

Videoperformance: corpo em trânsito¹

Videoperformance: body in transit

LUCIANO VINHOSA

Universidade Federal Fluminense (UFF) Niterói, Brasil

RESUMO

Neste artigo apresento os termos iniciais de pesquisa sobre a performance e sua imagem em vídeo e/ou cinegrafada. No decurso da argumentação são nuançados e problematizados os meros registros de performance das performances pensadas a partir do registro. Também são brevemente elencados os diferentes recortes conceituais, bem como as principais questões pelas quais se seguirá com a investigação de modo que o leitor possa ter uma ideia da totalidade e da delimitação do quadro de pesquisa.

PALAVRAS-CHAVE

performance; imagem videográfica; *videoperformance*

ABSTRACT

In this article I present an initial research framework on performance and its image in video and /or cinema. In the course of the argument, the mere records of performance of the performances thought from the videographic record are nuanced and problematized. The different conceptual cuttings through which the research will follow will be briefly presented so that the reader can get an idea of its delimitation and totality.

KEYWORDS

performance; videographic image; *videoperformance*

1 Esta pesquisa tem financiamento do CNPq – Bolsa de Produtividade –, agência de fomento do governo brasileiro à qual devo meus agradecimentos.

1. Performance em questão ou uma questão de imagens ?

Toda uma geração de artistas que emergiu nos anos 1960, nos Estados Unidos e na Europa, e cujos impasses foram marcados pelo esgotamento da pintura de cavalete e pela dramática sensação de que a arte havia se apartado da vida, lançou-se em uma certa prática de pintura viva que, devido aos consequentes desdobramentos, deu lugar, nos anos 1970, ao que hoje chamamos de performance. Alguns desses artistas, tais como Corolee Schneemann, Orlan e o grupo de acionistas vienenses, para citar alguns nomes proeminentes, tomaram muito precocemente a fotografia como suporte privilegiado de suas ações efêmeras. Seus trabalhos, guardadas as devidas diferenças conceituais e as de uso das imagens, assumem mais desinibidamente o que se poderia qualificar de performance eminentemente fotográfica ou, como preferimos hoje, *fotoperformance*.

Da mesma forma, as câmeras de 16mm e super-8 e depois a videográfica, nos anos 1970, quando surgem os primeiros equipamentos caseiros, foram usadas por diversos artistas ainda em um momento de consolidação da performance. Caso paradigmático vem a ser os 16 happenings em 6 partes, de Allan Kaprow, que, apresentados pela primeira vez em 1959 na Galeria Reuben em Nova York, puderam, a partir de certas prescrições do artista, ser reapresentados em várias ocasiões e, em outras tantas, cinegrafados, videografados e fotografados visando a sua transmissão para a posteridade.¹ Na 30a Bienal de São Paulo Kaprow ganhou uma sala especial em que esses documentos históricos foram exibidos.² Também são conhecidas as experimentações intituladas 10 fragmentos de performances, que Bruce Nauman realizou em seu estúdio em 1968 e 1969.³ Nesse caso, o artista encena direta e solitariamente para uma câmera 16mm levando em conta o resultado de seu corpo em imagem a partir de enquadramentos fixos. A série é composta por curtos registros, todos realizados em um único plano-sequência, mas que se distinguem em resultados finais graças a posicionamentos diferentes da câmera em relação ao objeto, no caso o corpo do artista. Em um dos registros, ele aparece caminhado lentamente sobre a linha de perímetro de um dos dois retângulos concêntricos, a do mais externo, marcados no chão de seu ateliê. A imagem mostra inicialmente seu corpo em seção vertical cortado ao meio, posicionado à direita do quadro, na extremidades lateral do monitor ou da projeção; a outra metade fica subentendida no extracampo. Aos poucos, seu corpo-objeto vai entrando no campo central até seu completo enquadramento na imagem, para, em seguida, alcançar novamente a extremidade esquerda, até desaparecer por completo na margem inferior do quadro. Em vários outros planos-sequência da mesma série, Nauman brinca com os recursos da câmera, capturando, por exemplo, sua imagem com o quadro na vertical e a exibindo finalmente na horizontal ou invertendo-a de ponta-cabeça,

