

A Potência do Gesto na Videoarte Feminista¹

Beatriz STEFANO²

Nina Velasco e CRUZ³

Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

RESUMO

O artigo busca analisar três obras videográficas - Passagens I (Anna Bella Geiger, 1974), Preparação I (Letícia Parente, 1975) e Art must be beautiful; Artist must be beautiful (Marina Abramović, 1975) - que estão inseridas no mesmo contexto político social, o feminismo, e utilizam o corpo para travar questões presentes nesse movimento examinando a subjetividade e a situação problemática da mulher em uma sociedade machista e patriarcal, na qual vivemos. Busco refletir sobre esse teor político através do gesto que também está presente nas obras analisadas neste artigo e para isto, utilizo textos do pesquisador italiano Giorgio Agamben - Notas sobre o gesto (2008) e Por uma Ontologia e uma Política do Gesto (2018) - nos quais é discutido este conceito.

PALAVRAS-CHAVE: videoarte; feminismo; gesto; potência; cinema

O FEMINISMO NOS ANOS 70

Antes de uma análise de imagem é interessante contextualizar o momento político e social que as mulheres estavam vivendo na década de 1970, pois as obras apresentam questões feministas ligadas a problematização do corpo e do espaço que a mulher ocupa na sociedade e conseqüentemente, na arte. *Passagens I* (Anna Bella Geiger, 1974), *Preparação* (Letícia Parente, 1974) e *Art must be beautiful; Artist must be beautiful* (Marina Abramović, 1975) foram obras produzidas em intervalos de tempo muito curto sendo duas delas brasileiras - Passagens I e Preparação I - e uma de origem sérvia - Art must be beautiful; Artist must be beautiful. O movimento feminista se manifestou em vários países, assumindo características próprias como resultado dos desdobramentos do momento político, econômico e social vivenciado por cada país,

¹ Trabalho apresentado na IJ04 – Comunicação Audiovisual do XXI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 30 de maio a 1 de junho de 2019.

² Estudante de Graduação 7º. semestre do Curso de Cinema e Audiovisual da UFPE, beatrizandradestefano@gmail.com

³ Orientadora do trabalho. Professora do Curso de Cinema e Audiovisual da UFPE, email: ninavelascoc@gmail.com.

logo, o Brasil desenvolveu condições internas que se diferenciam das condições de países europeus.

Durante o século XX, as décadas de 1970 e 1980 foram períodos de grande efervescência do movimento feminista. Durante a década de 1970 alguns grupos de mulheres estavam surgindo e as pautas do movimento pouco se voltavam para questões específicas do sexo feminino. As lutas apoiavam questões gerais da sociedade como a luta pela anistia, pela liberdade democrática, pela conquista de direitos para mulheres trabalhadoras (como as creches) e etc. Além do que, o feminismo não era reconhecido como um movimento social e muitas vezes as causas do movimento eram incorporadas à estruturas partidárias ou sindicais que possuíam, majoritariamente, uma estrutura interna com relações verticalizadas e burocráticas.

Já em países da Europa o movimento apresentava características diferentes. No final da década de 1960, as mulheres se preocupavam com questões específicas do sexo feminino como a opressão vivida e todos os desdobramentos inerentes a essa condição. As relações de poder existentes nessa sociedade patriarcal e machista já era percebida e discutida entre mulheres feministas e o social estava se tornando cada vez mais político para o movimento. Diante disso, questões relacionadas diretamente a autonomia do próprio corpo da mulher começaram a ser reivindicadas, tomando grandes proporções e chegando até o Estado como uma instituição que alimenta essa estrutura social opressora em relação ao corpo da mulher. Então, surgiram questões relacionadas com o controle das funções reprodutoras, liberação do aborto, bem como as denúncias das violências e denúncias das violências praticadas contra as mulheres nas sociedades.

Os movimentos feministas francês e italiano conseguiram se colocar como autônomos frente a partidos políticos e sindicatos. Essa característica se deve muito ao fato de que as mulheres valorizaram a reflexão sobre outras possibilidades de organização política, contrária ao autoritarismo e a burocracia. Reivindicaram espaços distintos para lutarem por sua libertação, fazendo com que suas questões fossem incorporadas à luta de classes.

