

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
ISADORA MATTIOLLI

---

# *O CORPO COMO QUESTÃO*

*RELAÇÕES ENTRE FEMINISMOS E  
ARTE CONTEMPORÂNEA NO BRASIL*

---



PORTO ALEGRE  
2017

FOTO: "ANNA MARIA MAIOLINO. AOS POUCOS, SÉRIE FOTOPOEMAÇÃO, 1976."

ISADORA BUZO MATTIOLLI

O corpo como questão  
relações entre feminismos e arte contemporânea no Brasil

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Artes Visuais, Área de Concentração em História, Teoria e Crítica, Linha de Pesquisa Relações Sistêmicas da Arte, do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como parte das exigências para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientador: Professor Doutor Alexandre Santos

Banca Examinadora:

Professora Doutora Mônica Zielinsky  
Professora Doutora Niura Legramante  
Professora Doutora Fernanda Pequeno

PORTO ALEGRE

2017

### CIP - Catalogação na Publicação

Mattiolli, Isadora

Corpo como questão: relações entre feminismos e arte contemporânea no Brasil / Isadora Mattiolli. -- 2017.

271 f.

Orientador: Alexandre Santos.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

1. Arte contemporânea no Brasil. 2. Feminismo. 3. Corpo. 4. Vídeo. 5. Fotografia. I. Santos, Alexandre, orient. II. Título.

## AGRADECIMENTOS

Foram dois anos dedicados à escrita dessa dissertação, iniciada em agosto de 2015. Foi um longo caminho. Sendo fundamental agradecer o apoio de algumas pessoas e instituições sem as quais esse trabalho não seria possível.

À CAPES, que financiou essa trajetória.

Ao meu orientador Alexandre, pelas valiosas conversas sobre o meu tema de pesquisa e por me encorajar a resolver os desafios inerentes a esse estudo.

À Mônica, Niura e Fernanda, convidadas da minha banca de defesa, pelo olhar zeloso ao meu texto e por suas críticas e elogios inestimáveis.

Aos meus pais, Isabel e Rosivaldo, que permitiram que eu concretizasse o meu desejo profissional, tão longe de casa.

À minha irmã Isabela, que além de toda confiança e incentivo, me ajudou nas transcrições e edições das entrevistas.

Ao meu cunhado Akira, pela arte da capa.

Ao Willian, pelo tempo dedicado à leitura e crítica do meu texto. Por todos os momentos de ideias, questões, intuições e desejos compartilhados. Pela companhia de viagem ao Rio de Janeiro para fazer as entrevistas.

Aos colegas da turma 23 que proporcionaram debates e sugestões ao meu projeto. Especialmente à Ana Carla, grande inspiração de pesquisadora e uma amiga sempre acolhedora.

À Taís, parceira dos episódios mais significativos dessa jornada. Compartilhamos interesses similares de pesquisa e desde o início do mestrado foram muitos cafés, encontros e caminhadas conversando incansavelmente sobre arte e feminismo.

À Camila e à Luísa, colegas do doutorado dispostas a iluminar todas as dúvidas presentes nos percursos acadêmicos.

Ao Rafael e à Bárbara, amigos que também deixaram o Paraná para fazer a pós-graduação no Rio Grande do Sul. Vivemos juntos o desafio do mestrado longe dos nossos amigos e família.

À Iole de Freitas, Regina Vater, Sonia Andrade, Anna Maria Maiolino e Lenora de Barros por me receberem em suas casas e ateliês, pelo depoimento sobre seus trabalhos e pelos livros que generosamente me dedicaram.

Os feminismos salvam vidas. Os feminismos mudam nossa forma de estar no mundo, alteram nossa linguagem, afetam nossa relação com outros corpos, subvertem as maneiras de escrever a história. Os feminismos estão sempre associados ao desejo, porque seu papel é redefinir radicalmente nosso horizonte de ação e compromisso; eles nos dizem que a vida é sempre uma vida compartilhada, que estamos sempre ligados uns aos outros. Os feminismos são uma política de afeto, da generosidade, da coletivização dos recursos e da resistência coletiva. Os feminismos reinventam o alcance do pronome nós.

Os feminismos são uma ética que nos ajudam a sonhar com histórias diferentes: relações sociais sem hierarquias, corpos sem rótulos, novas coreografias amorosas, modelos alternativos de família, um contrato social mais igualitário entre espécies, a abolição dos papéis sexuais preestabelecidos, uma nova economia do cuidado. Sua luta é pela legitimidade de viver a dissidência, e pelo direito de não serem perseguidas, censuradas ou assassinadas por isso.

Os feminismos nos lembram de que somos seres vulneráveis: estamos expostas a sentir dor, a sofrer decepções, a ficar doentes, a perder o controle de nossas emoções, a sermos feridas, a ter de deixar as pessoas que amamos ir embora. No entanto, esses níveis de risco não são iguais para todos. Uma ordem global rege a condição de vulnerabilidade. Há vidas salvaguardadas, cuja defesa é imediata e irrefutável. Outras têm sua própria existência questionada e atacada. Como é possível que meu corpo, nossos corpos, certos desejos, a cor da pele, a linguagem, alguns gestos sejam objetos de tanto ódio pelo simples fato de existirem?

Alianças de corpos vulneráveis - Miguel A. López

## RESUMO

Este trabalho investiga a produção em fotografia e vídeo de artistas que utilizaram o próprio corpo como objeto de representação nos anos 1970, sob um viés de análise feminista e de gênero. O objetivo principal foi o de destacar se houve ou não a influência do movimento feminista de segunda onda na obra de artistas brasileiras. As artistas Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Iole de Freitas, Lenora de Barros, Regina Vater e Sonia Andrade fazem parte do meu escopo de estudos de caso. O desenvolvimento do trabalho foi fundamentado em entrevistas inéditas com as artistas pesquisadas e a apreciação de suas obras que atendem ao recorte escolhido. A partir da criação de três categorias baseadas no conteúdo dos trabalhos artísticos, foram definidos os seguintes temas: a esfera do privado em oposição à pública, a construção ficcional de si e a estética da violência. Cada um desses núcleos temáticos orientam os três capítulos que constituem a dissertação: “O corpo é a casa”, “O corpo é a camuflagem” e “O corpo é a fissura”, respectivamente. No primeiro capítulo, apresento obras que expõem questões relativas ao espaço doméstico e às funções gendradas vivenciadas por mulheres, por meio da interlocução teórica de Hannah Arendt e Jayne Wark. No segundo, aponto obras que se relacionam com a ideia de identidade fragmentada com base em construções ficcionais de si. Teresa de Lauretis, Donna Haraway, Luiz Sérgio de Oliveira e Janet Wolff foram as contribuições teóricas mais significativas do capítulo. Por fim, no terceiro, abordo obras produzidas no contexto da ditadura militar no Brasil, que confrontam as violências do período decorrente de censuras, torturas e cerceamento das liberdades individuais e coletivas, baseando-me em três autores que se dedicaram sobre o período: Artur Freitas, Claudia Calirman e Margareth Rago. Com o suporte metodológico de uma análise de conteúdo das entrevistas e o parecer teórico-crítico das obras, foi possível inferir que o discurso das artistas sobre os seus trabalhos não possui intenções feministas na maioria das vezes. Todavia, as ideias presentes nos seus trabalhos em fotografia e vídeo indicam preocupações comuns ao feminismo daquele período. A contradição entre o discurso e a prática foi a pergunta que guiou o processo de escrita do trabalho.

**Palavras chave:** Arte contemporânea no Brasil; Artistas mulheres; Feminismo; Corpo; Fotografia; Vídeo.

## ABSTRACT

This work investigates the photography and video production of artists who used their own body as an object of representation in the 1970s, under a bias of feminist and gender analysis. The main objective was to highlight the possible influence of the second wave feminist movement on the work of Brazilian artists. The artists Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Iole de Freitas, Lenora de Barros, Regina Vater and Sonia Andrade are part of my scope of case studies. The development of the work was based on unpublished interviews with the artists researched and the appreciation of their work that meet the chosen cut. From the creation of three categories based on the content of artistic work, the following themes were defined: the private sphere as opposed to the public, the fictional construction of self, and the aesthetics of violence. Each of these thematic nuclei guide the three chapters that constitute the dissertation: "The body is the house", "The body is the camouflage" and "The body is the fissure", respectively. In the first chapter, I present works that expose questions regarding the domestic space and the gendered functions experienced by women, through the theoretical interlocution of Hannah Arendt and Jayne Wark. In the second, I point to works that relate to the idea of fragmented identity based on fictional constructions of self that artists have developed for photography and video. Teresa de Lauretis, Donna Haraway, Luiz Sérgio de Oliveira and Janet Wolff were the most significant theoretical contributions of the chapter. Lastly, in the third, I approach works produced in the context of the military dictatorship in Brazil, which confront the violence of the period resulting from censorship, torture and restriction of individual and collective freedoms, based on three authors who dedicated themselves on the period: Artur Freitas, Claudia Calirman and Margareth Rago. With the methodological support of a content analysis of the interviews and the theoretical-critical opinion of the works, it was possible to infer that the discourse of the artists about their works does not have feminist intentions in the majority of the times. However, the ideas present in their work in photography and video indicate concerns common to feminism during that period. The contradiction between discourse and practice was the question that guided the writing process of the work.

**Keywords:** Contemporary art in Brazil; Women artists; Feminism; Body; Photography; Video.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Sonia Andrade. <b>Sem título (feijão)</b> , still de vídeo p&b, 1974-77.....	25
Figura 2: Sonia Andrade. <b>Sem título (feijão)</b> , still de vídeo p&b, 1974-77.....	26
Figura 3: Martha Rosler. <b>Semióticas da cozinha</b> , still de vídeo p&b, 1975.....	27
Figura 4: Eleanor Antin. <b>Entalhar: uma escultura tradicional</b> , série fotográfica, 1972. ....	27
Figura 5: Sonia Andrade. <b>Sem título (desliguem a televisão)</b> , still de vídeo p&b, 1974-1977. ....	31
Figura 6: Sonia Andrade. <b>Sem título (escova de dente)</b> , still de vídeo p&b, 1974-1977.....	31
Figura 7: Letícia Parente. <b>"In"</b> , still de vídeo p&b, 1975.....	33
Figura 8: Letícia Parente. <b>Tarefa I</b> , still de vídeo cor, 1980.....	33
Figura 9: Louise Bourgeois. <b>Femme-maison</b> , gravura, 1984 (reimpressão de 1947). ....	35
Figura 10: Birgit Jurgerssen. <b>Hausfrauen - Küchenchürze</b> (Donas de casa - cozinha), fotografia, 1975.....	35
Figura 11: Regina Vater. <b>Conselhos de uma lagarta</b> , vídeoinstalação, 1976.....	38
Figura 12: Regina Vater. <b>Série camas de Paris. Parrise 2</b> . Cartão Postal com fotografia colorida, 1974. ....	39
Figura 13: Anna Maria Maiolino. <b>Por um fio</b> , fotografia p&b, 1976. ....	45
Figura 14: Anna Bella Geiger. <b>Passagem I</b> , still de vídeo p&b, 1974.....	48
Figura 15: Anna Bella Geiger. <b>Passagem I</b> , still de vídeo p&b, 1974.....	49
Figura 16: Nan Goldin. <b>"Nan um mês depois de ter sido espancada"</b> , fotografia, 1984...	57
Figura 17: Joan Jonas. <b>"Mirror check"</b> , performance, 1970. ....	61
Figura 18: Iole de Freitas. <b>Light Work</b> , série fotográfica, 1972.....	63
Figura 19: Iole de Freitas. <b>Glass Pieces / Life Slices</b> , série fotográfica, 1973. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2007, acervo pessoal.....	64
Figura 20: Letícia Parente, <b>Preparação I</b> , 1975. Porta-pack ½ polegadas 3"30" // Câmera: Tom Job Azulay. ....	68
Figura 21: Marina Abramovic. <b>Art must be beautiful / Artist must be beautiful</b> , still de vídeo em p&b, 1975.....	70
Figura 22: Sonia Andrade. <b>Sem título (tesourinha)</b> , still de vídeo em p&b, 1977. ....	71
Figura 23: Anna Maria Maiolino. <b>De... Para...</b> (série fotopoemação), sequência fotográfica, 1974. ....	74
Figura 24: Sonia Andrade. <b>Sem título (fio)</b> , still de vídeo em preto e branco, 1974-77. ....	77
Figura 25: Lenora de Barros. <b>Homenagem a George Segal</b> , sequência fotográfica, 1978.	78
Figura 26: Ana Mendieta. <b>Sem título (Vidro sob rosto)</b> , fotografia colorida, 1972.....	81
Figura 27: Regina Vater. <b>Tina América</b> , sequência fotográfica, 1976. ....	82