1 “Allan Kaprow – 18 Happenings in 6 parts” refeitos e videografados em 1988, em Nova York, a partir de instruções prescritas pelo artista. Ver em: https://www.youtube.com/watch?v=G_kklw3gdQI.
<http://www.bienal.org.br/post/336>

2 Guia da 30a Bienal de São Paulo, “A iminência das poéticas”, 2012.

3 Ver em: <https://vimeo.com/channels/787362/23096417>

no processo de pós-produção, instaurando um estranhamento espacial no interior da imagem em movimento. No Brasil, temos conhecimento das performances de Letícia Parente pensadas exclusivamente para o diálogo direto e solitário com a câmera.⁴ Nelas a artista pôde explorar o aspecto íntimo de seu corpo por meio de aproximação ótica. Tenho em mente o registro em vídeo da performance Marca Registrada, realizada em 1975, a qual consiste em bordar na planta dos pés a expressão “MADE IN BRASIL”.⁵ Graças ao dispositivo, a artista põe em relevo certas ações mínimas, quase invisíveis a olho nu, mas incisivas quando capturadas e registradas pela objetiva. Pode-se dizer, tanto no caso de Nauman quanto no de Letícia, que o registro é que faz a performance acontecer. Performances pensadas como imagens em movimento no transcorrer de uma temporalidade intrínseca à duração do vídeo.

Em estudos anteriores abordamos as relações da fotografia com a performance;⁶ no que se seguirá lançaremos nosso olhar para os registros em vídeos e/ou em dispositivos similares. Quando nossa pesquisa estava voltada para a fotografia, a questão que se impôs foi justamente a de saber se a imagem, mesmo a mais francamente documental da performance, poderia ainda assim ser uma fonte de experiências primárias. Sumariamente, nossa resposta foi a de que qualquer imagem fotográfica, por sua natureza, ao conjugar características indiciais e icônicas, já é uma instância diferencial da performance, capaz de acionar a cada novo contato com o observador uma experiência própria, jamais desvinculada da ação que lhe deu origem sem, no entanto, a reproduzir ou a ela se reduzir. Nossas preocupações atuais concentram-se em saber se na gênese dos registros de performances está a fotografia e depois o vídeo, em que medida esses dois suportes por um lado se aproximam e por outro se distanciam e se singularizam, permitindo-nos distinguir não somente as naturezas genéticas e conceituais dessas imagens, mas também os modos diferenciados de experiência que propiciam.

2. Breve quadro de pesquisa a partir de casos paradigmáticos

Em observação ao repertório histórico da performance, desde os anos 1960 até os dias atuais, interessa-nos centrar nossos estudos sobre as experimentações pioneiras com as imagens em movimento, primeiramente para o seu registro (super-8, 16mm e vídeo), nuançando as diferenças nos usos da câmera exclusivamente para a documentação e o arquivamento daqueles outros que, permanecendo na matriz do registro, tomaram o dispositivo como ferramenta ativa na construção e estruturação conceitual da performance, engendrando um maior grau de autonomia à imagem final. Se no primeiro caso podemos tomar como paradigma as documentações de Kaprow, no segundo, a título de exemplos, estariam as experimentações de Letícia Parente e de Bruce

4 Letícia Parente, vídeos 1975-1982. Catálogo organizado por André Parente. Rio de Janeiro: N-Imagem (Núcleo de tecnologia da Imagem da Escola de Comunicação da IFRJ).

5 Essa videoperformance, com duração de 10”30’, foi realizada com câmera Portapak, um dos primeiros modelos de uso caseiro introduzidos no mercado em 1967. Ver em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Videarte>.

