite, cabos, fibras ópticas, linhas telefônicas, entre outras possibilidades. Na internet, o *Broadcast* consiste em uma transmissão de vídeos e músicas. Para mais esclarecimentos, consultar AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 2002.

com facilidade de fabricação e baixo preço, foram muito utilizadas durante os anos 1980 e 1990 para alguns tipos de gravações domésticas, que antes eram feitas, geralmente, em formato de película super-8, como casamentos, festas de debutantes e eventos familiares em geral.

O sistema VHS, entre outros suportes de vídeo, segundo Pereira (2022), começou a ser utilizado por artistas como base para experimentações visuais e tentativas de radicalizar a linguagem audiovisual, visto que este *medium* trazia uma forma de barateamento de custos de produção e um maior acesso a equipamentos de captação e posterior edição de imagens.

Reitero minha predileção pelo uso de filmadoras do tipo VHS como uma opção estética, que me permite testar hipóteses e, inclusive, misturar técnicas, suportes, mesclar a imagem com efeitos digitais na edição, se este for o caso. Trata-se de perceber algumas tendências em meus atos criativos que desembocam em poéticas audiovisuais.

É Salles, em sua obra *Gesto inacabado: processo de criação artística* (2013), quem declara que em toda a criação artística existem fios condutores, relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, se interligam e trazem coerência à obra de um/a determinado/a autor. Acredito que tal coerência pode ser notada nos gestos reiterados, nos princípios que, pouco a pouco, vão se evidenciando na obra do/a artista. São os gostos, crenças, atitudes, processos singulares que definem ou trazem uma aura de estilo para aquele/a determinado/a artista.

Em meu caso particular, a estética – rugosa e imperfeita se comparada ao mecanismo digital – é um tom que frequentemente impregna minhas poéticas audiovisuais e meus propósitos na criação de videoartes que retratam e representam as paisagens pessoais de corpos femininos.

Neste aspecto, convém trazer uma citação de Salles (2013, p. 45) em que a autora afirma: “o processo poético está sempre ligado a princípios éticos de seu criador: seu plano de valores e sua forma de representar o mundo.” Portanto, depreende-se que o projeto ético caminha entrelaçado ao projeto poético. E as opções por determinadas técnicas têm a ver com o tipo de referência estética e poética que o/a artista está comprometido/a.

Retornando aos aspectos estéticos do VHS, como recurso para o meu processo de criação em videoarte, trago um enunciado de Pereira (2022), por encontrar eco em suas palavras e verificar o quanto esta estética rugosa pode ser emulada/imitada por artefatos, dispositivos e *softwares* de pós-produção digital:

É interessante pensar nessa ideia do VHS como cópia analisando uma das maneiras como sua estética é utilizada na contemporaneidade. Tecnologia analógica, a estética do VHS hoje pode ser facilmente emulada em *softwares* de pós-produção, de maneira que, em muitos filmes, não chega a ser possível identificar se uma imagem foi, de fato, gravada em VHS ou se esse aspecto foi emulado na fase de pós-produção de imagem a partir de uma captação digital de alta definição. Convém destacar, ainda, aplicativos como Rarevision VHS Camcorder e RAD VHS, além de filtros do aplicativo Instagram, rápidos e práticos, que simulam essa estética para câmeras de celular. Em 2021, o aspecto estético do VHS está disponível a um toque de um aparelho de celular moderno (Pereira, 2022, p. 35).

Até aqui, acredito ser possível deduzir que a estética de VHS, aplicada à videoarte, está em íntima relação, ao menos nesta obra, à baixa qualidade de imagem, quando comparada tecnicamente com outros dispositivos e aparatos de alta definição – digital – por exemplo.

Pereira (2022, p. 38) lembra ainda que, na atualidade, em termos técnicos, o VHS pode ser compreendido como um aparato tecnologicamente ultrapassado e não parece fazer/ter sentido como “escolha de bom custo-benefício para uma produção contemporânea – custo referindo-se ao aspecto econômico e benefício, ao aspecto de qualidade de imagem.”

Entretanto, uma videoarte pode também carregar marcas singulares das escolhas do projeto poético do/a artista e pode oscilar entre comunicação e informação. E o processo de criação vai se delineando sensivelmente entre as ideias, os materiais e a execução da obra.

4.3.2 Paisagens poéticas comparativas: *Hilsa, Rute, Marlene*

Este subcapítulo tem a intenção de discorrer brevemente sobre paisagens comparativas – no que concerne a estéticas, influências e recorrências em meus processos criativos autorais anteriores ao videoarte *Marlene*, objeto empírico desta investigação –, com a finalidade de verificar a possível existência de alguns raciocínios comuns, ou seja, reverberações processuais nas videoartes de minha autoria, *Hilsa* e *Rute*.

A questão do corpo feminino, das feminilidades, dos lugares do habitar feminino, os cômodos, os artefatos, objetos, a que compõem a memória das mulheres representadas na videoarte poderiam ser ecos conceituais ou estéticos em minhas obras audiovisuais? As paisagens pessoais e a intimidade do espaço em que as mulheres, que represento em minhas audiovisualidades habitam, interferem na configuração de cada obra em

particular? Existem traços de coerência e repetição em tais procedimentos estilísticos ou autorais?

Inicialmente, é necessário abordar a ideia corpo/mulher delineada nesta pesquisa poética. Ao se abordar o que é ser mulher, torna-se necessário compreender que existem as mais diversas teorias que defendem tal conceito de formas distintas. A teoria na qual as investigações desenvolvidas para a produção desta obra se baseiam provém do livro *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, conforme anteriormente explicitado.

O posicionamento mais contundente de Beauvoir, muitas vezes, interpretado erroneamente é a assertiva: “não se nasce mulher, torna-se”, a partir da qual se discute o fato de a feminilidade ser uma construção social que visa castrar a mulher, destinando-a ao lugar de submissão à masculinidade. A primeira afirmação, cuja teoria citada acima procura desmontar, é que a diferença entre os gêneros é constituída desde a nascença, ou seja, que as diferenças entre homens e mulheres são definidas quando nascem. Isso significa que o papel da mulher já lhe seria atribuído em seu nascimento, junto de tudo que isso implica.

Beauvoir argumenta que, desde pequena, a menina é ensinada a se anular, abandonando sua autonomia da possibilidade de se tornar sujeito para fazer-se objeto, procurando sempre agradar ao outro, renunciando à própria liberdade para submeter-se a essa suposta hierarquia social.

Aderindo-se a esta problemática discutida pela autora, o conceito de feminilidade seria um dos mais fortes e efetivos instrumentos de manutenção da submissão feminina, sendo uma construção social cristalizada até mesmo na atualidade. No pensamento do senso comum, feminilidade tem um aspecto negativo, que remete à fragilidade, inocência, delicadeza e beleza, enquanto a masculinidade carrega o significado de virilidade, coragem, destreza e força.

A mulher, neste contexto, é moldada como uma peça componente da paisagem doméstica, seu lugar sendo limitado ao papel de mãe, esposa e dona de casa, não sendo cabível que se atue de outra maneira ou tenha outras aspirações contrárias. A realidade predominantemente masculina é perigosa demais para a fragilidade feminina procurar romper com tais padrões. Quando a mulher faz um corte/fissura no que se espera da maneira como ela se coloca no mundo, logo, esse corte é tomado diretamente no ideal de feminilidade. Considera-se então que ela está tentando agir como homem, anulando o que constitui a sua feminilidade.

No livro *O mito da beleza*, de Naomi Wolf (1992), argumenta-se sobre como os ideais a respeito da aparência feminina superaram os da domesticidade. A mulher é inserida em uma terceira jornada de trabalho, que vai além de ser esposa e mãe, buscando atingir um padrão de beleza que, dificilmente, é alcançável. O argumento final de Wolf é que manter as mulheres nessa procura constante da aprovação externa, aliando isso à autoestima, transforma seu valor social vinculado à sua aparência.