É importante pontuar que o Brasil na década de 1970 se encontrava sob o regime militar o que contribui diretamente para a diferenciação entre o movimento feminista em nosso país e em países europeus. Portanto, os movimentos sociais surgidos no período, inclusive o de mulheres, tinham esta causa em comum, assumindo caráter de resistência e protesto à ditadura militar. Esse contexto reforça a ideia de que no Brasil, o

movimento feminista se encontrava muito ligado a questões gerais da sociedade na qual direitos como liberdade de expressão ainda era algo que precisava ser conquistado assim como espaços de luta e discussão social.

Apesar de um contexto político, social e econômico divergente em alguns pontos entre Brasil e Europa, as mulheres nesse período já questionam e problematizam seu lugar na sociedade surgindo a necessidade de construção de espaços coletivos que atendessem às suas inquietações sejam de forma direta e específica, ou de forma mais ampla assumindo questões sociais mais gerais marcadas por um Estado autoritário. A arte foi um dos espaços em que as mulheres ocuparam e expressaram essas inquietudes sociais e políticas através do corpo, entre as décadas de 1960 a 1980, como comenta a pesquisadora argentina Andrea Giunta

O corpo escondido e fixo, acometido por estereótipos, ou até mesmo por tabus ligados a estruturas patriarcais do modernismo heterossexual e normativo, passou a ser questionado e investigado de modo intenso. Um corpo redescoberto veio à tona no campo das representações artísticas, tanto na América Latina quanto internacionalmente. (GIUNTA, 2017, pág 29)

Em *Passagens I* (Anna Bella Geiger, 1974), *Preparação* (Letícia Parente, 1974) e *Art must be beautiful, artist must be beautiful* (Marina Abramovic, 1975) as artistas utilizam o próprio corpo como um instrumento para que questões culturais e sociais intrínsecas ao sexo feminino se manifestassem através da arte. Isso não quer dizer, necessariamente que as três artistas se declaram feministas, porém nesses trabalhos elas evocam uma discussão feminista. Apesar da centralidade do corpo na imagem, as três obras apresentam um elemento muito presente ou até mais importante que o corpo, pois ele lança luz, ele dá vida e entrega potência aos corpos.

Em *Notas sobre o gesto*, Agamben inicia seu texto falando sobre a perda dos gestos da burguesia ocidental no final do século XIX. O autor comenta sobre o primeiro estudo de análise dos gestos humanos mais comuns, como o caminhar, com métodos estritamente científicos feito por Gilles de la Tourette. O pesquisador francês desenvolveu métodos para analisar os passos humanos podendo medir diversos aspectos do caminhar como comprimento do passo, desvio lateral, ângulo de inclinação, etc.

Um ano antes desses estudos sobre o andar, foi publicado um estudo que devia fixar o quadro clínico daquela então chamada síndrome de Gilles de la Tourette. Através do mesmo método que foi usado para estudar as pegadas humanas, pode-se aplicar uma

descrição sobre uma proliferação de tiques, espasmos e maneirismo que Agamben não viu outra forma de traduzir esse surto senão como “uma catástrofe generalizada da esfera da gestualidade” . Alguns anos após 1885, próximo a virada do século, no qual foi constatada a proliferação de diversos casos como esses, não se encontravam mais registros dessa síndrome. Só na década de 1970 que Oliver Sacks caminhando pelas ruas de Nova York acreditou ter visto três casos em espaços de tempo de poucos minutos.

A hipótese sustentada por Agamben, baseada em filmes de Marey e irmãos Lumière feitos nesse mesmo período para o desaparecimento de casos de tourettismo, é que **nesse** meio tempo os tiques, maneirismo e ataxias haviam se tornado norma e, a partir de certo momento, todos tinham perdido o controle dos seus gestos, pois caminham e gesticulam freneticamente. Diante desse descontrole gestual que surgiu no final do século XIX é quase um exercício perceber onde nós podemos encontrar o gesto. As três obras analisadas neste artigo foram selecionadas por apresentarem o gesto como aspecto fundamental na construção do caráter político existente no corpo da mulher.

