

## INTERVENÇÕES FEMINISTAS NA VIDEOARTE BRASILEIRA: ANNA BELLA GEIGER, LETÍCIA PARENTE E SONIA ANDRADE

### FEMINIST INTERVENTIONS IN BRAZILIAN VIDEO ART: ANNA BELLA GEIGER, LETÍCIA PARENTE AND SONIA ANDRADE



#### Fernanda Pequeno

 Universidade do Estado do Rio de Janeiro  
 Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8187-9077>  
 E-mail: [fernandapequeno@gmail.com](mailto:fernandapequeno@gmail.com)

#### Laura Cristina Souza da Silva

 Universidade do Estado do Rio de Janeiro  
 Orcid: <https://orcid.org/0009-0008-9220-7725>  
 E-mail: [luacristina99@gmail.com](mailto:luacristina99@gmail.com)

**Resumo:** O artigo propõe uma análise feminista de cinco trabalhos em vídeo das artistas brasileiras Anna Bella Geiger, Letícia Parente e Sonia Andrade, destacando sua contribuição fundamental para o desenvolvimento e a consolidação da videoarte no Brasil na década de 1970. Diante das perspectivas sugeridas pelo vídeo, o estudo busca examiná-lo como uma potencial abertura para relações inéditas entre o corpo feminino, sua posição social e simbólica, e seu enfrentamento de espaços públicos e privados, propondo uma intervenção feminista na história da videoarte brasileira.

**Palavras-chaves:** Mulheres artistas; Videoarte no Brasil; Intervenções feministas.

**Abstract:** The article proposes a feminist analysis of five video works by Brazilian artists Anna Bella Geiger, Letícia Parente, and Sonia Andrade, highlighting their fundamental contribution to the development and consolidation of video art in Brazil in the 1970s. Given the perspectives suggested by the video, the study seeks to examine it as a potential opening for unprecedented relationships between the female body, its social and symbolic position, and its confrontation with public and private spaces, proposing a feminist intervention in the history of Brazilian video art.

**Keywords:** Women Artists; Video Art in Brazil; Feminist Interventions.

#### Apresentação

Na virada entre as décadas de 1960 e 1970, é inegável a efervescência artística que se delineava no cenário brasileiro, de maneira paradoxal, em paralelo à forte repressão da ditadura militar de 1964 a 1985. Práticas voltadas para a crítica do sistema cultural, social e político no país abraçavam um experimentalismo que continua a ecoar nas gerações mais recentes. Ao explicitar e problematizar a ordem institucional que cerceava as condições

criativas da época, artistas optaram por processos mais abertos, de natureza sensível e engajada. Outros modelos de produção, como a arte postal, a xerox, a performance e a fotografia inspiravam uma participação ativa, incentivando novas formas de expressão, até então não exploradas no campo da arte.

Nesse ímpeto de renovação, foi oportuna a introdução das novas mídias, desvinculadas da bagagem histórica dos meios tradicionais (embora intimamente ligadas a eles) e, ao mesmo tempo, conectadas à diversidade de discursos da televisão, do cinema, da literatura e de outros domínios fora das belas artes. Em especial, a tecnologia do vídeo propiciou um caráter insurgente às experiências artísticas, em contraste com as normas em veiculação durante o período ditatorial, ao passo que possibilitou também incorporar fazeres e discursos emergentes, que não se encaixavam nos espaços comuns de criação da época.

Os estudos sobre o vídeo se consolidaram como disciplina recentemente, a partir do final do século XX, com destaque aos anos 1980, conforme indicado pela pesquisadora Christine Mello no livro *Extremidades do vídeo*<sup>1</sup>. Apesar da novidade da teoria, já é evidente que sua lógica híbrida é influenciada pelo contato com diversas experiências políticas e sociais, e que a incorporação do viés feminista é um caminho pertinente à sua cartografia conceitual na atualidade.

Diante das perspectivas sugeridas pelo vídeo, o artigo visa examiná-lo enquanto uma abertura para outras relações entre o corpo feminino, sua posição social, simbólica e imagética, e as criações de artistas mulheres a partir do começo dos anos 1970. Para tanto, parte de cinco trabalhos em vídeo de Anna Bella Geiger, Letícia Parente e Sonia Andrade, considerados emblemáticos dentro de suas trajetórias particulares, mas também importantes para a intervenção aqui proposta, por mobilizarem o corpo feminino em ação em espaços públicos e privados. A partir da proposta de revisão do cânone historiográfico da arte contemporânea no Brasil, com foco na produção videográfica de três pioneiras, o presente artigo recebe estímulos das epistemologias feministas. Assim, propõe análises críticas de suas produções artísticas, seguidas de um estudo bibliográfico acerca dos dispositivos de vídeo no Brasil e das possíveis leituras feministas evocadas por autoras como Griselda Pollock, Teresa de Lauretis, Laura Mulvey, Maria Angélica Melendi, Roberta Barros e Claudia Calirman.

Anna Bella Geiger (Rio de Janeiro, 1933) é reconhecida como uma das mais importantes artistas da videoarte no Brasil. Além do vídeo, ela foi pioneira no uso de

---

<sup>1</sup> MELLO, Christine. *Extremidades do Vídeo*. São Paulo: Editora Senac, 2008.

diversos meios contemporâneos, como a fotomontagem, a xerox, a arte postal, a fotografia e outros. Seu pensamento experimental influenciou tanto os artistas de sua geração quanto os das gerações seguintes, apresentando criticamente formas de uso da imagem aos seus alunos e colegas, que também incorporava em seus próprios trabalhos. Geiger é artista plástica e teórica, lecionou em cursos experimentais no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, realizou atividades didáticas no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e em outros espaços formais e informais do circuito artístico. A artista iniciou sua produção no ateliê de Fayga Ostrower (1920-2001), cuja influência reverberaria em sua ligação primeira ao abstracionismo informal nos anos 1950.

Já a artista Letícia Parente nasceu na cidade de Salvador em 1930 e faleceu no Rio de Janeiro em 1991. Ela iniciou sua carreira artística em 1971, aos quarenta anos. Antes disso, trabalhou como engenheira química, prática que ressurgiria mais tarde em sua visão crítica das ciências naturais.<sup>2</sup> Desde os primeiros passos, nas oficinas artísticas de Ilo Krugli e Pedro Dominguez que frequentava na cidade do Rio de Janeiro, a artista cultivou um olhar próprio para a intimidade. Em suas fotografias, vídeos, performances e colagens, o espaço doméstico se revela como questão central.<sup>3</sup> A câmera de seus trabalhos, ao mesmo tempo que desafia as normas preestabelecidas do universo feminino, também se torna um caminho para explorar e redesenhar sua subjetividade.

Outra importante artista dessa geração é Sonia Andrade, nascida em 1935 no Rio de Janeiro e falecida em 2022 na mesma cidade. Andrade iniciou sua formação artística no ateliê de Maria Tereza Vieira, em 1972. Logo passou a frequentar, ao lado de Letícia Parente, as aulas de Anna Bella Geiger, participando em seguida do grupo pioneiro de artistas que passaram a explorar o vídeo, que abordaremos adiante. Entre os anos de 1974 e 1977, Andrade produziu um conjunto de oito vídeos em alusão direta ao repressivo cenário do país.

Com o intuito de percorrer as complexidades presentes nas obras das artistas brasileiras Anna Bella Geiger, Letícia Parente e Sonia Andrade, cujos papéis foram cruciais na introdução e afirmação da videoarte no Brasil durante os anos 1970, exploramos de que maneira suas práticas se coadunam aos papéis de gênero e, conseqüentemente, podem instigar debates relevantes para pesquisas voltadas à compreensão da condição das artistas mulheres na historiografia da arte contemporânea no Brasil. Partimos de provocações que

---

<sup>2</sup> PARENTE, André. Alô, é a Letícia?. eRevista *Performatus*, Inhumas, ano 2, n. 8, jan. 2014.

<sup>3</sup> COSTA, Andréia Paulina. Casa, casca e corpo: o texto como potência crítica em Letícia Parente. Revista *Plural Pluriel*, v. 20, p. 70-81, 2019.

levem a pensar alternativas às visões hegemônicas acerca da produção de mulheres artistas, entendendo os trabalhos como intervenções críticas mas, sobretudo, poéticas, éticas e políticas no imaginário brasileiro.

### **Novas mídias na arte brasileira: processos embrionários**

Antes da imagem eletrônica, a imagem em movimento adentrou progressivamente o circuito das artes com o uso da película, seja através do filme 8mm, 16mm ou, com menor frequência, 35mm (este mais presente em filmagens cinematográficas de grande porte). Posteriormente, também existiram trabalhos realizados com o filme Super 8mm, uma evolução do 8mm, desenvolvido para a câmera *Super 8* da *Kodak* em 1965.

No entanto, o filme permanecia associado a uma esfera específica do cinema, de maneira similar à presença inicial da fotografia nas artes visuais. Assim como o uso da máquina fotográfica é frequentemente visto como um acontecimento marginal na experiência impressionista (um movimento que coincide com a popularização da câmera no século XIX), com repercussões negativas, mais associada à função documental e auxiliar do que à expressão artística<sup>4</sup>, o mesmo parece ocorrer com a câmera de filme em seus estágios iniciais.

Ao emprestar qualidades de outros suportes, como a pintura, a produção com o filme se justificava em associação a métodos mais estabelecidos na arte. Os primeiros artistas a trabalharem com o cinema faziam parte das vanguardas modernas, como o dadaísmo, o futurismo, o cubismo ou o surrealismo, desenvolvendo projetos que eram antitéticos à ordem comercial da indústria. Assim, formava-se um “cinema de pintores” no início do século XX, cuja proposta estava voltada ao uso experimental de abstrações, a exemplo de Hans Richter, Viking Eggeling e Walther Ruttmann, como segmento ao trabalho de Léon Surville nos anos 1910.<sup>5</sup>

Grande parte dos artistas interessados na experimentação da temporalidade da imagem começava a partir desse suporte em película. Na segunda metade do século, o cinema passava por transformações significativas com o surgimento do cinema de vanguarda norte-americano, representado por figuras como Maya Deren e Stan Brakhage, ou pelo estruturalismo de Michael Snow e Tony Conrad. Além deles, o grupo experimental *Fluxus* desempenhou também um papel crucial nesse momento, particularmente nos Estados Unidos.

---

<sup>4</sup> Ver: FABRIS, Annateresa. *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011, v. I.