6 Refiro-me aqui aos primeiros anos dessa pesquisa nos quais nos dedicamos a discutir as diferentes naturezas da fotografia de performance – Fotoperformance: uma linguagem em emancipação –, realizada também com apoio do CNPq.

Nauman já mencionadas. Performances documentadas, mas direcionadas para e pensadas a partir dos recursos e das limitações inerentes aos dispositivos de registro. São essas nuances que serão tratadas com maior propriedade na presente reflexão.

Uma segunda variante de *videoperformance* que nos interessa, essa mais francamente videográfica e experimental, mas integrando igualmente seu repertório histórico, seria quando a câmera é usada como um agente performativo autônomo e indutor, evidenciando sua presença como dispositivo estruturante da ação. *Live Taped Video Corridor* (1970), de Bruce Nauman, é, nesse caso e para mim, trabalho emblemático, apesar de existirem outras experiências anteriores com captura ao vivo e em tempo real.⁷ Na obra de Nauman – a qual se repertoria historicamente dentro dos desdobramentos da escultura contemporânea –, dois monitores empilhados um sobre o outro ao fundo de um corredor que se afunila em fuga transmitem em circuito fechado duas imagens, contraditórias e desconcertantes, do espectador – uma em que a câmera, estando ao fundo do corredor, captura o sujeito de frente à medida que adentra a instalação; outra em que a câmera, posicionada à entrada do corredor e ao alto, o captura pelas costas. A primeira imagem, aquela que o vê de frente, foge para o infinito à medida que o sujeito se aproxima do olho da câmera; simultaneamente, a segunda imagem, aquela em que ele aparece de costas, opera o movimento contrário graças ao efeito do zoom automático que acompanha seu caminhar. Nessa experiência fica evidente que é o corpo do espectador que performa no espaço real ao mesmo tempo em que se percebe como imagens contraditórias no campo virtual dos dois monitores. O modo avesso aos hábitos da representação mimética, o qual vai de encontro ao esquematismo descritivo da óptica natural, é de fato o que nos causa estranheza corporal e desconforto mental imediatos. Trata-se evidentemente de instalação imersiva e, ao mesmo tempo, interativa em que a câmera e a arquitetura são os interlocutores diretos do processo performativo do sujeito. Contrastar essas nuances conceituais confrontando certos trabalhos ainda experimentais nos ajudará particularmente a compreender os problemas inicialmente levantados nesta pesquisa, ou seja, a tensão dialética entre a performance e o seu registro.⁸

Em outro extremo, temos as performances que se desenvolvem como ficções videográficas⁹ em referência ao cinema ou à televisão. Tenho em mente a experiência *Duelo*¹⁰ (dir. Daniel Santiago, 1975) em que os atores/artistas, Daniel Santiago e Paulo Bruscky, parodiam um desafio inspirado nos western norte-americanos.¹¹ Ao encenar a ação, cada um dos atores aponta a câmera para o outro como se fosse uma arma; uma terceira câmera, subjetiva, registra

7 A opção por esse trabalho de caráter francamente fenomenológico e dialógico tem a ver com o fato de eu mesmo ter tido a ocasião de experimentá-lo.

8 Ver o ensaio que deu origem à pesquisa em: <http://www.anpap.org.br/anais/2014/ANAIS/simposios/simposio08/Luciano%20Vinhosa.pdf>

9 No caso, estou usando o termo para simplificar uma vez que muitas dessas experimentações foram levadas a cabo com câmeras 16mm ou com super-8, mas foram remasterizadas em vídeo digital e disponibilizadas em redes.

10 *Performance* originalmente filmada em 16mm.