A POTÊNCIA DO GESTO NA VIDEOARTE FEMINISTA

O gesto para Agamben está na esfera dos puros meios, na pura medialidade, ou seja, ele não possui uma finalidade ao contrário de um movimento que tem em si mesmo o seu fim - como a dança como dimensão estética - e de uma esfera dos meios dirigidos a um fim - usando um exemplo do próprio Agamben, seria sair de um ponto A para chegar num ponto B. O exemplo mais simples e esclarecedor que Agamben utiliza para falar sobre o gesto, é o exemplo do mímico

O que imita o mímico? Não o gesto do braço com a finalidade de pegar um copo para beber ou com qualquer outro escopo, do contrário, a mimese perfeita seria a simples repetição desse determinado movimento tal e qual. O mímico imita o movimento, suspendendo, entretanto, sua relação com um fim. Isto é, ele expõe o gesto em sua pura medialidade e em sua pura comunicabilidade, independentemente de sua relação efetiva com um fim. (AGAMBEN, 2018, pag 3).

Nascida em 1933, no Rio de Janeiro, Anna Bella Geiger é reconhecida como uma das artistas mais importantes do país. Sua produção artística apresenta diversos

suportes e meios, como chapas de metal, cartografias, fotomontagem, fotogravura, fotocópias e o vídeo, que acentuam o estilo experimental e formal. Sendo uma das pioneiras da videoarte no Brasil, Anna Bella realizou na década de 1970 videoartes com um viés crítico e um certo engajamento político sendo algumas delas *Ideologia (1973)*, *Mapas elementares n.1 (1976)* e *Passagens I (1974)*. As duas primeiras apresentam um caráter político muito claro, na primeira o vídeo mostra dois estudantes os quais pronunciam diante de um quadro negro a palavra “qua-dro” e “Bra-sil”, que questões ideológicas de um Estado autoritário em instituições de ensino podem ser pensadas.

Na segunda obra, a artista ironiza expressões historicamente problemáticas que fazem parte do esteriótipo da América Latina, como “mulata”, através do desenho que ela desenvolve no vídeo, o qual transforma o mapa da América do Sul em uma silhueta, e do jogo semântico decorrente das palavras escritas: amuleto, a mulata, a muleta, América Latina. Já a terceira, *Passagens I (1974)*, é a obra que a artista explora o aspecto formal do vídeo e coloca o próprio corpo como principal elemento. O vídeo apresenta planos abertos e fechados, nos abertos é possível ver Anna Bella de costas e corpo inteiro subindo escadarias e nos fechados podemos ver do joelho aos pés a artista subindo escadas. O vídeo não apresenta uma narrativa e nem uma montagem clássica dos planos, o que vemos são diversas escadas que não levam a artista para lugar algum, pois não conseguimos ver o lugar de partida nem o destino final após subir escadas. Ela sobe escadas sem chegar a lugar nenhum, é como o mímico que faz um movimento repetitivo de tomar um copo d’água, por exemplo, mas não bebe água, ambos não possuem finalidade.

Letícia Parente foi uma artista visual e professora doutora em química da Universidade Federal do Ceará e da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, nascida na Bahia em 1930 e falecendo no ano de 1991. Também foi uma das pioneiras na videoarte no Brasil e além disso, a artista possui um repertório experimental em seu trabalho artístico transitando entre a pintura e a gravura, a fotografia e o audiovisual, o vídeo e a instalação, etc. Uma das suas videoartes mais icônicas, e que se tornou um emblema para a videoarte do país, é *Marca Registrada (1975)*, na qual a artista através de uma automutilação borda com uma agulha na sola do seu pé a seguinte frase “Made in Brazil”. A obra possui uma ligação com o contexto político da época, a ditadura militar, que contesta os diversos pontos de repressão oriundos daquela época, seja pela

censura, tortura ou pela noção de desenvolvimentismo da época às custas de uma exploração desenfreada da natureza e uma concentração de lucros.

Em *Preparação (1974)*, a artista está de frente para um espelho no banheiro, no qual ela se olha e penteia o cabelo, logo em seguida percebemos que ela corta um pedaço de fita crepe e gruda na boca, a câmera dá zoom, e vemos que ela começa a desenhar uma boca com o batom em cima da fita. Corta mais um pedaço e coloca no olho direito desenhando um olho, depois corta mais um pedaço e gruda no olho esquerdo desenhando, também, um olho em cima da fita. Com os três pedaços de fita no rosto, Letícia “se olha” no espelho e ajeita o cabelo e a roupa passando a mão rapidamente pelo cabelo e pelos ombros. Por fim, ela vai em direção a porta e sai do banheiro, a câmera permanece no mesmo cômodo da casa e captura alguns segundos da porta fechada.