<sup>5</sup> CANONGIA, Lígia. *Quase cinema*. Cinema de artista no Brasil (1970/80). Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

No Brasil, as obras que ampliam as possibilidades da produção artística em relação ao programa moderno se manifestam por meio de movimentos como o neoconcretismo. Simultaneamente, há um abandono progressivo das práticas mais formalistas e um crescente interesse pelas novas mídias. Hélio Oiticica, Lygia Pape, Antonio Dias, Antonio Manuel, Iole de Freitas, Luiz Alphonsus e outros artistas brasileiros passaram a incorporar a película nos anos 1960 e 1970, mantendo-se ainda reticentes ao ambiente cinematográfico.

No final de 1974, forma-se o grupo de Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarale, Sonia Andrade, Paulo Herkenhoff, Letícia Parente, Ivens Machado, Miriam Danowski e Ana Vitória Mussi, que dará seguimento à investigação estética da imagem em movimento, agora apropriando-se integralmente da tecnologia contemporânea com a entrada do vídeo. Suas poéticas pioneiras marcam o início da videoarte no Brasil, circulando no país e mundo afora. É graças ao surgimento da câmera da Sony, a *Portapak* de 1/2 polegada, que a produção videográfica se torna mais acessível ao campo das artes visuais. As obras realizadas no período indicam a superação progressiva do filme, dada a maior mobilidade, a possibilidade de planos-sequência mais longos e o fim do tempo de revelação com a imagem eletrônica. Entre outros meios, o grupo foi também precursor no uso da fotografia, da xerox, da arte postal, do audiovisual (que aqui designa a projeção de *slides* com som) e da instalação.<sup>6</sup>

Em entrevista ao curador suíço Hans Ulrich Obrist, Anna Bella Geiger comentou que desde 1969 ela já possuía uma câmera super-8 e que começara a registrar algumas ações em Nova York. No entanto, ela confessou que não gostava da câmera, apesar de ser pequena e bastante fácil de manusear. Mas algo a incomodava, talvez a cor. A artista, então, afirma:

Um dia, meu amigo Walter Zanini me ligou, me convidando para enviar meus vídeos para a primeira grande exposição de videoarte, intitulada *Video Art*, no Institute of Contemporary Art of Philadelphia (EUA), em 1975. Naquela ocasião, um outro amigo meu, o cineasta Jom Tob Azulay, veio de Los Angeles com um *Portapack* Sony numa mala de uns 40 quilos. Ele filmou meus primeiros vídeos no ano de 1974. Eu me dava conta de que vídeo era apenas em preto e branco e a imagem era um tanto borrada, mas gostei disso e também do fato de que o som se gravava automaticamente, ao contrário do super-8. Os recursos dessa máquina de vídeo eram escassos, pois além do som tinha a possibilidade do *looping*.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> PARENTE, André. Alô, é a Letícia?. Op. cit., 2014.

<sup>7</sup> GEIGER in OBRIST, Hans Ulrich. *Entrevistas brasileiras vol. 1*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018, p. 181.

No depoimento que concedeu ao mesmo curador, Sonia Andrade, que era muito reservada e deu pouquíssimas entrevistas ao longo da vida, mencionou que começou a frequentar as aulas no ateliê de Anna Bella Geiger por recomendação de Ivens Machado. Foi lá que conheceu os outros artistas, com quem viria a formar o grupo, um ano depois de ter iniciado as aulas, logo abandonando a relação professora-alunos<sup>8</sup>. Na referida entrevista, ela comenta que após Anna Bella Geiger receber o convite de Zanini, “imediatamente nos interessamos e em menos de uma semana a Anna Bella, o Ivens, o Fernando e eu fizemos nossos primeiros vídeos”<sup>9</sup>.

De acordo com Rosalind Krauss<sup>10</sup>, as primeiras incursões artísticas no vídeo no contexto estadunidense acabavam por afastar os artistas de um contexto puramente cinematográfico, emergindo questionamentos e vocabulários mais afins às redes televisivas, que então ganhavam espaço. Apesar de o vídeo representar um suporte técnico e discursivo distinto da televisão, ele se inseria numa mesma heterogeneidade de funções e relações, as quais não se agrupavam facilmente sob uma única teoria coerente, devido tanto à falta de uma essência unificadora quanto de um público bem definido. De início, os artistas usavam o vídeo como uma continuação atualizada dos modos de produção instaurados a partir do filme, mas logo o suporte ganha um patamar próprio no cenário das artes visuais. Patamar esse que, segundo Krauss, era de cunho narcisístico, pois baseava-se em uma prática de monólogo dos artistas, um exercício autorreferente, que será abordado adiante.

De fato, no Brasil tal premissa se verifica, mas de maneira complexificada pelo cenário do país. É indiscutível o impacto do vídeo para a proximidade efetiva entre arte e cotidiano, trazendo o universo doméstico e pessoal para o centro dos debates (questão que trataremos também em sequência): o ambiente particular de cada artista passara a ser também seu palco de criação. No entanto, os artistas brasileiros partem de suas experiências específicas para falar de temas maiores como violência, opressão e confinamento.

É importante notar que a introdução das novas tecnologias no Brasil acontece no contexto da ditadura – ocorrida entre os anos de 1964 a 1985 –, situação que influencia notavelmente toda a geração do período. As restrições impostas pelo regime ditatorial produziam reações amplas em favor da independência e autonomia, o que era visto em

---

<sup>8</sup> ANDRADE in *Ibidem*, p. 194-195.

<sup>9</sup> ANDRADE in *Ibidem*, p. 195.

<sup>10</sup> KRAUSS, Rosalind. *A Voyage on the North Sea*. Londres: Thames & Hudson, 2000.

exposições como “Opinião 65” e “Opinião 66” (MAM, Rio de Janeiro), “Propostas 66” (FAAP, São Paulo) ou “Nova objetividade brasileira” (MAM, Rio de Janeiro).<sup>11</sup>

No ambiente da ditadura militar, obras como 'Marca registrada' (1975), de Leticia Parente, faziam menção às ações de costurar e assinar como formas de apropriação pessoal e exposição do cenário cotidiano e íntimo, denunciando que as consequências do regime não se limitavam à esfera pública. A marca no pé, costurada em inglês (made in Brasil com s, é preciso frisar) atesta a procedência e país de origem, salientando o corpo feminino como uma mercadoria para exportação. Ao produzir narrativas autorreferentes, voltadas para a individualidade, este “eu” parece, no entanto, representar a subjetivação de um processo que é social: o próprio corpo sempre em laço com o coletivo, como um símbolo de luta não só estética, mas política. Essa posição é sustentada pela pesquisadora e psicanalista Suely Rolnik:

A singularidade e a heterogeneidade das propostas artísticas dos anos 1960/70 na América Latina, sob regimes ditatoriais, não tem a ver com o fato de que, nesse contexto, artistas teriam decidido tornar-se militantes e/ou solidários com os oprimidos. O que os faz agregar a camada política da realidade à sua investigação poética é o fato da ditadura incidir no corpo do artista, como no de todos mais, sob a forma de uma atmosfera opressiva onipresente em sua experiência cotidiana, constituindo assim uma dimensão nodal das tensões sensíveis que o forçam a criar. E, mais especificamente, o fato de que a ditadura incide no próprio território da arte, levando seus diferentes protagonistas a viverem a experiência da opressão na medula de sua atividade criadora.<sup>12</sup>

Passa-se a pensar a imagem em movimento como uma contraposição à opressão exercida pela máquina da ditadura. É a partir dessa perspectiva que o artigo propõe analisar as questões relativas ao aparato de vídeo na arte brasileira desde a década de 1970, sob a ótica de epistemologias feministas. Baseamo-nos na premissa de que a maior liberdade para um caráter experimental e múltiplo presente nas produções videográficas viabiliza um debate político não só em relação ao regime, mas trazendo o foco também para a posição específica das mulheres artistas. Com esse fim, observaremos em sequência alguns trabalhos das artistas brasileiras pertencentes ao grupo formado ao redor de Anna Bella Geiger, professora de Leticia Parente e Sônia Andrade.

### **Anna Bella Geiger, Leticia Parente e Sonia Andrade e os limites da imagem**

---

<sup>11</sup> COCCHIARALE, Fernando (Curadoria). *Filmes de Artista – 1965-1980*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2007.

<sup>12</sup> ROLNIK, Suely. Desentranhando futuros. In: FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (Org.). *Conceitualismos do Sul / Sur*. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009, p. 156.

Desde a década de 1970, a obra de Anna Bella Geiger é marcada tanto pelo caráter de descoberta dos novos meios, quanto pelo seu uso crítico e conceitual, voltado aos impasses entre o Brasil e as caracterizações de sua imagem no exterior. Para problematizar os mitos de uma brasilidade, a artista reinventa cartões postais, desenhos, cartilhas, vídeos e outros elementos identitários na memória coletiva. Geiger transforma a arte em um espaço para ressignificar os mecanismos de poder, adotando um olhar singular sobre os mapas da história. A artista parte de uma perspectiva individual, enquanto filha de imigrantes, para abranger um olhar coletivo sobre o país adotado.

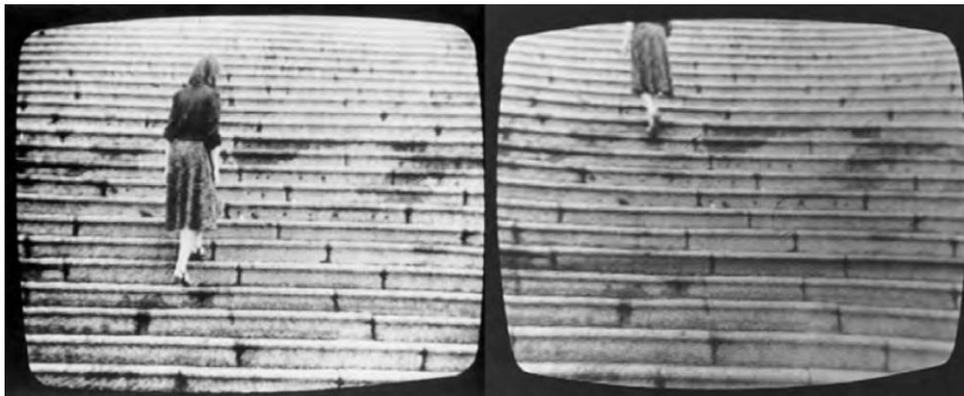


Figura 1: Anna Bella Geiger, *Passagens nº1*, 1974.

