

RESUMO

Para empreender uma análise estética da videoarte *Entre* de Nina Galanternick, o artigo parte da premissa de que os simulacros do corpo fragmentado nas videoartes possuem elevado índice poético, geradores de múltiplos sentidos estésicos. Conhecer as relações entre visibilidade e interação, corpo e vídeo, permitiu compreender como se constroem o significado das coisas do mundo e das coisas da vida, da cultura e dos corpos.

Palavras-chave: *corpo, videoarte, Entre.*

ABSTRACT

To undertake an analysis of video art aesthetics *Entre* of Nina Galanternick, the article assumes that the simulacra of the fragmented body in videoartes possess high poetic content, generating multiple estésicos senses. Knowing the relationship between visibility and interaction, body and video allows us to understand how to construct the meaning of things in the world and the things of life, culture and bodies.

Keywords: *body, video, Entre.*

Análise estética da videoarte O meu corpo no corpo do outro

Regilene Sarzi Ribeiro

Pós-doutora em Artes pelo Instituto de Artes da UNESP/SP. Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP. Professora Titular e Coordenadora Auxiliar do Curso Design Gráfico da UNIP/SP.

Durante as primeiras investigações sobre o tema desta pesquisa observamos que havia um profícuo campo de estudo sobre a experiência estética e a presença do corpo a ser revelado pelo atual estágio de desenvolvimento da produção artística audiovisual brasileira.

A partir dos anos de 1960, muitos artistas concebem o próprio corpo como lugar de construção de sentidos, investigação e gênese de realidades novas, radicais e subversivas, cuja conexão com os meios tecnológicos transforma o corpo e o vídeo dispositivos híbridos produtores de novas experiências estéticas.

Deste contexto partimos para investigação do corpo como um operador de sentido no audiovisual e estudo do sincretismo corpo-máquina como protagonista da construção de identidade do sujeito conforme afirma Mello: "Pensar nesse corpo que emerge na contemporaneidade diz respeito também a inseri-lo no contexto das formas artísticas e a conhecer os diversos perfis que compõem a sua identidade" (MELLO, 2008, p.141).

Como sabemos, as primeiras experiências estéticas com o vídeo no Brasil ocorreram em meados de 1960 com a chegada da primeira câmera Portapak ao país. O pioneirismo conceitual dos anos de 1960 e 1970 e as obras de artistas como Letícia Parente, Hélio Oiticica, Wesley Duke Lee, Antônio Dias e Sônia Andrade, entre outros, marcam o surgimento da videoarte brasileira.

Adotando o corpo como um operador de sentido, decidimos investigar como sua presença nas obras videográficas da primeira geração do audiovisual brasileiro, "a geração dos pioneiros" (MACHADO, 1997, p.75), se caracterizou um elemento de mediação entre a crítica social e as estratégias políticas da época e como esta motivação se reitera na atualidade.

Para tanto, buscamos descrever de que forma o embate entre a câmera de vídeo e o corpo do artista se constitui um elemento estrutural construtor da linguagem audiovisual, sinônimo de produção artístico-midiática que amplia as experiências sensíveis do corpo.

Tendo o próprio corpo como materialidade e linguagem artística, como na *Body Art*, os artistas que deram origem à arte do vídeo no Brasil se apropriam dos recursos da máquina (registros, enquadramentos e sons) para expor seu corpo a discussões estéticas, sociais, culturais e políticas. Sobre estas videoperformances no Brasil, afirma Mello: "Diferentemente de outros países que produzem nos anos 1970 *performances e body art*

(arte corporal) muitas vezes em espaços abertos, no Brasil tais manifestações públicas são reprimidas, censuradas, pelo Estado ditatorial. Os trabalhos performáticos são realizados, dessa forma, em caráter privado, isolados do espaço público, e documentados pela câmera de vídeo". (MELLO, 2008, p.144).

Na atualidade os artistas herdeiros das primeiras videoartes consolidam as experimentações estéticas com o corpo, sobretudo por meio do uso plástico e poético que fazem da linguagem audiovisual, como na videoarte *Entre*, de 1999, que será objeto de análise deste artigo. As videoartes dos anos de 1990 não são mais videoperformances que buscam, como nos anos 70, apenas o registro da ação do corpo. Mas são videoartes nas quais a imagem do corpo sofre intervenções dos recursos gráficos e audiovisuais da tecnologia digital (edição e montagem) que deles resultam corpos múltiplos e multifacetados, fragmentados, sobrepostos, articulados e recompostos.