Existem diversos métodos utilizados para manter a dominação masculina sobre as mulheres, como o exemplo citado acima sobre a criação de padrões inatingíveis, a instauração do medo, a competição e a rivalidade entre as próprias mulheres, a limitação de sua liberdade, entre outros. Todas essas questões combinadas acabam por formar uma imagem de feminilidade, utilizada para adestrar e subjugar as mulheres e impedir que rompam com isso, permanecendo passivas, amedrontadas, buscando aprovação com base na tirania masculina. Ou melhor, sendo um objeto de consumo.

Cabe salientar que boa parte da história da mulher foi construída pelo olhar e perspectiva do homem, criando uma realidade exclusivamente masculina, na qual a mulher fica em segundo plano, num local repleto de violências e invisibilidade. É um ato revolucionário a mulher edificar a própria história, desenvolver sua realidade.

Sob este aspecto, a arte é um meio muito importante e eficaz para realizar tal empreitada. É a possibilidade de dar novos significados aos signos cristalizados nas representações sociais, trazendo um novo contexto, um novo olhar, criando uma forma de existência que assimile as multiplicidades dos conceitos de feminino.

É importante ressaltar o quão fundamental é o fato de as mulheres se apropriarem e tomarem consciência dessas constantes opressões para lutar contra elas. A partir do momento que tomam para si as definições de feminilidade, passam a questionar e desconstruir os papéis sociais que lhe foram impostos. Ao reproduzirem com a mesma violência que permanece invisível, como as mutilações sofridas desde seu nascimento, causam choque e provocam indagações, novos olhares para antigas concepções.

Como afirma John Berger em *Modos de ver* (1999, p. 46): “nunca olhamos para uma coisa apenas; estamos sempre olhando para a relação entre as coisas e nós mesmos.” Neste sentido, podemos mudar o olhar a partir de descobertas sobre nós e ou outros.

Nas mais diversas linguagens visuais, mulheres artistas utilizam a violência que sofrem pelo simples fato de serem mulheres para produzir conteúdos que vão contra isso. Os meios utilizados para representar tais aspectos de ser mulher vão desde símbolos delicados e subjetivos até imagens explícitas, violentas e difíceis de digerir. Mesmo sendo

um ato político – como a videoartista Letícia Parente, por exemplo –, acredito que seja também uma forma de libertação pessoal. Entender a própria relação com o mundo e a relação do mundo consigo mesmo talvez seja a força motriz da revolução, sobretudo no campo das artes.

No âmbito dos processos de criação em videoarte, uma linguagem relativamente recente, as mulheres obtiveram um espaço que comumente não lhes pertencia: o de ser a produtora de conteúdo e não um objeto para ser visto. Ao se colocarem diante das câmeras ao mesmo tempo em que produziam de forma independente, transformavam-se em protagonistas. Conquistaram um espaço no qual sua representação dependia apenas delas mesmas. Sendo representadas na televisão e cinema como musas sexualizadas e frágeis, agora, poderiam manipular sua imagem para romper com esse imaginário, criando trabalhos que tinham como objetivo criticar os princípios falocêntricos na produção de obras artísticas.

O *status* da mulher na sociedade capitalista se dá como uma mercadoria fundamental para a manutenção da estabilidade social, transformando seu corpo e sua imagem num objeto de troca. Essa dinâmica acaba por eliminar a subjetividade feminina para desenvolver uma idealização nas mídias e nas linguagens visuais não só do corpo feminino como também de tudo que o envolve. A imagem no filme torna-se um estímulo para esse consumo, tendo não apenas o filme como mercadoria, mas transformando o fotograma em uma vitrine que vende a mulher-objeto e seu estilo de vida idealizado.

A mulher produtora de conteúdo procura romper essa dinâmica de vitrine que trabalha com objetificar o corpo a fim de vendê-lo. Não vender apenas no sentido comercial, mas no sentido de vender a imagem. Essa imagem que nunca será tocada e muito menos alcançada por mulheres reais. Essa quebra se dá com a representação de seu corpo em situações que o mostram como o é: um corpo. Não é uma imagem idealizada, um padrão inalcançável, uma matéria intocável. É uma estrutura feita de carne, que produz secreções, que sente dor, sente prazer, que cria essa ponte entre o eu e o mundo, é um corpo humano.

Como a popularização da videoarte se deu ao mesmo tempo que a explosão do movimento feminista e a aquisição acessível dos aparelhos para a sua realização, a execução e exibição produzida por mulheres se intensificou, por não depender de um espaço específico – dominado por homens – para que tal produção existisse.

Sob esta esteira de pensamento, Laís Lacerda, em *O corpo feminino na arte midiática: de objeto de contemplação a objeto de poder* (2018), enuncia:

Ao olhar as ações feministas na época de seu surgimento, é possível dimensionar a essência política das atitudes das artistas. A exaltação do corpo construía a luta para a superação e o fim de todas as repressões e construções sociais e culturais da subjetividade feminina. O corpo da mulher deixa de ser imagem para ser ação. O corpo-ação acontece principalmente em videoperformances onde as atitudes são idealizadas em relação ao espaço ou objetos. Este corpo feminino traz consigo movimentações, ideologias, narrativas e aplicabilidades. As mulheres que utilizam seu corpo na arte e o colocam em ação nas linguagens associadas à tecnologia, o retiram da postura rígida e estática antes destinada a ele. O corpo feminino se torna um corpo que se descobre, que sofre ataques, hostilidades e que carrega consigo revoluções internas diante do corpo que apenas inclinava-se à invisibilidade imposta. Quando a mulher passa de objeto a sujeito as relações se invertem e existe a criação de novos significados, inclusive para o que é feminino (Lacerda, 2018, p. 67).

Procurando investigar as multiplicidades do que é ser mulher e o que compõe a feminilidade, eu, mulher/artista/pesquisadora das artes do vídeo, investigo e produzo/realizo conteúdo audiovisual sobre mulheres sobre memórias, espaços pessoais/paisagens e vozes de mulheres.

Como a sociedade constrói o próprio ideal de ser mulher, de fato, o meio social também influencia na autoimagem feminina. Suas experiências, os livros que lê, os lugares que frequenta, os filmes que vê, o medo que sente, as músicas que escuta, as violências que sofre, as conversas que têm, os trabalhos que faz, as limitações que lhe são impostas, as pessoas que conhece, tudo isso está intrínseco ao que a própria mulher pensa que a define como mulher. Estes são motes constantes, percebo, em minhas poéticas audiovisuais.

O corpo perde sua característica de algo natural e torna-se um produto histórico, representando não só a vivência pessoal como também as práticas sociais que moldam os costumes impostos às mulheres de/em cada época. Buscando compreender essas especificidades que constroem a personalidade e a subjetividade de alguém, levantando-se junto com essas problemáticas as questões históricas e sociais que definem o imaginário sobre feminilidade, passei a desenvolver vídeos que focaram nessas questões.

A primeira experimentação videográfica ocorreu no começo do ano de 2019, quando filmei os objetos e a rotina de uma dona de bar chamada por todos carinhosamente de Dona Hilsa, sem revelar sua identidade/corpo na íntegra. Hilsa, apesar de estar o tempo inteiro no coração do bar (figura 16), onde está toda a movimentação, dificilmente é encontrada interagindo com a clientela massivamente masculina.

Na videoarte *Hilsa* (2019)²², o ambiente é dominado por homens aposentados reacionários, cujos costumes machistas já estão naturalizados e, por consequência, não provocam espanto algum entre eles.

Figura 16 – Imagens do bar em que atua o corpo mulher Hilsa (proprietária)



Fonte: *print* da tela [material de acervo] da videoarte *Hilsa* (2019)

Mas é esse ambiente que não dá espaço para a própria dona do estabelecimento participar, fazendo com que ela permaneça atrás do balcão calada apenas observando (figura 17). É essa a atmosfera de minha primeira videoarte experimental abordando uma identidade feminina.

²² A videoarte, na íntegra, pode ser conferida na plataforma YouTube, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AtBfINaE0oU>. Acesso em: 11 dez. 2022.