Para além do aspecto metafórico de sua obra, Anna Bella Geiger interessou-se também pelas possibilidades mais sutis entre sua memória e a memória do outro, os trajetos intermediários. Seu trabalho mais marcante de videoarte foi *Passagens nº 1* (1974), em que acompanhamos por nove minutos o caminhar da artista por três escadarias aparentemente intermináveis.

Nos três primeiros minutos do vídeo, a imagem restringe-se aos pés de Geiger em um ambiente interno, uma escadaria de azulejos, parte do interior de um edifício. A proximidade da câmera é maior, o que nos gera a sensação de intimidade, estrutura e fechamento. No entanto, a cena logo muda nos minutos seguintes, e Anna Bella Geiger é vista em uma escadaria na rua, acompanhada dos múltiplos ruídos urbanos. Passamos a enxergar seu corpo progressivamente à distância. No último espaço, o plano é o mais amplo e a artista pode ser vista inteira, de costas, enquanto sobe diagonalmente os degraus para um lugar que reconhecemos como sendo a escadaria de acesso ao prédio do Instituto Benjamin Constant, instituição de ensino para deficientes visuais localizada na Urca, Rio de Janeiro.

A relação do corpo feminino com a cidade sublinha os fluxos urbanos: o movimento da saia e o som do salto alto tocando o chão se somam aos barulhos do tráfego, do choro da criança, do papagaio assobiando, dos transeuntes, da buzina e do cachorro latindo,

enquanto o trânsito entre espaços públicos e privados ratifica a noção de passagem. Na entrevista à Obrist, que referenciamos alguns parágrafos acima, a artista atesta a utilização do som de diversas formas, neste e em outros vídeos do mesmo período. Sobre *Passagens 1*, Geiger menciona as três escadarias exploradas como cenário e afirma que as três tomadas, nas distintas locações, foram realizadas no mesmo dia e o som captado nesses ambientes. O cansaço que percebemos, portanto, do corpo que ascende, é conseguido pelo desgaste de tais deslocamentos:

A primeira dentro de um edifício ainda *art nouveau* que ia ser demolido. Subo aquelas escadas três vezes “imitando” o sistema do *looping*. A segunda escadaria fica no bairro do Catete, onde, na rua Santo Amaro, n. 35, há uma escadaria (até os dias de hoje) que faz a ligação de moradores das casas com o seu alto há mais de cem anos. (...) Eu morei numa casa dessas contígua à escadaria. Ela tem mais de 160 degraus, que subo no vídeo. A terceira escada é o prédio do Instituto Benjamin Constant.<sup>13</sup>

As tomadas que enquadram as costas de Geiger e que privilegiam sua silhueta ou o foco nos pés, em detrimento de sua cabeça, marcam a ação sisífica: sua subida é pausada, demorada, como se o próprio deslocamento a interessasse mais que o destino do percurso. Por fim, a subida em diagonal aumenta a distância e o tempo de deslocamento: o corpo percorre o quadro até as bordas da imagem, até os limites de suas possibilidades de aparição. A câmera captura o instante exato de seu trajeto, feito um mecanismo em circuito, uma situação que existe somente para o que a artista propõe. O caminhar cambaleante pelo esforço incessante, ecoa, de modo diverso, a intencionalidade nas caminhadas de Richard Long, artista pertencente à *Land Art*. Nesses trabalhos, a busca subjetiva por um local momentâneo no movimento do mundo já é a obra, como na própria disponibilidade de Geiger ao acontecimento. A imagem tem sua função invertida, pois não há nada que se queira mostrar *a priori*. Seu foco está voltado para as atmosferas que a artista e o público podem compartilhar.

O registro de *Passagens n° 1* foi possível graças à colaboração com o cineasta Jom Tob Azulay, chegado dos Estados Unidos com seu *Portapak U-matic*, conforme mencionado. Os aspectos do aparelho influenciaram nas escolhas do vídeo, sendo que exigia dos autores uma continuidade sem cortes e edições. Anna Bella Geiger retoma os impasses desse estado experimental ao relembrar o momento do trabalho:

Conversamos, nos reunimos para discutir (...) propostas e questões específicas, como a da limitação, pela própria existência recente daquela tecnologia. As dúvidas quanto aos possíveis resultados traziam por outro lado respostas próprias, únicas, desde as qualidades intrínsecas da câmera

<sup>13</sup> GEIGER in OBRIST, Hans Ulrich. *Entrevistas brasileiras vol. 1*. Op. cit., 2018, p. 181.

como seus cinza e preto suaves, o caráter rarefeito da imagem, a bidimensionalidade dos planos, a ação performática, o elemento tempo, quase sempre utilizado criticamente em relação ao uso da televisão comercial, até dúvidas e sentimentos que permearam também as indagações de artistas como Vito Acconci, Dennis Oppenheim, Bruce Nauman naquele tempo.<sup>14</sup>

De fato, esse caráter rarefeito da imagem, tão alheio à transparência quase absoluta de registros mais recentes, será emulado em grande escala por artistas sob sua direta influência. Sua relação crítica e sensível com a bidimensionalidade leva a questionar toda a escola visual do cinema, da fotografia ou da pintura por meio do vídeo, como o pesquisador francês Raymond Bellour anunciara em suas pesquisas. Quando Bellour se utiliza do termo *passagens* para indicar a força múltipla e imprevisível da videoarte, o autor parece tratar do ponto exato onde a obra de Anna Bella Geiger acontece: no atravessamento de diferentes linguagens pela experimentação contínua.

Passagens, enfim, que se devem ao fato de que hoje tudo (ou quase) passa na televisão (ou se define resistindo a ela). (...) Desse modo (virtualmente), o entre-imagens é o espaço de todas essas passagens. Um lugar, físico e mental, múltiplo. Ao mesmo tempo muito visível e secretamente imerso nas obras; remodelando nosso corpo interior para prescrever-lhe novas posições, ele opera entre as imagens, no sentido muito geral e sempre particular dessa expressão.<sup>15</sup>

O caráter ambíguo das palavras de Bellour encontram a obra de Anna Bella Geiger em sua amplitude. Para Geiger, importa o desmonte das estruturas pertencentes ao Brasil do período, mais do que o compromisso com um único modo de pensamento e criação. As funções impostas à arte, seja nos programas aos quais Geiger toma ciência e participa, quanto às funções que lhe são impostas em uma esfera particular (enquanto artista, mulher, brasileira, judia, filha de poloneses) deslocam-se por meio dos exercícios da produção. Sua própria imagem é instrumento central de crítica e renovação pela arte, como no trabalho em análise, mas também em outros. Ao contrário de buscar uma representação identitária ilustrativa, a artista percorre outros parâmetros, ângulos e proporções, cujo estranhamento motiva seu espectador a rever posições enrijecidas diante dos assuntos da obra. É desse modo que a estratégia de Geiger renova valores de um imaginário coletivo (como o apreço a uma iconografia tradicional, os limites do território e suas construções ficcionais) enquanto os explicita em seus aspectos mais contraditórios. Explicita ao mesmo tempo, propomos, os contornos inescapáveis de seu gênero, que acabam friccionados pelas operações das obras.

---

<sup>14</sup> GEIGER, 2007, p. 78 apud. ZANINI, Walter. *Vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte*. São Paulo: WMF Martins Fontes (Org. Eduardo de Jesus, apoio Itaú Cultural), 2018, p. 270.

<sup>15</sup> BELLOUR, Raymond. *Entreimagens*. Campinas: Papirus, 1997, p. 14.

Já nos trabalhos da artista Letícia Parente, a máquina videográfica transfigura as funções de seus objetos domésticos e, no momento em que a artista busca fundir-se a esses elementos diante de si, sejam o armário, os cabides, a sala, as portas ou seus sapatos, ela parece transfigurar-se junto. No processo, dissolvem-se as distinções entre a experiência mais visceral do corpo e os dispositivos sociais e políticos que nele operam. Para Parente, é apenas na transformação de seu âmbito pessoal que se torna possível promover uma revelação coletiva da realidade.



Figura 2: Letícia Parente, *In*, 1975.

No trabalho *In* (1975), acompanhamos por 1 minuto e 56 segundos a artista descalça entrar no guarda-roupa e pendurar-se no cabide ali encontrado, como se desejasse tornar-se objeto. A câmera acompanha seu corpo durante a ação, realizando um *close-up* em sua expressão fechada, já dentro do armário. Em seguida, assistimos à artista fechar as portas em plano aberto. A imagem que resta oculta Letícia Parente, com um gesto similar a uma rota de fuga.

Sua posição se assemelha a um ato de enforcamento, evocando sensações de aprisionamento e tortura. Além das perseguições e mortes durante o regime ditatorial, o trabalho evoca também uma história das mulheres, tantas vezes perseguidas e condenadas à morte, queimadas, enforcadas ou decapitadas. Nessa direção, o olhar da câmera parece existir como o lugar que a oprime, uma visibilidade excessiva da qual a artista só encontra escape nos cantos da própria casa. Letícia Parente está presa nos limites da imagem. A câmera é tanto o olhar que a revela, relatora de suas ações, quanto juiz dos seus atos, levando a artista ao encerramento no armário. A imagem é cúmplice do movimento subjetivo que aprisiona o corpo, deixando seu espectador em uma posição invasiva no

espaço particular de Parente. Interessa lembrar como as câmeras de vídeo associavam-se aos mecanismos de controle, visto que são as primeiras máquinas de transmissão simultânea, sendo logo incorporadas aos sistemas de monitoramento entre espaços públicos e privados. Tal aspecto é apropriado desde o início da videoarte nas imagens e videoinstalações como as de Vito Acconci, Bruce Nauman ou Dan Graham, onde o espectador é transformado em testemunha, informante e aliado.<sup>16</sup>

No contexto de vigilância constante, perseguições, prisões e tortura, que marcaram os anos de chumbo da ditadura militar no Brasil, o trabalho de Parente comenta a dupla opressão e controle que as mulheres sofriam no período. Em seu texto intitulado “Para construir novas casas e desconstruir velhas metáforas de fundação”, publicado no catálogo da exposição *Mulheres Radicais*, Maria Angélica Melendi aponta como as artistas brasileiras eram duplamente oprimidas pela sociedade patriarcal e pelo poder militar:

A radicalidade de suas propostas contestava os desequilíbrios de poder tanto no mundo naturalizado das relações de gênero quanto no âmbito mais amplo de uma sociedade repressora, articulando suas respostas a questões de etnia e classe. Artistas mulheres têm sido ativas no Brasil desde o final do século XIX e seu papel foi fundamental para o advento do modernismo tardio no país. No entanto, apenas nos anos 1960 sua produção passou a refletir uma conscientização em relação às questões de identidade. O processo de modernização que havia começado na década de 1950 preparou o campo de ação para as mulheres com a expansão do sistema educacional e, com ele, do mercado de trabalho, possibilitando a convulsão cultural dos anos 1960, que teve um impacto profundo tanto na esfera pública quanto privada. As mulheres começaram a questionar proibições relacionadas a sexualidade, família e participação política<sup>17</sup>.