Cumpramos destacar que a evolução da tecnologia e as mudanças no contexto político e cultural interferem de modo significativo na produção videográfica contemporânea. O vídeo passa a ser explorado de forma crítica com consciência da multiplicidade dos desafios da linguagem e dos recursos agora muito mais disponíveis e acessíveis. A máquina se torna muito mais do que um meio de registro somado à resistência e consciência política que os pioneiros da videoarte tinham diante do poder totalitarista, representado pelo governo militar da época e pela mídia televisiva, visando questionar autoridades e tabus. O vídeo torna-se linguagem plástica audiovisual onde som e imagem compõem novos discursos do corpo.

A imagem eletrônica trouxe um vasto campo de experimentações estéticas e inúmeros recursos de edição e montagem como cortes, sobreposições, distorções, anamorfoses, mosaicos, colagens, colorizações, compressão ou expansão da imagem (*squeezzoom*). Estes e outros elementos participam ativamente da construção dos simulacros cujos regimes de visibilidade e interação reiteram os discursos do corpo, tornando-o lugar por excelência da construção de sentido.

Para análise do vídeo *Entre* (1999) da artista carioca Nina Galanternick, tomamos como eixos hipotéticos e norteadores¹, as seguintes questões:

Como o corpo é representado por meio de fragmentos pelo vídeo? Qual a relação entre a representação do corpo fragmentado e a linguagem do vídeo? Como os aspectos formais – composição, espaço, luz, cor e textura – operam arranjos plásticos, estéticos e sincréticos que tornam visíveis os corpos na videoarte analisada? Que narrativas visuais concretizam? Que sentido do outro e do si são processados? Como as interações entre corpo e vídeo veiculam elementos estéticos que permitem que a videoarte se configure um discurso sensível do corpo?

Defendemos que os simulacros do corpo fragmentado possuem elevado índice poético e comunicacional. Dessa hipótese, e por considerarmos que as videoartes produzem múltiplos sentidos estéticos, resulta esta análise estética a partir do fragmento do corpo na videoarte escolhida para objeto de estudo.

Da análise do vídeo *Entre* (1999) procederam às descrições da plástica sensível e do sincretismo audiovisual que edificam as relações interativas entre o artista, a videoarte e seu público, sujeitos complexos e em interação que, mediados pela

linguagem audiovisual, compartilham o sentido. Conhecer como se dão estas relações permitiu compreender como ocorrem as interações nas quais se elaboram os regimes de visibilidade que constroem o significado das coisas do mundo e das coisas da cultura: da vida e da arte. Além disso, a análise promove um aprofundamento sobre a experiência estética do corpo ao estabelecer semioses constituídas de sistemas de valores (verdades, saberes e modos de ver o mundo) vivenciados por competências estéticas despertados por meio da plástica sensível e dos aspectos formais da linguagem sincrética audiovisual.

Como base teórica para análise dos regimes de interação e visibilidade, tomamos como referência os desenvolvimentos teóricos dos semiotistas e pesquisadores da sociossemiótica² Eric Landowski (1992, 2009) e Ana Claudia de Oliveira (2010) que discutem os aspectos sociais e estéticos dos sujeitos em interação com a plástica sensível de objetos artísticos.

Para Landowski (2009), as interações acontecem na dinâmica da produção do sentido na qual um procedimento – programação, manipulação, ajustamento e acidente – interfere no outro para processar a construção de sentido. O que Landowski entende nas formas de interação por *programação* se refere às relações humanas para com as coisas vivenciadas por operações em que a ação é organizada sendo fundada em certos princípios de regularidade. Os seres humanos são seres sociais organizados como executantes programados em função das necessidades das máquinas de produção de sentido, máquinas a serem operadas por programações. Para se comunicar, o homem produz meios e mídias cuja constituição sintática e semântica perpassa mecanismos técnicos/maquínicos que organizam o uso de linguagem.

Dessa forma, para operar os dispositivos de produção de sentido, como uma câmera de vídeo, o homem precisa saber como ela opera e atua em sua programação e programar outros iguais para sua leitura e interação, com o intuito de concretizar o ato comunicativo. Por isso, o regime de programação prevê a adaptação unilateral de um actante/sujeito ao outro para se ajustar à programação e operar os dispositivos de produção de sentido.