11 Ver a encenação descrita em: https://www.youtube.com/watch?v=YY_2rnyQN9g

o conjunto da ação/encenação triangular ao mesmo tempo em que coloca o espectador em cena como testemunha e cúmplice do acontecimento. Há que questionar aqui se toda *videoperformance*, sendo uma representação, não seria já uma ficção ou, ainda, qual o tênue limite que separa cinema e vídeo? Se no início de sua invenção o vídeo tinha o diferencial de ser uma gravação direta e contínua, com o avanço tecnológico ele pôde contar com os recursos da edição e montagem, tão caros ao cinema.

Finalmente e mais próximo de nossos dias, com o desenvolvimento dos programas de edição e a popularização das tecnologias digitais, podemos falar de performances pensadas exclusivamente por meio dos ambientes digitais para instalações em espaços reais a partir de projeções. Nesse caso, ao corpo performante somam-se os efeitos de edição que afasta toda relação da performance com a documentação, gerando uma imagem de um corpo estilizado, em si tecnologicamente performante, que impõe sua presença unicamente como imagem no espaço real do espectador. Uma ficção? Diríamos um ambiente de imersão que pretende funcionar como experiência autônoma em que o espaço e o tempo estão subordinados à lógica da imagem, a qual, por sua vez, submete nosso corpo a essa situação experiencial.

É, portanto, a partir desses apontamentos fundamentais que pretendemos lançar o olhar sobre a *videoperformance*, a saber: 1) o mero documento e o documento autônomo; 2) o espectador performante e os dispositivos de captura direta; 3) a performance ficcionada que vai a um só tempo ao encontro do cinema e de encontro a ele; 4) *videoperformance* de natureza digital e seus ambientes autônomos.

3. Entre o registro de performance e a performance registrada

A questão que se impõe preliminarmente é: ao se tomar o caso do mero registro, aquele que se supõe o mais neutro e descritivo, como o corpo performante, estando em representação e portanto sendo já uma imagem elaborada, se desdobraria em outra, passível de gerar uma experiência diferenciada? Em outras palavras, pode um registro, no caso mesmo do mero registro, ainda assim proporcionar uma experiência original? A aposta, já discutida em nossos ensaios sobre a *fotoperformance*, mas que agora retorna sobre a égide da temporalidade e da duração, é que mesmo o vídeo mais francamente documental nos propiciaria, mediante sua instância representativa, uma experiência própria com a imagem em movimento em resposta diferencial àquilo que a ação performática original apresentou.

A noção de que o corpo do performer é já uma imagem e que, por consequência, produz imagens, quer seja fotografado, videografado ou não, foi desenvolvida por Sophie Delpeux (2010). Na introdução atualizada de seu livro, *O corpo-câmera: o performer e sua imagem*, traduzida do francês para o português e publicada no dossiê “Do suporte ao corpo do corpo como suporte: imagem e representação”, organizado por mim para a revista *Visuais* (Vinhosa, 2018), Delpeux, ao tomar de empréstimo de Catherine Perret a expressão *corps-caméra*, concordando com essa filósofa, argumenta que a “‘instância fotográfica’, interiorizada pela performance, é um operador de remimetização desta forma de arte, no ‘circuito de uma mimeses ampliada’”. Ao evocar um trecho de uma entrevista de Paul McCarthy comentada por Perret, a autora chama atenção para as

intenções do artista ao criar um totem que lhe servisse de um falso corpo em uma performance: “é a visão de uma representação, é a representação cultural desta visão”, argumenta McCarthy. Delpeux conclui:

Se o discurso deste último explicita sua empreitada e a caracteriza, é sem dúvida sobre um modo inconsciente que esse conceito permanece subjacente nas mais numerosas práticas desde o momento em que o gesto artístico pode se identificar com um gesto culturalmente instalado e com sua aparição em imagem (Delpeux, 2018, p.97).