Figura 17 – O corpo mulher Hilsa detrás do balcão/barreira interativa



Fonte: *print* da tela [material de acervo] da videoarte *Hilsa* (2019)

Os próximos experimentos são basicamente autorretratos explorando a minha relação entre corpo e mundo. Um corpo que senti que me foi tirado ao nascer, com o qual nunca tive real contato. O vídeo é uma forma de espelho, que permite essa visão que geralmente é privada. As meninas são ensinadas a terem vergonha do próprio corpo, de se olharem e se tocarem.

A visão narcisista de um autorretrato permite esse primeiro contato, talvez até mesmo de uma maneira Lacaniana. Lacan defende o ato de estar em frente ao espelho, focar na autoimagem, como uma forma de identificação, ou seja, ocorre uma transformação no sujeito assim que assume a própria representação.

Também vale mencionar a realização de uma videoarte embasada em imagens da intimidade de uma mulher que carrega o nome da minha família há mais tempo: minha tia avó Rute Grabaski. A videoarte *Rute* (2019)²³ nasce de minha experiência anterior com o espaço habitado por *Hilsa* – o bar de sua propriedade.

Apoiada na ideia inicial realizada na videoarte *Hilsa*, capturei imagens do interior da casa de Rute, com detalhes especiais que, segundo minhas hipóteses, a definem como pessoa, porém, sem expor sua figura frágil, enquanto conversávamos de maneira informal sobre as dificuldades e alegrias de ser mulher.

Em seu quarto, em sua cama, enferma, explorei a ideia de corpo sem ver a necessidade de expô-lo completamente ao espectador. Penso que o corpo se faz pensamento de vida vivida; o corpo envolto em sua paisagem pessoal, sua casa com seus cômodos, seus objetos e relíquias, dá a si novos significados e sentidos. A produção social imprime sobre os corpos idosos um lugar determinado, normalmente o da (in)capacidade de se locomover com desenvoltura nos espaços sociais que os corpos jovens e saudáveis frequentam. Resta, aqui nesta poética audiovisual, o habitar nos cômodos reconhecidamente pessoais, ampliando as paisagens domésticas de existência pacata deste corpo de *Rute* (figura 18).

Partes de um corpo frágil, envelhecido, habita e se locomove por entre paisagens dos cômodos repletos de objetos pessoais que constituem as suas atividades cotidianas.

Figura 18 – Fragmentos de um corpo mulher em seu *habitat*/lar/quarto – Rute



²³ A videoarte, na íntegra, pode ser conferida na plataforma YouTube, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gtQIVMmljoU&t=35s>. Acesso em: 10 dez. 2022.



Fonte: *print* da tela [material de acervo] da videoarte *Rute* (2019)

Cozinha, quarto, sala, dependências dos serviços domésticos (figura 19) e do descanso para o corpo feminino que, enquanto mulher, “faz dez coisas ao mesmo tempo” (Rute, 2019).

A voz da personagem/mulher Rute ressoa por toda a duração da videoarte. É a voz da memória e dos depoimentos sobre a vida feminina no interior daquele espaço memorial: a casa habitada pelo olhar/corpo feminino.

Figura 19 – Fragmentos de um corpo mulher em seu lar/cozinha – Rute

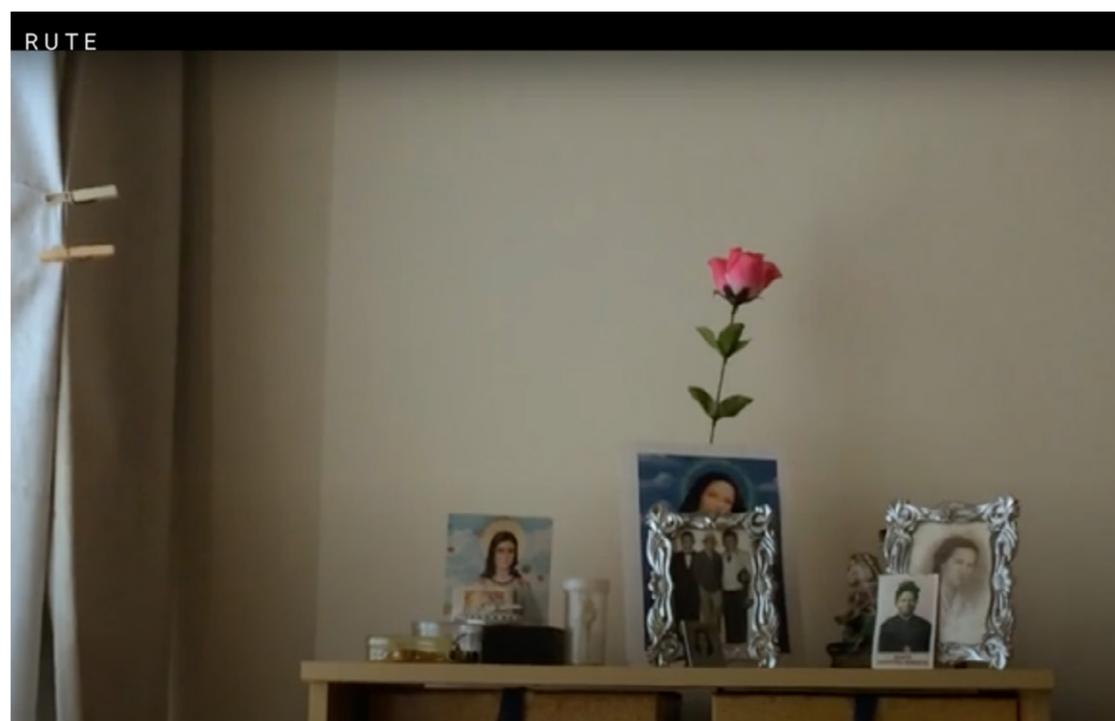




Fonte: *print da tela [material de acervo] da videoarte Rute (2019)*

A simples menção da imagem feminina tem uma potência grandiosa, aliada a elementos que remetem à feminilidade dentro de um espaço considerado feminino, constroem uma visualidade da mulher por si só (figuras 19 e 20).

Figura 20 – Fragmentos de um corpo mulher em seu lar – Rute





Fonte: *print* da tela [material de acervo] da videoarte *Rute* (2019)

A ideia inicial para a exposição desse vídeo era uma videoinstalação que contava com três televisores dispostos numa forma de semi-cubo, no qual o espectador se sentaria para assistir, provocando uma espécie de imersão para a fruição. No televisor central, e também o principal, estaria passando o vídeo de diversos *frames* dos ambientes internos da casa da Rute.

No televisor ao lado, um vídeo do relógio de pêndulo da sala da casa da Rute estaria sendo exibido em *slowmotion*, promovendo questionamentos sobre a linearidade do tempo. Na televisão restante, seria exposto um vídeo apenas dos pés da Tia Rute, enquanto ela conversava sobre o que significa ser mulher para ela.

Esse projeto inicial foi completamente alterado para uma outra espécie de videoinstalação, com um propósito mais aconchegante, buscando se assemelhar a uma sala da casa de uma avó. Uma pequena televisão foi colocada sobre uma mesa modernista, ambientando e criando o conforto a partir de um tapetinho peludo e almofadas dispostas para que os espectadores sentassem e tivessem a sensação de lar.

Tal escolha para a forma de exibição fez mais sentido ao criar uma ambientação que condizia com todas as imagens apresentadas na televisão. Era um convite à pessoa de revisitar sua avó, sua tia, sua sogra, justamente por essa construção de uma identidade sem expor realmente a identidade da pessoa na filmagem, o que acaba tornando a experiência universal. É possível que a pessoa projete suas memórias ou até a si mesma dentro daquela representação.

Baseando-se nessa inquirição, é possível concluir que, apesar da opressão das mulheres ser estrutural e de que todas as mulheres no mundo experienciam abusos e

violências – em graus diferentes –, somente por serem mulheres, assim como o fato de serem privadas em diversos aspectos de suas vidas e do tratamento desigual entre gêneros evidenciando a hierarquia e dominância masculina, as mulheres resistem em sua subjetividade da mesma forma como resistem como classe.