Nas relações entre seres e coisas, a programação ocorre para que os procedimentos enunciativos disponíveis nas máquinas como o vídeo possam ser operados explorando a sua potencialidade e experimentados esteticamente. Sabemos que, por meio do regime de programação, os sujeitos são programados para operar sobre e com os procedimentos técnicos disponíveis no dispositivo videográfico: recortes, detalhes de cenas, enquadramentos fechados, sobreposições, incrustações.

A segunda forma de interação, cujo procedimento operador do sentido se denomina *manipulação*, pressupõe relações entre os sujeitos que ultrapassam o tecnológico e a operação do maquínico, para lançar bases interacionais subjetivas da ordem da intencionalidade estratégica.

Está posto o primeiro estágio do discurso artístico no qual os valores culturais, sociais, políticos e estéticos são presenças e visões de mundo que levam os sujeitos do discurso à descoberta de novos mundos. Mundos que se tornam visíveis porque seres acreditam e participam do seu tornar-se presenças. Os sujeitos criadores dos vídeos, cada qual com a sua visão de mundo, indicam ao público relações calcadas na fidelidade dos benefícios de se conhecer e engajar por meio da arte.

De outro lado, as relações, ainda, podem explorar a instauração do sujeito que assiste a obra (público) como coparticipante e coautor da construção do sentido, por meio de um *fazer sentir*. Estamos diante do regime de interação por *ajuste*. Os sujeitos descobrem, ao se ajustar uns aos outros, que na experiência sensível podem ocorrer fenômenos inesperados, de dimensão corporal sentida por ambos e relatados como o acaso, o inusitado, denominado pelo semioticista como *acidente*. Na arte experimentam a descoberta de sentidos para além daqueles vividos cotidianamente e estes são definidos como *acidentes*.

Envolvidos no ato enunciativo, os sujeitos são instaurados pelos discursos videográficos e se colocam em relação por meio de interações regidas por modelos como os descritos acima. Os discursos, quando enunciados, como os discursos artísticos do vídeo analisado, colocam em cena atores sociais cujos papéis de sujeitos operadores do discurso, enunciator e enunciatário³, se processam por meio de trocas discursivas (OLIVEIRA, 2010).

Os regimes de visibilidade, uma das bases teóricas que buscamos operacionalizar, descrevem os papéis do eu e do tu, transportando-os para papéis de sujeitos operadores do discurso artístico: “sujeito visível e sujeito do ver” (LANDOWSKI, 1992, p.89), respectivamente aquele que se coloca em evidência (para ser visto) e aquele que capta as imagens (que se coloca a ver) assumindo este papel operacional por convencimento e sensibilidade.

No vídeo *Entre* (1999), de Nina Galanternickii, nos deparamos com cenas de um corpo feminino mostrado em detalhes, dos pés a cabeça, passando por ventre, nádegas e órgãos sexuais cuja tonalidade de pele varia de um intenso rosáceo ao vermelho. O corpo feminino é percorrido pela câmera de cima a baixo e enquadrado na intimidade para mostrar detalhes dos membros do seu rosto, cabelos, narinas, orelhas e boca. Outras cenas focalizam pormenores como pintas e machas do corpo e membros como pés, nádegas e pelos da vagina. O programa é baseado nos enquadramentos fechados e torna corpo visível por meio de um modo de ver e conhecer programado pela câmera que capta a realidade pautada nas partes e assim constrói uma visibilidade fragmentária.

Os modos de construção do sensível são despertados para a percepção do fragmento e das coisas vistas por meio de suas partes e organizadas pelo programa próprio da câmera de vídeo que fragmenta naturalmente o que vê por meio do enquadramento. Esta programação, para sentir o fragmento e as coisas do mundo por suas partes, em detalhes, é uma fun-

ção programada pelo dispositivo da máquina da ordem do midiático, uma vez que está na essência da linguagem do vídeo a estrutura fragmentar. A programação da máquina visa educar o usuário para um contato com o mundo por meio da continuidade e das relações cotidianas da ordem e da estabilidade. Daí, a construção de sentido ser baseada em princípios de regularidade em que o fragmentário se configura como um elemento estrutural, elemento chave, da linguagem audiovisual que se estabelece como um componente caracterizado pelo descontínuo.