Figura 28: Anna Bella Geiger. <b>Brasil nativo / Brasil alienígena</b> , série de postais fotográficos, 1977. ....	85
Figura 29: Letícia Parente. <b>Marca Registrada</b> , porta-pack ½ 9' // Câmera: Tom Job Azulay, 1975. ....	88
Figura 30: Regina Vater. <b>Miedo</b> , vídeo p&b, 1977. ....	91
Figura 31: Sonia Andrade. <b>Sem título (gaiolas)</b> , still de vídeo p&b, 1974-1977. ....	95
Figura 32: Sonia Andrade. <b>A caça</b> . Instalação com ratoeiras, santinhos e medalhas, 1978. ....	97
Figura 33: Sonia Andrade. <b>A Morte do Horror</b> , still de vídeo colorido, 1981. ....	101
Figura 34: Sonia Andrade. <b>A morte do horror</b> , still de vídeo colorido, 1981. ....	101
Figura 35: Anna Maria Maiolino. <b>É o que sobra...</b> , série fotopoemação, 1974. ....	103
Figura 36: Anna Maria Maiolino. <b>É o que sobra...</b> (detalhe), série fotopoemação, 1974. ..	105
Figura 37: Lygia Pape. <b>Poemas Visuais / Língua Apunhalada</b> , fotografia p&b, 1968. ....	108
Figura 38: Lygia Pape, <b>Poemas Visuais / Caixa Caveira q geme</b> , instação, 1968. ....	114
Figura 39: Lygia Pape. <b>Eat me: a gula ou a luxúria?</b> 35mm, 16mm, cor, 9', still de vídeo. 1975. ....	116
Figura 40: Lygia Pape. <b>Objeto de sedução</b> . 40x40cm. 1976. ....	116
Figura 41: Exposição "Eat me: a gula ou a luxúria?". Instalação com plástico preto e luz, no MAM - RJ. Lygia Pape, 1976. ....	118

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>CAPÍTULO 01 O corpo é a casa: o espaço doméstico como local de subjetivação feminina</b> .....	22
1.1 Contravenção aos códigos sociais e a influência da cultura de massas.....	24
1.2 Retrato da vida doméstica a partir do corpo-mobília .....	33
1.3 Narrativas autobiográficas .....	37
1.4 A reivindicação do espaço público .....	46
<b>CAPÍTULO 02 O corpo é a camuflagem: identidades fragmentadas e construções ficcionais de si</b> .....	52
2.1 O que é um autorretrato?.....	54
2.2 Por que o corpo é importante para o discurso feminista?.....	65
2.2.1 Crítica aos rituais de feminilidade.....	67
2.2.2 O “feminino-monstruoso” como local de intervenção política .....	75
2.2.3 Identidade enquanto categoria múltipla, dividida e contraditória .....	81
<b>CAPÍTULO 03 O corpo é a fissura: violência de gênero no contexto da ditadura militar no Brasil</b> .....	90
3.1 Contra história em foco: relatos dos anos de chumbo.....	90
3.2 Estancar a ferida: uma análise da fotografia Língua Apunhalada de Lygia Pape .....	107
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	122
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	129
<b>APÊNDICES</b> .....	133
Entrevista Anna Bella Geiger .....	133
Entrevista Iole de Freitas .....	161
Entrevista Regina Vater .....	178
Entrevista Sonia Andrade .....	195
Entrevista Anna Maria Maiolino - 08 de março, por Skype.....	225
Entrevista Lenora de Barros .....	233

## INTRODUÇÃO

Iniciei essa pesquisa de mestrado, utilizando o termo “autorretrato”, como uma categoria de análise para abordar obras de arte em que as artistas, voltavam o olhar da câmera fotográfica e de vídeo para si mesmas, priorizando a produção realizada durante a paradigmática década de 1970. O primeiro título que essa dissertação recebeu foi: “A prática do autorretrato como escritas de si: uma análise a partir do movimento de arte feminista”. Imaginei o desenvolvimento textual, desse trabalho, como uma investigação dos autorretratos fotográficos de artistas mulheres no contexto do Movimento de Arte Feminista, em um recorte geográfico que privilegiava os Estados Unidos.

A proposta, se apoiou na representação do corpo feminino, quando desenvolvido pelas próprias mulheres artistas, que pelo uso do aparato mecânico da fotografia, criaram espaços autônomos dentro da disciplina canônica da história da arte, para falarem de si mesmas. O longo recorte temporal se estendia das décadas de 1940 a 1990, pelo interesse em verificar os processos e as influências que o Movimento de Arte Feminista – que teve seu período mais contundente durante a década de 1970 – proporcionou à prática do autorretrato. A análise teórica desses autorretratos se baseava no conceito de “escritas de si”, de Michel Foucault (2012), também discutido pela autora brasileira, Margareth Rago (2013), que o amplia para uma discussão das invenções de subjetividade de mulheres.

A prática do autorretrato, nesse projeto inicial, foi considerada de forma ampliada, como uma maneira de dar vazão as subjetividades dessas artistas e como uma estratégia de reinserção da representação do corpo feminino na história da arte, de forma mais autêntica e fluida, pois realizada pelas próprias autoras. O objetivo esteve em entender e reavaliar a disciplina da história da arte, que se configurou majoritariamente, como uma narrativa de exclusão, propondo, enfim, novas maneiras de se relacionar com o passado e contemplando táticas para transmiti-lo.

O *Feminist Art Movement* (Movimento de Arte Feminista) foi uma organização global de mulheres, que estavam interessadas em discutir arte e política, sob o viés feminista e questionar os canônicos parâmetros da história da arte. O objetivo geral era criar uma estrutura de projetos, grupos de discussão, exposições e periódicos comandados exclusivamente por mulheres e para mulheres, e na escritura da história da arte das mulheres (ARCHER, 2013, p.125). Nos

Estados Unidos, esse movimento teve algumas especificidades, principalmente no que toca a reunião de grupos por todo país, para projetar táticas de atuação política, como o Conselho de Artistas Mulheres de Los Angeles e as Women Artists in Revolution (WAR), grupo formado a partir da Coalizão de Trabalhadores de Arte, este último com a presença marcante da crítica de arte Lucy Lippard. Outros nomes que podemos citar é Carol Hanisch que lançou o mote “O Pessoal É Político” que permeou toda a ideologia do movimento; a autora Linda Nochlin e suas problematizações históricas das mulheres artistas; Judy Chicago e Miriam Schapiro, sócias na criação do primeiro Programa de Arte Feminista no *California Institute for the Arts*, entre outras artistas que problematizaram o feminismo nas linguagens artísticas numa tentativa que Archer identifica como “investigar e estabelecer um legado espiritual alternativo que pudesse falar às necessidades e desejos das mulheres e não dos homens” (ARCHER, 2013, p. 128). Esse movimento deu autonomia para as mulheres falarem de si, de se unirem como coletivo, narrarem suas próprias histórias e descobrirem suas antepassadas, ressignificando a produção artística de mulheres que foram transgressoras, às suas maneiras e possibilidades, no decorrer de toda história da arte ocidental.

Nos Estados Unidos, esse movimento teve algumas especificidades, principalmente no que toca a reunião coletiva de mulheres para fundar espaços autônomos de arte, como a *Galeria A.I.R.*, fundada no SoHo em 1972, primeiro espaço de exposições dedicado exclusivamente para mulheres, e a *SoHo 20*, fundada um ano depois, com o mesmo propósito. Em 1975, foi fundado o periódico *Heresis Collective* sobre arte, política e feminismo, que não se baseava em estudos monográficos das artistas, mas que propunham publicações temáticas, abordando violência, artistas lésbicas e artistas fora do contexto americano-europeu. Houve o protesto na Bienal do Whitney de 1970, do grupo *Ad Hoc Women’s Art Committee*, exigindo mais participação de artistas mulheres na bienal do mesmo museu. Vale destacar, ainda o primeiro Programa de Arte Feminista fundado por Judy Chicago, em 1970, na Universidade da Califórnia, e a escola de arte independente para mulheres, o *Feminist Studio Workshop*, fundada por Sheilla de Bretteville, Judy Chicago e Arlen Raven, em 1973, em Los Angeles, apenas para citar alguns exemplos.

Algumas artistas que tinha em mente como possíveis objetos de estudo, e que atendiam ao recorte temático, geográfico e temporal estabelecido inicialmente

por essa pesquisa, são: Hannah Wilke (1940 – 1993), Ana Mendieta (1948 – 1985), Cindy Sherman (1954), Nan Goldin (1953), Adrian Piper (1948), Francesca Woodman (1958 – 1981), Eleanor Antin (1935), Martha Wilson, Carolee Scheneemann (1939), Martha Rosler (1943), entre outras artistas, que encontraram no registro do próprio corpo, uma maneira de acomodar suas subjetividades, poéticas e indagações sobre o mundo que as circundavam. O meu interesse, esteve em pensar, como o Movimento de Arte Feminista, influenciou a autorrepresentação dessas artistas na fotografia e no vídeo.

Fora do contexto norte-americano é possível destacar trajetórias artísticas de algumas mulheres que também exploraram o próprio corpo em representação ou como objeto artístico em performances, vídeos e fotografias. No âmbito europeu, ênfase a contribuição de: Valie Export (Áustria, 1940), Jana Sterbak (Tchecoslováquia, 1968), Pipilotti Risti (Suíça, 1962), Gina Pane (França, 1939 - 1990), Sanja Ivecovic (Iugoslávia, 1949), Orlan (França, 1947), Birgit Jurgerssen (Áustria, 1949 - 2013) e Helena Almeida (Portugal, 1934). No cenário latino-americano, evidencio a obra de: Marie Orensanz (Argentina, 1936), Sylvia Palacios Whitman (Chile, 1941), Patricia Restrepo (Colômbia, 1954), Liliana Porter (Argentina, 1941), María Evelia Marmolejo (Colômbia, 1958), Liliana Maresca (Argentina, 1951 – 1994), Lotty Rosenfeld (Chile, 1942), Graciela Iturbide (México, 1942), Mónica Mayer (México, 1954) e Cecilia Vicuña (Chile, 1947).