Ainda que a realidade predominantemente masculina dite padrões estéticos e comportamentais irrealistas, as mulheres conseguem passar por cima disso para criar a própria identidade e ressignificar para si mesma o que é feminilidade e ser mulher.

Feminilidade, neste sentido, deixa de lado o tom negativo. Feminilidade perde o caráter de fragilidade e se apropria da força que duvidam que temos. Ser mulher é resistir. É ser a energia, a persistência, a luta. Ser mulher é não engolir o que é dito sobre ser mulher.

4.4 *Marlene* em processo de edição final

Este subcapítulo nasce de uma necessidade de revisitar o material audiovisual – poética audiovisual *Marlene* – cuja primeira edição (primeiro corte) se deu na ocasião do meu exame de qualificação de mestrado, em julho de 2023. Após a exibição desta versão (com a minutagem de 08':50"), cujo *link* já foi mencionado anteriormente, foi necessário rever e (re)configurar a versão para a edição final da videoarte.

Como afirma Ostrower (2009), existe no processo de criação uma espécie de perspectiva/ponto de vista seletivo – sempre – e que nos impele para um princípio ordenador (uma sequência, neste caso, um enquadramento, uma escolha para incluir ou excluir um plano, um motivo, a opção por uma sonoridade e não outra, etc.). Trata-se de necessidades e motivações que temos num determinado momento da criação e que, ao rever o processo, o produto e a ideia/mote da obra, também poderemos amadurecer a técnica (leia-se, aqui, a edição final) do material.

Nas palavras de Ostrower (2009, p. 80):

Partindo de necessidades internas, de motivações e intenções onde influem fatores culturais, não só a nossa atenção é solicitada de determinada maneira para determinados aspectos dos fenômenos, como também os aspectos assim selecionados se interligam para nós de uma maneira determinada. Surgem ordenações em nossa percepção que revelam um enfoque seletivo.

Desta forma, é com esta assertiva de Ostrower, sobretudo com a noção de ordenação de percepção, que passo a narrar o movimento de revisão e edição final, ou enfoque

seletivo, do material previamente apresentado no momento de qualificação para o que se irá denominar versão final.

Após alguns dias de digestão de tudo que havia acontecido, toda a energia criativa e melancólica fornecida através da estadia naquela casa anteriormente habitada por minha avó Marlene, editei em meu iPad, pois além dessa ferramenta, conto apenas com um computador muito antigo que não roda os programas de edição, o que seria a primeira versão da videoarte *Marlene*.

Tratei nesta primeira versão – que ingenuamente e, por algum tempo, me convenci de que seria a versão final –, de uma forma mais singela e simples os sentimentos que me borbulhavam ao abordar o luto pela minha avó e por sua paisagem pessoal que aos poucos se desfazia. Confesso que a edição foi um processo bastante emocional e talvez seja esse o motivo de tê-la feito de uma maneira breve e delicada, interferindo o menos possível na captura da imagem.

Transcrevo aqui partes do que foi gravado na conversa com meu pai, enquanto estávamos sentados naquela sala vazia da casa e até mesmo fantasmagórica:

Essa casa era cheia de vida [...]. Nessa casa era tudo assim, que representava nossa segurança, nossa união. Aqui era o porto seguro. [...] Era cheio de vida. Depois vieram os netos, os filhos nossos. Era uma correria, era uma alegria. [...] Agora tá mostrando como é a vida: tudo passa. Hoje é uma casa sem vida, uma casa parada. Só lembranças. E tudo isso acho que mostra os ciclos da vida. [...] É uma tristeza chegar numa casa dessa e estar só silêncio (transcrição de matriz sonora/voz de meu pai em *Marlene*, 2023).

A conversa que tive com meu pai teve lugar no interior da casa/paisagem pessoal, trazendo consigo o eco de um espaço vazio. Considerei a fala muito potente, mas também bastante íntima. Talvez tenha sido esse um dos motivos de ter decidido, na segunda versão da videoarte, tratar do diálogo de forma mais distanciada. Queria que aquela conversa dentro da casa de Marlene fosse apenas nossa.

Novamente, recorro a hooks, que registrou por meio da escrita o processo de luto de forma acessível e autêntica em seu livro *Tudo sobre amor* (2021):

Somos ensinados a sentir vergonha de um luto que perdura. Como uma mancha nas nossas roupas, ele nos marca como falhos, imperfeitos. Apegar-se ao luto, querer expressá-lo, é estar fora de sintonia com a vida moderna, em que os descolados não se abalam ficando de luto. [...] O amor nos convida a sofrer pelos mortos como um ritual de perda e como celebração. [...] Não precisamos conter o luto quando o usamos como meio de intensificar

nosso amor pelos que estão morrendo, pelos nossos mortos ou pelos que ainda estão vivos (hooks, 2021, p. 231).

Decorridos alguns meses de introspecção – pós-qualificação – e sentindo no âmago do ser as borbulhas de todo o processo criativo, decidi que seria interessante tentar uma nova forma de edição. Fui convidada por um querido amigo, acadêmico e musicista, Vinícius Doca, a pensar numa obra videográfica para produzirmos em conjunto. Sugeri que ele trabalhasse o som da videoarte *Marlene*, junto com meu namorado Erich Martins Zimmermann, que também é um acadêmico e musicista. Para mim, surgiu uma ótima oportunidade de trabalhar de forma coletiva, partilhando uma parte do processo de criação, algo que me foi, inicialmente, tão pessoal.

Neste sentido, encontro eco nas palavras de Salles, especificamente em sua obra *Processos de criação em grupos: diálogos* (2017, p. 38), ao afirmar que “o sujeito [criador] não é uma esfera privada, mas um agente comunicativo”. Decidi, com estas parcerias, tornar-me uma agente comunicativa ou antes, em comunicação com perspectivas criativas por pares, neste caso, com os dois artistas da área da Música que poderiam agregar percepções acústicas e sonoras à videoarte em processo de finalização.

Para isso, me encontrei com Vinícius Doca e meu pai, Jorge Accioly, no meu espaço de criação: o *Ateliê Neblina* (figura 21) para que pudéssemos gravar de forma profissional um depoimento-entrevista sobre a casa de Marlene em Porecatu.

Figura 21 – Vinícius gravando a nova entrevista com meu pai Jorge



Fonte: imagem fotográfica – acervo da autora

De modo diverso da primeira conversa com meu pai, que foi gravada casualmente com o auxílio de meu aparelho de celular, a segunda versão foi gravada com equipamentos adequados de áudio. Outra diferença foi a possibilidade de pensar nas perguntas e respostas com antecedência. Meu pai recebeu uma lista de perguntas que eu faria durante a gravação e carregou consigo uma folha de caderno onde escreveu as respostas de forma manuscrita, para “ter uma colinha”, segundo ele mesmo.

A gravação completa durou quase meia hora. Na ocasião, meu pai descreveu com detalhes aspectos de sua infância, a minha infância e ainda conseguiu expor as paisagens pessoais da casa, retratando os trejeitos da minha avó e também sua aparência física.

Nesta versão da videoarte *Marlene* – possivelmente a versão oficial/final do material – conta com mais tempo de imagens sequenciais, completando quinze minutos de duração. Utilizei/selecionei mais cenas da casa e também optei por fazer recortes na

entrevista com meu pai, deixando espaço para que o vazio das imagens pudesse ser completado por meio da trilha sonora composta por Erich Zimmermann e Vinícius Doca.

É preciso mencionar que, durante o processo de (re)criação de *Marlene*, agora em rede²⁴, algumas imagens, sons, filmes e músicas me impactaram e me permitiram sublimar sensações e pensamentos. Em uma destas possíveis interações em rede com os parceiros da área de música, fui ao cinema com Erich e, na ocasião, deparamo-nos com o filme *Retratos fantasmas* (figura 22) que estava em lançamento nas salas de cinema, ao término de 2023. Após três longas de ficção que trouxeram o nome de Kleber Mendonça Filho para o cinema brasileiro, o diretor se debruça em um documentário que narra a história dos cinemas de rua de sua cidade natal: Recife. O filme é dividido em capítulos, sendo o primeiro sobre sua mãe. Percebo aqui que o cinema, nessa situação, torna-se um “retrato do que persiste”. O segundo capítulo do filme aborda as lembranças dos cinemas de rua, com um mapa afetivo – um mapa das paisagens pessoais –, daqueles locais que Kleber costumava frequentar.