Figuras orgânicas, compostas de linhas curvas, se contrapõem às figuras geométricas, retilíneas. Os arranjos plásticos, cortes e planos detalhes, que têm no recurso do *zoom* um meio muito explorado, mantêm quem quer que esteja a ver este corpo o tempo todo muito próximo dos detalhes destes orifícios e entradas. O olhar é levado a permanecer estático e fixo nestas partes do corpo (Figuras 01 e 02).

Essa composição é resultado do enquadramento fechado e muito preciso das cenas que focaliza a parte do corpo que se quer reconhecer pela palavra de ordem *entre*. O recorte da imagem do corpo compõe o espaço com formas geometrizadas do corpo e estas tornam cada vez mais visíveis acessos e portais de entrada ao corpo orgânico como boca, orifícios de orelha e narinas, umbigos e vagina.



Figura 01. Frame vídeo *Entre* (1999), Nina Galanternick, detalhe de fragmentos, orifícios e entradas do corpo.



Figura 02. Frame vídeo *Entre* (1999), Nina Galanternick, detalhe de fragmentos, orifícios e entradas do corpo.

A escolha pelo detalhe e enquadramento do corpo é determinante para que o público se dirija e seja levado a querer o adentramento do corpo. Além disso, para que os sujeitos envolvidos no ato artístico-comunicativo acreditem que é preciso interagir com aquele sistema linguístico para comunicar-se e dar sentido à vida, são manipuladas suas competências que mediam interações volitivas entre um *fazer fazer* por meio de um que *faz* o outro *querer fazer*.

Entre os procedimentos de manipulação está o da persuasão alcançada pelo artista que explora os recursos sintáticos e semânticos da linguagem para convencer o público a se reconhecer no discurso. O público sente-se parte integrante do ato comunicacional, sente-se um coautor, e passa a crer que deve interagir com aquele enunciado. Esses sujeitos manipuláveis são dotados de inteligência e competências e com isso são persuasivos e manipuladores de suas relações, levando o outro a crer em sua relativa autonomia. O acordo, entre o sujeito que manipula e o manipulado, se dá por meio da persuasão em que ambos se encontram acreditando estarem ali por vontade própria e não por um comportamento programado. Como quando o olhar de quem está vendo o corpo de cima a baixo, e vice-versa, permanece fixo, sem se mover, acompanhando a câmera passar pelo corpo inteiro perscrutando-o por meio de movimentos rápidos.

O cinetismo da câmera é um traço da linguagem audiovisual que gera movimentos compostos de ritmo (rápido e lento) e velocidade (acelerado e desacelerado) marcados pela continuidade e descontinuidade nas cenas, e a parcialidade com que este corpo se faz visível. As formas ovais e circulares dos membros do corpo compostos de orifícios garantem o efeito de dizer verdadeiro das cenas, de que se trata de acessos por meio dos quais se adentra o corpo. Portanto, o enquadramento aproximado e o uso do *zoom*, usados para tornar visíveis esses espaços de acesso ao corpo, avalizam que aquelas formas são percursos, trajetos, passagens e podem ser adentrados.

O *ajustamento* se dá por procedimentos como enquadramentos e zoons destinados a articularem-se uns com os outros e ou a interferir um no outro, na prática das interações concretas. No ajuste, o regime de interação se dá em função do que os sujeitos sentem, do sentir, e na maneira de atuar como coparticipantes e ou adversários na construção de sentido.



Figura 03. Frame vídeo *Entre* (1999), Nina Galanternick, detalhe cores que se alteram no final do vídeo.

Os percursos sugeridos por triangulações e circunvoluções, resultantes do contorno das formas e partes do corpo, são enquadrados por planos fechados e *zooms* que dirigem quem está assistindo ao vídeo de fora para dentro, do exterior social e coletivo e para o interior privado e íntimo. As formas orgânicas e o conteúdo discursivo projetados em tais percursos garantem ao público (enunciatário) um despertar da atenção e da cognição para se por em relação no processo comunicativo, que se findará pelo convite desses mesmos recursos plásticos à competência estética na reconstrução do sentido da videoarte *Entre*.

As cores de pele tonalizam partes do corpo à mostra e iluminadas que expressam a materialidade do corpo externo: espaços do corpo público. As cores escuras figurativizam a ausência da luz e expressam a materialidade do corpo interno, de espaços profundos onde a luz não penetra e, por isso, são espaços de dentro, do corpo interno: espaços do corpo privado. O corpo no começo do vídeo é tonalizado por cores quentes: vermelhos, rosas e violáceos que reiteram traços de dinamismo e ação. Da metade em diante do vídeo o corpo ganha tons pastéis, brancos amarelados, ocre e cinzas, com leves tons de sépia que esfriam a composição cromática das cenas. Ao final do vídeo o corpo é uma matéria sem vida, em preto e branco, sem cor, cuja tematização da apatia e a falta de reação corpórea são sentidas pela ausência da cor (figuras 03 e 04).