Quando iniciei o curso de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV-UFRGS), aconselhada pelo meu orientador Alexandre Santos, percebi que as mesmas questões que me instigavam nos trabalhos das norte-americanas, se encontravam na produção de artistas mais próximas geograficamente, no Brasil, e assim, resolvi mudar o objeto de pesquisa, para o estudo de artistas brasileiras, pelo viés de uma análise feminista. O recorte temporal continuaria focado na década de 1970, pois estava interessada em entender, como o movimento feminista de segunda onda se desenvolveu no Brasil, no contexto das artes visuais – e essa é uma lacuna historiográfica a ser pesquisada.

As artistas norte-americanas, tiveram o uso do próprio corpo, como produção significativa em seus trabalhos, ligadas aos movimentos da *body art*, da performance, do *happening*. Algumas delas, realizaram esses trabalhos paralelos à outras investigações artísticas, mais tradicionais, como a pintura e a escultura,

sendo que outras fizeram da prática de vanguarda, o centro de suas poéticas. O uso do próprio corpo, na fotografia e no vídeo, adquire função singular em cada um desses processos, e o notável é como se fez relevante dentro do projeto de arte dessas mulheres, na década de 1970, justamente pela influência do movimento feminista. O mesmo não pode ser dito sobre esse recorte no Brasil, pois, de antemão, observei que as artistas brasileiras, apesar de apresentarem obras que envolviam a captura de ações do corpo, esses não eram sempre relevantes dentro do conjunto da obra, foi geralmente um tipo de exercício mais pontual, espaçado e que deu lugar à outras pesquisas plásticas nas décadas seguintes.

Essa afirmação, deriva, por exemplo, do caso da artista Lygia Pape (1927 - 2004), cuja trajetória, nas artes visuais, consta apenas um autorretrato; e da artista Iole de Freitas (1945), que iniciou sua produção na década de 1970, com trabalhos em que havia uma certa presença de seu corpo na fotografia e no vídeo. Ambas as artistas não são conhecidas, no discurso da história da arte, por essa produção em especial, sendo que Lygia Pape é associada à experimentação entre as linguagens, e Iole de Freitas com a linguagem escultórica.

A fotografia “Língua Apunhalada” (1968), de Lygia Pape, representa um paradigma em sua obra, um elemento de exceção, pois suas investigações formais e temáticas mais frequentes, não se relacionavam com o exercício da autorrepresentação, e do uso da linguagem fotográfica. Já Iole de Freitas que na década de 1970, passa um período na Itália, inicia sua experimentação nas artes visuais, definida por preocupações em relação ao corpo, ao movimento e ao espaço, em consonância com as inclinações do momento, à arte povera, ao minimalismo, a performance e a *body art*. As elaborações críticas que se propõem a falar da poética de Freitas, tratam a fase artística de Milão, como propulsora dos assuntos que serão tratados nas esculturas da artista, a partir da década de 1980, onde há o abandono do corpo-matéria, e a passagem do plano que aos poucos conquista o espaço.

O fato do movimento feminista no Brasil, ter sido articulado com mais força e com mais alcance na década de 1980, no período de redemocratização, me parece ser um ponto importante a ser destacado nessa análise. Uma vez que o Movimento de Arte Feminista, foi essencial à abertura de subjetividades empreendidas pelas artistas norte-americanas, percebo que o mesmo cenário no Brasil, teve outras circunstâncias, principalmente pelo regime militar operante, suas práticas de

censura, e o deslocamento do foco da luta identitária para a luta política latente – relativa ao governo repressivo.

As primeiras manifestações feministas no Brasil, de caráter mais próximo as pautas do feminismo de segunda onda, ocorreram durante a década de 1970, segundo Céli Pinto (2009, p.17), que destaca a semana de debates intitulada “O papel e o comportamento da mulher na realidade brasileira”, em 1975, com patrocínio do centro de informações da ONU; e o lançamento do Movimento Feminino pela Anistia, lançado por Terezinha Zerbini em 1979.

O assumir-se feminista, no entanto, confrontava-se com as represálias e a condenação do regime militar, que encarava o movimento como força subversiva; e também com as represálias dos partidos libertários de esquerda, que acreditavam que as pautas das mulheres, desviavam do objetivo de luta dos partidos. Na perspectiva de Rago (2013, p.61), a década de 1970, foi vivida como um momento de experimentações de novas possibilidades de existir por uma geração de mulheres no Brasil: que vivenciaram os novos movimentos sociais, a contracultura, outras regiões geográficas e subjetivas e modos de existir dissidentes dos modelos identitários socialmente aprovados.

Entre os cruzamentos do feminismo e da ditadura militar, há também o fenômeno das mulheres exiladas, que entraram em contato com outras vertentes feministas durante a década de 1970, principalmente, norte-americanas e europeias. Céli Pinto (2009, p.17) destaca essa dinâmica em Paris, para onde mulheres iam, acompanhadas de seus companheiros dos partidos de esquerda. Em 1976 é lançada a “Carta Política” pelo Círculo da Mulher em Paris, declaração que enfatizava que: ninguém melhor que o oprimido para se habilitar a lutar contra sua opressão; uma vez que essas mulheres sofriam retaliações de seus maridos, que acreditavam, que o feminismo, as desviavam da luta pelo socialismo e pelo fim da ditadura. A carta também, sublinhava a importância da organização autônoma de mulheres e do protagonismo de suas reivindicações, além da proposição de seus problemas específicos, anunciando que a defesa por uma organização independente de mulheres, não visa separar, dividir ou diferenciar as conquistas que conjuntamente homens e mulheres travam pela destruição de todas as relações de dominação na sociedade capitalista.

A redemocratização do país, em meados dos anos 1980, foi um momento profícuo para a realização de conquistas feministas; com a criação de grupos e

coletivos em algumas regiões brasileiras, que abordavam uma diversidade de temas que concerniam às questões de gênero, como: violência, sexualidade, direito ao trabalho, igualdade no casamento, direito à terra, direito à saúde materno-juvenil, luta contra o racismo, e a pluralidade de opções sexuais, conforme destaca, Céli Pinto (2009, p.18), que ainda afirma que apesar do movimento feminista partir de uma classe média intelectualizada, e com um alto nível de escolaridade, houve interlocuções importantes com as classes populares e a atuação desses grupos em periferias.

A efervescência do momento, garantiu que em 1984, o Conselho Nacional da Condição da Mulher (CNDM), junto ao Centro Feminista de Estudos e Assessoria (CFEMEA), organizassem uma campanha nacional, para a inclusão dos direitos das mulheres na nova carta constitucional, levando à promulgação de uma das constituições que mais garante direitos as mulheres do mundo, em 1988. Nos anos 1990, o movimento passou por um processo de profissionalização e institucionalização, na criação de Organizações Não-Governamentais (ONGs), que exerciam intervenções, junto ao Estado, para a aprovação de medidas protetoras para as mulheres, e na busca de espaços para uma atuação política mais efetiva. (PINTO, 2009, p.19).

O que reverbera entre os feminismos, a ditadura militar, e as artes visuais é o que busco analisar, nos trabalhos em que consta um exercício de autorreferencialidade das artistas brasileiras, e por isso a década de 1970, se revela como o recorte temporal potencializador, desses discursos. As mulheres atuantes, desse período, foram apontadas por suas práticas artísticas, que envolviam o uso do próprio corpo, capturado em ações performativas, na fotografia e no vídeo, seja essa produção principal em suas poéticas, momentânea, pontual ou circunstancial. As artistas brasileiras abordadas nessa pesquisa foram: Anna Bella Geiger (1933), Anna Maria Maiolino (1942), Iole de Freitas (1945), Lenora de Barros (1953), Letícia Parente (1930), Lygia Pape (1927 – 2004), Regina Vater (1943) e Sonia Andrade (1935).

Ao longo do percurso do mestrado, o termo “autorretrato” foi se revelando cada vez mais inapropriado para abordar a produção artística em que eu estava me debruçando. De início, ele me servia enquanto uma categoria de análise para abarcar a vasta e complexa obra de artistas mulheres, engajadas com o uso do corpo como objeto de arte. Essa produção paradigmática, dos anos 1970, se



materializava em performances (públicas ou registradas como fotografia / vídeo), fotografias, vídeos, *happenings*, ou então, derivadas das proposições neoconcretistas, para citar um antecedente exclusivamente brasileiro.

Parei de me referir, a essa produção específica enquanto, “autorretratos”, depois de realizar entrevistas, com as artistas no verão de 2017. Após conhecê-las e entender, algumas das intenções motivadoras de suas produções circunscritas à década de 1970, percebi, que em poucos casos, havia uma vontade latente, de falar de si mesma e de suas vidas individuais, em seus trabalhos fotográficos e de vídeo.

A intenção desses processos artísticos, estava em abordar situações mais coletivas do que singulares. A experiência da ditadura militar brasileira, a cultura de massas, o consumismo, os padrões sociais, a vida privada e as performances de feminilidade são alguns exemplos. Nesse sentido, o uso do próprio corpo não informava diretamente uma discussão acerca da biografia das artistas, ou pelo menos essa não constava no rol de suas intenções. No capítulo dois, “O corpo é o disfarce”, desenvolvo uma análise sobre o termo autorretrato, no contexto das artes visuais, no subcapítulo “O que é um autorretrato?”, a partir da entrevista realizada com Iole de Freitas.

Além de problematizarem a expressão “autorretrato”, as artistas entrevistadas, também se mostraram em diferentes níveis avessas às questões feministas. Algumas não acreditam, que esta seja uma ética que orienta suas vidas, mas concordam que há alguma reverberação em seus trabalhos; e outras não relacionam o feminismo invariavelmente com sua obra, por não o terem vivenciado ou por não se identificarem com o movimento e com a teoria.

A questão feminista, era uma informação que eu estava ávida para saber a partir das entrevistas, pois a maioria dessas artistas, eu conheci pela primeira vez, no contexto da exposição “*Elles*: mulheres artistas da coleção do Centro Pompidou” (2013). Essa mostra, se dedicou a trabalhar o acervo de arte moderna e contemporânea do Museu Nacional de Arte Moderna do Centro Pompidou, para fazer emergir uma possível história da arte feminina, estratégia curatorial próxima da crítica feminista às instituições de arte. Como a conjuntura dessa exposição tem um apelo feminista, me questionava se as artistas o endossariam ou não.