Indo adiante, o ato de confinar-se não escapa de um recorte de gênero. Como explicita a historiadora Griselda Pollock<sup>18</sup>, a construção da condição feminina passa pela regulação da sexualidade em espaços domésticos e familiares. Nesses cenários, há a marcada ausência da representação da sexualidade feminina, em uma forma específica de reclusão e limitação incitada pela lei patriarcal. É a lei que organiza a vida doméstica e, simultaneamente, contém a ameaça de liberdade simbólica das mulheres. Em nossa leitura, o trabalho de Parente parece ciente dessas prováveis associações entre o espaço da casa e sua estrutura de repressão. Sua ação toma parte em um vocabulário feminista, tanto nos espaços que ocupa, nos objetos escolhidos, como na implicação do próprio corpo

---

<sup>16</sup> Acerca da questão na obra dos dois artistas, ver: SCHNEIDER, Ira; KOROT, Beryl (orgs.). *Video Art: An Anthology*. Nova York: Harcourt Brace Jovanovich, 1976.

<sup>17</sup> MELENDI, Maria Angélica. Para construir novas casas e desconstruir velhas metáforas de fundação. In: FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea (org.). *Mulheres radicais*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2018, p. 229.

<sup>18</sup> POLLOCK, Griselda. A modernidade e os espaços da feminilidade. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (org.). *Histórias das mulheres, histórias feministas*: vol. 2 antologia. São Paulo: MASP, 2019.

enquanto obra. Assim, o vídeo nos permite expandir sua crítica à situação ditatorial para a posição da mulher na sociedade em que Parente estava inserida.

É por essa função múltipla do vídeo na obra da artista, da denúncia ao agenciamento de transformações, que o artista e pesquisador André Parente se recusa a compreender a imagem como mero registro de performances. Há uma transformação possível que só acontece em frente à câmera, levando seu posicionamento crítico às últimas consequências.<sup>19</sup>



Figura 3: Leticia Parente, *Preparação I*, 1975.

Em direção similar, podemos apontar o vídeo *Preparação I*, no qual a artista cobre com esparadrapo sua boca e, posteriormente, suas pálpebras. Por cima de tais superfícies, Parente se maquia, começando pelo batom nos lábios e seguindo para o lápis de uso cosmético nos olhos. O vídeo inicia com a artista se olhando no espelho do banheiro doméstico e se penteando, tendo como fundo sonoro o barulho de um utensílio doméstico em funcionamento (aspirador de pó?). Tal como as tarjas de censura da ditadura militar, que indicavam as partes de documentos a serem suprimidas, o esparadrapo - em geral utilizado na cicatrização -, aqui se constitui num instrumento incisivo, e não curativo. Ele interdita a visão e as possibilidades de enunciação de discurso, transformando o rosto da artista numa máscara. Interessante frisar que o vídeo é um plano-sequência e que quem opera a câmera é o cineasta Jom Tob Azulay, que filma a artista de costas, capturando seu reflexo no espelho e aproximando a imagem de seu rosto refletido através do *zoom*.

<sup>19</sup> PARENTE, André. *Cinmáticos*. Rio de Janeiro: +2 Editora, 2013.

O vídeo encerra com a artista ajeitando os cabelos e a maquiagem, dando tapinhas no rosto, apresentando, tal como aponta a pesquisadora Isadora Mattioli, “o ritual de feminilidade habitual nos anos 1970”<sup>20</sup>. Laura Erber, no texto intitulado “mulher rente às coisas”, escrito para a exposição *Letícia Parente: eu armário de mim*, realizada na Galeria Jaqueline Martins, São Paulo, em 2017, atestou que: “a casa é o laboratório, o espaço doméstico é indomável, seus vídeos e ações são desprovidas de promessas, não há ilusões, nem sequer a ilusão de não haver ilusão”.<sup>21</sup> E é desse modo que podemos compreender a poética de Letícia Parente como “um retrato mais estreito da dimensão privada feminina”<sup>22</sup>.

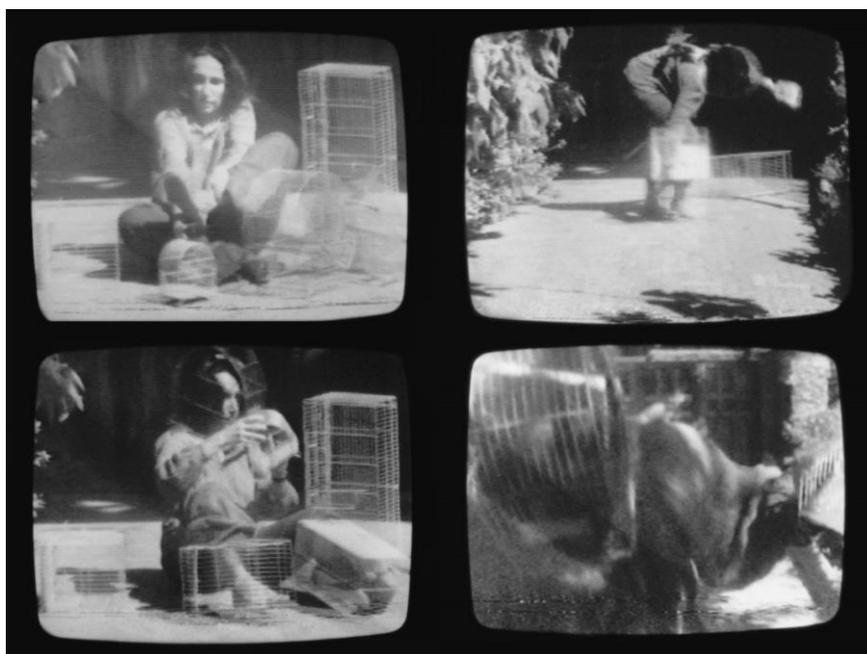


Figura 4: Sonia Andrade, *Sem título [gaiolas]*, 1974-1977.

Tal dimensão de privação do espaço feminino reaparece na produção de Sonia Andrade. Entre os anos de 1974 e 1977, a artista produziu um conjunto de oito vídeos em expressão direta ao repressivo cenário do país. Em seu trabalho *Sem título [gaiolas]*, Andrade utilizou gaiolas para pássaros de diferentes tamanhos e formatos. As mesmas operam enquanto sapatos, luvas e capacete. A estranheza do corpo feminino confinado dentro das jaulas, assim como a dificuldade da artista em caminhar com tais “calçados”, apontam para tentativas de liberdade dentro de aprisionamentos sociais. Nesse sentido,

<sup>20</sup>MATTIOLI, Isadora. *O corpo como questão da arte: relações entre feminismo e arte contemporânea no Brasil*. Dissertação de mestrado defendida junto ao PPGAV/ UFRGS, 2017, p. 62.

<sup>21</sup> ERBER, Laura. *Mulher rente às coisas*. Letícia Parente: Eu armário de mim. Exposição individual da artista realizada na Galeria Jaqueline Martins, São Paulo, entre 28 de março e 20 de maio de 2017, s/p.

<sup>22</sup> MATTIOLI, Isadora. *O corpo como questão da arte: relações entre feminismo e arte contemporânea no Brasil*. Op. Cit., 2017, p. 29.

podemos pensar tanto nos cerceamentos históricos à circulação das mulheres, como no sentido de controle dos corpos por um estado autoritário, uma vez que o Brasil vivia sob ditadura militar. Os movimentos recalcitrantes da artista apontam seu desconforto, a dificuldade do corpo em desempenhar uma ação simples, como o ato corriqueiro de caminhar. O plano é fixo, a câmera encontra-se parada e a artista vai se aproximando dela, transformando a estranheza de seu gesto em um corpo ainda mais deformado pelas gaiolas à medida que se aproxima da câmera. Em depoimento a Isadora Mattioli, Sonia Andrade mencionou a questão da autorrepresentação em seus vídeos, quando indagada pela pesquisadora:

(... ) Eu nunca trabalhei com roteiro, nunca foi a minha intenção criar uma situação de representação, você compreende? Tinha que ser uma espontânea. Então como que eu poderia... eu não sou muito uma diretora de atores... explicar para alguém que fizesse aquilo. Certamente ela iria fazer segundo a imaginação dela, né? Segundo a compreensão, segundo a emoção, enfim. E aí eu falei não, não adianta, eu vou ter que ir lá e ver o que que acontece. Paciência. Vou sentar e vou fazer, né? E foi assim que eu acabei aparecendo em praticamente todos os vídeos.<sup>23</sup>

Ao comparar as dinâmicas de produção em vídeo dentro e fora do Brasil, a artista mencionou as possibilidades de colaboração locais, não encontradas quando os produziu na França ou na Suíça, onde teve que contratar profissionais para filmar e editar. Ela comentou que, no Rio de Janeiro, era possível trabalhar através de redes afetivas ou de troca, conhecendo alguém que tem uma filmadora, ou que se disponibilizava, mas que, na Europa, tais possibilidades eram inviáveis, por conta dos altos custos de aluguel de equipamento ou contratação de profissionais. Em seu texto intitulado “A performance e a autobiografia na prática de Sonia Andrade”, escrito a partir de entrevista com a artista, Teresa Luzio enunciou que:

Os seus vídeos têm (...) uma certa intimidade do meio, intimidade no sentido doméstico, já que Sonia não ambiciona nenhum tipo de intimidade com o público. Note-se que neste período de 1970 o vídeo e o monitor foram muitas vezes utilizados como dispositivos de espelhamento, permitindo que os artistas se confrontassem consigo mesmos e sobretudo com um eventual observador. Mas Sonia não pretende construir nenhum espaço confessional, nem consigo nem com o público, e a intimidade na sua obra aparece apenas relacionada com o espaço doméstico onde Sonia escolhe fazer as suas ações, como no conjunto dos seus vídeos de 1974 a 1977: “O público, para mim, sempre foi uma abstração, não consigo imaginar qualquer tipo de intimidade com um público.”<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Andrade, em entrevista a MATTIOLLI, Isadora. *O corpo como questão da arte: relações entre feminismo e arte contemporânea no Brasil*. Op. Cit., 2017, p. 188.

