

MEMÓRIAS DE SÓTÃO: POÉTICAS DO CORPO E VIDEOPERFORMANCE

MIQUÉIAS SILVA QUEIROZ¹
LEONARDO DA SILVA SOUZA²

RESUMO

O presente texto aborda temas relativos aos processos de vulnerabilização durante o distanciamento social causado pela pandemia de Covid-19, a partir da videoperformance intitulada "*Memórias de Sótão*". Nesse artigo, pensamos o corpo enquanto sujeito das ações transeuntes do espaço de casa que, por consequência, possibilitou examinar os novos impactos na vida cotidiana como o surgimento da percepção do medo, violência, estresse, ansiedade ou limitação a uma simples rotina diária. O trabalho incorpora as reflexões de Willoughby Sharp sobre o pioneirismo da arte do vídeo e videoperformance, em destaque aos artistas como Vito Acconci e Chris Burden, que exploram relações de poder sobre o corpo. Na mesma linha, Eleonora Fabião retrata a busca pela experiência da criação do corpo-perfomático, e também de um corpo-em-experiência por meio de processos de desarticulação. Os diálogos e resultados da videoperformance, e as reflexões sobre a arte do vídeo revelam novas perspectivas sobre as experiências do corpo e a influência do espaço doméstico nas percepções interpessoais, em que contribui para uma compreensão profunda dos impactos sociais. O texto conclui abordando os estudos de Carminda André, em que fitamos a potencialidade do artista-educador-performer para além dos grandes sistemas de museus e galerias, de modo que este estaria em compromisso a uma educação estética, poética e artística-pedagógica nos espaços escolares.

PALAVRAS-CHAVE

Videoperformance; Poéticas do corpo; Memórias; Distanciamento social.

MEMÓRIAS DE SÓTÃO: POETICS OF THE BODY AND VIDEOPERFORMANCE

ABSTRACT

The present text addresses issues related to processes of vulnerability during social distancing caused by the Covid-19 pandemic, based on the videoperformance entitled "*Memórias de Sótão*". In this article, we consider the body as the subject of transient actions within the home space, which consequently allowed an examination of new impacts on everyday life, such as the emergence of the perception of fear, violence, stress, anxiety, or the limitation of a simple daily routine. The work incorporates reflections from Willoughby Sharp on the pioneering nature of video art and video performance, highlighting artists like Vito Acconci and Chris Burden, who explore power relations over the body. Similarly, Eleonora Fabião portrays the search for the experience of creating the performative body and a body-in-experience through processes of disarticulation. The dialogues and results of the videoperformance, along with reflections on video art, reveal new perspectives on body experiences and the influence of the domestic space on interpersonal perceptions, contributing to a profound understanding of social impacts. The text concludes by addressing the studies of Carminda André, focusing on

¹ Mestrando em Estado e Sociedade — Regimes de memórias, narrativas e territórios pelo Programa de Pós-Graduação em Estado e Sociedade (PPGES) da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB). Graduado em Licenciatura Interdisciplinar em Artes e Suas Tecnologias pelo Instituto de Humanidades, Artes e Ciências (IHAC) da UFSB. Graduando em Bacharelado em Som Imagem e Movimento pelo Centro de Formação em Artes e Comunicação (CFAC) da UFSB. E-mail: miqueias_silva001@hotmail.com.

² Doutor em Poéticas Tecnológicas pela Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Mestre em Arte Tecnologia da Imagem (EBA/UFMG), Bacharel em Ciência da Computação pelo Departamento de Ciência da Computação (DCC) da UFMG e Licenciado em Artes Visuais. Docente adjunto na UFSB. E-mail: quilombo@gmail.com.

the potential of the artist-educator-performer beyond large museum and gallery systems, emphasizing a commitment to aesthetic, poetic, and artistic-pedagogical education in school spaces.

KEYWORDS

Videoperformance; Poetics of the body; Memories; Social distancing.

MEMÓRIAS DE SÓTÃO: POÉTICAS DU CORPS ET VIDÉOPERFORMANCE

RÉSUMÉ

Le présent texte aborde des thèmes liés aux processus de vulnérabilité pendant la distanciation sociale causée par la pandémie de Covid-19, à partir de la vidéoperformance intitulée "Memórias de Sotão". Dans cet article, nous considérons le corps comme le sujet des actions transitoires de l'espace domestique, ce qui a permis d'examiner les nouveaux impacts sur la vie quotidienne tels que l'émergence de la perception de la peur, de la violence, du stress, de l'anxiété ou de la limitation à une simple routine quotidienne. Le travail intègre les réflexions de Willoughby Sharp sur le caractère novateur de l'art vidéo et de la vidéoperformance, mettant en avant des artistes tels que Vito Acconci et Chris Burden, qui explorent les relations de pouvoir sur le corps. Dans le même esprit, Eleonora Fabião dépeint la recherche de l'expérience de création du corps performant, ainsi que d'un corps en expérience à travers des processus de désarticulation. Les dialogues et les résultats de la vidéoperformance, ainsi que les réflexions sur l'art vidéo, révèlent de nouvelles perspectives sur les expériences du corps et l'influence de l'espace domestique sur les perceptions interpersonnelles, contribuant à une compréhension approfondie des impacts sociaux. Le texte conclut en abordant les études de Carminda André, où l'on examine le potentiel de l'artiste-éducateur-performeur au-delà des grands systèmes de musées et de galeries, soulignant son engagement envers une éducation esthétique, poétique et artistique-pédagogique dans les espaces scolaires.

MOTS-CLÉS

Vidéoperformance ; Poétiques du corps ; Mémoires ; Distanciation sociale.