A primeira situação intrigante sobre esse assunto, se deu pela constatação de que todas as artistas entrevistadas, comentaram que foram convidadas a participarem de uma exposição, no Hammer Museum, em Los Angeles, chamada

“*Radical Women: Latin American Art (1960 - 1985)*”, inaugurada em 2017, após uma extensa pesquisa da equipe curatorial composta por Cecilia Fajardo-Hill, Andrea Guinta, Marcela Guerrero e Connie Butler. A exposição coletiva contempla apenas artistas mulheres latino-americanas, mesma estratégia de escolha por gênero, utilizada por “*Elles*”. A reação das entrevistadas sobre o convite em participar desta curadoria, foi de certo entusiasmo à severas críticas por esse formato gendrado de exposição.

A mostra “Radical Women”, se propõe a ser uma plataforma de visibilidade para artistas mulheres, e suas contribuições no campo da arte contemporânea. Entre artistas já consagradas pelos discursos do meio, estão presentes outras que ainda carecem de pesquisas para situar suas obras dentro do contexto político, social e cultural em que foram feitas.<sup>1</sup> Outro viés de seu alcance, é o de ser a primeira genealogia de práticas artísticas radicais e feministas, apresentando os trabalhos de mais de cem artistas, de quinze países, acompanhados de seminários e exibições de filmes e documentários. Em termos de alcance, a curadoria conta com uma agenda itinerante passando pelo Brooklyn Museum, em Nova York, e pela Pinacoteca de São Paulo, com aberturas previstas para 2018.

Algo que me chamou a atenção, a partir do testemunho das artistas, sobre o tema do feminismo, é que a maioria delas não se assumem, enquanto mulheres feministas, por não terem participado do movimento ativamente, isto é, não terem ido as ruas, militado, pesquisado e também, por não terem se reunido coletivamente em prol das causas das mulheres. A associação entre ser feminista e ser militante é direta para essas artistas, porque no âmbito do feminismo de segunda onda, a manifestação pública das pautas femininas foi de alguma forma essencial.

Outro ponto em comum, relativo aos depoimentos, foi a afirmação de que esses trabalhos se inseriam no contexto específico da ditadura militar, no Brasil, e que, por esse motivo, questões relacionadas às causas identitárias ficaram, de forma geral, em segundo plano.

O momento das entrevistas foi importante para criar uma comparação entre o discurso das artistas, seus trabalhos, e seus discursos, acerca dos próprios trabalhos. Mesmo que a maior parte das artistas não tenha um discurso feminista declarado, nem se identifique com ele, suas poéticas indicam diversas qualidades

---

<sup>1</sup> Segundo o texto descritivo sobre a exposição presente no *site* <https://hammer.ucla.edu/exhibitions/2017/radical-women-latin-american-art-1960-1985/>

próximas à agenda feminista dos anos 1970, que serão esmiuçadas ao longo dos três capítulos que compõem essa dissertação, nomeados: “O corpo é a casa”, “O corpo é a camuflagem” e o “O corpo é a fissura”. A combinação entre referencial teórico, entrevistas, análise dos estudos de caso e proposição de conceitos, foi a metodologia adotada para o desenvolvimento textual da dissertação aqui apresentada.

Após realizar um mapa imagético, composto por obras em fotografia ou vídeo, que tivessem como princípio o uso do próprio corpo da artista, comecei a agrupá-las em alguns núcleos temáticos possíveis. Esses deveriam atender ao recorte temporal da década de 1970, e podiam constar obras feitas por artistas mulheres no Brasil, nos Estados-Unidos ou na Europa (que atendiam ao meu repertório nas artes visuais, como já mencionado). Parti do interesse em associar trabalhos com enunciados semelhantes, não importando assim o seu local de origem. Depois, de uma minuciosa análise desse banco de dados, cheguei as seguintes possibilidades de conjuntos temáticos: o privado, a construção de si e a violência. Estes três grupos originam cada um dos capítulos da dissertação, evidenciados por uma proposta analítica feminista. Os temas possuem um caráter amplo, extensivo, de forma a abarcar um número significativo desses trabalhos de arte.

As perguntas gerais de pesquisa que guiaram essas investigações a partir dos núcleos temáticos foram: é possível aproximar a produção de arte norte-americana e europeia, de viés feminista, com a produção das artistas mulheres brasileiras, no mesmo período? As intenções das artistas brasileiras, partiam de motivações feministas? Quais são as relações entre feminismo e artes visuais no Brasil? Quais as questões levantadas pelas artistas quando fazem o uso do próprio corpo, como motor da obra de arte?

O primeiro capítulo, “O corpo é a casa”, deriva seu título de uma exposição-proposição de Lygia Clark (1920 – 1988) chamada “A casa é o corpo”, de 1968, em que o participante é convocado a reviver as diferentes fases do processo de reprodução (penetração, ovulação, germinação e expulsão). O tema que norteia as discussões do primeiro capítulo, caracteriza-se pelo espaço privado, como espaço da feminilidade. A partir da problematização da duplicidade ideológica burguesa moderna que categoriza o mundo pela dicotomia do público e do privado, procurei responder se as obras que constam nesse capítulo reiteram ou não o mote feminista

de segunda onda, de que “o pessoal é político”, ou seja, a pergunta específica a esse capítulo se dá da seguinte maneira: o mote “o pessoal é político”, do feminismo de segunda onda norte-americano, é aplicável ao contexto brasileiro no âmbito das artes visuais?

O espaço doméstico, é tomado como o lugar de subjetivação das mulheres, que pela normatividade dos padrões sociais é confinada ao lar e as suas atribuições extensivas. As obras citadas, e analisadas nesse primeiro capítulo, retratam cenas prosaicas da esfera privada, a influência dos aparelhos eletrodomésticos no cotidiano, a confusão entre os limites do corpo e da casa, a investigação do vídeo como obra de arte e da televisão como veículo da cultura de massas, narrativas autobiográficas que reforçam a relação entre arte e vida e a estratégia de objetificar-se, para melhor expor o jogo de submissão da mulher às funções servis. As autoras que fomentam essas e outras discussões presentes no capítulo, foram: a filósofa Hannah Arendt (1906 – 1975), que em “A condição humana” (1958), convocou um importante debate sobre as esferas público-privada; a historiadora de arte Jayne Wark, a partir de seu livro “*Radical Gestures: Feminist Performance Art in North America*” (2013), o qual realiza um estudo sobre a performance feminista da arte norte-americana; além da historiadora Maria Amélia de Almeida Telles, por sua contribuição relativa à história do feminismo no Brasil no livro “Breve História do Feminismo no Brasil” (1999).

O segundo capítulo, “O corpo é a camuflagem”, tem como tema norteador o conceito de construção de si. As obras, analisadas no capítulo, apresentam uma representação ficcional das artistas a partir do engajamento em alguns rituais de feminilidade, tais como o uso de maquiagem, adereços e roupas; além da prática da depilação à brasileira. Essa narrativa ficcional, se dá em oposição à uma suposta identidade universal de “Mulher”. O que está em problematização é a ideia de uma identidade estanque, genérica, à qual as artistas respondem artisticamente a partir da investigação de identidades fragmentadas, complexas, parciais e contraditórias.

Esse capítulo é dividido em dois subcapítulos a partir das perguntas: O que é um autorretrato? e Por que o corpo é importante para o discurso feminista? A primeira pergunta, orienta uma análise acerca do termo “autorretrato” no âmbito da história da arte, a partir de entrevista realizada com a artista, Iole de Freitas. A segunda, apresenta distintas apresentações do corpo como um local de reinvenção subjetiva por meio de seu uso como objeto de arte. Os(as) autores(as) que guiam

teoricamente essas dúvidas foram: o historiador, Luiz Sérgio de Oliveira, com seu artigo denominado “A imagem é uma coisa que não é a coisa” (2015), um amplo debate sobre as percepções do “eu” no campo da arte; a historiadora, Teresa de Lauretis, no ensaio emblemático “A tecnologia do gênero” (1987), no qual propõe uma crítica ao sistema sexo-gênero que declara uma diferença da mulher em relação ao homem; e a também historiadora Janet Wolff com seu artigo “Recuperando a corporalidade: feminismo e política do corpo” (2011), o qual defende uma intervenção feminista feita em, e a partir do corpo.

O terceiro capítulo, “O corpo é a fissura”, tem como tema principal a violência, materializada em formas e situações distintas. Houve influência da ditadura militar na produção das artistas que fazem parte do meu escopo de pesquisa? Se sim, de que forma? Foram algumas das indagações que guiaram o desenvolvimento desse conjunto de obras específico.

Alusão à ditadura militar; insinuação de autoflagelo; formas abjetas, uso de facas, navalhas e armas de fogo; indicação de silenciamento, impedimento do discurso; menção à tortura, ao machismo e à opressão gendrada, são algumas das questões e elementos presentes nos casos apresentados. A partir das entrevistas, foi possível comprovar a relação direta dessa produção com o contexto da ditadura militar. Além disso, foi possível constatar uma dimensão de gênero na tortura realizada durante os “anos de chumbo”. A violência gendrada, ia do abuso sexual ao menosprezo das capacidades políticas de mulheres, de acordo com o referencial teórico mais importante à essa seção, o livro “A aventura de contar-se: feminismos, escritas de si e invenções da subjetividade” (2013), da historiadora Margareth Rago. Além de Rago, outros autores que contribuíram teoricamente em relação à arte produzida no contexto da ditadura militar, foram: o historiador Artur Freitas e seu livro “Arte de Guerrilha”, e a historiadora, Claudia Calirman, e seu livro “Arte Brasileira na Ditadura Militar”, ambos publicados em 2013.

Uma vez que a intenção e o relato das artistas em relação a seus trabalhos foram primordiais a esse estudo, e justamente por isso, fiz questão de entrevistá-las, gostaria também de deixar registrado a minha intenção e motivação pessoal (enquanto pesquisadora) para realizar essa dissertação. A crítica feminista da cultura e, principalmente neste caso, da história da arte no Brasil, é um assunto que foi e ainda é escamoteado, pela discursividade teórico-crítica de arte produzida no país. Julgo ser importante, o resgate das questões feministas que estão latentes em

uma vasta produção de artistas mulheres, e que ainda não foram devidamente exploradas. Espero que o meu estudo seja, ao menos, uma pequena contribuição para que as relações entre arte e feminismo sejam cada vez mais consideradas em sua importância. Todavia, noto que houve e há um esforço comprometido de algumas autoras e autores em resgatar esse vínculo. Que ele cresça exponencialmente.

## **CAPÍTULO 01 O corpo é a casa: o espaço doméstico como local de subjetivação feminina**

Ao longo do primeiro capítulo, serão analisados trabalhos artísticos, que evocam pela crítica, o privado como um eixo identitário da socialização de mulheres. A partir do levantamento de quatro questões centrais, identifica-se como a bandeira feminista dos anos 1970, de que o pessoal é político, se delinea no trabalho de algumas artistas brasileiras. A primeira questão, fala da contravenção aos códigos sociais e a influência da cultura de massas no cotidiano, segundo os trabalhos de Sonia Andrade (1935), Martha Roesler (1943) e Eleanor Antin (1935). A segunda, articula a confusão dos limites entre corpo e casa no trabalho de Letícia Parente (1931 - 1991), Louise Bourgeois (1911 - 2010) e Birgit Jurgerssen (1949 - 2003). A terceira, revela algumas narrativas autobiográficas presentes nas obras de Regina Vater (1943) e Anna Maria Maiolino (1942). E, por fim, a última questão exprime a reivindicação do espaço público manifestada no vídeo “Passagem I” (1974), de Anna Bella Geiger (1933).