<sup>24</sup> LUZIO, Teresa. A performance e a autobiografia na prática de Sonia Andrade. In *Cadernos PAR*, nº 8, Leiria, p. 74–83, 2022, p. 76-77. Disponível em: [https://iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/7438/4/Revista%20PAR%20N%C2%BA8%20-%20Artigo%2005\\_Doi.pdf](https://iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/7438/4/Revista%20PAR%20N%C2%BA8%20-%20Artigo%2005_Doi.pdf)

O corpo engaiolado de Andrade sugere privação de liberdade em um contexto de repressão política, mas também os diferentes encarceramentos sociais e simbólicos, que colocam as mulheres em situações de desconforto e mesmo privação. Nessa direção, é importante lembrar que ir e vir, o livre caminhar, foram direitos sequestrados durante os anos de chumbo da ditadura militar no Brasil, enquanto que às mulheres, a ocupação de certos espaços sociais e urbanos sempre foi dificultada.



Figura 5: Sonia Andrade, *Sem título (TV)*, 1974-1977.

No conjunto de sua obra, Sonia Andrade realiza uma crítica notável ao consumo midiático em massa, apropriando-se de um imaginário presente nas produções para a televisão. Um exemplo disso está no trabalho intitulado *Sem título (T.V)*, onde um monitor enquadra o rosto da artista enquanto ela escova os dentes, em referência aos comerciais da época. Nos três minutos do vídeo, sua versão da propaganda televisiva é repetitiva, entrando e saindo de cena em ações desinteressadas. Andrade evoca a linguagem atuada da televisão comercial, encerrando a obra com um sorriso artificial e demorado, que marca sua dimensão performativa. Entretanto, o ritual cotidiano da artista se aproxima da banalidade, alheia à disciplina dos comerciais, de forma a confrontar os aspectos mais rígidos da comunicação midiática.

No livro *Art systems: Brazil and the 1970s*, a pesquisadora estadunidense Elena Shtromberg explica que o público alvo para a televisão, citando a rede Globo nos anos 1970, era composto por mulheres donas de casa, católicas, responsáveis pelas decisões de compra familiar.<sup>25</sup> Mesmo subjogadas dentro do sistema social em voga, as mulheres possuíam papel significativo para o Brasil da segunda metade do século. Nesse raciocínio,

<sup>25</sup> SHTROMBERG, Elena. *Art systems: Brazil and the 1970s*. Austin: University of Texas Press, 2016.

quando Sonia Andrade indica que a representação televisiva é uma de suas principais referências, seu modo de ação partindo do próprio corpo, ela acaba enfrentando os valores de censura ao público feminino, que contraditoriamente crescia em paralelo à expansão da comunicação televisiva aberta.

No trabalho de Andrade, torna-se evidente o caráter invasivo e normativo que transformava radicalmente o espaço doméstico e privado, em função das consequências diretas do controle político da vida diária. Para Shtromberg, esse posicionamento reafirma as pautas feministas, ainda que a artista evite o termo, pois dentro de seus comentários críticos à mídia de massa e ao regime ditatorial brasileiro “estão embutidos os elementos básicos do feminismo, reivindicando a representação como pessoal e, ainda mais explicitamente, o pessoal como político”<sup>26</sup>. No corpo de sua obra, ressaltamos um questionamento aos instrumentos imagéticos da televisão, os quais passaram a dominar o cotidiano e a apresentar modelos de comportamento voltados, especialmente, aos papéis atribuídos às mulheres. Ao evitar estabelecer uma relação de intimidade com o público, como mencionado em entrevista à Tereza Luzio, Andrade parece deliberadamente evitar a adoção de um modo de diálogo com o espectador semelhante ao das redes televisivas, o que confere um caráter combativo aos seus vídeos da época.

O que particularmente nos chama atenção é a ideia de que os dispositivos videográficos implicam em um processo de subjetivação. A possibilidade de “produzirem sujeitos” é o que nos interessa, uma vez que estamos abordando a produção em vídeo de artistas mulheres que utilizaram suas casas e as ruas das cidades que habita(va)m como cenários para ações de aproximação e investigação de seus corpos nesses espaços públicos e privados. Ao trabalharem com amigos ou em equipes super reduzidas, a produção de suas obras possibilitou a criação de uma proximidade entre elas e o aparato videográfico, de modo a prospectar uma relação de intimidade entre corpo e dispositivo, como visto nas análises das obras das artistas elencadas.

Enquanto Anna Bella Geiger descobre a pé duas escadarias em espaços urbanos abertos e uma no interior de um edifício, Letícia Parente e Sonia Andrade exploram o espaço doméstico e a posição de seus corpos desempenhando ações e percorrendo suas casas. Mas nos três casos, o plano é fechado, de modo a salientar a sensação de aprisionamento. A maneira como seus corpos são enquadrados pela câmera sugere que o espectador flagra, desvela as restrições incitadas sobre seus corpos. No lugar de encobrir suas sensações com uma cena teatral televisionada, seus vídeos se utilizam da tecnologia para reforçar o estado de confinamento, empurrando as artistas até os limites da imagem.

---

<sup>26</sup> SHTROMBERG, Elena. *Art systems: Brazil and the 1970s*. Op. cit., 2016, p. 112, tradução nossa.

Dando sequência a esse pensamento, a próxima seção do artigo visa explorar como as novas tecnologias propiciam práticas expandidas, mais suscetíveis a questionamentos e revisões das tradições representativas no campo da arte. Através dessa abertura, almejamos estabelecer um diálogo entre a videoarte e as produções teóricas de abordagem feminista, dedicadas a incorporar outras formas de experimentação de corpo e gênero.

### **Dispositivo: definições e atualizações contemporâneas**

Até o momento, as questões relacionadas à noção de dispositivo têm desempenhado um papel fundamental no avanço do entendimento das produções em videoarte. O estudo desse conceito contribui para a compreensão das produções imagéticas recentes como processos engajados e intervenções, na perspectiva abordada pelo artigo, especialmente quando se parte do aparato videográfico. Para explorar as potenciais aplicações e análises desse aparato, consideramos crucial compreender como a ideia de dispositivo é descrita dentro do contexto das tecnologias contemporâneas.

A definição de dispositivo fez parte da obra de diferentes filósofos como Vilém Flusser, Michel Foucault, Jean-François Lyotard, Gilles Deleuze e Giorgio Agamben e, aqui, aludiremos aos dois últimos. Para Deleuze, um dispositivo consiste em uma rede de relações heterogêneas que não se limita ao sujeito, ao objeto, à linguagem, mas ao modo como estes vetores conjugam-se entre si. A ideia de dispositivo vem da interseção entre o meio e a subjetividade, embasada na premissa de que não há uma essência primeira que defina cada posição subjetiva de maneira isolada<sup>27</sup>.

De modo similar, Giorgio Agamben, no texto “O que é um dispositivo?”, aponta que, para Foucault, o dispositivo seria tanto o dito como o não dito, ou mesmo a rede que se estabelece entre esses elementos. Como conceito operativo, o dispositivo remeteria “a um conjunto de práticas e mecanismos (ao mesmo tempo linguísticos e não-linguísticos, jurídicos, técnicos e militares) que têm o objetivo de fazer frente a uma urgência e de obter um efeito mais ou menos imediato”.<sup>28</sup>

Com o vídeo, a questão do dispositivo é posta em evidência no modo como não há um objeto preexistente à relação com o espectador, realocando-o como sujeito ativo diante do que experimenta. Em outras palavras, uma obra em vídeo, enquanto dispositivo, recusa a produção artística como um objeto acabado, considerando em primeiro plano o diálogo entre elementos múltiplos em seu processo, seja o ambiente de registro, a câmera, a

---

<sup>27</sup> DELEUZE, Gilles. O que é um dispositivo. In: *O Mistério de Ariana*. Lisboa: Passagens, 1986.

<sup>28</sup> AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo?. In: *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, p. 25-54, 2009, p. 32.

posição do artista ou a recepção do espectador.<sup>29</sup> André Parente diz que: “A experiência da obra pelo espectador constitui o ponto nodal do trabalho. Nela, o espectador é, a um só tempo, espectador e personagem, alguém que se vê vendo (ver é ser visto, já dizia Maurice Merleau-Ponty)”.<sup>30</sup>

Já Walter Benjamin reconhecia o outro lugar destinado ao espectador diante da tela cinematográfica, antes mesmo das mudanças propostas pelo vídeo:

Compare-se com a tela em que se projeta o filme com a tela em que se encontra o quadro. Na primeira, a imagem se move, mas na segunda, não. Esta convida o espectador à contemplação; diante dela, ele pode abandonar-se às suas associações. Diante do filme, isso não é mais possível. Mas o espectador percebe uma imagem, ela não é mais a mesma. Ela não pode ser fixada, nem como um quadro nem como algo de real. A associação de ideias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem.<sup>31</sup>

A imagem ganha outra função, que está implícita no uso dos meios tecnológicos, também na nova audiência em massa e na lógica do espetáculo moderno. Essa particular abordagem para entender a especificidade tanto do vídeo como do filme a partir de seus dispositivos, assim como sua influência para a constituição de um discurso contemporâneo das artes, vai de acordo com as ideias da historiadora da arte estadunidense Rosalind Krauss no livro *A Voyage on the North Sea*:

Ora, a rica satisfação de pensar sobre a especificidade do cinema naquela conjuntura derivava da condição agregada ao meio, o que levou uma geração um pouco posterior de teóricos a definir o seu suporte a partir da ideia composta de “dispositivo” – o meio de suporte ao cinema sendo nem a tira de celulóide das imagens, nem a câmera que as filmou, nem o projetor que as dá vida em movimento, nem o feixe de luz que as transmite para a tela, nem a tela em si, mas tudo isso em conjunto, incluindo a posição do público entre a fonte de luz atrás dele e a imagem projetada diante de seus olhos.<sup>32</sup>

De acordo com Rosalind Krauss, a condição artística que se desenha com a entrada do filme, anterior ao vídeo, diz tanto das técnicas e métodos impostos aos artistas do período (a familiarização necessária com a câmera, a película, um universo particular), quanto da posição atualizada do público que entrará em contato com a imagem. Sobretudo, a pesquisadora parece indicar que as teorias sobre o aparato cinematográfico, e posteriormente videográfico, partem dessa interligação entre técnica e meio, o que nos ajuda a pensar o uso tecnológico não só enquanto registro, mas como um marco que

<sup>29</sup> DUGUET, Anne-Marie. Dispositifs, in: Communications, n°48, *Vidéo*, p. 221-242, 1988.

<sup>30</sup> PARENTE, André. *Cinmáticos*. Op. cit., p. 29.