MEMÓRIAS DE SÓTÃO: POÉTICAS DEL CUERPO Y VIDEOPERFORMANCE

RESUMEN

El presente texto aborda temas relacionados con los procesos de vulnerabilidad durante el distanciamiento social causado por la pandemia de Covid-19, a partir de la videoperformance titulada "Memórias de Sotão". En este artículo, consideramos el cuerpo como sujeto de las acciones transitorias en el espacio del hogar, lo que permitió examinar los nuevos impactos en la vida cotidiana, como el surgimiento de la percepción del miedo, la violencia, el estrés, la ansiedad o la limitación a una simple rutina diaria. El trabajo incorpora las reflexiones de Willoughby Sharp sobre el pionerismo del arte del video y la videoperformance, destacando a artistas como Vito Acconci y Chris Burden, quienes exploran relaciones de poder sobre el cuerpo. En la misma línea, Eleonora Fabião retrata la búsqueda de la experiencia de creación del cuerpo performativo, así como de un cuerpo en experiencia a través de procesos de desarticulación. Los diálogos y resultados de la videoperformance, junto con reflexiones sobre el arte del video, revelan nuevas perspectivas sobre las experiencias del cuerpo y la influencia del espacio doméstico en las percepciones interpersonales, contribuyendo a una comprensión profunda de los impactos sociales. El texto concluye abordando los estudios de Carminda André, donde se enfoca en la potencialidad del artista-educador-performeur más allá de los grandes sistemas de museos y galerías, comprometiéndose con una educación estética, poética y artística-pedagógica en los espacios escolares.

PALABRAS CLAVE

Videoperformance; Poéticas del cuerpo; Memorias; Distanciamiento social.

AS PRIMEIRAS PALAVRAS

Em meados do século passado, o vídeo — experimental, processual, conceitual, entre outras formas de arte — se tornou uma importante linguagem artística dentro do sistema de museus-galerias, o que possibilitou difundir uma nova estética nesses ambientes que passaram a obter televisões e monitores em suas mediações (SHARP, 2013). Entre inúmeros artistas e obras que são denominadas como videoperformance, os trabalhos de Vito Acconci é uma das que identificamos como fio condutor deste texto. Uma das suas obras de maior relevância sobre a temática, intitulada como *Claim* (1971), consiste na implementação de um monitor de televisão em um deck perante o público. Em outro local, mais precisamente uma espécie de porão, posicionaram uma câmera de modo que pudessem assistir o artista ao fundo, cujo encontrava-se com os olhos vendados, sentado em uma cadeira de madeira e segurava em suas mãos um pé de cabra. No deck, o público se deparava com outros elementos no espaço, como uma porta de metal enferrujada, uma pilha de caixotes e correntes, além do monitor que indicava supostamente a presença do artista, ou seja, parte do público tinha a hipótese de assistir uma gravação (SHARP, 2013).

Ao caminhar no ambiente, o artista iniciava sua obra expressando palavras e frases exclamativas, batia agressivamente com o pé de cabra nas estruturas do porão, cuja ação ressoava em todo o ambiente no qual encontravam-se os espectadores. Isso significa que o público não só assistia e ouvia, mas sabiam que Acconci estava naquele lugar, como também conseguia sentir sua presença vibrando naquele espaço. Dessa forma, a concepção da sua obra busca apropriar-se de um espaço que era impossível de adentrar e, para além disso, impossível de contato físico entre público e artista. Nessa linha, o contexto das relações de poder sobre os corpos era testado por Acconci, pois o público que pretendia se aproximar do porão para encontrá-lo, era fortemente intimidado e ameaçado de agressão, e isso fazia preferir a desistência do que tentar atrelar o contato com o artista (SHARP, 2013).

Desse modo, partindo dessas impressões iniciais, o presente texto consiste em dispor parte de uma investigação vinculada ao Ateliê em Projeto da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), realizada entre 2020 e 2022, em que teve como objetivo principal contextualizar, a partir da videoperformance intitulada *Memórias de Sótão*, temas relacionados à processos de vulnerabilização social durante e após o momento de distanciamento social por conta da pandemia da Covid-19 na cidade de Porto Seguro, Bahia. A produção da videoperformance buscou compreender o corpo enquanto sujeito das ações transeuntes do espaço de casa, que, por consequência, possibilitou examinar os novos impactos na vida cotidiana como o surgimento da percepção do medo, violência, estresse, ansiedade ou limitação a uma simples rotina diária. Este trabalho faz parte da linha investigava da produção de performance documentada em vídeo: *O corpo e o mal dos*

trópicos do ano de 2021, em parceria com a Pró-Reitoria de Ações Afirmativas (Proaf/UFSB) que posteriormente resultou no texto “O corpo e o mal dos trópicos: entre violência, medo e poéticas do isolamento” (QUEIROZ; RIBEIRO; LEÃO, 2022).

Para conduzir esta investigação, buscamos, através das ideias Eleonora Fabião (2013), que se baseou nos estudos de Gilles Deleuze e Félix Guattari, para sugerir inicialmente, uma desconstrução da representação na arte da performance para uma criação de um programa performativo que parte do motor da experimentação através da prática — que, por sua vez, promove o corpo e suas relações com outros corpos de maneira psicofísica, poética e política (FABIÃO, 2013, p. 4). Desse modo, o/a artista-performer transcreve/reinventa o que até então era automático, mecânico e passivo no ato de pertencer,

[...] pertencer ao mundo, pertencer ao mundo da arte e pertencer ao mundo estritamente como “arte”. Um performer resiste, acima de tudo e antes de mais nada, ao torpor da aderência e do pertencimento passivos. Mas adere, acima de tudo e antes de mais nada, ao contexto material, social, político e histórico para a articulação de suas iniciativas performativas. Este pertencer performativo é ato tríplice: de mapeamento, de negociação e de reinvenção através do corpo-em-experiência. Reconhecimento, negociação e reinvenção não apenas do meio, nem apenas do performer, do espectador ou da arte, mas da noção mesma de pertencer como ato psicofísico, poético e político de aderência à resistência críticos. (FABIÃO, 2013, p. 5).