O espaço privado caracterizado pelo ambiente doméstico, pelo núcleo familiar, pelas relações íntimas e pelos afazeres cotidianos é o eixo das pautas feministas na década 1970. O interior é reconhecido como lugar de feminilidade pela normatização do serviço doméstico como atividade da mulher – relação que entra em crise quando essas acessam à esfera pública pelo trabalho assalariado. Direitos relativos à maternidade, à dupla-jornada e ao divórcio são assuntos da vida privada que começam a ser debatidos no âmbito político.

A dicotomia do público x privado, segundo Pollock (2011, p.58), é uma duplicidade ideológica da sociedade burguesa moderna. Ao se referir à figura do *flâneur*, a autora afirma que não há nem poderia haver uma mulher *flâneuse*: elas não poderiam aproveitar a liberdade de estarem incógnitas na multidão uma vez que não ocupavam o domínio público, o exterior – espaço do comércio, da atividade cívica e da produção cultural. A impossibilidade da mulher *flâneuse* no século XIX se dá pela construção de uma feminilidade que não é condição intrínseca da mulher, mas uma forma ideológica de regulação da sexualidade feminina dentro da esfera doméstica, heterossexual e familiar.

Os feminismos em curso, nos anos 1970, receberam a denominação de “segunda onda” principalmente na América do Norte e na Europa ocidental, e apesar

de ser um movimento multifacetado, algumas reivindicações em relação à condição feminina se sobressaem. Essa nomenclatura não é utilizada tão frequentemente no Brasil, pois o feminismo e a atuação das mulheres no país, tiveram suas especificidades, principalmente pelo regime militar instaurado. No entanto, há um denominador comum entre as agendas feministas desse período no ocidente – a instância do pessoal passou a ser considerada categoria política.

O pós-segunda guerra, no Brasil, foi um momento de expressiva organização feminina em comitês, associações e assembleias, cujo objetivo era discutir a situação da mulher na sociedade. Se organizavam pela conquista de direitos, principalmente os direitos trabalhistas, contra a carestia, e em defesa da infância – direito à creche e ao ensino. Além das reivindicações, ligadas ao incipiente mercado de trabalho feminino, essas mulheres se destacavam também, pela defesa da democracia, de acordo com Teles (1999). Essa prosperidade das organizações populares da década de 1940 e 1950, foi interrompida pós-golpe de 1964, que condenava e reprimia as atuações políticas que questionassem o regime militar.

As manifestações públicas, marchas, protestos e boicotes que fizeram parte das ações dos feminismos norte-americanos e europeus, não fazem parte do imaginário dos feminismos brasileiros durante a ditadura militar. No pós-golpe, as mulheres se organizavam à procura de familiares desaparecidos ou em organizações clandestinas, para a libertação do país. A mão-de-obra feminina começou a ser requisitada principalmente no serviço empresarial. Conciliar a dupla-jornada de trabalho, a maternidade e a carestia tornou-se um malabarismo, sublinha Teles (1999, p.58), o que demonstra um contraste significativo entre os feminismos do norte e do sul.

O feminismo norte-americano foi fomentado pelo radicalismo da Nova Esquerda, pautado pela crítica às normatividades da social-democracia no pós-segunda guerra, segundo Fraser (2007, p.293), que destaca que nessa fase as feministas buscaram expor uma ampla gama de formas de dominação masculina, uma visão expandida da política que incluísse “o pessoal”. Os debates se referiam à repressão sexual, ao sexismo e a heteronormatividade; ao materialismo, a cultura corporativa e a “ética do sucesso”; ao consumismo, a burocracia e ao “controle social”, aponta Fraser (2007, p.295).

A tônica do feminismo no Brasil, era em relação ao trabalho fora de casa e seus desdobramentos, conforme a pesquisa de Teles (1999). A partir da década de



1970, mulheres periféricas de São Paulo se reuniram em grupos de mães e donas de casa, para discutir a necessidade do trabalho para a complementação da renda familiar – assim, fazia-se necessário a assistência de creches, por exemplo. A Igreja teve uma participação importante em acolher essas insatisfações, assim como feministas ligadas a movimentos de esquerda, que se uniram à essas mulheres periféricas para o debate sobre o trabalho doméstico, a dupla-jornada, a educação das crianças e a discriminação de gênero no trabalho. Outras questões do privado como a sexualidade e a violência doméstica, entretanto, não podiam ser discutidas frente à influência paroquial.

O ano de 1975, foi designado pela Organização das Nações Unidas (ONU), o ano internacional da mulher e representa um marco no feminismo brasileiro. A intervenção da ONU, deu aval para às mulheres se reunirem mesmo sob regime militar. O feminismo, que emergiu das manifestações desse ano, foi um movimento vinculado aos interesses populares, que encontrou nas periferias a resistência necessária frente à forte repressão militar, nos sindicatos e fábricas. Foi um momento chave para debates que antes não existiam, como as reflexões sobre a condição de submissão da mulher. Já as brasileiras exiladas em Paris entravam em contato com o feminismo europeu por meio de grupos como o Círculo da Mulher em Paris (1976 – 1979), conforme Pinto (2003, p.54).

### **1.1 Contravenção aos códigos sociais e a influência da cultura de massas**

Esse era o contexto político de atuação das mulheres brasileiras, durante a década de 1970. Nas artes visuais, as relações com o feminismo não são imediatas pois, na maioria das vezes, não fazia parte do escopo de intenções das artistas que produziram naquele período. Algumas mulheres do grupo pioneiro, em estudos de vídeo-arte no Rio de Janeiro – formado por Ana Vitória Mussi, Anna Bella Geiger, Letícia Parente, Miriam Danowski, Fernando Cocchiarale, Ivens Machado, Paulo Herkenhoff e Sonia Andrade – investigaram o espaço doméstico como lugar de subjetivação feminina a partir de alguns dos seus trabalhos em vídeo, demonstrando como o contexto social e político se misturava com a produção cultural, mesmo em períodos de severa censura.

Sonia Andrade (1935), artista carioca, possui um conjunto de oito vídeos produzidos entre 1974 e 1977, todos sem título.<sup>2</sup> O primeiro dessa série que eu gostaria de destacar é o vídeo em preto e branco que à primeira vista, retrata o prosaico momento do almoço, cujo cardápio simboliza a simplicidade da mesa brasileira: feijão, pão e guaraná (Fig. 01). A cena banal da artista se servindo ao meio dia, com a televisão ligada, exibindo a programação vulgar do canal aberto é o retrato da vida doméstica – que estava para ser questionada, abalada e ressignificada pelas vias da emancipação feminina.

Andrade promove uma ruptura nessa narrativa que nos é familiar, quando começa a comer vigorosamente, sem mastigar, derrubando comida, com pressa, fazendo uma mistura indigesta que cobre seu cabelo, rosto, roupa, mãos, colo (Fig. 02). A transgressão da artista de jogar alimentos em si mesma é comparável a artista norte-americana Martha Rosler (1943) em seu vídeo “Semióticas da cozinha” (1975), cujo simples anúncio de utensílios culinários em ordem alfabética se altera pelos gestos exagerados e violentos da artista na simulação de suas funções (Fig. 03).



Figura 1: Sonia Andrade. **Sem título (feijão)**, *still* de vídeo p&b, 1974-77.

---

<sup>2</sup> Tive acesso a esse conteúdo por uma plataforma de vídeos *online*, o *Vimeo*, cujo acesso foi disponibilizado pela artista Sonia Andrade.



Figura 2: Sonia Andrade. **Sem título (feijão)**, *still* de vídeo p&b, 1974-77.

A contravenção, desses episódios citados, se dá pela desobediência aos códigos sociais. O ambiente da cozinha e a comida são temáticas recorrentes dos trabalhos desse período, segundo Wark (2009, p.170), principalmente, por indicarem poderosas tensões entre desejo e repressão que são inscritos nos corpos das mulheres. Ao mesmo sujeito que é atribuída a função de cozinhar e alimentar toda a família, também é de sua responsabilidade fazer dietas restritivas em nome de um ideal de beleza. A artista norte-americana, Eleanor Antin (1935), aborda essa relação de desejo-repressão; não pela via do ambiente doméstico, mas pela intervenção corporal no trabalho “Entalhar: uma escultura tradicional” (1972) onde se submete ao emagrecimento documentado em uma série de fotografias (Fig. 04).



Figura 3: Martha Rosler. **Semióaticas da cozinha**, *still* de vídeo p&b, 1975.

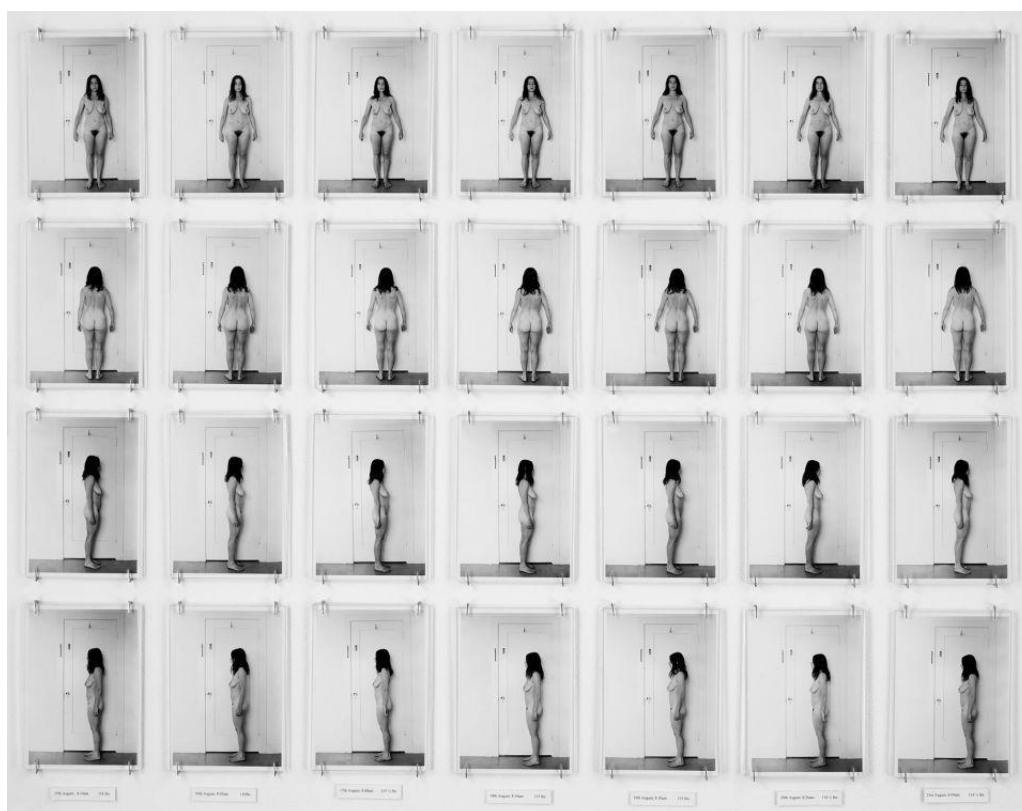


Figura 4: Eleanor Antin. **Entalhar: uma escultura tradicional**, série fotográfica, 1972.