Com efeito, o corpo do performer, longe de ser um corpo neutro é certamente um corpo social desde então atravessado por um certo repertório de gestos que são retomados em ato, consciente ou não, e mimetizados, e que se desdobram em outras imagens diferenciais. Nesse caso, a câmera fotográfica, graças a seus recursos automáticos, captura e objetiva certas nuances mínimas em constituição ao nosso repertório de expressões involuntárias, as quais permaneceriam despercebidas, não fosse a imagem que as enfatiza. Aqui e finalmente no caso do documento direto, o conceito de inconsciente ótico formulado por Walter Benjamin (1994) nos será útil para compreender como essa representação primeira se desdobra em uma representação secundária, graças aos efeitos próprios da imagem técnica. Em “Pequena história da fotografia”, o autor afirma:

A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude, através de seus recursos auxiliares: câmera lenta, ampliação (Benjamin, 1994, p.94).

No segundo caso em questão, o do documento que ganha autonomia ao ser ele mesmo o suporte da performance, o conceito de “extremidades” trabalhado por Christine de Mello (2008) nos ajuda a pensar essa questão. Em seu livro, *Extremidades do vídeo*, a autora aborda a produção videográfica brasileira a partir daquilo que oscila entre dois polos: a escultura e o vídeo, a instalação e o vídeo, a performance e o vídeo; entre outros fluxos de impermanência, o substrato de um corpo em trânsito reside em perpétua contaminação das linguagens. Segundo Mello (2008, p.25), “no século XXI, o vídeo é apresentado em suas extremidades como uma trajetória inacabada, em movimento, como vértice criativo de várias práticas”. Com efeito, o corpo performado em vídeo, entre dois estados de representação e de contaminação mútua, seria residual e instável – a performance propriamente dita e sua imagem desdobrada em vídeo: *videoperformance*. Se teríamos dificuldades em contemplar a compreensão da autora no que hoje veio a ser a produção videográfica pensada no âmbito restrito dos meios digitais e portanto em espaços, se não ficcionais, artificiais

em concorrência com o cinema, ela se aplicaria mais confortavelmente aos casos supracitados e experimentais, quando a câmera, ainda em seu momento mais limitado tecnologicamente, era utilizada para documentar a performance ao mesmo tempo em que essa se construía a partir dos recursos do dispositivo – a performance documentada.

Philip Auslander (2019), em ensaio bastante referenciado em estudos sobre documentação e performance, começa a argumentação de sua tese a partir da percepção comum de que a imagem residual de *Shoot* (1971), ação em que Chris Burden se fotografa ao levar um tiro no braço esquerdo, seja realmente um registro, ao passo que a imagem de *Saut dans le vide* (1960), em que Yves Klein se atira pela janela de um sobrado, seja uma fotografia pelo fato de o artista ter forjado o salto a título de uma performance apenas encenada para a câmera – uma performance teatral. Auslander alega, no entanto, que as duas ações se equivalem enquanto imagens performativas. No curso de sua argumentação, ao comparar as imagens de performance a “atos de fala”, o autor recorre às observações de J. L. Austin a respeito dos usos correntes da linguagem¹² e afirma, em aproximação às fotografias de performance, que estas últimas são sempre performativas e não descritivas, como se espera que sejam as de um documento. Para o filósofo britânico, “atos de fala” são enunciados que exprimem ações efetivas como, por exemplo, dizer “eu aceito” em uma cerimônia de casamento, e portanto “performativos” no sentido que não descrevem, mas cumprem ações. Austin opõe, desse forma, os enunciados “performativos” àqueles que ele define como “constatativos”, por exemplo dizer para alguém que “Maria casou”. Com base nesses usos da linguagem, Auslander afirma que as imagens, quer sejam documentais ou teatrais, elas nos apresentam ações, isto é, são capazes de produzir em nível iconográfico um evento como performance, e aqui pouco importa se são fotografias ou imagens em movimento.