Nessa busca da experiência da criação do corpo e um corpo-em-experiência, Deleuze e Guattari expressam sugestões e processos de desarticulação no que se refere a um Corpo sem Órgãos (CsO) que necessariamente “não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas” (DELEUZE; GUATTARI, 1999, p. 9 *apud* FABIÃO, 2013, p. 5), que, nesse contexto, o/a artista ingressa e egressa nos processos de criação, como também, mapeia, territorializa, desterritorializa e/ou reterritorializa sua identidade e expressão do corpo-performer. A expressão “Corpo sem Órgãos” proposta por Deleuze e Guattari, é uma ideia complexa e também filosófica, que, em linhas gerais, refere-se a um estado de ser no qual o corpo humano não está mais estruturado em termos de órgãos funcionais e/ou hierarquias fixas, mas sim como uma multiplicidade de intensidades e fluxos sensoriais do corpo. Para além disso, pode ser entendido como um terreno ou superfície sobre a qual os desejos e as intensidades fluem, de modo que permita-se criar novas possibilidades de subjetividade e experiências. O CsO representa uma resistência à normalização e ao controle social e questiona as estruturas de poder que moldam a subjetividade humana, além de possibilitar construir um corpo/espço de potencial criativo, no qual novas formas de subjetividade e experiências podem emergir. Desse modo, é nesta concepção que “Memórias de Sótão” surge como uma interrogação durante os processos de criação estreitos a quatro paredes de um sótão. Queremos refletir como reage um corpo, solitário, vagando no espaço da casa? Em que tempo e circunstância esse corpo está situado? Como esse corpo limitado ao contato físico se comunica com outros corpos?

AS POÉTICAS, O VÍDEO E A VIDEOPERFORMANCE

Entre 1980 e 2000, surgia uma linguagem artística que mesclava o teatro/performance com a arte do vídeo, na perspectiva de Otávio Donasci, que o denominou de Videocriaturas (SOGABE, 2015). Os seres criados a partir do vídeo consistem na presencialidade dos artistas com roupas e roupões de cor preta e monitores de TVs sobre as suas cabeças. Para além disso, as imagens transmitidas passavam a sensação de superzoom na face dos seus manuseadores, o que dava rosto aos monstros. Podemos definir as Videocriaturas de Otávio Donasci como vídeo-teatro e/ou videoperformance, uma vez que o corpo humano se relaciona com o objeto monitor-transmissor de imagem, vídeo e outros recursos tecnológicos, para desenvolver um ser performático, que, para além do corpo do artista, também traz o uso do vídeo em diferentes objetos, nas mais variadas formas, circunstâncias e tamanhos. Os manuseadores das Videocriaturas, também traziam em suas obras retratos de pessoas, personagens, imagens pré-gravadas e as imagens em tempo real dos seus espectadores a serem exibidas nos roupões com monitores, o que promovia o despertar do imaginário lúdico e criativo do seu público. Embora as apresentações do elenco sejam bastante humoradas e espontâneas com seus apreciadores — às vezes até abordando os que ali assistem — a percepção do público diante das Videocriaturas é de estranhamento e medo, o que também provoca a curiosidade e indagações dessa linguagem de arte contemporânea (SOGABE, 2015).

No contexto de pensar o vídeo no sentido significativo e simbólico, em que desafia o espaço performático para além do corpo e vídeo, pensamos que o artista Chris Burden, na concepção de Pedro Urano (2018) e Willoughby Sharp (2013), traz algumas considerações significativas para os estudos da performance e videoperformance, a entender a partir das suas obras, que a força, velocidade, intensidade, potencialidade e o atrito teriam a capacidade de criar um corpo que vivencia um momento de êxtase e/ou motricidade. Um corpo que, porventura, está sujeito a ser reprimido pela violência de outros corpos e/ou objetos que compõem a estética da performance. Por outro lado, esse corpo em estado performático está também em expansão, pois suas perspectivas em torno de suas obras atingem o público de maneira chocante e impactante. Assim como Acconci, Burden também estabeleceu a videoperformance de forma em que seu corpo pudesse ser sentido no espaço-ambiente. Na sua videoperformance intitulada: *Back to You* (1974),

Burden ficava estendido em uma mesa feita de madeira compensada sobre dois cavaletes coberta com um lençol, dentro de um elevador com as portas fechadas. [...] Às nove horas em ponto, as portas da galeria foram abertas e cerca de quatrocentas pessoas [...] Três monitores estavam posicionados perto do elevador, fazendo com que a audiência formasse um semicírculo em volta dos aparelhos. Um voluntário foi escolhido entre o público e acompanhado até o elevador. Quando ele entrou, a porta foi fechada, e os três monitores, ligados. Dentro do elevador, um cartaz dizia: “Por

favor, espete as tachinhas no meu corpo”. O elevador era levado de um piso ao outro por um assistente enquanto o voluntário resolvia se ia ou não seguir as instruções. Ele seguiu, e enfiou quatro tachinhas na barriga de Burden e uma no dedão do pé direito dele. Então, o elevador retornou ao nível da rua e o voluntário saiu. (SHARP, 2013, n.p).

Dessa forma, Burden buscava provocar situações complexas, em que testa a vulnerabilidade, confiança e o potencial de violência nas relações interpessoais em sua obra — no outro espaço, o/a apreciador/a não vê o corpo presencialmente, mas sente a presença do artista no ambiente através do campo da força que, compactada com elementos do corpo e vídeo, estaria a realçar a videoperformance em si, como a ruptura das barreiras espaciais e as limitações do vídeo.