Aparentemente vemos gestos do cotidiano do universo do mulher, a preparação antes de sair de casa penteando o cabelo, ajeitando a roupa, colocando maquiagem e tantas outros gestos que fazem parte da rotina da mulher quase como um ritual padronizado e naturalizado pela sociedade patriarcal que vivemos. Ao colocar a fita adesiva na boca e nos olhos para “se maquiar”, Letícia subverte essa preparação e questiona a naturalização de práticas inerentes ao universo da mulher que atuam como uma espécie de controle de corpos. A reprodução de gestos ordinários que remetem ao universo da mulher não foi feita para ter esta finalidade. Ela utiliza a maquiagem mas não se maquia, ela se olha no espelho como se estivesse enxergando através do olho desenhando na fita crepe e então passa a mão nos cabelos e na gola da blusa como se estivesse se arrumando. Foi uma preparação desprovida de um fim e essa não finalidade pode gerar uma falta de sentido - para que ela colou fitas adesivas no rosto? para que ela estava se preparando se não vemos ela sair de casa ou muito menos olhando seu reflexo no espelho? - . Mas segundo Agamben, a consequência dessa condição desprovida de finalidade é o que torna o meio ativo

Mas enquanto a finalidade sem fim é paralisante e, de algum modo, passiva, pois mantém a forma vazia do fim sem nenhum conteúdo determinado, a medialidade que está em questão no gesto é ativa, porque nela o meio se mostra como tal, no próprio ato em que interrompe sua relação com um fim. (AGAMBEN, 2018, pag 3.)

Marina Abramovic nasceu em Belgrado, ex-Iugoslávia, no ano de 1946. Ela é sem dúvida uma das artistas inspiradoras e produtivas de nosso tempo e a sua

importância para a arte performática é de extrema relevância. Desde o início da sua carreira, nos anos 70, quando estudou na Academia de Belas Artes em Belgrado, ela tem sido uma pioneira no uso da performance como forma de arte visual. O corpo sempre foi tema de seus trabalhos artísticos e, explorando os limites mentais e físicos do seu ser, ela suportou a dor e a exaustão. Abramovic possui muitas performances polêmicas devido ao limite extremo em que a artista se coloca para explorar as possibilidades e potências não só do seu corpo, mas do público também como na performance artística *Rhythm 0* (1974).

Nessa obra, Abramovic permaneceu imóvel em uma sala do Estúdio Morra, em Nápoles (Itália), durante 6 horas e algumas instruções destinadas ao público foram escritas para esta obra. Havia 72 objetos em uma mesa, que poderiam ser usados na artista como desejado e que durante o período de duração estabelecido ela se responsabilizava. Esta obra se tornou polêmica, porque durante a performance, muitos dos objetos de destruição (como faca, tesoura, lâmina de barbear, etc) foram utilizados com a artista apontando uma arma na cabeça dela, rasgando suas roupas com lâmina de barbear, enfiando espinhos de rosas no estômago, etc.

A obra em que analiso aqui, *Art must be beautiful; artist must be beautiful* (1975), é uma das primeiras performances que Abramovic faz em sua carreira. Ela está de frente para a câmera, em um plano fechado onde podemos ver seus ombros até a sua cabeça e assistimos a artista pentear os cabelos com uma escova em uma das suas mãos e repetir a frase título do vídeo *Art must be beautiful; artist must be beautiful* durante pouco mais de 13 minutos. A frase repetida diversas vezes pela artista faz-se parecer como um lema e ao mesmo tempo demonstra momentos de raiva quando escova o cabelo com muita força. O vídeo levanta muitas questões que são discutidas no campo da arte por muitos anos como as convenções, os padrões e a estética, o que se torna ainda mais problemático vindo do ponto de vista de uma mulher, pois a arte também é um espaço que foi historicamente dominado por homens.