<sup>31</sup> BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade. In: \_\_\_\_\_. *Magia e Técnica, arte e política* - ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume I, 2ª edição, São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, p. 192.

<sup>32</sup> KRAUSS, Rosalind. *A Voyage on the North Sea*. Op. cit., 2000, p. 25, tradução nossa.

intervém nas práticas pictóricas. Nessa perspectiva, em seu texto anterior, de 1976, Krauss abordou o vídeo enquanto uma “estética do narcisismo”. Para a autora:

(...) o medium da pintura, da escultura ou do filme tem muito mais a ver com os fatores materiais e objetivos, específicos de uma forma particular: pigmentos cobrindo superfícies, matéria estendida ao longo do espaço, luz projetada através do celulóide em movimento. Isto é, a noção de medium contém o conceito de objeto-estado, separado do próprio ser do artista, pelo qual suas intenções devem passar.<sup>33</sup>

Pensando que seu texto foi escrito em 1976 e funcionou como uma espécie de testemunho da emergência da videoarte no contexto estadunidense na década anterior, é interessante notar o foco de Krauss na presença do corpo (seja do artista, no caso dos vídeos, seja do espectador, no caso das instalações). Nesse sentido, ela prossegue: “é como se o corpo estivesse centralizado entre duas máquinas, que abrem e fecham parênteses. A primeira delas é a câmera; a segunda, o monitor, que reprojeta a imagem do performer com imediatismo de espelho”<sup>34</sup>. Ela prossegue em sua diferenciação, clamando para o vídeo uma estética narcisista:

(...) a maioria das obras produzidas no brevíssimo período de existência da videoarte utilizaram o corpo humano como seu instrumento central. No caso de obras com imagens gravadas, o corpo do próprio artista foi o mais freqüente. No caso das videoinstalações, foi mais usado o corpo do espectador participante. Não importa que corpo tenha sido selecionado para a ocasião, há outra circunstância que está sempre presente. Diferente das outras artes visuais, o vídeo é capaz de gravar e transmitir ao mesmo tempo, produzindo imediato feedback.<sup>35</sup>

É sabido que o processo desencadeador de tais mudanças têm seu histórico no limiar entre o que a historiografia entende como arte moderna e contemporânea. Nas décadas de 1950 e 1960, o campo da arte ampliou-se para além de seus suportes mais conhecidos, como a pintura, a gravura, a escultura e o desenho. Questionamentos sobre os papéis do artista, do objeto de arte e do espectador tornaram-se frequentes, e sua distância efetiva cada vez menor, como aponta Krauss.

Segundo o crítico de arte Fernando Cocchiarale<sup>36</sup>, para compreender a transformação, é preciso retornar ao momento em que a colagem passa a ser utilizada como procedimento artístico pelos cubistas, futuristas e dadaístas, pois é quando objetos reais e fragmentos de impressões cotidianas são vistos como possibilidade estética. Em sequência, a *pop art* levava essas abordagens ao limite, trazendo como elemento focal de suas produções o desmonte da originalidade na imagem e a apropriação como

<sup>33</sup> KRAUSS, Rosalind. Vídeo: a estética do narcisismo. Tradução: Rodrigo Krul e Thais Medeiros. *Arte & Ensaios* n. 16, jul. 2008. Rio de Janeiro: PPGAV- EBA/ UFRJ, p. 144-157, p. 146.

<sup>34</sup> Ibidem, p. 146.

<sup>35</sup> Ibidem, p. 146.

<sup>36</sup> COCCHIARALE, Fernando (Curadoria). *Filmes de Artista – 1965-1980*. Op. cit., 2007.

procedimento. De modo geral, o objeto como fetiche perde seu destaque em função de proposições, processos ou situações mais próximas da vida e, conseqüentemente, de outras formas de criação e conhecimento. Muitos artistas aproveitam-se dessa crise das ideias abstrato-construtivistas das vanguardas modernas para aderirem aos novos meios tecnológicos, seja com a fotografia, o filme ou o vídeo, abrindo mão de um preciosismo em relação ao fazer artístico manual e específico. Sobre a produção artística da década de 1970, Paulo Sérgio Duarte apontou, ainda, tratar-se de uma “arte além da retina” que, ao acionar outros meios e suportes, lidava também com questões de ordem conceitual<sup>37</sup>. O que se encontra em desenvolvimento neste período é uma dissolução das divisões antes tão distintas, em prol de novos modelos de criação interdisciplinares, intermediários. É a discussão que Raymond Bellour levanta ao enquadrar a videoarte como uma “entre-imagem” que impulsiona o fim de meios exclusivos, nas bordas das novas mídias e das artes plásticas, retornando à citação anterior:

O vídeo-arte, por mais exterior que seja ao cinema, não pode ser apreendido sem referência ao que altera - o cinema assim como as outras artes (artes plásticas, música), em suma, tudo de onde ele provém e para onde volta sem cessar, a fim de moldar uma identidade que lhe escapa. Na verdade, [...] a grande força do vídeo foi, é e será a de ter operado *passagens*. O vídeo é antes ele mais nada um atravessador. Passagens (com relação ao que me interessa) aos dois grandes níveis de experiência que evoquei: entre móvel e imóvel, entre a analogia fotográfica e o que a transformaria. Passagens, corolários que cruzam sem recobrir inteiramente esses "universais" da imagem: dessa forma se produz entre *foto*, *cinema* e *vídeo* uma multiplicidade de sobreposições, de configurações pouco previsíveis. Passagens, enfim, que se devem ao fato de que hoje tudo (ou quase) passa na televisão (ou se define resistindo a ela).<sup>38</sup>

O autor demonstra que o vídeo opera precisamente no limiar entre diferentes meios, aproveitando um momento de transição e abertura nas formas de compreensão do objeto artístico proporcionadas pelas novas estruturas tecnológicas. Tal abertura integra um cenário de expansão nos modos de criação e pensamento das artes, permitindo a incorporação de uma diversidade mais ampla de experiências culturais, sociais e políticas, dinâmica que nos aproxima da perspectiva feminista.

### **Epistemologias feministas e videoarte no Brasil**

Antes de abordarmos os fatores que tornam possível uma leitura feminista dos trabalhos em videoarte de Anna Bella Geiger, Letícia Parente e Sonia Andrade, no Brasil dos anos 1970, é preciso ressaltar que essa leitura é passível de realização apenas

<sup>37</sup> DUARTE, Paulo Sérgio. “Anos 70 - A Arte além da retina”. In CAVALCANTI, Lauro (org.). *Caminhos do Contemporâneo*. Catálogo da exposição coletiva realizada no Paço Imperial. Rio de Janeiro: Editora Eventual/ Paço Imperial, 2002.

<sup>38</sup> BELLOUR, Raymond. *Entreimagens*. Op. cit., 1997, p. 14.

recentemente. A princípio, o pano de fundo principal que se mostrava presente tanto nas produções analisadas, quanto em outras obras do período, era a postura crítica diante da ditadura militar. As discussões políticas estavam voltadas ao combate direto às medidas de silenciamento e violência que ocorriam no país e as agendas feministas não eram disseminadas no contexto político brasileiro, da forma como se apresentam nas últimas décadas.

Roberta Barros, em seu livro *Elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira*, abordou a problemática do movimento das mulheres no Brasil e como a dicotomia entre “feminismo versus feminino” se intensificou no contexto local.<sup>39</sup> A autora salientou que assumir-se feminista aqui acarretava o enfrentamento de preconceitos, uma vez que o termo operava como um rótulo e um estigma. Em seu texto “O jogo de esconde-esconde: a aborTagem do feminino na arte brasileira”, Claudia Calirman apontou os motivos pelos quais as artistas brasileiras das décadas de 1960 e 70 resistiam a aderirem ao feminismo.<sup>40</sup> O regime ditatorial era o inimigo comum que devia ser combatido por homens e mulheres e as pautas feministas eram vistas com certa reserva pelas artistas do período. Nesse sentido, muito embora trabalhos como os de Lygia Clark, Lygia Pape, Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Leticia Parente e Sonia Andrade possam ser lidos como feministas hoje, à época as artistas fugiam desse rótulo, com receio de verem suas obras limitadas por tal chave de leitura ou mesmo apartadas das questões sociais e artístico-culturais mais amplas.

É nessa perspectiva que propusemos o presente trabalho enquanto uma “intervenção feminista na história da arte” no Brasil, a partir do termo cunhado pela historiadora da arte Griselda Pollock. No capítulo introdutório de seu livro *Vision and Difference*, Pollock propôs a expressão “intervenções feministas nas histórias da arte”<sup>41</sup> para nomear as estratégias teóricas, epistemológicas, discursivas e propositoras de conceitos para escrever sobre arte, extrapolando as convenções da história da arte e questionando seus pressupostos. Tal empreitada demanda o reconhecimento das relações de poder entre os gêneros e da construção social da diferença sexual. Desse modo, problematiza a própria categoria “mulher”, pontuando sua construção histórica e apontando como não existe uma essência feminina fora dos condicionantes sociais. Seus textos posteriores levaram adiante e aprofundaram esta meta de intervir criticamente nas

---

<sup>39</sup> BARROS, Roberta. *Elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira*. Rio de Janeiro: Edições do Autor, 2016.

<sup>40</sup> CALIRMAN, Claudia. O jogo de esconde-esconde: a aborTagem do feminino na arte brasileira. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (orgs.). *Histórias das mulheres, histórias feministas: vol. 2 antologia*. São Paulo: MASP, 2019, p. 404-411.

<sup>41</sup> POLLOCK, Griselda. Intervenciones feministas en las historias del arte. In: *Visión y Diferencia*. Buenos Aires: Fiordo, 2015, p. 19-50.

histórias da arte, a partir de uma perspectiva feminista, pensando nas contribuições teóricas e metodológicas que as epistemologias feministas possibilitam para a reavaliação do campo histórico, artístico e cultural.<sup>42</sup>

É nesse sentido que, longe de reescrever essa realidade particular do momento sob as lentes de outras discussões, buscamos compreender como a diferença de gênero apresentava-se concomitantemente, criando possíveis narrativas acerca não apenas da violência do Estado, mas da violência patriarcal operante sobre corpos femininos. Assim, questionamos o peso do gestual proposto pelas ações artísticas quando realizadas por artistas mulheres, tomando as particularidades do vídeo como ponto focal.