Uma diferença significativa, entre os feminismos internacionais de segunda onda e os feminismos no Brasil, são as distintas metodologias de suas ações. As mulheres norte-americanas panfletavam, exibiam cartazes e performavam gestos radicais nos espaços públicos, como já sublinhei anteriormente. Frente à repressão militar no Brasil, essas mesmas atitudes, eram desencorajadas pela austera punição de qualquer ato de rebeldia. O feminismo “silencioso”, marginal e clandestino que se sucedeu no Brasil, no período da década de 1970, não fez o mesmo ruído do feminismo que tomou as avenidas, e sua historiografia, documentação e elaboração ainda carece de pesquisas e destaque em nível nacional.

Essa especificidade faz com que exista uma discursividade que não considera ações feministas no Brasil, durante a ditadura militar, pois privilegia-se o imaginário de um feminismo militante e público, como ocorreu nos Estados Unidos. Nesse sentido, é preciso avaliar o contexto brasileiro pela ótica de um feminismo pós-colonialista, que não se espelha em outros empreendimentos feministas, inclusive porque as pautas para a emancipação feminina no Brasil eram outras – o alto custo de vida, a maternidade diante do trabalho assalariado (direito à creche e a educação das crianças), defesa da democracia e luta pela anistia, como evidenciado por Teles (1999).

Andrade, enfatiza em entrevista, como seu trabalho é frequentemente recebido no exterior pelo viés feminista, em exposições que privilegiam o trabalho de artistas mulheres. A artista citou sua participação na exposição “WACK! Arte e Revolução Feminista” (2007), sediada pelo Museu de Arte Contemporânea (MOCA), de Los Angeles como um problema, pois afirma não ter vivenciado um movimento feminista no Rio de Janeiro. Sua intenção e motivação na produção de seus vídeos estava mais calcada na violência ditatorial e na censura, além da alienação dos problemas do país, produzida pelos canais televisivos cada vez mais presentes nos lares brasileiros, como relata em entrevista. Em seu vídeo descrito acima, a televisão atrás da artista exhibe a série “Tarzan” (1966) com o ator Ron Ely (1938) – o menino criado na selva, não familiarizado com os códigos sociais, é personificado nos gestos extravagantes da artista, que atira feijão para todos os lados.

Outro ponto, destacado por Andrade, é a percepção de que nunca sofreu qualquer preconceito de gênero em sua trajetória artística: “Eu sempre fiz o que eu quis, e se o meu trabalho não foi aceito, e foi recusado muitas e muitas vezes, não

foi pelo fato de eu ser mulher.”<sup>3</sup> A artista se incomoda com o rótulo feminista em sua produção de vídeo, pois é uma forma de apagamento da vivência ditatorial – com a qual, seus trabalhos também dialogavam – por teóricos, que não levam em consideração o momento político brasileiro, em suas avaliações críticas.

Contudo, dentro da série de oito vídeos da artista, feitos nos anos 1970 ainda é possível traçar algumas relações com o pensamento feminista do período, principalmente, por também estarem próximos à ideia da vida privada – do cotidiano, da banalidade e da presença da cultura de massa, pelas televisões nas casas brasileiras. São vídeos sem-título, produzidos entre 1974 – 1977, aos quais vou me referir adiante como “Sem título (escova de dente)” e “Sem título (desliguem a televisão)”.

Quando relaciono a obra de Andrade, com questões pertencentes às pautas feministas dos anos 1970, também o faço pelo contexto individual da artista. Andrade se formou no Colégio Sagrado Coração de Maria, no Rio de Janeiro, e ganhava santinhos em retorno à obediência e aos bons-costumes – uma clássica educação formal religiosa. A mulher, que a artista revela em seus vídeos, escapa à sua formação identitária. A performance que realiza em seu trabalho indica uma postura dissidente em relação à sua formação educacional e cultural, um comportamento radical, se comparado ao que lhe foi apresentado. Sendo assim, indago se as ações de seus trabalhos podem conter um contexto de liberação feminina:

Sonia Andrade: Não, porque seria uma liberação muito mais quanto a um ser humano, tanto para homem quanto para mulher. Também o homem pode se liberar em vários níveis. Então essa é uma liberação do ser. Para mim não está ligada a sexo.

Isadora Mattioli: Porque os processos de feminilização e os processos de masculinização ambos são muito violentos. Então eu acho que sim, não é uma questão exatamente de feminismo, mas de você traçar uma trajetória um tanto dissidente trazendo seu corpo como tema do trabalho.

Sonia Andrade: No caso, eu achei muito interessante o aspecto, realmente tem essa questão, né, que é a transformação de um futuro para o qual eu fui preparada para um presente adequado àquilo que eu gostaria, as minhas aspirações, enfim ao meu novo lugar no mundo, onde eu queria estar, que não era o lugar que me destinaram, né? Embora, evidentemente, toda a minha experiência passada, toda a minha vivência acabou me levando àquilo, claro. Nada é separado. Mas enfim. Mas eu torno, eu continuo a

---

<sup>3</sup> Entrevista concedida à autora em janeiro de 2017.

dizer que é mais uma transformação, uma busca do ser do seu lugar no mundo do que uma aspiração feminina.<sup>4</sup>

A visão de Andrade sobre libertação individual, sem especificidade de gênero, pode apontar para uma particularidade do imaginário feminista no Brasil, que é o receio da interpretação simplista do feminismo como um confronto de “mulheres contra homens”. A própria categoria de “gênero”, na visão de Lauretis (1994, p.212) é inexatamente limitada, à “questão da mulher”. Segundo a autora, assim como a sexualidade e a subjetividade, o gênero é um assunto marginalizado, pois “se localiza na esfera privada da reprodução, procriação e família, e não na esfera pública, propriamente social e da superestrutura, onde a ideologia se insere e é determinada pelas forças econômicas e pelas relações de produção.” (LAURETIS, 1994, p.212).

Nesse trecho da entrevista, Andrade parece perceber que há um descompasso entre sua formação familiar religiosa, e sua carreira como artista visual. No contexto político reacionário brasileiro, da década de 1970, o núcleo familiar, adquiria uma impressionante importância, segundo Rago (2013, p.89), que ainda afirma que moças rebeldes de classe média, que se insubordinavam na prática, e recusavam viver o destino enfadonho ditado por suas famílias, eram vítimas de ataques e preconceitos sociais.

Aproximar-se dos seus desejos e aspirações, mesmo que fossem contraditórios à sua criação, era uma forma de transgressão declarada da artista. Quando respondo à Andrade de forma a amenizar a conversa que “não é uma questão exatamente de feminismo”, também foi uma maneira de expandir o debate para a crítica dos padrões sociais normativos. A teoria feminista dos anos 1970, elaborou um exame crucial das opressões às mulheres no capitalismo, e ao regime de verdades masculino e heterossexual, instituidor de uma ordem social e simbólica hierárquica e excludente, de acordo com Rago (2013, p.108). A mesma ordem social e simbólica que Andrade se opõe em seu discurso.

Assumir-se feminista no Brasil, acarretava o enfrentamento de um rótulo e de um estigma. Teles (1999, p.88) destaca um trecho da declaração de Heleieth Safiotti, autora do livro “Mulheres na Sociedade de Classes: Mito e Realidade” (1969), no qual afirma a dificuldade de dizer-se feminista, pela descaracterização do

---

<sup>4</sup> Entrevista concedida à autora em janeiro de 2017.

termo que era muitas vezes entendido como uma luta das mulheres versus homens, distorção que interessava especialmente à ditadura.



Figura 5: Sonia Andrade. **Sem título (desliguem a televisão)**, *still* de vídeo p&b, 1974-1977.



Figura 6: Sonia Andrade. **Sem título (escova de dente)**, *still* de vídeo p&b, 1974-1977.

Os vídeos “Sem título (desliguem a televisão)” e “Sem título (escova de dente)” reportam à influência da televisão no cotidiano residencial. No primeiro, quatro televisões de modelos distintos são ligadas, uma a uma, por Andrade. Todas sintonizadas em canais diferentes – “Aí fica aquela bagunça, que é a bagunça que



fica de fundo na vida das pessoas.”<sup>5</sup>, descreve a artista (2017). Depois de alguns minutos, de completo caos auditivo e visual, os monitores são desligados pela artista que se coloca em primeiro plano e repete incessantemente a ordem: “Desliguem a televisão” (Fig. 05). No segundo, um único monitor ligado exibe uma transmissão protagonizada pela artista – invertendo a posição descrita anteriormente: agora Andrade solicita a atenção do espectador, ao invés de pedir que a televisão seja desligada – e por dois minutos e meio, executa a trivial tarefa de escovar os dentes (Fig. 06).

Nos trabalhos descritos acima, Andrade investiga as tecnologias disponíveis nos anos 1970, e demarca uma diferença entre os meios: o vídeo é obra de arte, e a televisão é veículo da cultura de massas. No vídeo, em que escova os dentes, a música ao fundo, lembra um comercial de cosméticos. A semelhança com a linguagem publicitária também está presente nos gestos irônicos da artista, que parece imitar as modelos de campanha, com caras e bocas. O anúncio de pasta dental, faz parte da programação ordinária dos canais abertos, já o vídeo que revela sua vulgaridade pela paródia, pertence ao campo da arte. O uso de monitores e televisões nos trabalhos desse período, são símbolos do testemunho, da audiência e do público, segundo Wark (2009, p.191), que afirma que as artistas os utilizavam em seus trabalhos como maneiras de engajar o espectador para uma consciência do olhar. O humor, alerta para as estratégias normativas da publicidade, e a ordem de desligar a televisão, adverte para a necessidade de uma audiência crítica.

A representação da mulher, na cultura midiática, é uma dentre diferentes tecnologias sociais que constrói a noção de gênero, segundo Lauretis (1994, p.208), que o determina não pela diferença sexual, mas como uma representação com implicações no real. Essa representação é uma construção e toda a arte e cultura erudita ocidental são um registro da história dessa construção, ainda de acordo com a autora. Com a popularização dos televisores, a circulação de propagandas, filmes, séries e novelas estampam a figura da mulher-desejo, objetificada e normatizada – representação que foi interrogada, parodiada e redefinida em alguns trabalhos de artistas mulheres desse momento.

---

<sup>5</sup> Entrevista concedida à autora em janeiro de 2017.

## 1.2 Retrato da vida doméstica a partir do corpo-mobília

Considerando que a ciência e a tecnologia, alteram as relações sociais e também o lugar histórico das mulheres, nas sociedades industriais avançadas, Haraway (2009, p.76) recorda a distinção ideológica, entre público e privado que qualifica a experiência feminina, em três possibilidades: a da vida operária dividida entre a fábrica e a casa; a de uma vida burguesa dividida entre o mercado e a casa; e a de uma vida de gênero dividida entre os domínios pessoal e político. A autora reforça as diferentes vivências de vida pública e privada de acordo com a posição econômica, cultural e social das mulheres.



Figura 7: Leticia Parente. "*In*", still de vídeo p&b, 1975.



Figura 8: Leticia Parente. *Tarefa I*, still de vídeo cor, 1980.