Ao assistir o referido filme, percebi que o que eu estou fazendo também pode estar associado ao registro de retratos fantasmas à minha maneira. Percebi que é possível guardar as lembranças, as paisagens pessoais, os retratos memoriais de ambiências físicas singulares.

24 Cabe mencionar que a noção de *rede*, aqui destacada, se reporta ao conceito de *autoria* partilhada em algumas ações (como as sonoridades/música da videoarte, por exemplo) como uma espécie de interação entre o sujeito proponente/propositor – eu – e os outros – que também passam a contribuir com suas *expertises* para o processo criador em sua configuração/produto final. Como afirma Salles (2017, p. 39-40), este tipo de processo de criação ou (re)criação se estabelece nas “interações que sustentam a rede, que vai se construindo ao longo do processo de criação.”

Figura 22 – Pôster de *Retratos Fantasmas* (Kleber Mendonça Filho, 2023)



Fonte: *print* da tela de *site* – imagem extraída de internet²⁵

Outro filme que também me tocou, de certa forma por conta da relação de pai e filha, mas principalmente pela aparição e registro da memória foi *Aftersun* (2022) de Charlotte Wells (figura 23). Sophie, a personagem principal, reflete sobre a alegria compartilhada e a melancolia privada de um feriado que passou com seu pai há vinte anos. Memórias reais e imaginadas completaram lacunas de suas lembranças junto com filmagens de uma câmera amadora. Aqui, o aspecto amador de um filme que se propôs a rememorar lembranças dolorosas, melancólicas e alegres, quase como um gosto amargo na boca me trouxe um misto de sentimentos. Consigo me ver nessa mesma tarefa de evocar e preencher interrupções da vida com uma câmera analógica nas mãos, enfatizando a minha preferência por estéticas de VHS.

Acredito que é relevante, neste momento da reflexão, reconhecer algumas referências que influenciam meu trabalho, mesmo que de forma sutil. Talvez, ao perceber que outros também procuram o que eu busco ao criar, me sinto menos solitária nestes caminhos em redes que nos afetam.

²⁵ Para acesso à imagem consultar: <https://cinemacomcritica.com.br/2023/05/retratos-fantasmas/>. Acesso em: 10 jan. 2024.

Figura 23 – Pôster de *Aftersun*(Charlotte Wells, 2022)



Fonte: *print* da tela do *site* – imagem extraída de internet²⁶

Ao fim deste processo de edição, percebo que a videoarte seria também uma homenagem ao meu pai, às suas próprias paisagens pessoais que se entrelaçaram com as minhas e com as de minha avó e sua mãe, Marlene.

À maneira de hooks, ao lembrar das suas figuras ancestrais (avô e avó), em várias passagens de suas obras, também vislumbro, com afeto, a sabedoria que emana destas lembranças e menções. Vale (re)lembrar as palavras de hooks (2022, p. 171): “conforme fui ficando mais velha, aprendi a guardar para mim mesma toda a sabedoria que emanava dali.”

Penso que é uma espécie de tributo à memória de minha avó ainda registrar algumas imagens e associações de lembranças que tenho dela e de suas paisagens pessoais,

²⁶ Para acesso à imagem consultar: <http://screamyell.com.br/site/2022/12/06/cinema-aftersun-de-charlotte-wells-e-um-belo-e-doloroso-filme-sobre-memorias-familiares/>. Acesso em: 10 jan. 2024.

sobretudo com seus netos e netas, visto que, segundo Ostrower (2009, p. 20), “as associações compõem a essência de nosso mundo imaginativo.”

Assim, como parte do processo criativo final, revirei alguns álbuns de fotografia antigos para encontrar imagens específicas da época em que a paisagem pessoal de Dona Marlene fosse habitada pelos entes queridos ao seu redor (figura 24). Também pedi para que meus familiares compartilhassem as fotos que tinham, assim como as lembranças que as imagens evocavam. São as mesmas imagens que conjuro em minha videoarte, porém, nessas imagens estáticas pode-se guardar – e notar – a alegria e a vitalidade de uma família completa, com diversas gerações unidas.

Figura 24 – Mosaico de 4 imagens (extraídas de álbuns de família)



Fonte: acervo da autora e de familiares

Em meu mundo imaginativo, estabeleço correspondências e reestruturo, nesta poética audiovisual, algumas combinações e opções que tragam ideias, aproximações e

distanciamentos de como que (se) foi e hoje – num tempo passado – e hoje em dia são apenas lembranças vívidas e afetivas como a presença de meu pai sentado em frente à casa de Marlene na videoarte, mas imaginando as memórias vividas em paisagens distantes e agora não mais habitadas por Marlene (figura 25).

Figura 25 – Meu pai sentado em frente à casa de Marlene



Fonte: *print* da tela da videoarte *Marlene* (2024)

As mudanças entre as imagens antigas e as atuais são claras: grades nas janelas, muros e portões altos, vazios. É claro que é impossível não sentir um aperto no peito/coração ao perceber essas comparações, ao ver a paisagem pessoal se desfazendo nitidamente.

Percebo então que paisagens pessoais podem ser coletivas, podem ser co-criadas, construídas em conjunto. Talvez a casa de minha avó não era apenas a casa da Dona Marlene, mas sim, um conjunto de encontros entre pessoas de carne, osso e afetos.

Traço, na escrita deste livro, alguns ensinamentos que me foram passados por minha avó, muitas vezes sem que ela soubesse que estava me ensinando a transgredir e também me ensinando a viver sob uma ética amorosa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao término deste percurso investigativo e criativo que envolveu a elaboração de uma pesquisa teórica e uma poética audiovisual em sincronia com os processos reflexivos acerca da videoarte denominada *Marlene*, percebo o quanto minha jornada foi abastecida constantemente com as essenciais – e muitas vezes doloridas – experiências e memórias pessoais.

A clara e inevitável opção por um olhar singular e afetivo sobre recordações e sobre as memórias e paisagens pessoais envolvidas no processo de criação fizeram toda a diferença nas escolhas de caminhos aqui empreendidos. A caminhada foi árdua: ora trazendo ao texto mais subsídios teóricos, reflexivos, arcabouços de conceitos abstratos e concretos, ora permeando a escrita com imagens e operações práticas de filmagem, captura de imagens, edição, seleção e configuração da videoarte. Tentando dar conta dos dois processos de criação – dissertativo e poético/audiovisual –, logo compreendi que as duas etapas precisariam estar sincronizadas, pois a investigação se revestia de uma intenção clara de realizar uma poética audiovisual e refletir – ao mesmo tempo – sobre o processo de criação da videoarte *Marlene* como um fenômeno artístico audiovisual dedicado efetivamente a uma pessoa digna de lembrança: minha avó paterna, Marlene.

Minha meta era retratar minha falecida avó paterna, de forma audiovisual, buscando possíveis interconexões de sua presença/ausência naquilo que fora outrora a sua habitação; a arquitetura de sua moradia/casa com suas paisagens pessoais. Tais paisagens afetivas, envoltas e resgatadas pelas próprias memórias de meu pai, seriam descritas na locução que sustentaria as imagens editadas. Aprendi com o processo artístico a viver a partir de uma ética amorosa e com um olhar voltado para a ternura radical.

Cabe mencionar que, durante esse processo, como uma espécie ou forma de rito de passagem, decidi tatuar em meu corpo-ser (figura 26) os desenhos impressos nos azulejos que cobriam a cozinha e a copa da casa da minha avó, numa tentativa de capturar a imagem, resgatar a memória e a encarnar, integrando-me, quem sabe, à metáfora da paisagem pessoal em ruínas naquela casa. Vontade de preservar um pouquinho da paisagem (des)colorida por mais tempo.