4. O vídeo e sua meia parte

Walter Zanini (2018, p.202) destaca que o fascínio dos artistas pela dinâmica literal do espaço plástico, próprio a uma sociedade industrializada, se liga em parte às realizações filmicas que datam da época das vanguardas modernas, entre a segunda e a terceira década do século XX, mas que foi reaquecido, nos anos 1960, pela emergência da videoarte. Se o cinema pode ser reduzido a fotografia no dado insular do fotograma que de algum modo ganhou movimento com a possibilidade de projeção sequenciada, o vídeo, em seus primórdios, chamou a atenção dos artistas pelo tempo real que o caracterizava:

O vídeo inicial tendeu a ser uma exploração daqueles aspectos do tempo que são exclusivos dessa mídia: instantaneidade resultante da agilidade de retornar imediatamente ao que se gravou (playback) sem processamento; Time delay (tempo retardado); o uso simultâneo de várias câmeras ou vários monitores, permitindo gravar ou reproduzir diversas imagens no mesmo lugar,

12 Ver em: https://pt.wikipedia.org/wiki/John_Langshaw_Austin

ou diversas imagens de diferentes lugares, todas acontecendo ao mesmo tempo (ZANINI: 2018, p.206-207).

Por outro lado, Jacques Rancière (2013, p.160), ao colocar em questão a neutralidade descritiva do documentário em relação à ficção no cinema, assunto que nos interessa particularmente nesta reflexão, alerta:

Um filme “documentário” não é o contrário de um “filme de ficção”, porque nos mostra imagens apreendidas na realidade cotidiana ou documentos de arquivo sobre acontecimentos atestados... Simplesmente o real não é, para ele (o documentário), um efeito a ser produzido. Mas um dado a ser compreendido.

Cito o autor justamente para pôr em contraste o cinema, cujas imagens desde seus primórdios admitiam edições com recursos à montagens, com as primeiras documentações de performances que fizeram uso de câmeras de vídeo caseiras. Se no primeiro caso o tempo é intrínseco à construção, seja da narrativa, seja do modo como o fluxo de imagens é tratado em termos de informação e interpretação dos fatos, no segundo, não raro ele é coincidente com a própria duração da performance. Os registros videográficos de performances informam, mas não estão a serviço de uma interpretação dos fatos nem elaboram narrações; eles simplesmente mostram a ação acontecendo. Nesse preciso ponto os dois meios de produção de imagens se singularizam, se diferenciam e se distanciam conceitualmente. No caso das performances videografadas, o efeito de real que provoca no espectador, ao fazer coincidir a percepção de um tempo natural com o da duração da ação, está na justa medida da sensação de presença do performer no espaço do espectador.

Em primeiro lugar, portanto, e diferente do cinema devido ao transcurso horizontal e contínuo das ações em termos de tempo natural somado ao efeito descritivo da imagem, as primeiras experiências com câmeras de vídeo caseiras enfatizam um espectador que, ao se colocar do ponto de vista subjetivo induzido pela objetiva, acompanha o desenrolar da performance de forma ativa, quase presencial. Em segundo lugar e por esse mesmo motivo, os primeiros registros de performance instauram muito francamente a situação de dialogismo com o espectador mais do que a fotografia ou o cinema o saberiam fazer. E, finalmente, em prol deste último aspecto – o dialogismo – está o fato de que as tomadas do performer em vídeo são quase sempre a partir de uma câmera fixa, cujas imagens cruas, frontais e diretas são transmitidas, como em uma cena aberta, diretamente para a audiência em reforço ao efeito de presença que propiciam.

5. Alguns apontamentos finais

1) O dialogismo que marca as primeiras experiências em performance pensadas para o registro videográfico é sentido em grande parte devido ao modo precário como tais registros foram produzidos. 2) O uso de uma só câmera fixa, com enquadramento frontal, coloca, primeiramente, o performer em confronto direto com o espectador ao projetar-se diretamente em seu espaço de

vida. 3) A sensação de continuidade entre os dois espaços, o do ecrã e aquele em que se encontra o espectador, se aprofunda com a percepção de que o tempo de duração da performance coincide não somente com o da duração do vídeo, mas também com o transcorrido na vida do espectador. 4) Se inicialmente o tempo do vídeo se oporia àquele do editado no cinema por esses mesmos fatores, essa diferenciação, no entanto, irá se atenuar a partir de 1974, quando surgem as primeiras possibilidades mais elaboradas de pós-produção com o surgimento das ilhas de edição.