Um retrato mais estreito da dimensão privada feminina é o apresentado por Letícia Parente (1931 – 1991), nos vídeos “In” (1975) e “Tarefa I” (1980). Em ambos os vídeos, os limites entre corpo e casa são confundidos – no primeiro, Parente pendura a si mesma por um cabide e se guarda no armário (Fig. 07). No segundo, o corpo que antes estava pendurado é colocado sob a tábua de passar – corpo e roupa desamarrotados (Fig. 08). Quando Pollock, define o conceito de “feminilidade” a autora sublinha que essa não deve ser entendida como uma condição da mulher, mas como “uma forma ideológica de regulação da sexualidade feminina dentro de uma esfera doméstica, heterossexual e familiar” (POLLOCK, 2011, p.65). Parente, busca evidenciar esse espaço de feminilidade que é o ambiente doméstico, fundindo-se a ele, afirmando a influência no seu corpo desse ambiente primordial na formação identitária do sujeito.

O uso particular que Parente, faz do seu corpo, enquanto corpo-mobília, corresponde à ficção que a artista francesa Louise Bourgeois (1911 – 2010) construiu em suas gravuras “*Femme-maison*” (1947) – mulheres metade corpo, metade casa; em parte pernas, virilha, umbigo, e em outra janelas, portas e telhado (Fig.09). É a estratégia artística de se objetificar para melhor mostrar o jogo de forças de que se constitui a subjetividade feminina, de acordo com Erber (2017), no catálogo da exposição monográfica “Eu armário de mim” de Letícia Parente. A mesma tática pode ser observada no trabalho da artista austríaca Birgit Jügerssen (1949 - 2003), “Donas de casa – cozinha” (1975), em que a artista se fotografa, vestindo um avental-fogão por cima da roupa (Fig.10).

A autora Dária Jaremtchuk sublinha a contribuição de Parente, à discussão sobre gênero na arte brasileira. Segundo a autora, seus trabalhos de videoarte interrogam sobre a questão da identidade feminina e suas relações com o ambiente doméstico e algumas atividades específicas. Considerando o questionamento de gênero como uma questão extra-artística, Jaremtchuk (2007, p.52), afirma que “a performance repetitiva e maçante de Parente reifica o corpo e o transforma no próprio conteúdo de suas ações.”

O tornar-se objeto, nesses trabalhos não se circunscreve à representação da mulher como objeto de desejo, que também era razão de contestação dos feminismos dos anos 1970. A objetificação proposta por essas artistas reforça a relação serviçal da mulher, da anulação do sujeito pelas funções que lhes são

atribuídas, ou como descreve Erber, “uma mulher rente à si mesma questiona a topografia da vida rente às coisas e seus usos” (2017). Nesse processo, as artistas criam um ser-ficcional-objeto para discutir a ideologia que confina a mulher ao lar, que informa que o lugar da mulher é a esfera privada, segundo Rago (2016).

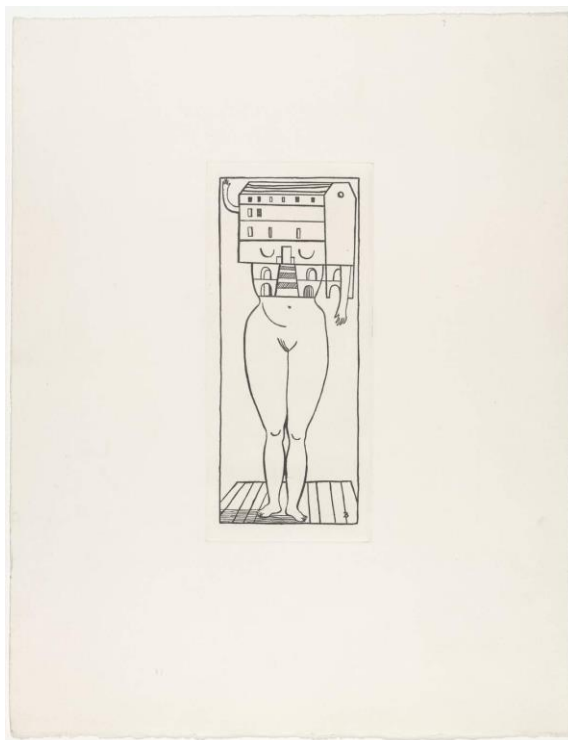


Figura 9: Louise Bourgeois. **Femme-maison**, gravura, 1984 (reimpressão de 1947).



Figura 10: Birgit Jügerssen. **Hausfrauen - Küchenschürze** (Donas de casa - cozinha), fotografia, 1975.

O termo “privado”, em sua acepção original, deriva de “privação”, segundo Arendt, que ainda afirma que para o indivíduo:

viver uma vida inteiramente privada significa, acima de tudo, ser destituído de coisas essenciais à vida verdadeiramente humana: ser privado da realidade que advém do fato de ser visto e ouvido por outros, privado de uma relação “objetiva” com eles decorrente do fato de ligar-se e separar-se deles mediante um mundo comum de coisas, e privado da possibilidade de realizar algo mais permanente que a própria vida. A privação da privacidade reside na ausência de outros; para este, o homem privado não se dá a conhecer, e portanto é como se não existisse. O que quer que ele faça permanece sem importância ou consequência para os outros, e o que tem importância para ele é desprovido de interesse para outros. (ARENDR, 2007, p.68).

A privação nessa construção ficcional da mulher-casa, informa sobre a ausência de si, pela transformação do sujeito em objeto ou do sujeito reduzido à uma função.

Apesar do mote feminista “o pessoal é político” ser uma reflexão importante, para que os problemas da esfera privada passassem a ser discutidos na esfera pública, essa dicotomia passou a ser questionada nas revisões desse período por autoras feministas. De acordo com Lauretis (1994, p.215), depois que se aceita que o pessoal é político, não é mais possível afirmar que se trata de duas esferas – ao invés, imagina-se vários conjuntos inter-relacionados de relações sociais: trabalho, classe, raça e sexo-gênero. Além de homens e mulheres se posicionarem diferentemente nessas relações sociais, as mulheres são distintamente afetadas nos diferentes conjuntos, ainda de acordo com a autora. Nesse sentido, a ideologia de gênero, opera dentro de um sistema de ordem sexual e econômica, portanto, o “lugar da mulher” não é uma esfera ou território separado, mas uma posição dentro da existência social em geral.

O conceito de esfera pública e privada, são invenções da sociedade burguesa moderna, e a questão de gênero, nessa relação, se dá, a partir da ideologia da domesticidade, segundo Rago (2016). As ciências médicas a partir do século XIX e o surgimento da ginecologia, circunscrevem o corpo feminino à maternidade, uma noção de maternidade, idealizada a partir de “comprovações” físicas e biológicas, que determinavam uma nova ordem moral e social de confinamento da mulher ao espaço doméstico e aos cuidados da família. É uma concepção de família que difere da família extensiva aristocrática, por exemplo. Esse estilo de vida, herdado da modernidade, é vitorioso até a década de 1970, certifica

Rago (2016), que aponta o movimento feminista como crucial para a desnaturalização dessas concepções.

No vídeo “In” (1975), Parente se coloca à frente de um armário vazio e o preenche com a densidade de seu corpo, pendurando-se desconfortavelmente pela blusa de manga longa que está vestindo. Para Erber, “espaços de guardar são igualmente lugares para se perder” (2017), e o que se evidencia da ação de Parente é a situação incômoda de assumir um papel de sujeição, de uma identidade esvaziada, nesse lugar em que se perde a si mesma.

### 1.3 Narrativas autobiográficas

Nessa linha de revisão do espaço doméstico, enquanto lugar de subjetivação feminina, a vídeoinstalação “Conselhos de uma lagarta” (1976), da artista brasileira Regina Vater (1943), demonstra um processo notável de individualismo. Esse individualismo não tem a ver com a atitude individualista ou com a valorização da vida privada, pois se refere à intensidade das relações consigo, segundo as categorias de Foucault, ou seja, “das formas nas quais se é chamado a se tomar a si próprio como objeto de conhecimento e campo de ação para transformar-se, corrigir-se, purificar-se e promover a própria salvação.” (2014, p.55). O autor frisa, que o conceito de individualismo, explica fenômenos diversos em cada época, e a sociedade moderna burguesa nos países ocidentais do século XIX, se baseia na valorização da vida privada, dotada de grande valor, considerada centro de referência das condutas, como exemplificado anteriormente.

A vídeoinstalação de Vater, foi filmada em super-8, formato desenvolvido nos anos 1960, bastante popular entre os artistas. O título faz referência a uma passagem do livro de Lewis Carroll (1832 – 1898), “Alice no país das maravilhas” (1865), e a artista foi influenciada também, pela frase “seu olho é meu espelho”, que ouviu de Lygia Clark (1920 – 1988) falando sobre o trabalho “Diálogo: Óculos” (1968).

De início, tratava-se de um projeto de vídeo *work in progress*, de Vater, documentando seu rosto diariamente. A câmera posicionada em um tripé, capturou a face da artista em momentos distintos do seu cotidiano, com feições tristes, contemplativas, alegres. De cabelo molhado, preso, penteado, em coque. Blusa de

gola canoa, camisa, pijama. Ou seja, um retrato “autêntico” do seu dia-a-dia, sempre posado no mesmo fundo, com um som “tic-tac” de relógio, marcando o desenrolar do tempo (Fig. 11).



Figura 11: Regina Vater. **Conselhos de uma lagarta**, vídeoinstalação, 1976.

O trabalho foi aprovado pela 14ª Bienal de São Paulo, e não chegou a ser montado, por falta de recursos do evento. No entanto, foi exibido algumas vezes nos Estados Unidos. A instalação consistia do vídeo descrito acima e um outro, uma filmagem sem som, feita apenas de tomadas de olhares. Alguns desses olhares pertenciam a Lygia Clark e a Waly Salomão (1943 - 2003). Ambos os vídeos eram projetados frente à frente, em longas telas, que iluminavam a sala expositiva escura.

“Conselhos de uma lagarta”, conforme Trizoli (2011, p.168), consiste numa crítica à construção de subjetividades a partir de um alter-ego da artista, enquanto Alice, personagem do livro de Carroll, respondendo à pergunta da lagarta: “Quem é você?”. Trazer à público um registro da vida íntima, ou seja, expor esse documento do banal numa sala expositiva, demonstra de antemão uma vontade de colocar em cheque essa dicotomia. Pode existir uma intimidade pública? De acordo com Arendt (2007, p.65), na antiguidade, o vir à público, era marcado pela necessidade de

deixar uma inscrição de si no mundo, algo que fosse mais permanente que a existência terrena. Vater, nessa videoinstalação, encara uma relação de si para consigo, e ainda demonstra como nossa sensação de real está atrelada pelo olhar do outro – a presença de outros que vêem o que vemos e ouvem o que ouvimos, garante-nos a realidade de mundo e de nós mesmos, segundo Arendt (2007, p.60).