O vídeo começa e termina com Abramovic penteando os cabelos compulsivamente, a impressão que temos é que ela continuará na mesma posição passando a escova nos cabelos. Definitivamente a artista não busca arrumar, alisar, desemaranhar, pôr em ordem utilizando um pente ou uma escova, ela passa a escova pela própria cabeça, mas nunca penteia os cabelos, ela sempre arruma e logo em seguida desarruma, até ir alisando novamente. A repetição constante de um gesto pode ser uma

forma de perceber a sua pura medialidade, pois provoca uma tomada de consciência que torna visível o meio do ser humano diferindo-se daquele em que ele está se relacionando. O caráter político presente nas três obras analisadas é revelado com a pura medialidade do gesto.

O DESPERTAR PARA O GESTO DO FEMINISMO

Após Agamben discutir sobre a perda dos gestos, no final do século XIX, ele coloca fala sobre uma tentativa de reapropriação e registro através do cinema, da teoria do eterno retorno de Nietzsche e do atlas *Mnemosyne* de Aby Warburg. Em seu texto, Notas sobre o gesto, ele não se prolonga a respeito de uma justificativa para esses três acontecimentos modernos aparecerem como reapropriadores do gesto. Em relação ao cinema, ele coloca o gesto como o elemento central, ao contrário da imagem.

O cinema reconduz as imagens para a pátria do gesto. Segundo a bela definição implícita em *Traum und Nacht* de Beckett, o cinema é o sonho de um gesto. Introduzir neste sonho o elemento do despertar é a tarefa do diretor. (AGAMBEM, 2008, pg. 12)

O despertar para o gesto é uma tarefa que ainda está muito distante de ser cumprida quando pensamos em um cinema comercial, principalmente. Quando pensamos em cinema, imaginamos a sala escura, poltronas inclinadas e a imagem, vinda de origem desconhecida, sendo projetada em um telão, ou seja, esse dispositivo clássico do cinema é projetado para emergirmos na narrativa, a qual está sendo desenrolada, juntamente com a montagem que camufla e suaviza os cortes entre os planos e a interpretação naturalista dos atores carregadas de ações e intenções. Esses três fatores contribuem para que fiquemos, na maioria das vezes, imersos naquelas histórias, como se fizessemos parte daquele meio e estamos “espiando”, o que no cinema chamamos de *voyeurismo*. O gesto levaria ao *voyer* a percepção sobre a diferença entre o público e o privado, entre o corpo e a imagem, entre a ficção e o real.

Passagens I (Anna Bella Geiger, 1974), *Preparação* (Letícia Parente, 1974) e *Art must be beautiful; Artist must be beautiful* (Marina Abramović, 1975) estão em sentido oposto a esse cinema. Essas videoartes feministas contém o despertar para o nosso meio que se encontra regulado pelo patriarcado e para uma nova perspectiva de se pensar a política e a arte. Poderia trazer outros exemplos para este artigo que

representaria muito bem o trabalho de mulheres radicais que inverteram o ponto de vista a partir do qual o corpo feminino havia sido até então representado, como comenta a pesquisadora Andrea Giunta.

O nu, o retrato, as imagens da maternidade, sempre vistos do mesmo ângulo originalmente ancorados em parâmetros de representação regulados pelas convenções da arte acadêmica do século XIX e, em seguida, pelas convenções do modernismo do começo do século XX. (GIUNTA, 2018, pag. 29)

Em um mundo onde nossas ações estão sendo o tempo inteiro controladas e impulsionadas por uma vontade, onde os corpos femininos foram historicamente reprimidos e que até os dias atuais lutam para enfrentar uma sociedade patriarcal, fica cada vez mais difícil para nós conseguirmos um espaço onde nossos corpos não precisem ser vestidos pela moralidade. Portanto, apresentar potência e vivibilidade a esses corpos através de uma pura medialidade, de uma ausência de finalidade, ou seja, através do gesto é extremamente político e ético.

REFERÊNCIAS

CHÃO DE FEIRA. **Por uma política e uma ontologia do gesto**. Disponível em: <<http://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2018/04/cad76ok.pdf>>. Acesso em: 10 abr. 2019.

FARJADO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea. **Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2017. 384 p

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, godard** . 1 ed. São Paulo: COSAC & NAIFY, 2004.

ARTE E FILOSOFIA. **Notas sobre o gesto**. Disponível em: <<https://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/731>>. Acesso em: 10 abr. 2019.