No artigo *A Tecnologia do gênero*, de 1987, Teresa de Lauretis definiu o termo gênero como uma relação de pertencimento a uma categoria, uma atribuição a uma classe ou grupo específico; trata-se de uma posição que situa um indivíduo dentro de um contexto ampliado. E advém dessa perspectiva a sua maneira de conceber a subjetividade em função da linguagem, da cultura e do campo social:

Por potencial epistemológico radical quero dizer a possibilidade, já emergente nos escritos feministas dos anos 80, de conceber o sujeito social e as relações da subjetividade com a socialidade de uma outra forma: um sujeito constituído no gênero, sem dúvida, mas não apenas pela diferença sexual, e sim por meio de códigos lingüísticos e representações culturais; um sujeito "engendrado" não só na experiência de relações de sexo, mas também nas de raça e classe: um sujeito, portanto, múltiplo em vez de único, e contraditório em vez de simplesmente dividido.<sup>43</sup>

Essa construção da diferença sexual pela cultura aparece em outros trabalhos teóricos do período, como no de Laura Mulvey, autora do popular artigo "Visual pleasure and narrative cinema". A pesquisadora analisa como a mulher é transformada em objeto do olhar voyeurista para o espectador masculino, uma imagem associada à forma cinematográfica e seu paradigma narrativo. Em sua crítica, Mulvey denuncia a ligação entre o corpo feminino e o prazer visual e estético<sup>44</sup>. É com base em estudos feministas da cultura das telas que Lauretis afirma ser o aparelho cinematográfico uma tecnologia de gênero:

A construção do gênero ocorre hoje através das várias tecnologias do gênero (p. ex., o cinema) e discursos institucionais (p. ex., a teoria) com poder de controlar o campo do significado social e assim produzir, promover e "implantar" representações de gênero. Mas os termos para uma construção diferente do gênero também existem, nas margens dos discursos hegemônicos. Propostos de fora do contrato social heterossexual, e inscritos em práticas micropolíticas, tais termos podem também contribuir para a

<sup>42</sup> POLLOCK, Griselda. A modernidade e os espaços da feminilidade. Op. cit., 2019. p. 121-150.

<sup>43</sup> LAURETIS, Teresa De. A tecnologia do gênero. Tradução de Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 208.

<sup>44</sup> MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). *A. Experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 1983. p. 435-454.

construção do gênero e seus efeitos ocorrem ao nível "local" de resistências, na subjetividade e na auto-representação.<sup>45</sup>

No texto de Lauretis, destacamos, por fim, o momento em que a autora nos sugere a possibilidade de construções alternativas de gênero pela cultura. Nos interessa a ideia de inscrever, nas bordas do discurso corrente, projetos e práticas micropolíticas, que resistam à lógica dominante em relação à imagem e ao gênero. É nessa direção também que se reafirmam as proposições de intervenções feministas nas histórias da arte, conforme estabelecido por Griselda Pollock. A partir deste conceito cunhado por ela, nos interessa desnaturalizar padrões, leituras e enquadramentos.

Ao analisarmos os trabalhos de Anna Bella Geiger, Leticia Parente e Sonia Andrade, torna-se evidente como elas se apropriam do vídeo não apenas como uma forma de expressão pela imagem, mas também como uma maneira de reivindicar o próprio corpo e voz, deslocando os paradigmas tradicionais do feminino para um campo de questionamento. Para alcançar essa intenção, o vídeo parece ideal por possibilitar uma imersão no domínio da intimidade, desafiando os modelos tradicionalmente impostos que tendem à espetacularização e à objetificação da mulher. Ao apresentar cenas cotidianas, a câmera promove uma ruptura com tais modelos, tornando o espectador consciente de sua própria posição e da posição ocupada com intencionalidade pelas artistas.

Ainda que argumentemos em favor da ligação entre o vídeo e a tradição da imagem no Ocidente, seja na construção do espectador ou no fascínio visual que seu aparato exerce, é também possível sustentar que a imagem eletrônica nasce como um marco zero, em contraste com os meios mais usuais de criação e mesmo com certa tradição. Ao adentrar o campo das artes visuais, as novas mídias oferecem às artistas uma plataforma outra que não aquela do *métier* ou da norma, das escolas de pintura, escultura ou desenho.

Nesse sentido, é importante reiterar o vídeo entre as muitas possibilidades de ampliação de suportes, de “desmaterialização da arte”<sup>46</sup> ou mesmo de “desestetização”<sup>47</sup>, em curso nas décadas de 1960 e 1970, conforme apontamos previamente. Para as mulheres artistas, tratava-se de um suporte novo, configurando-se, portanto, num terreno mais livre, aberto a múltiplas perspectivas de experimentação.

Um ponto crucial a ser destacado, considerando a formação de outros espaços, é a capacidade de desviar da predominância masculina nas produções artísticas. Além das

---

<sup>45</sup> LAURETIS, Teresa De. A tecnologia do gênero. Op. cit., 1994. p. 228.

<sup>46</sup> LIPPARD, Lucy. A desmaterialização da arte. In: *Arte & Ensaios* n. 25, maio de 2013, p. 150-165. Tradução de Fernanda Pequeno e Marina P. Menezes de Andrade. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/49826/27116>

<sup>47</sup> ROSENBERG, Harold. Desestetização. In: BATTCKOCK, Gregory (org.). *A Nova Arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 215-224. Tradução de Cecília Prada e Vera de Campos Toledo.

oportunidades formais oferecidas pelo vídeo, este meio indica um caminho de expressão que não necessariamente se submete ao cânone estabelecido em torno de artistas homens. Enquanto as mulheres pintoras disputavam espaço em um cenário artístico com forte presença masculina, muitas vezes sendo relegadas a uma posição secundária em relação aos “grandes”<sup>48</sup> artistas, a dinâmica muda com a ascensão da imagem contemporânea gravada.

Com as devidas ressalvas, há uma maior horizontalidade na produção que se deve possivelmente à inicial formação de grupos e encontros particulares, trocas entre amigos e reuniões privadas. A instauração do uso das câmeras de vídeo escapava à rigidez dos espaços institucionalizados do Brasil no período, visto a dificuldade de esses espaços acompanharem as discussões mais recentes. Rigidez talvez não apenas visível nas universidades, museus e outros espaços institucionais e de formação, como nos circuitos de cinema estabelecidos no país. O vídeo surgia como um desvio às atividades formais, abrindo trajetórias para outras formas de criação coletiva.

Nesse sentido, é interessante também frisar a formação desse grupo pioneiro no entorno de sua professora, a artista Anna Bella Geiger. Ainda que a relação professora-alunos tenha se desfeito quando da formação do grupo, o encontro de seus componentes se deu nas aulas na casa-ateliê de Geiger, no Rio de Janeiro. Em textos sobre a formação de artistas mulheres nas viradas entre os séculos XIX e XX, autoras como Ana Paula Cavalcanti Simioni, Griselda Pollock e Tamar Garb frisam o quanto as academias e os espaços de formação eram inacessíveis às mulheres artistas no período ou, quando viáveis, algumas aulas permaneciam vedadas ao acesso de mulheres (como era o caso das classes de modelo vivo), de modo que as mesmas encontravam dificuldades de formação e profissionalização, permanecendo “amadoras”. Nesse cenário, um espaço privilegiado de formação eram os ateliês particulares.

No contexto brasileiro da década de 1970, estando as instituições artísticas e de formação sob vigilância constante, operando enquanto espaços alegóricos de poder durante a ditadura militar, é interessante pensar no ateliê de Anna Bella Geiger como um espaço mais horizontal e, portanto, generoso e acessível às artistas mulheres. Importante frisar também que tanto Letícia Parente quanto Sonia Andrade trabalhavam em outros campos, antes de buscarem a formação artística com Geiger, adentrando tardiamente no sistema artístico.

---

<sup>48</sup> Ver: NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?*. Tradução de Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

No processo de institucionalização do vídeo, destaca-se também o empenho do então diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Walter Zanini<sup>49</sup>. Novos temas surgiam mas, para além disso, toda a estrutura do processo criativo sofria uma mudança radical com a introdução das tecnologias de imagem, o que buscamos delinear na primeira seção do artigo. Basta considerar os trabalhos centrados no âmbito doméstico. Mesmo que o vídeo fosse inicialmente um meio caro, não havia mais a necessidade de manter um espaço delimitado, como um ateliê de pintura, ou um ambiente compartilhado para ensino e prática, como no caso da gravura. A mobilidade da câmera não só permitia abordar a casa como assunto, mas também significava que todo o processo criativo poderia se desenrolar a partir do ambiente privado da artista. Construções que delineavam a separação entre a esfera pública e privada, entre o espaço pessoal e coletivo, obrigatoriamente se desfaziam diante das novas configurações então adotadas.

Tendo em mente este cenário doméstico das primeiras produções em vídeo, é impossível dissociar a casa e o íntimo dos papéis atribuídos à mulher nas sociedades patriarcais. Enquanto a esfera pública ligava-se aos trânsitos masculinos, o equivalente era o pertencimento da mulher às dinâmicas do lar. Na rua, as mulheres nunca foram livres para realizar o mesmo tipo de deambulação em anonimato do sujeito das multidões de Baudelaire, questão abordada pela historiadora Griselda Pollock, no texto “A modernidade e os espaços da feminilidade”, outro capítulo de seu importante livro referido anteriormente, *Vision and Difference*, de 1988.

No texto, Pollock discute as relações entre as representações espaciais da modernidade e a socialização entre os gêneros, ao evidenciar a regulação do corpo feminino por um olhar masculino na coletividade, sobretudo na cidade de Paris dos impressionistas. Pollock denuncia o valor de respeitabilidade que confinava as mulheres de classe mais alta ao lar, enquanto o ambiente público era designado à função de cortesã. Nesse sentido, é importante frisar também os marcadores de classe das artistas brasileiras analisadas, o que se torna evidente na exploração que Andrade e Parente empreendem em seus vídeos de interiores domésticos de classe média da zona sul carioca. Em entrevista a

---

<sup>49</sup> Um importante evento para legitimar a produção em vídeo na década de 1970, já abordado na fala de Anna Bella Geiger, foi o convite de Suzanne Delahany, diretora do Institute of Contemporary Art da University of Pennsylvania, a artistas latino americanos para a exposição *Video Art*, em 1974. O incentivo externo motivou artistas de São Paulo e do Rio de Janeiro a apresentarem projetos, entre eles Anna Bella Geiger (*Centerminal, Passagens, Declaração em Retrato*), Sonia Andrade (*sem título*), Ivens Machado (*Escravo fabricante escravo, Dissolução, Versus*), Fernando Cocchiarale (*Você é tempo, memória*), e Antônio Dias (*Ilustração da arte na utilização da multimídia/Rats Music/Banana para dois*). O evento, no entanto, parte da insistência dos artistas em superar as condições precárias da produção videográfica de época, prática ainda ignorada, rejeitada ou incompreendida pelos críticos. Ver: ZANINI, Walter. *Vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte*. Op. cit., 2018.