O *Espetáculo Zoom* (2019), dirigido por Ricardo Alves Junior e Vanessa Machado, é uma peça que busca, através do vídeo-teatro, constituir uma obra entre a linguagem cênica, audiovisual e outras tecnologias — expressão, figurino, iluminação, projeção, sonoridade, encenação, documentação em vídeo, etc. — de tal modo que o palco e projeção dos atores e atrizes trazem a sensação de profundidade, além da inter-relação dos personagens que estão presentes no palco com os demais que são transmitidos em vídeo. Interessante pensar que a obra faz o ilusório do imaginário humano, a questionar como seria o fim do mundo naquele instante em que seus personagens narram suas diversas histórias interagindo com o projetor, as câmeras instaladas no palco e o público. Podemos afirmar que a obra possui três planos em destaque. O primeiro e o segundo plano da obra, nos quais define como corpo-presente, referem-se à realização da peça no palco, em que o elenco atua entre si e com outros elementos cenográficos. Já a definição de corpo-vídeo trata-se da projeção e exibição da obra através de trechos pré-gravados e editados que, por sua vez, tem a transmissão que se mantém frequentemente em terceiro plano. Para tanto, a relação entre esses planos de atuação é mútua e orgânica — o terceiro plano, porventura, poderá passar a ser o primeiro plano, isto é, a relação do elenco com os personagens e cinematografia projetadas não compõem uma ação mecânica entre os atuantes. O mergulho da obra em busca de possíveis fins durante uma longa noite apocalíptica, que vai para além da experiência de vida das suas personagens, cujo público enxerga na mesma fração de segundos durante a cena na perspectiva das personagens por meio de um palco inovador e tecnológico através do teatro, vídeo e projeção.

Esses e outros elementos também estão na obra *2 Iris* (2004), sob direção de Philippe Decouflé, no qual investiga por meio da dança/performance, vídeo-dança e performance documentada em vídeo, as relações do corpo cênico na perspectiva dos/as seus/suas artistas utilizando a câmera como o pêndulo entre arte da presença com arte do vídeo. O título da obra faz analogia ao olhar, visão, perspectiva e/ou realidade através da técnica da câmera subjetiva entrelaçada com a vídeo-dança e performance. Em um certo

momento da obra, três artistas estão no palco, ambos trocam olhares, performam e fazem pequenas pausas. A projeção ao fundo retrata a visão de cada participante de forma singular e/ou plural. Embora toda apresentação esteja acontecendo no palco, a imagem de fantasia ocorre a partir da percepção dos/as artistas em outro tempo-espaço, por meio de performances documentadas em vídeo através de espaços públicos — isto é, a projeção transporta o olhar para outros ambientes como ruas, bibliotecas, supermercados, praias, etc. — de modo que não configura simplesmente como um elemento cenográfico. Em outras palavras, a compreensão de tempo-espaço transmitida pelo olhar do/a artista sobre palco-projeção expõe a imagem em movimento e fixa o olhar para visão em outra dimensão da performance, que estará acontecendo na mesma frequência e potencialidade. A performance documentada em vídeo experimenta a estética da psicofísica não somente com o corpo humano, como também com objetos, temporalidade e os espaços à sua volta.

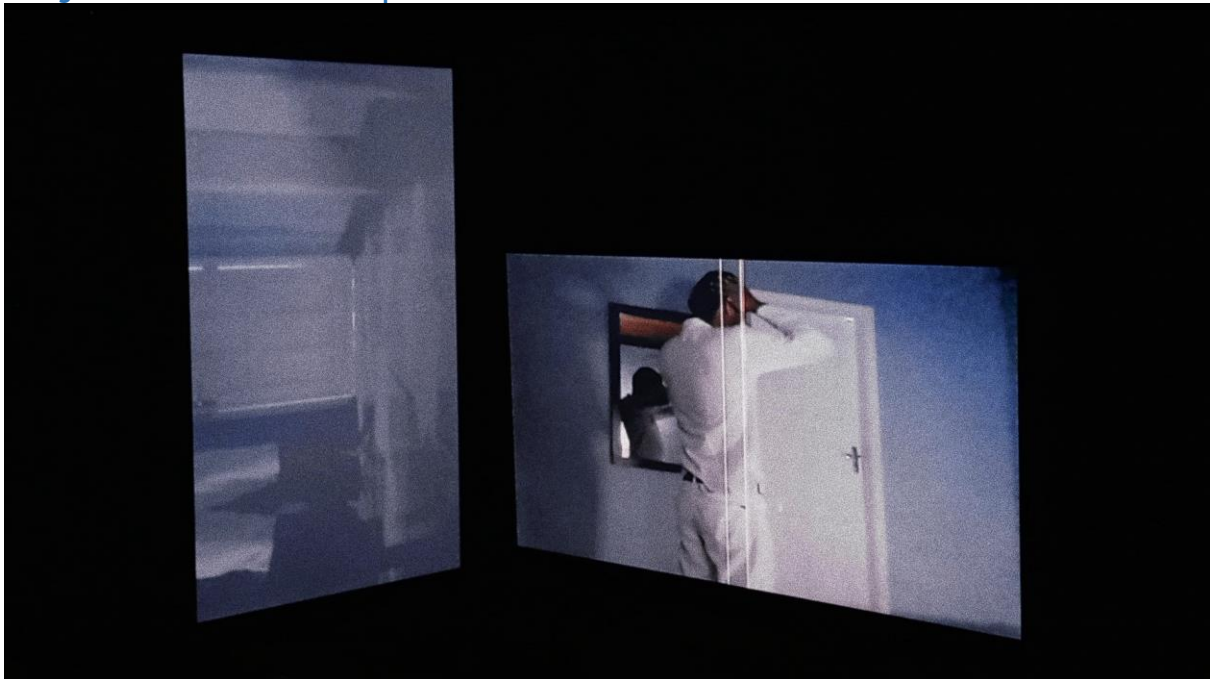
Em *9 Variations on a Dance Theme*, dirigido por Hilary Harris (1966), retrata a artista Battie de Jong em um momento performático. De início percebe-se que a obra possui frações, repetições e variações em que a câmera está colaborando na investigação da performance e do espectador. Os movimentos lentos e suaves, passam a sensação de leveza e intimidade com o próprio corpo. Enquanto a câmera, por sua vez, ao longo do tempo, retrata com mais frequência a cena em plano detalhe — mãos, pés, a silhueta, os músculos do dorso, etc. — que se tornam o foco, um olhar subjetivo daquele/a que filma a poucos metros, nos mais variados ângulos da performance. Nesse contexto, apresenta-se como um baile entre performer e cineasta, cujos corpos dançam entre si, ambos em uma frequência rítmica, sonora e performática entre recortes de imagem e vídeo.