O sistema visual opera em colaboração com o sistema verbo-sonoro cujas palavras proferidas pela voz masculina são intensas e imperativas. O que já se conhece no primeiro contato com o vídeo, por meio do seu título *Entre*, ao longo das cenas vai se concretizando nas formas, nas cores e na materialidade do corpo representado no espaço da tela do vídeo.

O que se vê do corpo são por aproximações da câmera, que enquadram membros que dão acesso como entradas para o seu interior: o orifício de uma narina, uma boca escancarada ou olhos projetados sobre a pele. Quando menos se espera o sujeito que observa está contagiado pelos acessos ao corpo e se encontra diante do acidente: o meu corpo no corpo do outro.

O acidente é um procedimento de interação que ocorre por meio de eventos estéticos marcados por sensações puras, efêmeras, pontuais, sublimes ou catastróficas somados a efeitos de deslumbramento, estranhamento e encantamento ou aflição e dor, frente ao inesperado. Como o encantamento ou estranhamento que sentimos diante dos portais de acesso ao



Figura 04. Frame vídeo *Entre* (1999), Nina Galanternick, detalhe cores que se tornam preto e branco no final do vídeo.

corpo, que materializados pela linguagem videográfica se estruturam em códigos visuais como formas, cores, texturas, luz e sombra dos órgãos e membros reelaborados e ressignificados pelo vídeo.

Os enquadramentos e as tomadas de cena, os *zooms* e a montagem, ora contínua ora descontínua, resultam num todo de sentido que, uma vez desconstruído pela análise de suas partes, escancaram a relação entre os elementos de duração e frequência.

De igual forma, a ligação entre cenas rápidas e lentas e superfícies planas em detrimento às aberturas do corpo é composta pelo caminhar da câmera que mostra o corpo de cima a baixo em movimentos rápidos versus as partes do corpo mostradas vagarosamente. Um corpo englobante é destacado por espaços externos, retilíneos, na tonalidade da pele e na materialidade do corpo, oposto às cenas lentas que são marcadas pelo ritmo desacelerado que tornam visíveis detalhes de um corpo englobado por áreas circulares e formas lisas dos espaços internos.

Por todas estas relações, o corpo da videoarte *Entre* é um corpo conhecido na sua intimidade por um dispositivo maquínico que se aproxima sempre com o intuito de tornar visíveis os portais de acesso e entrada ao corpo. Estes portais são representados por figuras de partes do corpo, por fragmentos, mas também para expor o corpo e deixar claro o imperativo que se quer que se siga sem questionamentos: *entre*. É uma ordem, um desejo. E para *entrar, sinta* o percurso deste corpo.

No vídeo *Entre* o sonoro-visual atua em cooperação. Imagens se reúnem a sons de diferentes espécies produzidos pelo próprio corpo feminino, como gemidos, sopros, estampidos de beijos e chupadas. O vídeo se encerra com uma voz masculina que declama aos gritos, trechos de poesias de Clarice Lispector, Antônio Artaud, Mário Quintana, William Blake e Raduan Nassar.

A organização sonora de *Entre* se constitui de ruídos e sons metálicos, mas ao mesmo tempo sons de fluídos. Sons provenientes do corpo, fluídos e líquidos corporais, sons de batidas do coração, gemidos, sons de assovios, “chupadas”, sons resultantes de beijos, sopros. A voz que recita é interrompida por ecos compostos de sons de fluídos e líquidos do corpo, e a seguir, o som de fundo parece ser dito na língua inglesa que se mistura a sons de diferentes ritmos e velocidades, sons de vento, sopros, que logo desaparecem. Estes sons efêmeros passam muito rapidamente, para dar espaço a palavras/sons como “nhã, nhã, nhã”, “tchi, tchi, tchi”.

A sonoridade do vídeo se modifica quando entra em cena uma boca masculina de tom avermelhado, que verbaliza frases na direção de outro corpo também rosáceo. Esta interpretação só é possível graças ao tom de pele rosado que se pode visualizar ao redor e nas extremidades do quadro e próximos ao centro da boca que gesticula falando para frente da câmera, na direção deste outro corpo que se acredita ser um corpo feminino.