Figura 26 – Construções poéticas em cotejamento: tatuagem e azulejo



Fonte: Fotografias do acervo pessoal da autora

É importante destacar que, em termos de metodologia, a investigação se reportou a uma espécie de estudo de caso particular – o processo de criação poética da videoarte *Marlene*, objeto empírico da investigação –, associado a uma revisão de literatura sobre as artes do vídeo, especificamente as mulheres artistas no campo de videoarte no Brasil.

Como abordagem de método de pesquisa, para refletir sobre processos de criação de cunho autoral, fiz uso extensivo da Crítica de Processos Artísticos, proveniente da pesquisadora Cecília de Almeida Salles, método este com o qual tive mais contato, tanto nas aulas da linha de pesquisa 2 – Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo –, quanto nos encontros do grupo de pesquisa *Cinecriare – Cinema: criação e reflexão*, vinculados ao Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV/Unespar).

Desde o início da investigação eu me propus a tentar responder a três questões basais: 1) De que forma e com que meios é possível verificar as relações entre corporeidades femininas, presenças, ausências e memórias materiais e imateriais em um percurso autoral como criadora de poéticas audiovisuais? 2) Como a investigação se reveste do conceito de paisagens pessoais e dos acasos em suas obras audiovisuais? 3) De que forma ocorre o registro e o recorte analítico no processo de criação videográfica?

Para dar conta de responder satisfatoriamente às questões acima mencionadas, tomei como base os pressupostos teóricos provenientes de Philippe Dubois (2004),

Christine Mello (2008) e Arlindo Machado (1995, 2002, 2007, 2019) para me reportar às audiovisuais videográficas. Com estes referenciais, consegui vislumbrar caminhos e teorias que sustentaram argumentos calcados na materialidade do *médium* vídeo em sua especificidade de videoarte. Além de um breve histórico da videoarte, especificamente sua relevância no Brasil, procurei trazer à cena os raciocínios e as estéticas compositivas advindas de criadoras mulheres no Brasil. Esta percepção e destaque de gênero me foram muito simbólicos por apostar na força e na representatividade da criação feminina nas audiovisuais contemporâneas.

Desta forma, após situar histórica e conceitualmente o campo das artes do vídeo, fui capaz de me inserir enquanto autora – artista e pesquisadora – e refletir sobre meus próprios processos de criação em/de videoarte. Para tal intento, apresentei dois trabalhos preliminares à criação de *Marlene*, que foram as videoartes *Hilsa* e *Rute*, buscando extrair destas materialidades possíveis ressonâncias estéticas e referenciais.

Neste momento da investigação, eu começava a responder à questão número 1) *De que forma e com que meios é possível verificar as relações entre corporeidades femininas, presenças, ausências e memórias materiais e imateriais em um percurso autoral como criadora de poéticas audiovisuais?*

Consegui verificar na relação *in locus*, entre meus trabalhos anteriores e na própria execução da obra *Marlene*, os procedimentos recorrentes no que se refere ao uso de corporeidades femininas – mote central de minhas poéticas. Descrevi e refleti sobre os conceitos de materialidades corporais, corporeidades relacionais – o corpo em relação ao seu ambiente/entorno ou paisagem pessoal – e como este fator o afeta em sua configuração social, cultural e afetiva. Entendi minhas escolhas pelo retrato de mulheres com suas paisagens pessoais, muitas vezes trazidas nas memórias subjetivas do ser feminino. Considerei que as respostas a esta questão norteadora foram plenamente debatidas durante o processo de (des)nudamento da criação da videoarte *Marlene*.

Para dar conta de responder à questão número 2) *Como a investigação se reveste do conceito de paisagens pessoais e dos acasos em suas obras audiovisuais*, eu precisei recorrer a Fayga Ostrower (2009, 2023). Com este embasamento, consegui refletir sobre o conceito de acaso, percepção e formas de expressividade e criatividade nas artes em geral e, especificamente, nos meus próprios processos de criação em videoarte, sobretudo em *Marlene*.

Se o meu objetivo geral era trazer para a investigação a jornada ou o percurso do processo criativo em si, reunindo alguns documentos processuais (fotografias, diário

com anotações), apresentar e refletir sobre os gestos de criação, sobre o planejamento antecipado e sobre os acasos da criação artística, a partir do estudo de caso da videoarte denominada *Marlene* (2023), percebi o quanto de acaso era – e ainda é – inerente ao meu processo criativo.

Foi possível mensurar, até certo ponto, a relevância de um olhar investigativo para os rastros, os documentos de processo, as anotações, as expectativas descritas ou apontadas nestes registros e a realidade – produto final entregue ao público – da obra em si. É inevitável admitir, ao término de uma pesquisa, que tais documentos de processo são vitais e inseparáveis do processo criativo em si e dos discursos gerados a partir da análise comparativa entre ambos. É na análise de todos os materiais e dispositivos que o/a artista investigador/a tem à mão que vão se delineando teoria + processo/práxis + método + obra final.

As leituras realizadas a partir de Salles fomentaram a ideia de que as conexões que estabelecemos entre as leituras, embasamentos teóricos, coleta de documentos, análise, captura de imagens, edição, finalização e entrega da obra ao público fundamentam e respondem as questões efetivas para se chegar o mais próximo possível sobre o processo de criação autoral: as denominadas tramas de pensamento transformado em ação e vice-versa.

Este exercício de trazer a teoria de dentro para fora, ao invés de adotar teorias exógenas e tentar encaixar o objeto empírico da investigação – a videoarte *Marlene* – na discussão existente *a priori*, pareceu-me bastante adequado para pensar relações e estratégias de reconhecimento daquilo que está sendo criado no momento da reflexão intelectual de base teórica.

Confesso que, por vezes, foi difícil não me abater por algumas memórias dolorosas, deixar o envolvimento afetivo e pessoal de lado e partir para a análise fria do processo criativo. Tarefa desconcertante. Mas, acredito que consegui um equilíbrio saudável entre envolvimento e distanciamento pessoal no que se refere às experiências e às memórias, quando necessário, com o objetivo de dar credibilidade e validação acerca do rigor da investigação em nível de mestrado.

Reconheço que, em certos momentos, precisei de acolhimento familiar e pude também recorrer a leituras que fluíram com mais facilidade para mim, marcando-me permanentemente com as palavras de bell hooks. Investi em seus pensamentos em diversos momentos dos quais necessitava de aporte teórico que defendesse o acesso a sentimentos e emoções, assim como sustentava a existência e persistência de uma ética amorosa na pesquisa e na criação artística.

Tomando as ideias de criação e organização da pesquisa em poética audiovisual, estruturei a dissertação em quatro seções que tensionaram e discutiram o sensível e o inteligível, para que eu pudesse ter sustentação vigorosa para convergir no estudo de caso: a poética autoral a partir da visada sobre os documentos de processo criativo. Com tal intenção, penso que a resposta à terceira e última questão da investigação pode ser enunciada: *de que forma ocorre o registro e o recorte analítico no processo de criação videográfica?* Os documentos ou registros de processo foram utilizados no desenvolvimento das reflexões e criação específica da videoarte *Marlene*.

A partir da discussão de uma possível aderência à estética da rugosidade – a que me referi por minhas opções pelo uso do sistema VHS e câmeras amadoras – também foram trazidos para o debate dos referidos registros/pistas/rastros ou documentos: anotações pessoais, blocos, diários de bordo, imagens fotográficas analógicas, digitais, entrevistas com meu pai – locução da videoarte –, além de dois documentos singulares que também continham, a meu ver, pistas importantes sobre atos criativos *a priori*: as videoartes *Hilsa* (2019) e *Rute* (2019), conforme mencionei.

Considero que na comparação destes materiais de processo, sobretudo as duas videoartes que precederam *Marlene*, foi possível traçar alguns parâmetros de reiterações temáticas, como, por exemplo, a figura do corpo feminino imerso em suas paisagens memoriais e pessoais. A resposta à terceira questão residiu no fato de que a colocação destes documentos de processo em diálogo, conseguiram produzir uma rede de materialidades audiovisuais prévias à realização audiovisual de *Marlene* (2023).