MEMÓRIAS DE SÓTÃO: A VIDEOPERFORMANCE EM UM DIÁLOGO

O texto a seguir descreve parte de uma experimentação realizada no dia 29 de junho de 2022, em que buscamos partir da concepção de espectadores/as e suas impressões em torno da realização da videoperformance intitulada *Memórias de Sótão*. Desse modo, após um momento de discussão e reflexão, obtivemos a seguinte teia de expressões sobre o assunto retratado. Devido às restrições por conta da pandemia de Covid-19, a apresentação aconteceu online via plataforma *Google Meet*. Nessa produção foram utilizadas duas câmeras no espaço performático — sótão — onde encontrava-se o performer. Do outro lado, uma câmera no espaço externo — próximo à porta — trazia a sensação para os espectadores/as de assistirem simultaneamente as ações decorrentes em ambos ambientes, que também tratava-se de um espaço de intervenção. A tentativa de buscar um Corpo-sem-Órgãos (CsO), assim como expressos por Eleonora Fabião (2013), tornou-se um acaso em meio a tantas sensibilidades e sanções sensoriais do corpo durante os experimentos. Um corpo sem

destino, função ou direção determinada que pudesse nortear e moldar suas próprias ações de desejos, inspirações e expressões. Buscava-se, através da experiência do CsO, a desconstrução e/ou a reconstrução das estruturas tradicionais do corpo, em que se desafia a ideia dos próprios órgãos fixos e funções orgânicas pré-determinadas. Neste experimento, as fugas se tornavam iminentes, o corpo é um espaço indeterminado e subjétil (FERRACINI, 2007), que tenta compreender e desafiar as divisões tradicionais entre corpo e mente, em destaque a interconexão profunda entre a corporalidade, a experiência subjetiva e o espaço da casa.

Imagem 01. Frame da videoperformance Memória de Sótão.



Fonte: Autoria nossa (2022).

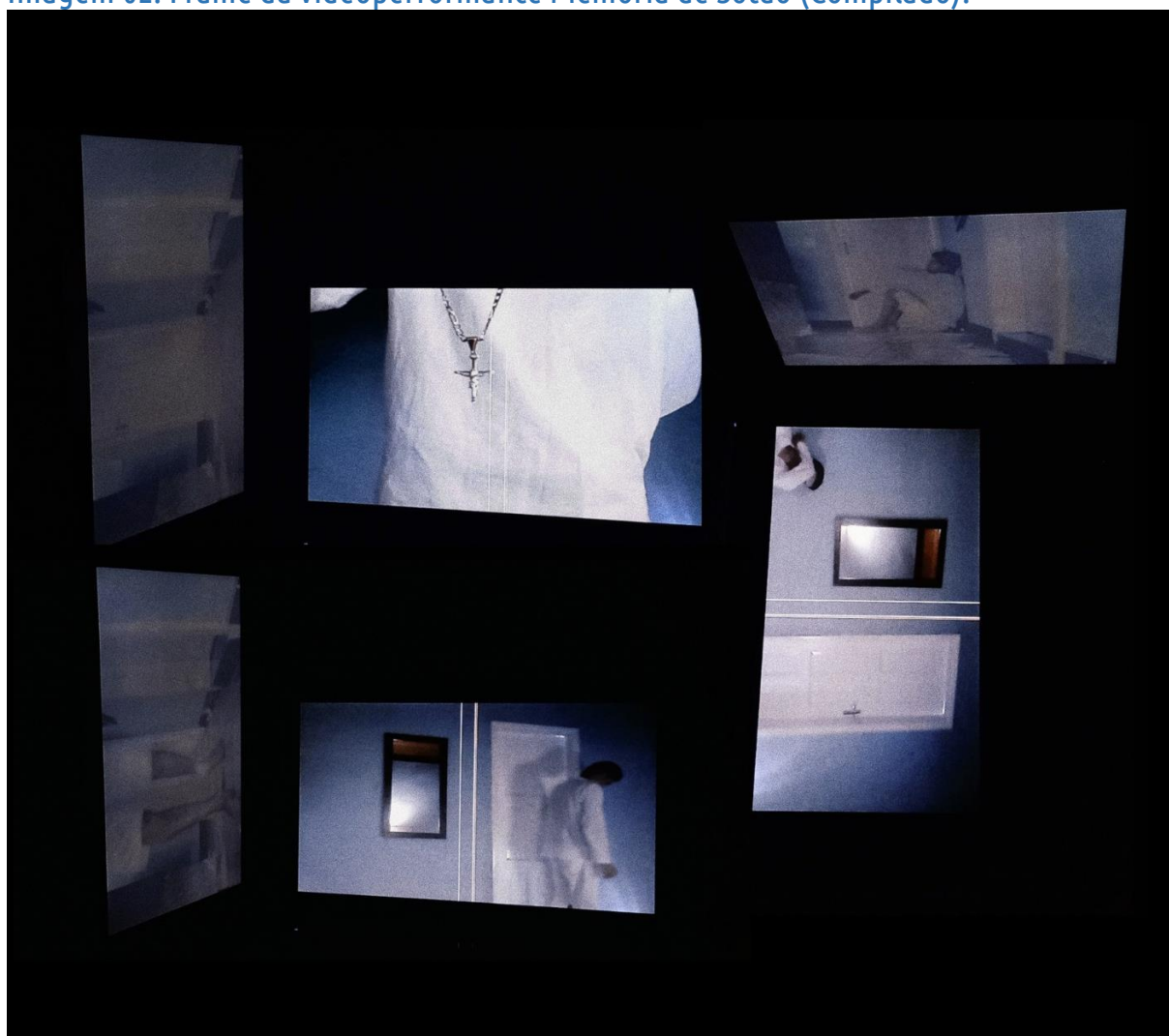
Em Memórias de Sótão, vemos o corpo que realça suas cicatrizes e vivências através da videoperformance que interage em determinado espaço e tempo. Até então não descrito em palavras que possam sinalizar o espaço, muito menos o seu tempo de forma precisa e que, assim, somente descreve o fenômeno do aqui e agora. A inter-relação do estado da mente e/ou corpo-mente desencadeia os olhares e desejos que fluem para além do ambiente de ação que, desse modo, cria um corpo em estado de introspecção. Este corpo que caminha e/ou vaga no espaço-tempo, o mesmo pensa como um cérebro ou até mesmo como um corpo-cérebro, que pulsa e transgide feito um coração em um corpo frio e mórbido.