O rosto masculino que se faz ver por meio do nariz, boca e queixo fala para dentro de alguma coisa ou lugar e a câmera sugere este espaço para onde o homem projeta sua fala, ou melhor, seus gritos. A voz masculina grita tornando clara sua intenção de introduzir as palavras proferidas para dentro do corpo feminino, para que as palavras entrem por meio de uma ação imposta, como se este recurso fosse o único caminho conhecido para o corpo masculino adentrar o corpo feminino. O som da voz masculina parece querer dizer de sua certeza sobre o fato de que dessa forma as palavras pronunciadas realmente penetram no corpo feminino, calando-o para acatar.

No estudo das relações entre som e imagem ficam claras as articulações realizadas com a linguagem verbal e sonora para levar à discursivização de papéis masculinos e papéis femininos, como os que se impõem aos gritos contra aquele que não tem escolha, e por imposição, ouve. Do total de seis minutos de duração do vídeo cerca de um minuto e vinte segundos são compostos da voz masculina que grita, em voz alta, para dentro do corpo. Então, pode-se ver que o corpo masculino, cabeça com rosto, testa, nariz e a boca entreaberta, grita para dentro de um corpo feminino, do qual se vêem os pelos da vagina e parte das pernas abertas de uma mulher.

O homem pronuncia, enfática e freneticamente, trechos de poesias, que procuramos transcrever abaixo para facilitar a análise: “O que escrevo é uma névoa úmida, as palavras são sóis, extrapolados de sombras que se entrecruzam entre iguais estalactites, rendas, músicas desfigurantes. Oh, não, pois bebo, bebo espécies inanimadas de desejo, sou mais a palavra com febre decaída, fudida, na sarjeta, sou mais a palavra no ponto de entulho. Eu vou gastar algumas com cacos de vidro e em guspir o chão como penas. Basta então só puxar um fôlego de dentro do pulmão, o vinho de dentro, de dentro das garrafas e banhar as palavras neste cós sigo sentimento, sentindo com a língua cada gota, cada bago esmagado pelos pés desse vinho. Tenho um corpo e experimento o mundo e vomito a realidade, porque no meu corpo, no meu corpo não se toca nunca! Senha, inválida, você está proibido de entrar, caminho interrompido, desejo frustrado; desejo latente, desejo subverte, desejo entra, vendaval, vai de estranhas, venta mor por entre o mel, do combustível da emoção! Os cinco segundos sentidos multiplicam-se segura o infinito em sua mão e a eternidade num segundo!” (Trechos do texto do vídeo *Entre*, 1999).

No texto verbal notamos que os sons proferidos por palavras são resultado de uma colagem de fragmentos de textos de diferentes autores, recompostas em um denominador comum sobre o corpo. O corpo masculino fala, grita de frente para a tela do vídeo, para o público, e descarrega sua fúria de palavras *entre* as pernas do corpo feminino.

Na análise depreendemos que o corpo masculino se torna presente por meio das palavras lançadas (vomitadas ou jaculadas) e impostas para dentro do corpo feminino cujo tema se remete a valores e questões de gênero presentes nas relações entre homens e mulheres, ou entre duas pessoas. Inter-

pretamos por oposições, o poder do corpo masculino *versus* a fragilidade do corpo feminino, o desejo de se deixar penetrar *versus* o prazer da penetração, e a imposição de valores e usos do corpo.

O vídeo promove um contínuo para dentro do corpo e um contínuo *entre* os corpos. O discurso audiovisual de *Entre* tem a clara intenção de levar o enunciário a *entrar* no corpo por meio daquilo tudo que possa simular um *entre* corpos. Ao final, nos deparamos com uma metáfora do ato sexual e com o próprio *fazer sexo*, tal como um ato físico e emocional vital ao corpo, tanto quanto o ato de se alimentar, mas que envolve relações culturais e políticas do meu corpo no corpo do outro, do outro em mim.

A tematização do prazer e das relações sexuais que envolvem a intimidade e o poder entre os corpos são decodificadas pelo traço semântico da sexualidade, tornado visível pelas partes do corpo que dão acesso ao seu interior e o exterior, o entrar e sair, naturalmente relacionados ao ato sexual. A sexualidade do corpo é tratada liricamente na videoarte em estudo, valorizada por aspectos poéticos que visam tornar o sexo uma experiência estética do corpo, diferente do ato pornográfico encontrado no cinema e ou no vídeo pornográfico.