Claudia Oliveira e Fernanda Pequeno, Griselda Pollock responde sobre o que seriam os “espaços da feminilidade”, por ela elencados no texto. Em suas palavras:

Minha análise dos sujeitos e lugares da pintura impressionista produziu um mapa que **não era a linha que separava o espaço público do privado.** (...) Os espaços da feminilidade não são apenas o mundo das mulheres, mas aqueles espaços onde: a) um conceito de feminilidade burguesa estava sendo vivido e observado (a sala de estar, às vezes o quarto, a casa de férias, o camarote no teatro, o passeio no Bois de Boulogne) e; b) mulheres artistas associadas à criação de um novo tipo de pintura moderna perceberam estes espaços (que os seus colegas homens também pintaram) pintando estes espaços a partir de uma perspectiva diferente. Consequentemente, elas articularam suas diferentes experiências sociopsicológicas desses espaços da modernidade. (...) Não existe uma qualidade essencial partilhada. Fenomenologicamente, as pinturas de cada artista são diferentes, mas partilham diferenças em relação ao olhar do *flâneur* para a cidade como o seu *playground* e para os corpos na cidade como objeto do seu olhar sexual. Como historiadoras da arte, temos de examinar as estruturas das pinturas para ver como esta diferença social e psicológica surge através da pintura.<sup>50</sup>

A partir de Pollock, o destaque está na visão de que as artistas mulheres não deixam de carregar a diferença de gênero nas suas obras, em referência constante ao cânone masculino, tanto no período de sua análise quanto nas práticas mais recentes. O que se pode argumentar, no entanto, é justamente o que diz Lauretis acerca de um espaço na cultura propício à criação de desvios da norma, de novas tecnologias de gênero. Sendo assim, mesmo que não se considerassem feministas, procuramos defender que as obras das de Anna Bella Geiger, Letícia Parente e Sonia Andrade não evitaram problemáticas atreladas à sua condição enquanto mulheres artistas. Por sua vez, promoveram uma renovada sobreposição do âmbito privado e doméstico ao campo do discurso coletivo, de viés político e emancipatório.

### Considerações finais

Ao incorporar o som e o tempo no processo de configuração da imagem, a videoarte propunha uma visão crítica do sistema artístico e de seus modos de circulação. Enfrentava, inclusive, a relação fetichizada com o objeto e a obra de arte enquanto mercadoria. Ao ser utilizado por mulheres artistas no Brasil, duas delas que começaram tardiamente a sua produção (Letícia Parente e Sonia Andrade) e uma artista com trajetória já consolidada (Anna Bella Geiger vinha expondo regularmente desde a década de 1950 e foi professora das duas), o vídeo possibilitou não somente uma ampliação de seus vocabulários plásticos,

---

<sup>50</sup> POLLOCK, Griselda. Entrevista a Cláudia de Oliveira e Fernanda Pequeno. Entrevista inédita [publicação no prelo], grifo nosso.

quanto um terreno em formação, ainda desafeito às normativas e regras tanto artísticas, sociais, estéticas, ou de gênero.

A “gratuidade” e a angústia da ação repetitiva que não leva a nada ou a lugar nenhum, em *Passagens 1*, de Anna Bella Geiger, atestam o “testemunho de um esforço inútil que se encerra abruptamente com a redução do corpo de Anna Bella Geiger a um símbolo gráfico - não evoca nenhum dos outros significados da escada/ escadaria: ascensão espiritual, transcendência da vocação humana”<sup>51</sup>. O caráter prosaico da ação de maquiarse em *Preparação I*, de Letícia Parente, aponta um processo de reificação de “alguém que se objetifica para melhor mostrar o jogo de forças de que se constitui essa subjetividade”.<sup>52</sup> O aprisionamento das gaiolas e a aproximação de seu corpo em direção à câmera em *Sem título [gaiolas]*, de Sonia Andrade, salientam um aspecto claustrofóbico que ecoa tanto o confinamento de mulheres a determinados papéis e espaços na sociedade patriarcal brasileira, quanto o contexto de prisões, perseguições e tortura do regime de exceção então em curso no país. Certo caráter trôpego ou mesmo precário dos trabalhos aqui analisados aponta para o uso não-espetacularizado da imagem, destacando suas escalas anti magnânimas.

Se o vídeo é o suporte privilegiado da televisão, a opção das artistas, ao explorarem esse meio, foi intervir criticamente na realidade cosmética apresentada pelo aparato televisivo.<sup>53</sup> Enquanto a televisão restringia o debate público a uma esfera privada, de caráter unificado e consensual, o meio artístico invertia sua lógica ao reafirmar aspectos sensíveis, cotidianos e corporais como instâncias de partilha coletiva. É nessa mesma linha que a presença do ambiente doméstico nas imagens produzidas pelas artistas não se manifesta de maneira cenográfica e espetacular. No caso brasileiro, é importante frisar que a TV era fortemente utilizada para propaganda da ditadura militar. Fugindo do realismo, da objetividade, ou de qualquer tom jornalístico, os trabalhos em questão não se configuram nem como comentários, nem como notícia ou propaganda.

As obras em vídeo de Andrade, Geiger e Parente veiculam uma crítica à “instituição televisão” e, assim, questionam também a formação da imagem e suas formas de circulação. No entanto, elas o fazem pela efetivação de um projeto de liberdade criadora, pelo viés experimental e ativo de suas investigações artísticas, de abordagem contrária ao objeto de arte como a ilustração de um pensamento ou ideal específico. A partir do uso do

---

<sup>51</sup>FABRIS, Annateresa; FABRIS, Mariarosaria. *Passagens Cariocas*. In: NAVAS, Adolfo Montejo (org.). *Anna Bella Geiger - territórios, situações, passagens*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007, p. 169.

<sup>52</sup> ERBER, Mulher rente às coisas. Op. Cit., 2017, s./ p.

<sup>53</sup> A respeito da história da ascensão das redes televisivas ao longo da década de 1970 e da reação crítica dos videoartistas aos seus mecanismos de comunicação em massa, ver o capítulo “Television”, no livro *Art systems: Brazil and the 1970s*, de Elena Shtromberg, já referido.

vídeo, as artistas revelam novas posições ao espectador diante da imagem eletrônica. Ao retirá-lo de sua atitude passiva, reafirmada pelos veículos televisivos de informação e entretenimento, suas obras enquadram quem as assiste enquanto testemunha, cúmplice de seus atos e cúmplice do olhar da câmera, juiz, álibi ou mesmo vítima. Suas produções nos lembram das câmeras de vigilância, retorcendo as funções institucionais que logo foram comportadas pela tecnologia eletrônica desde sua criação, particularmente ao longo da ditadura militar. Nessa operação, as artistas retorcem da mesma forma as funções institucionais implicadas em seus corpos, ao explicitarem sensações de confinamento e controle sobre o feminino que marcavam o regime vigente.

Visto que os dispositivos fomentam processos de subjetivação, os trabalhos em vídeo das artistas não individualizam seus corpos. Suas ações (maquiar-se, realizar tarefas domésticas de modo mecânico, subir diferentes escadas, engaiolar-se, escovar os dentes) apontam para modos a um só tempo pessoais e coletivos. Ao operarem na lógica feminista de o “pessoal é político”, as artistas *intervêm* de modo feminista, ainda que não reconhecessem suas proposições como transações feministas<sup>54</sup>. Munidas “de uma câmera emprestada, sem recursos tecnológicos como uma ilha de edição”<sup>55</sup>, as artistas questionaram as relações complexas entre corpos femininos filmados e a circulação de suas imagens.

Nenhuma das três artistas produz ou produziu somente obras em vídeo, mas investiga ou investigava outros suportes como fotografia, escultura, instalação. Nesse sentido, o foco de nossa análise na especificidade de alguns de seus vídeos não propõe uma abordagem essencialista, mas enfatiza suas agências na exploração de tal dispositivo. Suas pesquisas dos espaços públicos e domésticos apontam para possibilidades de subjetivação feminina, demonstrando como, no caso das artistas mulheres, não há uma “linha que separava o espaço público do privado”<sup>56</sup>, sobretudo em um contexto cultural periférico vivendo sob severa censura, como era o caso do Brasil da década de 1970.

---

<sup>54</sup> Sonia Andrade, quando indagada por Ilê Sartuzi sobre a relação entre corpo feminino e ditadura em seus trabalhos em vídeo, foi taxativa: “(...) Sobre a questão feminista, devo dizer que nunca encontrei dificuldade alguma em meu trabalho pelo fato de ser mulher. Nenhuma. Logo, essa questão está fora de meu trabalho” (ANDRADE, in OBRIST, Hans Ulrich. *Entrevistas brasileiras vol. 1*. Op. cit., 2018, p. 201) e continua: “Aqui no Brasil nunca houve um movimento feminista. Não foi como na Europa ou nos Estados Unidos, de maneira nenhuma. Certamente porque nós tínhamos uma ditadura muito violenta nos obrigando a lutar por direitos que não eram os direitos reivindicados pelas feministas” (ANNDRADE in OBRIST, Hans Ulrich. *Entrevistas brasileiras vol. 1*. Op. cit., 2018, p. 201). Sartuzi contrapõe “Mas poderia vir no seu trabalho, para além do movimento feminista, algo que você sentia, do seu próprio corpo, enquanto mulher” (SARTUZI, in OBRIST, Hans Ulrich. *Entrevistas brasileiras vol. 1*. Op. cit., 2018, p. 201), colocação à qual Sonia Andrade reage, afirmando: “Nada, nunca tive. Para mim era um corpo, meu corpo. Trabalhei com o meu corpo. Eu tinha esse corpo, é isso” (ANDRADE, in OBRIST, Hans Ulrich. *Entrevistas brasileiras vol. 1*. Op. cit., 2018, p. 201).

<sup>55</sup> CESAR, Flório in: LENZ, André (org.). *Sonia Andrade: vídeos*. Textos de Marisa Flório Cesar e Elena Shtromberg. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010, p. 14.

<sup>56</sup> POLLOCK, Griselda. Entrevista a Cláudia de Oliveira e Fernanda Pequeno. Entrevista inédita [publicação no prelo].

Recebido em 23 de março de 2024

Aceito em 27 de maio de 2024