Assim, foi com este olhar interrogativo – retrospectivo e prospectivo – que acredito ter sido possível entender o percurso e o fluxo de criação em pauta; examinar e perceber tendências no pensar-fazer artístico autoral.

Espero que o caminho teórico-prático, aqui produzido, possa se configurar como um pequeno acervo de dados significativos acerca da crítica de processo e da pesquisa em e sobre as artes do vídeo.

REFERÊNCIAS

AFTERSUN. Direção de Charlotte Wells. Reino Unido: BBC Film. 1 filme. 126 min.; color.; son.; 2022.

ALMEIDA, Thanamara Venâncio de. As manifestações artísticas com o vídeo no contexto do festival videobrasil (1983-2001). *Ars*, v. 18, n. 40, p. 290-343, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.142184>. Acesso em 20 ago. 2023.

ANDRADE, Eliana Lobo de. **VT Preparado: AC/JC – A videoarte de Walter Silveira**. 2015. 103 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2015.

ANNES, Luiz Rodolfo. **Desenho, erotismo e audiovisuais**: a crítica genética como possibilidade metodológica de investigação em processos de criação. 2020. 344f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) – Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, 2020. Disponível em: http://ppgcineav.unespar.edu.br/dissertacoes_defendidas_new/2020/Dissertao_LuizRodolfoAnnes_PPGCINEAV.pdf. Acesso em: 20 maio 2023.

ARMES, Roy. **On Vídeo**: o significado do vídeo nos meios de comunicação. Tradução George Achlesinger. São Paulo: Summus, 1999.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. 2. ed. Campinas: Papirus, 2002. (Coleção Ofício de Arte e Forma)

BASTOS, Marcus. Audiovisual em tempo real: cinema experimental, artes do vídeo e audiovisual contemporâneo. *In*: SANTAELLA, Lúcia (org.). **Novas formas do audiovisual**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016. p. 122-145.

BARAUNA, Danilo Nazareno Azevedo. **Modos de espacialização do vídeo na arte contemporânea**. 21/10/2016. 199 f. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

BASSANI, Tiago Samuel. **Desmedidas. Uma investigação em videoarte**. 2017. 144 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

BASSO, Carolini; GOMES, Mariana; FREI, Luriam. A história do VHS. WordPress. **A história da comunicação**: uma pesquisa sobre os meios de comunicação, 2023. Disponível em: <https://ahistoriadacomunicacao.wordpress.com/2013/04/01/a-historia-do-vhs/comment-page-1/>. Acesso em: 10 fev. 2023.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo – 1: fatos e mitos**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1960.

BELLOUR, Raymond. **Entre imagens: foto, cinema e vídeo**. Campinas: Papirus, 1997.

BENTO, Rafael Barroso. **A estética do ruído na imagem: da videoarte dos anos 1960 às novas manifestações da imagem contemporânea**. 2018. 101 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BERNARDET, Jean-Claude; REIS, Francis Vogner dos. **O autor no cinema: a política dos autores**. 2. ed. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2018.

BERTELLI, Anita Presser. **Performyourself: a performance art no YouTube**. 2015. 105 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

BERRY, Wendell. **The Body and the Earth**. Disponível em: <https://www.bartleby.com/essay/The-Body-And-The-Earth-By-Wendell-P35Z57K98E7Q>. Acesso em: 13 mar. 2023.

BETHONICO, Marina Romagnolo; DUBOIS, Philippe. A noção de *finger* na produção visual contemporânea: estratégias para mundos possíveis através da imagem. **Ars**, v. 14, n. 27, p. 55–72, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/117620>. Acesso em: 29 out. 2022.

BULHÕES, Maria Amélia. Experimentos em territórios digitais e paisagens interativas. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v. 16, n. 26, 2009.

BUTLER, Judith. **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 1999.

CAMARGO, Marcos. **Arte & pensamento estético**. Londrina: Syntagma Editores, 2021.

CARVALHO, Ananda. **Documentário-ensaio: a produção de um discurso audiovisual em documentários brasileiros contemporâneos**. 2008. 116 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

CHAGAS, Adriano. **A imagem portátil: celulares e audiovisual**. Curitiba: Appris, 2019.

CIRILLO, José. **Arquivos de artistas: questões sobre o processo de criação**. Vitória: Editora da UFES/PROEX, 2019.

COESSENS, Kathleen. A arte da pesquisa em artes – traçando práxis e reflexão. **ARJ – ArtResearchJournal**: Revista de Pesquisa em Artes, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 1-20, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5423> Acesso em: 12 maio 2023.

COSTA, Juliana. **A história de Alice Guy-Blaché**. Site do Festival Olhar do Cinema. Disponível em: <https://www.olhardecinema.com.br/a-historia-de-alice-guy-blache/>. Acesso em: 14 jul. 2023.

CUNHA, Maria Teresa Santos. Memória, história, biografia: escritas do eu e do outro, escritas da vida. In: PEREIRA, Roberto; MEYER, Sandra; NORA, Sigrid. **Histórias em movimento**: biografias e registros em dança. Caxias do Sul: Lorigraf, 2008. p. 29-40.

CUNHA, Ana Luzia de Lima. **A tempestade**: silêncio, invisibilidade e videoarte. 2014. 147 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

DE CARLI, Ana Mery Sehbe. **O corpo no cinema**: variações do feminino. Caxias do Sul: EDUCS, 2009.

DICIONÁRIO *on-line*. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/memoria/>. Acesso em: 10 mar. 2023.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. Tradução Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DURÃES, Daniele Sena. **Projeto Violência**: estudo de caso de um processo de (trans)criação da dança presencial para a tela. 2023. 162 f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) – Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, 2023. Disponível em: http://ppgcineav.unespar.edu.br/dissertacoes_defendidas_new/2023/dissertacao_publicacao_daniele-sena-duraes_turma_2021_compressed.pdf. Acesso em: 13 jun. 2023.

ENO, Brian. **A textura da nostalgia**. 1996. Disponível em: <https://medium.com/subpixelfilms-com/the-texture-of-nostalgia-3ea0350b6b02>. Acesso em: 20 mar. 2023.

FATURETO, Fernanda. Ficção e realidade: videografias em Letícia Parente. **Revista ART Com Texto**, v. 1, n. 2, 2013. Disponível em: http://artcontexto.com.br/artigo-edicao02_ficcao_realidade.html. Acesso em: 12 abr. 2023.

FAZENDA, Ivani Catarina Arantes; TAVARES, Dirce Encarnación; GODOY, Ermínia Prado (org.). **Interdisciplinaridade na pesquisa científica**. Campinas: Papirus, 2015.

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **Art Research Journal/Revista de Pesquisa em Arte ABRACE, ANPAP E ANPPOM** em parceria com UFRN ARJ, v. 1, n. 1, p. 1-17, 2014.

FERRARI, Wallacy. **AH – Aventuras na História**. Site de Notícias UOL. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/tv-cubo-tv-pirata-que-invadia-sinais-de-emissoras-de-sao-paulo-nos-anos-80.phtml>. Acesso em: 11 mai. 2023.

FRANCO, Juliana de Oliveira Rocha. **Corpo e Alteridade**: a experiência estética na videoarte. 2002. 139 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

FRANCO, Luciara. **Passagens da Videoarte à Arte Contemporânea**: fulgurações benjaminianas. 2013. 144 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

FREITAS, Giovanina Gomes de. **O esquema corporal, a imagem corporal, a consciência corporal e a corporeidade**. 2. ed. Ijuí: Ed. UNIJUÍ, 1999.

GANZ, Louise Marie Cardoso. **Paisagens pessoais**: doze ensaios expandidos para o mundo. 2008. 104 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

GEIGER Anna Bella. Site/verbete da artista no Itaú Cultural/Enciclopédia. <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa296/anna-bella-geiger>. Acesso em: 13 abr. 2023.

GOBATTO, Marcelo Roberto. **Entre Cinema e Videoarte**: procedimentos disjuntivos de montagem e narrativas sensoriais. 2009. 327 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

GUBERNIKOFF, Giselle. **Cinema, identidade e feminismo**. Salvador: Editora Pontocom, 2016.

GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. **Comunicação tecnoestética nas mídias audiovisuais**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

HEATH, Stephen. Comentários sobre “ideias de autoria”. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema – volume 1**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005. p. 295-302.

hooks, bell. **Tudo sobre amor**: novas perspectivas. São Paulo: Editora Elefante, 2021.

hooks, bell. **Pertencimento**: uma cultura do lugar. São Paulo: Editora Elefante, 2022.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. *In*: LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998 [1966]. p. 96-103.

LACERDA, Laís Miguel. **O corpo feminino na arte midiática**: de objeto de contemplação a objeto de poder. 2018. 61 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura – Artes Visuais) – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 2018. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/203495>. Acesso em: 10 out. 2022.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução Bernardo Leitão *et al.* 6. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

LOURO, Guaraci Lopes. **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 1999.

MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

MACHADO, Arlindo. O vídeo e sua linguagem. *In*: MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 2002. p. 188-201.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

MACHADO, Arlindo. **O olho, a visão e a imagem**: revisão crítica. São Paulo: Ribeiro Ed., 2019.

MARQUES, Fernanda Bastos Braga. **Falas, escutas e outras narrativas na obra em vídeo de Rosângela Rennó**. 2016. 97 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

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

MELLO, Christine. Suspensão e corpo vibrátil: experiências audiovisuais em Luiz duVa. **Ars**, v. 13, n. 25, p. 50-61, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2015.105522>. Acesso em: 24 nov. 2022.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MOLINIER, Pascale; WELZER-LANG, Daniel. Feminilidade, masculinidade, virilidade. *In: HIRATA, H. et al. (org.). Dicionário Crítico do Feminismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

MORITA, Carolina Kazue. **A estética do tempo na imagem**: estudos sobre as relações entre a fotografia e o vídeo. 2014. 190 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

MOROSINI, Marília Costa; FERNANDES, Cleoni Maria Barboza. Estado do conhecimento: conceitos, finalidades e interlocuções. **Educação por Escrito**, Porto Alegre, v. 5, n. 2, p. 154–164, jul./dez. 2014. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/poescrito/article/view/18875/12399>. Acesso em: 10 fev. 2023.

OLIVA, Rodrigo. **Por uma estética da hiperestilização**: interconexões de poéticas audiovisuais. 2016. Tese (Doutorado em Comunicação e Linguagens) – Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2016.

OLIVA, Rodrigo. **Interconexões de poéticas audiovisuais**: transcineclipe, transclipecine e hiperestilização. Curitiba: Appris, 2017.

OLIVEIRA, Maria Marly. **Como fazer pesquisa qualitativa**. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2016.

OXFORD LANGUAGES, Dicionário *on-line*. Disponível em: <https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/>. Acesso em: 10 mar. 2023.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 24. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2013.

PAIM, José Fernão Bastos. **Paisagens fílmicas**: um diálogo possível entre vídeo, corpo, tempo e espaço. 2011. 146 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

PEREIRA, Christopher Faust. **Cópia Fuleira: estética VHS no cinema contemporâneo e o processo criativo do filme “Dublê de Namorado.”** 2022. 183 f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) – Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, 2022. Disponível em: http://ppgcineav.unespar.edu.br/dissertacoes_defendidas_new/2022/PPGCINEAV_Dissertacao_ChristopherFaustPereira.pdf. Acesso em: 15 maio 2023.

PÔSTER do filme de Charlotte Wells. *Aftersun*. Disponível em: <http://screamyell.com.br/site/2022/12/06/cinema-aftersun-de-charlotte-wells-e-um-belo-e-doloroso-filme-sobre-memorias-familiares/>. Acesso em: 10 jan. 2024.

PÔSTER do filme de Kleber Mendonça Filho. Retratos Fantasmas. Disponível em: <https://cinemacomcritica.com.br/2023/05/retratos-fantasmas/>. Acesso em: 10 jan. 2024.

RETRATOS FANTASMAS. Direção e Roteiro de Kleber Mendonça Filho, Brasil: gênero documentário, 93 min.; color.; son.; 2023.

RIBEIRO, Regilene Aparecida Sarzi. **Regimes de visibilidade do corpo fragmentado e construção de sentido e interação na videoarte brasileira**. 2012. 384 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

RIBEIRO, Regilene Sarzi. Diálogos estéticos e alguns caminhos da intertextualidade para a história da arte e do vídeo. **Ars**, v. 12, n. 23, p. 104–125, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2014.82965>. Acesso em: 10 nov. 2022.

RIBOULET, Célia. Migraciones Visuales: análisis del fenómeno migratorio a través del videoarte. **Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, v. 35, n. 2, p. 169–188, 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/interc/a/4cXMzRG77PDNBWm875Vcscj/?lang=es>. Acesso em: 10 jan. 2023.

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**. São Paulo: Martin Claret, 2013.

RONCALLO, Sergio. El video(arte) o el grado Lego de la imagen. **Signo y Pensamiento**, v. XXIV, n. 47, 2005. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/860/86004711.pdf>. Acesso em: 21 mar. 2023.

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

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação: construção da obra de arte**. São Paulo: Horizonte, 2006.

SALLES, Cecília de Almeida. **Arquivos de criação: arte e curadoria**. Vinhedo: Horizonte, 2010.

SALLES, Cecília de Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 6. ed. São Paulo: Intermeios, 2013.

SALLES, Cecília Almeida. **Processos de criação em grupo: diálogos**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

SARZI-RIBEIRO, Regilene. O corpo no vídeo e o corpo do vídeo: diálogos estéticos, arte eletrônica. **Revista Poiésis** – UFF, v. 15, n. 23, 2014. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/24349/14003>. Acesso em: 15 out. 2022.

SANTAELLA, Lucia (org.). **Novas formas do audiovisual**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016.

SANTOS, Luis Carlos dos. **Imagem na videoarte**: referências estéticas de vanguardas artísticas do séc. XX, em forma e conceito, mediadas pela tecnologia. 2007. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

SCHÖN, Donald A. **The reflective practioner**: how professional sthink in action. New York: Barsic Books, 1983.

SHAW, Ines Senna. O corpo feminino na propaganda. *In*: LYRA, Bernadette; SANTANA, Gelson (org.). **Corpo&Mídia**. São Paulo: Arte & Ciência, 2003. p. 193–206.

SONIA Andrade. *In*: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa216632/sonia-andrade>. Acesso em: 04 jun. 2023. Verbete de enciclopédia.

SOUSA, Elisabete Regina Conceição. **Quem tem medo das Ginas**: uma videoarte dos corpos expandidos. 2012. 119 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

TAVARES, Mônica. Processos de criação na arte. *In*: ROIPHE, Alberto; MATTAR, Sumaya (org.). **Processos de criação na educação e nas artes**. São Paulo: ECA/USP, 2018. p. 36–48. Disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/272>. Acesso em: 10 mar. 2023.

TEDESCO, Marina Cavalcanti (org.). **Mulheres, cinema e vídeo no Brasil**: (mais de) 40 anos de pesquisa. Rio de Janeiro: Ed. dos Autores, 2022.

VEIGA, Luana Marchiori. **Performance [entre] Cinema**: passagens e atravessamentos entre artes em busca das poéticas da presença. 2016. 270 f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

VILLAÇA, Nízia. **A edição do corpo**: tecnociência, artes e moda. 2. ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016.

WOLF, Naomi. **O Mito da beleza**: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

WOSNIAK, Cristiane; DURÃES, Daniele Sena. A comunicação do gesto criativo em videodança: vestígios autorais em Analivia Cordeiro. **Temática**, n. 12, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/tematica/article/view/64769/36320>
Acesso em: 12 mar. 2023.

WOSNIAK, Cristiane. Corpo, linguagem e gesto criativo – processos de comunic[ação] em computer-dance. **Revista O Mosaico**, n. 22, 2022. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/view/4580>. Acesso em: 18 maio. 2023.

Publique com a gente e
compartilhe o conhecimento



www.letraria.net

 Letraria[®]