Esse estado de pensamento torna-se coletivo e conectivo, uma vez que ato de pensar é mútuo entre criador e espectador/receptor. Estes sentiam da videoperformance a melancolia, a pressão, a solidão e a abstinência da liberdade de um corpo preso em um quadrado constituído por tijolos e concreto, bem como uma porta observava tanto para o

lado de fora, tanto para o dentro, como se construísse, de certa forma, uma barreira espacial entre ambos espaços.

Todos observam o corpo em movimento, mas diziam que ele estava morto, e o que se olhava era energia, motricidade e violência. E que nesse segmento, energia é a palavra que descreveu um corpo em estado de introspecção, morbidez e sem órgãos. Podemos acrescentar a expressão fantasmagórica, uma vez que a videoperformance foi realizada online, e que os equipamentos ali agregados para o trabalho possibilitaram sentir o corpo em movimentos lentos em baixa frequência, com a sensação de leveza e levitação em alguns momentos.

Imagem 02. Frame da videoperformance Memória de Sótão (Compilado).



Fonte: Autoria nossa (2022).

Em outras linhas, a perspectiva das cores no decorrer da obra chamou a atenção e trouxe algumas indagações. Partindo desse ponto, a visualização da cor azul, rosa, laranja e branco na videoperformance, aflorava no público emoções interpessoais, que traziam memórias de sentimentos e lugares. As cores rosa e azul encontradas no sótão associavam

um espaço de transformações em meio a leveza, tensão e intensidade extraídas dos movimentos do performer. Essas tonalidades, potencializaram a cor branca presente na videoperformance e o figurino do performer. O branco trazia muitas expressões como: paz, pureza, calma, tranquilidade, serenidade, além de recordar ambientes hospitalares, psiquiátricos, entre outros. A tonalidade branca poderia significar neutralidade e/ou o número zero, para tanto, nesta videoperformance, considerando o corpo em estado de introspecção, ela significou o sentido da potencialidade da criação e/ou ato de criar o novo — e, dessa forma, traçar os signos, transformá-los e ressignificá-los a sua visão do mundo.

Nesse ato de ser e transitar, entre a energia e matéria, nos fez exprimir o desejo de pensar não somente com o cérebro, mas sim com o corpo como um todo e, para além disso, falar com as mãos, ouvir com os pés e/ou sentir com os olhos. Essa percepção parece estar presente quando extraímos a cor das cinzas e transformamos os dedos das mãos e dos pés em um pincel para escrever nas folhas com as cinzas das fagulhas. Entretanto, o que se expressava era a sensação de um corpo inativo — inexistência e invernção. Isso até o momento da criação dos poemas e sua passagem para o outro lado da porta, transformou o status de um corpo que era considerado antes inexistente e passou a ser um corpo vivo, real e presente. O cenário sombrio que se tinha a poucos minutos, estava desaparecendo com o tempo e surgia no ambiente uma sensação da qual não conseguimos encontrar uma palavra para definirmos com maior precisão, porém, não era descrito como um sentimento de tristeza ou felicidade — o que se via era transparência e opacidade.

Imagem 03. Frame da criação de cinzas.



Fonte: Autoria nossa (2022).

O processo de criação das fagulhas e cinzas na videoperformance também foram realçadas durante o encontro com os/as apreciadores/as, já que era possível observar determinada técnica e cuidado com o manuseio do papel em chamas. Nesse ponto, a escrita dos poemas foi praticada em outros momentos da experiência, no intuito de fluir uma escrita com maior agilidade nos ensaios e apresentações. Tal ação de criar as cinzas, os poemas, e posteriormente, a ação de enviar para o outro lado da porta, trouxe diversas indagações: Enquanto os poemas queimam, quem vai garantir que o que nós vemos, não foi só um devaneio? Como poderíamos afirmar que isso pode ser somente a imaginação fora de uma realidade? Se esse corpo das projeções realmente existiu, como poderíamos comunicá-lo?

Imagem 04. Poemas.



Fonte: Autoria nossa (2022).

Esses levantamentos retratam a relação entre performer e espectador/a que, nesse contexto, se depara com uma situação passiva da comunicação escrita, pois embora consigam ler as impressões, estas são instantâneas e podem queimar até virar cinzas. E mesmo que não as queime por completo, as escrituras são sensíveis e delicadas e podem ser facilmente desmanchadas e apagadas. Recordamos que, na ideia freireana, o diálogo é considerado um meio fundamental e potencializador de uma práxis na comunicação entre os corpos, sujeitos e indivíduos que estão à nossa volta. Se nessa ocasião dialogar é ouvir a si e o outro, teremos aqui uma situação antidialógica na qual passamos entender as formas de opressão do corpo, a dominação e divisão das classes cujo o oprimido está sujeito a doutrinas e padrões sociais. Particularmente, através dessa produção, podemos expressar e partilhar essas impressões decorrentes da videoperformance. Neste ponto, o trabalho visou a necessidade de monitorar os impactos causados pelo distanciamento dos corpos no momento excepcional, enquanto artista-performer e estudante universitário, que através da arte do corpo-vídeo, buscamos registrar as vivências cotidianas em meio ao momento de distanciamento social, de modo poético e interpessoal para além dos espaços físicos dos ambientes de nossas casas.