No vídeo *Entre*, o que sutilmente se constrói são os caminhos para a metáfora do ato sexual, para um encontro com o outro e consigo mesmo.

A diferença entre os vídeos pornográficos e os vídeos artísticos pode ser observada na maneira como tratam os fragmentos do corpo. Os vídeos pornográficos expõem eroticamente os fragmentos dando ênfase para a atuação dos órgãos sexuais, em poses e enquadramentos

que exibem em detalhes os órgãos sexuais em pleno desempenho sexual.

Essa opção revela o discurso erótico dos vídeos pornográficos, conforme descreve Costa: “No caso específico do cinema pornográfico, a ação explícita estabelece-se a partir dos closes nos órgãos genitais e no ato da penetração, bem como na ejaculação para a câmera; e aqui temos um aspecto importante da pornografia: para este o que importa é a fragmentação do corpo, sua perspectiva “ginecológica”, e não sua integralidade”. (COSTA, 2010, s/p.).

Notamos que os efeitos de sentido gerados pela fragmentação do corpo são explorados pelas videoartes em sua integralidade e a diferença fundamental está no objetivo final da narrativa e do discurso videográfico do corpo. No cinema pornográfico a ênfase recai sobre o desempenho sexual dos corpos e a perspectiva “ginecológica” das cenas, ao passo que na videoarte é o caráter existencial e humano do ato sexual que é explorado por uma metáfora poética da sexualidade.

Na videoarte *Entre* (1999) os fragmentos do corpo são elementos estéticos que presentificam o corpo e a sexualidade, exibidos e mediados pelo teor lírico e romântico que transformam o ato sexual em um discurso sensível do corpo. De fato, trata-se do corpo físico e orgânico, mas, a experiência é a de um corpo social e político exposto às questões de gênero e domínio entre os corpos. Um corpo vivido que se torna presença a partir de caminhos que querem burlar o mecânico e o automático para se fazer *sentir* como algo vital e fundamental à própria condição existencial do corpo.

NOTAS

¹ Este ensaio apresenta uma das quatro análises realizadas como parte de uma pesquisa de Doutorado do(a) Autor (a) em Comunicação e Semiótica, realizada junto a Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, defendida em Maio de 2012. A referida tese centrou na análise dos regimes de sentido, visibilidade e interação do corpo fragmentado na videoarte brasileira, tendo como meta verificar a atuação do corpo e da plástica sincrética na significação do sujeito.

² O Centro de Pesquisas Sociossemióticas (CPS) tem como objetivo desenvolver pesquisas e análises que clarifiquem os conteúdos, o funcionamento e os modos de produção e apreensão da significação nos diferentes discursos e práticas sociais. Fundada em 1994, por iniciativa de pesquisadores do Centre National de la Recherche Scientifique, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Seus diretores são Ana Claudia Mei Alves de Oliveira (PUC-SP: COS) e Eric Landowski (CNRS, Paris).

³ Na teoria semiótica discursiva, da linha greimasiana, o enunciador e enunciatário são sujeitos do discurso caracterizados como aquele que enuncia, cria a obra de arte, e aquele para a qual a obra é direcionada, aquele que frui, podendo ser relacionados aos papéis de artista e de público, respectivamente.

⁴ Nina Galanternick é documentarista, editora e montadora de imagens para cinema. Formada em Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Dirigiu os documentários “Almir Mavignier. Memórias Concretas” (2006) e “Formas do Afeto, um filme sobre Mário Pedrosa” (2010), e montou o longa-metragem “Oscar Niemeyer. A vida é um sopro” (2007).

REFERÊNCIAS

COSTA, V. F. da. *O corpo pornografado: recortes do cinema pornográfico*. 2010. Disponível em: <<http://www.literal.com.br/artigos/o-corpo-pornografado-recortes-da-historia-do-cinema-pornografico>> Acesso em 05 de jan. 2012. s/p.

LANDOWSKI, E. *A sociedade refletida: ensaios de sociossemiótica*. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: EDUC, 1992.

_____. *Interaciones arriegadas*. 1º. Ed. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2009.

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

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

OLIVEIRA, A. C. de. Estesia e experiência do sentido. In: *Revista Casa*. Cadernos de Semiótica Aplicada. N.02, Volume 08. Dezembro de 2010. Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2010, p.01-12.