De modo ainda mais profundo, com as transformações tecnológicas, com a evolução do analógico para o digital, uma vasta possibilidade de recursos à manipulação da imagem, tanto de vídeo quanto do cinema, praticamente irá nivelar as diferenças, pondo em pé de igualdade essas duas linguagens. A tecnologia digital não só tornou indistintos os dois tipos de imagens, como permitiu ao vídeo libertar-se dos monitores e projetar-se em grandes anteparos, ao passo que ao cinema foi possível evadir-se unicamente da sala escura e estilizar-se nas paredes de outros ambientes, em inventivas instalações artísticas. Na era digital, o espaço da imagem em muitos casos veio a ser o próprio espaço da performance, considerando todos os recursos de edição e captura das imagens a ponto de ser possível hoje falar a respeito de performances realizadas unicamente em ambientes videográficos.

E, aqui, não só o vídeo aspira ao cinema como, em movimento inverso, o cinema aspira à videoinstalação. As fronteiras entre aquilo que histórica e estritamente chamávamos de performance e essa encenação para o cinema se borraram e tornaram-se indistintas, a ponto de nos colocar a pergunta sobre se ainda hoje poderíamos diferenciar a performance registrada daquela de uma ação representada para cinema. Em suma, devemos nos interrogar se o que está ainda em disputa é, de fato, a tensão entre a performance e sua documentação – no caso, documento e imagem – ou se já não seria o vídeo e o cinema, naquilo que podemos identificar, primeiro, como ação corporal expandida e, em segundo lugar, como narração encenada e dramatizada para a câmara, um canibalizando o outro até a total diluição de seus limites expressivos.

Referências

AUSLANDER, Philip. Performatividade na documentação de performances. **Poiésis**, Niterói, v. 20, n. 33, jan./jun. 2019. p.337-352. <https://doi.org/10.22409/poesis.2033.337-352>

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DELPEUX, Sophie. **Le corps-caméra: le performer et son image**. Paris: Textuel, 2010.

_____. O corpo-câmera: o performer e sua imagem. **Revista Visuais**, Campinas, n. 6, v. 4, 2018. p.86-100. <https://doi.org/10.20396/visuais.4i6.12117> Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/visuais/article/view/12117> Acesso em 12 out. 2020.

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

RANCIÈRE, Jacques. **A fábula cinematográfica**. Campinas: Papyrus, 2013.

VINHOSA, Luciano (org.). Do suporte ao corpo, do corpo como suporte. Imagem e representação. **Revista Visuais**, Campinas, n. 6, v. 4, 2018. p 82-69) Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/visuais/issue/view/533> Acesso em 12 out 2020. <https://doi.org/10.20396/visuais.v4i6.12116>

ZANINI, Walter. **Vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte**. Org. Eduardo Jesus. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.

Sobre o autor

Luciano Vinhosa. Artista e teórico. Professor do Bacharelado em Artes e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Bolsista em Produtividade do CNPq com a pesquisa "Videoperformance: corpo em trânsito". Autor de *Obra de Arte e experiência estética: arte contemporânea em questões* (Apicuri: 2011) e *Arte, reflexões no silêncio: entre ruminâncias e experiências* (PPGCA-UFF, 2016). Contato: vinhosa@hotmail.com

Recebido em: 17-10-2020 / Aprovado em: 30-10-2020

Como Citar

VINHOSA, L. (2020). Videoperformance: corpo em trânsito. *Revista Estado da Arte, Uberlândia*. v.1, n.2, p.293-303, jul./dez. 2020. <https://doi.org/10.14393/EdA-v1-n2-2020-57782>



A revista Estado da Arte está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.