DA PRÁTICA E EXPERIÊNCIA SE CRIA O/A ARTISTA-PERFORMER-EDUCADOR/A

Nos aproximando da conclusão, devemos considerar alguns pontos deste trabalho no que se refere a formação do artista, professor-artista e/ou artista-professor-performer no que diz a respeito a um corpo que influencia outros corpos, bem como educa outros corpos para além do espaço escolar: como ensinar a prática da videoperformance para jovens da arte contemporânea? O que é preciso para que alunos/as e professores/as, enquanto estudante-artista e arte/educadores, quebrem as gaiolas epistemológicas da educação? Quais métodos de ensino seriam o melhor caminho para uma arte-educação mais democrática no espaço escolar? É possível, através da arte/educação, nascer uma educação estética, reflexiva e revolucionária? Enfim, são muitos os levantamentos que poderíamos citar neste texto em torno de performer e arte/educação.

De modo a compreender que a ação de aprisionar o homem através dos seus sentimentos, emoções e vivências significativas seria o primeiro passo da concepção dominante no espaço social e educacional, Carminda André (2017) discute a importância e as implicações da performance na educação, explorando como a performance pode ser usada como uma prática educacional, suas potenciais contribuições para o processo de ensino e aprendizagem e como ela pode afetar a experiência dos alunos na escola. Para além disso, o acesso da educação artística, cênica e audiovisual — seja nas escolas, galerias ou museus de

arte moderna — torna-se cada vez mais acessível para a massa popular no que se refere à compreensão dos códigos eruditos da arte.

O texto de Carminda André (2017) traz algumas reflexões acerca da arte/educação no ensino público no estado de São Paulo, partindo da (re)leitura de três dissertações de mestrados de artistas-professoras/as-pesquisadores/as na rede de ensino básica. No experimento de Marose Leila e Silva (2012 *apud* ANDRÉ, 2017), ela testa o corpo e os dispositivos de poder com consequências no cotidiano escolar. Neste caso, trouxe uma reflexão mais dirigida para as políticas ambientais e a arte de rua em contextualização com a ação do ato do consumismo. É de se imaginar que a performance proposta para os/as alunos/as era de interagirem com as pessoas e com o ambiente externo, em formato de intervenção artística/urbana, em que o aluno compreendesse a relação do seu corpo com a escola, bem como a relação da escola e a cidade, e, para além disso, criasse a concepção de corpo-escola-cidade. Nas abordagens das ruas, os/as alunos eram autônomos em seus passos, e assinalavam que as pessoas diziam não ser consumidores, porém as suas vestes mostravam uma versão oposta do que diziam. Para a surpresa de todos/as, ao interagir com o catador de latinhas, “naquele momento, mostra-se, para os jovens, sujeito emancipado pelo consumo em comparação aos outros entrevistados. Os valores da sociedade do consumo mostram-se instrumentos de colonização da subjetividade” (ANDRÉ, 2017, p. 102).

Logo, temos Alan Livan Araújo (2013 *apud* ANDRÉ, 2017) que nos leva para uma reflexão das gaiolas epistemológicas da educação. Em seu estudo de caso, partiu de diálogos com os alunos, que foram suficientes para aflorar, no ambiente escolar frequentavam, sentimentos e sensações de mal-estar, cujo resultado os motivaram para criação de uma faixa comparando o ambiente escolar com um presídio. Tal atitude dos/das alunos/as foi fortemente questionada e reprimida pelas autoridades locais. Esse episódio trouxe para a comunidade escolar uma discussão em diversas esferas públicas acerca do sistema organizacional, estrutural, pedagógico e do biopoder inserido no espaço.

Nesse mesmo seguimento, Denise Pereira Rachel (2013 *apud* ANDRÉ, 2017) introduz na escola o objeto-corpo-performance, no qual suas ações e a própria presença em sala de aula aborda uma série de reflexões provocadas em um experimento inspirado em uma das obras de Marina Abramović intitulada *The artist is present*. A obra consistia em permanecer sentada em uma cadeira, frente a uma mesa e do outro lado, uma cadeira oposta à sua, para quem assim desejasse sentar à sua frente. Sua performance intrigou todos/as que ali estavam e se repetiu por vários dias, ao mesmo tempo, fez parte da comunidade escolar se sentir incomodados com o que estava acontecendo. Além de sua atitude ser questionada e sua posição de professora-artista-performer com sua sabedoria/autonomia/liberdade ser menosprezada pelos/as os/as alunos/as e companheiros/as de profissão, sua contextualização partindo do seu experimento diz como o

alunado pode estar sujeito às disciplinas empregadas no espaço e ao modelo de ensino no qual estão acostumados, com dificuldades de flexibilização ligada aos métodos altamente racionais de disciplinas mais exigentes.

AS ÚLTIMAS PALAVRAS

Esta produção investigou, por meio da videoperformance, a perspectiva de um corpo em que se criou o pêndulo entre arte da presença com arte do vídeo. A obra em questão traz a estética de atrito, motricidade, poesia e psicofísica, entre os corpos e espaços à sua volta. Esse espaço escuro, que brilha através das fagulhas, que aproveita até as cinzas, é um convite para conhecer e sentir um ambiente de fantasia e hostilidade. Nesse quesito, ao contrário da proposta de Vito Acconci, que intimidava aqueles que chegavam perto para encontrá-lo, o próprio espaço em que aquele corpo vivenciava em meio ao sótão era sufocante e tóxico devido a fumaça que se impregna na pele, no cabelo, nas roupas e nas paredes do quarto, buscando sair pelas fendas das janelas, portas e fechaduras para o lado de fora. É interessante pensar em uma relação de corpo-sótão, no que se refere a sua energia e potência de criação e atração de outros corpos e espaços que interagem com aquele ambiente considerado impenetrável, mas que, para tanto, conseguem estabelecer laços entre as espacialidades.

O trabalho buscou conhecer e reconhecer uma visão de mundo no período em que passávamos por um momento excepcional de pandemia da Covid-19. Através deste experimento, tivemos a chance de encontrar fugas poéticas por meio da videoperformance, no propósito de entender as relações interpessoais sobre aquela realidade e seus novos impactos cotidianos, bem como a natureza do mundo, o propósito da vida, a origem e o destino das coisas e outros aspectos fundamentais da existência humana. Nessa perspectiva, devemos considerar também elementos filosóficos, científicos, culturais e pessoais que influenciam a maneira pela qual as pessoas entendem a realidade e tomam para si outras sensações, impressões e experiências de vida. De modo que a percepção desta produção varia significativamente de uma pessoa para outra através das experiências individuais e coletivas.

As ações desenvolvidas na produção de *Memórias de Sótão* esboçam a experiência das práticas cênicas mescladas com a arte do vídeo, cuja composição possibilita o conhecimento e saber do fazer artístico e a criação da obra de arte que, por intermédio deste, fomenta as relações entre artista e público, assim como a relação em que interagem o/a professor/a e alunos/as. As experiências aqui expostas reforçam a compreensão e conhecimento de si e do outro, de maneira que a videoperformance trabalhada no decorrer

desse texto experimenta psicofísica, poética e política dos corpos que se enrolam em uma teia mútua, orgânica/mecânica e epistêmica.

REFERÊNCIAS

2 IRIS. Direção de Philippe Decouflé. Barcelona: Compagnie DCA, 2004 (50 min.). Disponível em: <https://youtu.be/KVmb54PQwLk?si=N0JsMCZ6kHpMeUoK&t=1346>. Acesso em: 11 nov. 2023.

9 VARIATIONS ON A DANCE THEME. Direção de Hilary Harris. Nova York: Paul Taylor Company, 1966 (13 min.). Disponível em: https://www.ubu.com/film/harris_9-variations.html. Acesso em: 11 nov. 2023.

ANDRÉ, Carminda Mendes. O que pode a performance na escola? **Cadernos Cedes**, v. 37, n. 101, p. 83–106, 2017.

CLAIM. Direção de Vito Acconci. Nova York: Electronic Arts Intermix, 1971 (63 min.). Disponível em: <https://youtu.be/4eD2vF8epeQ?si=9FiG liGvm4F40 4>. Acesso em: 11 nov. 2023.

ESPETÁCULO ZOOM. Direção de Ricardo Alves Junior. Belo Horizonte: Miúda Companhia, 2019 (55 min.). Disponível em: <https://youtu.be/dtPrhDh sZw?si=GTiC5RWyFxuUaX1q>. Acesso em: 11 nov. 2023.

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: O Corpo-Em-Experiência. **Ilinx-Revista do LUME**, n. 4, p. 1–11, 2013.

FERRACINI, Renato. O Corpo-subjétil e as micropercepções: um espaço-tempo elementar. //: MEDEIROS, Maria Beatriz de; MONTEIRO, Marianna F.; MATSUMOTO, Roberta K. (Org.). **Tempo e Performance**. Brasília: Editora da Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007. p. 111–120.

INHOTIM – CAPÍTULO 09 CHRIS BURDEN. Direção de Pedro Urano. Los Gatos: Netflix, 2018 (52 min.). Disponível em: <https://www.netflix.com/watch/81311710?trackId=255824129&tctx=0%2C0%2Cf16282fa-475b-472f-ae40-695095058050-281142160%2Cf16282fa-475b-472f-ae40-695095058050-281142160%7C2%2Cunknown%2C%2C%2C%2C%2CVideo%3A81311699%2C>. Acesso em: 11 nov. 2023.

MEMÓRIAS DE SÓTÃO. Direção de Miqueias Queiroz. Porto Seguro: Universidade Federal do Sul da Bahia, 2022 (7 min.). Disponível em: <https://youtu.be/iVUCx1Yq8 4?si=7Y8i03Frlu1R6ByU>. Acesso em: 11 nov. 2023.

O CORPO E O MAL DOS TRÓPICOS. Direção de Miqueias Queiroz. Porto Seguro: Universidade Federal do Sul da Bahia, 2021 (13 min.). Disponível em: <https://youtu.be/du-lYMkAGgU?si=E-J0OwfgosI0UZ9b>. Acesso em: 11 nov. 2023.

QUEIROZ, Miquéias; RIBEIRO, Sávio; LEÃO, Fernando. **O corpo e o mal dos trópicos: entre violência, medo e poéticas do isolamento.** //: PAZÓ, Cristina; CASEMIRO, Diego (org.). Casa e Pandemia: contexto, experiências e reflexões. Porto Seguro: Universidade Federal do Sul da Bahia, 2022. p. 266–272.

SHARP, Willoughby. Videoperformance. **Revista Performatus**, v. 1, n. 6, 2013. Disponível em: <https://performatus.com.br/traducoes/videoperformance/>. Acesso em: 16 nov. 2023.

SOGABE, Milton Terumitsu. A relação do corpo com o vídeo na obra de Otávio Donasci. Lisboa/Portugal, **Revista Gama-Estudos Artísticos**, v. 3, n. 5, p. 54–63, 2015.

Recebido em 24 de maio de 2023.
Aprovado em 9 de outubro de 2023.