Em entrevista, Vater comenta sobre a relação de alguns outros trabalhos com o próprio cotidiano, como na série de arte-correio “Parisse” (1974) (neologismo de Paris com “*parresse*” – preguiça, em francês), e o roteiro chamado “Sleeping beauty” (1980). A artista lembra sobre ambos os trabalhos num exercício de memória, expondo o que a levou a produzi-los. O postal “Parisse” (Fig. 12) consiste em fotografias de sua cama na época em que morou em Paris e passava por um momento depressivo – o registro diário das camas, serviu como um processo de cura: “eu comecei a fotografar as camas, depois que eu saía da cama, como se ela estivesse guardando a espuma dos meus pesadelos, a espuma das ondas dos meus pesadelos. Então Parisse é isso, Paris com preguiça, porque me deu uma preguiça atroz de viver.”<sup>6</sup>



Figura 12: Regina Vater. **Série camas de Paris. Parisse 2.** Cartão Postal com fotografia colorida, 1974.

<sup>6</sup> Entrevista concedida à autora em janeiro de 2017.



O roteiro “*Sleeping beauty*”, também foi escrito em Paris e conta a história de uma mulher à espera do “príncipe encantado”. A cena que Vater construiu consistia nessa mulher deitada, esperançosa, e o que marcava a passagem do tempo desta vez não era o “tic tac” do relógio, mas o acúmulo de poeira tomando conta do apartamento até a personagem estar submergida em pó. Em Nova York, a artista filmou o roteiro em super-8, e descreve a direção de arte que consistia em registros do cotidiano: a mesa do café, o café acabando, um balde de água, um ovo fritando, um pepino sendo comido – passagens que ambientavam a espera.

De acordo com Wark (2009, p.87), a abordagem do feminismo anglo-americano, foi o confronto direto com a cultura vigente, exigindo o reconhecimento dos aspectos de experiências femininas, especialmente pela narrativa autobiográfica e pelo documentário – justamente a estratégia de Vater nos trabalhos “Conselhos de uma lagarta” e “Parisse”. Mesmo o roteiro de “*Sleeping beauty*” – que não se relaciona diretamente com a vida de Vater – mantém um vínculo com o gênero documentário e retrata uma vivência feminina, mesmo que romantizada. A vantagem dessa estratégia é que ela permitiu às mulheres nomearem e descreverem sua relação (e exclusão) da esfera pública, segundo Wark; e a desvantagem é o perigo de continuar a classificar a obra de artistas mulheres como autorreflexivas e autobiográficas.

A valorização das experiências femininas, seja no cotidiano doméstico, nas suas relações familiares ou em suas questões íntimas foi um assunto importante na entrevista com Vater, principalmente quando conversamos sobre as “personalidades” de homens e mulheres, divididas pela dicotomia racional x emocional. A artista comenta a atuação desses dois comportamentos em sua identidade:

Regina Vater: [...] Olha, no Brasil homem não gosta de mulher inteligente, gosta de “mulher cri-cri”, que ele pode dominar e manipular, porque uma pessoa que compete intelectualmente com ele... Eu tive muitos amigos homens. Eu adorava conversar com homem, porque eu achava que o homem tinha uma maneira de olhar o mundo diferente da mulher, que era uma maneira mais emocional e tal.

Isadora Mattioli: Até porque ele tinha mais acesso ao mundo, né?

Regina Vater: Lógico. E uma maneira mais racional. Porque mulher, pela repressão, sempre desenvolveu mais o lado emotivo. Eu abri meu lado racional muito mais tarde, apesar de eu ter tido amigos homens

anteriormente. Então eu não posso te dizer que eu tenha sido “uma feminista”. Eu acho que eu participei por vias transversas.<sup>7</sup>

Arendt (2007, p.61), afirma que no mundo público só é tolerado o que é considerado como “relevante”, digno de ser visto ou ouvido, e o irrelevante, portanto, pertence automaticamente à esfera privada. O amor em contraponto à amizade é um sentimento que se desvanece, assim que é trazido à público, exemplifica. Quando Vater afirma que “mulher, pela repressão, sempre desenvolveu mais o lado emotivo” a artista, em alguma medida informa sobre essa “irrelevância” que acompanha as emoções, frente à racionalidade do mundo exterior e masculino.

Com relação ao feminismo, o depoimento de Vater, destaca os encontros com mulheres feministas que teve durante a vida, como Ruth Escobar (1935), atriz e produtora cultural luso-brasileira; Consuelo de Castro (1946 – 2016), dramaturga de São Paulo; Rose Marie Muraro (1930 – 2014), escritora e diretora por um período da Editora Vozes e Carmem da Silva (1919 – 1985), colunista da Revista Claudia. A artista menciona a influência que o contato com essas mulheres teve em sua trajetória, mas analisa que por ser uma mulher tímida e introspectiva, acompanhava com certo distanciamento as militâncias feministas. Afirma: “Agora, eu acho que, pela minha ação, eu acho que eu contribuí, mas eu não posso dizer que teoricamente.”<sup>8</sup> O receio em se assumir feminista, com todas as letras de Vater, está em não ter atuado enquanto militante do feminismo, ou não ter tido intenções feministas com seus trabalhos – situação que muda na atualidade, pois percebe que seus gestos contribuíram para à emancipação feminina.

Outro depoimento da artista que revela uma atitude transgressora é a passagem que informa sobre sua mudança do Rio de Janeiro para São Paulo:

Eu fazia coisas loucas naquela época, que nenhuma menina fazia. Eu fui uma das primeiras meninas a morar sozinha no Rio. Quando eu fui morar em São Paulo, nenhuma mulher morava sozinha, só se alugava apartamento para homem ou para gente casada, não alugava para mulher sozinha. Mulher sozinha era puta. Eu só consegui alugar um apartamento em São Paulo porque a dona do apartamento era tia de uma artista [...] <sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Entrevista concedida à autora em janeiro de 2017.

<sup>8</sup> Entrevista concedida à autora em janeiro de 2017, no Rio de Janeiro.

<sup>9</sup> Entrevista concedida à autora em janeiro de 2017, no Rio de Janeiro.

Quando Pollock (2011, p.67), escreve sobre mulheres e o conceito público da modernidade, ela acredita que existe uma fronteira entre os espaços de feminilidade, pautada pelas diferentes classes de mulheres, que cria um contraste entre os corpos sexualizados, mercantilizados e as mulheres elegantes da sociedade, mães e crianças. É nesse sentido, que Vater, reconhece que as mulheres que moravam sozinhas na época, eram consideradas “putas”, tornando complexa a negociação de um imóvel, para as que queriam viver desacompanhadas, não importando sua ocupação social.

Conforme Wark (2009, p.88), é preciso levar em conta o período artístico mais amplo dos anos 1970, que convergia arte e vida como uma forma de desafiar as arraigadas hierarquias e categorias da estética modernista. Para as artistas mulheres, no entanto, o objetivo não era simplesmente contestar as convenções artísticas vigentes – a fusão de arte e vida no trabalho de algumas artistas, era uma manifestação de que o pessoal é político e visava trazer atenção aos problemas específicos de gênero, crítica que praticamente não havia sido feita antes da década de 1970. No Brasil, essa revisão de gênero da história da arte é introduzida por autoras como Ana Paula Cavalcanti Simioni e Heloísa Buarque de Hollanda a partir dos anos 1990.<sup>10</sup> Atualmente, é possível citar, ainda, a contribuição da pesquisadora Roberta Barros, que aborda a falta de um lugar histórico para o feminismo no Brasil em suas pesquisas.<sup>11</sup>

A intimidade é uma descoberta moderna, segundo Arendt (2007, p.79), constituída por uma fuga do mundo exterior como um todo para o interior do indivíduo, subjetividade esta que antes fora abrigada e protegida pela esfera privada. O privado também é o domínio do íntimo. Baqué (2004, p.74), define o íntimo circunscrito por uma dimensão específica: que não se deixa determinar e entrelaça subjetividade, emoção e intuição – a autora insiste no paradoxo da “intimidade pública”, quando o íntimo começa a ser objeto da cultura.

---

<sup>10</sup> Com os livros “Profissão artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras” (2008) de Ana Paula Cavalcanti Simioni, e o livro “Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura” (1994) de Heloísa Buarque de Hollanda.

<sup>11</sup> O livro “Elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira”, de Roberta Barros, foi lançado em 2016 e traz uma aprofundada pesquisa sobre o feminismo no contexto das artes visuais, tendo como ponto de partida a própria produção artística da autora. Apesar de bastante relevante para a minha pesquisa, esse foi um livro que entrei em contato apenas nos momentos finais de escrita desta dissertação. Por esse motivo, apesar do livro não constar como uma referência bibliográfica nessa versão do texto, sua contribuição é de bastante importância para o assunto, e será levada, certamente, para pesquisas futuras.

A interrogação “Quem é você?” presente na videoinstalação de Vater, também reporta ao trabalho “Por um fio” (1976), da artista brasileira Anna Maria Maiolino (1942). Ambas as artistas partem de questões íntimas para realizar afirmações mais globais. “Por um fio” é uma fotografia em preto e branco que retrata Maiolino ligada à sua mãe e à sua filha por duas linhas que saem de sua boca. Em sua esquerda a mãe morde a ponta de uma das linhas, e em sua direita a filha morde a ponta da outra (Fig. 13). Questionamentos como “Quem eu sou?”, “Quem eu quero ser?” eram comuns entre as mulheres artistas, durante os anos 1970, segundo Wark (2009, p.90), justamente pelo desmantelamento de determinados papéis sociais que predominavam até então. A proposta para essas perguntas, na visão da autora, foi a de afirmar que “Eu posso ser quem eu quiser, mas primeiro eu preciso saber quem eu fui e o que eu sou.” (WARK, 2009, p.90). Foram essas dúvidas que guiaram o desenvolvimento de trabalhos narrativos e autobiográficos nos anos 1970, cruciais para possibilitar que as mulheres explorassem como esse sujeito gendrado era constituído no discurso social.

A fotografia de Maiolino é uma metáfora ativa da indagação de quem “eu fui” e quem “eu sou” a partir do íntimo: seu contexto familiar, sua investigação geracional, suas relações afetivas – que se opõe ao íntimo como pura recepção e passividade, nas palavras de Baqué (2004, p.85), pois realiza uma abertura do interior para o exterior. Tanto Vater, quanto Maiolino se utilizam de suas histórias pessoais e suas memórias, como veículos de autoconhecimento; em ambos os trabalhos citados. Mesmo que esse fim, não seja intencional, como é possível perceber no trecho de entrevista abaixo:

Isadora Mattioli: Anna, eu gostaria de saber se você acredita que o discurso do feminismo atravessa o seu trabalho ou se isso se dá de alguma forma anacrônica. Eu queria saber como você vê esse aspecto, como você enxerga o movimento feminista em relação ao seu trabalho.

Anna Maria Maiolino: Olha, quando me convidam para exposições com essa visão, o feminismo, eu não me acho que seja uma feminista típica, daquilo que a gente sabe. Não porque eu acho que quem rasgou os sutiãs, não foram da minha geração, foram uma ou duas gerações antes da minha. Aqueles que foram para a rua, não fui eu, tá? Você tem que voltar novamente falar da questão histórica. Eu vou fazer 75 (anos) em maio. Então quando eu comecei nos anos 1960, o feminismo típico do protesto estava sendo, já estava vindo há tempo. Eu acho que o que me molda, os meus interesses, aquilo que me toca naquele momento, se é uma questão sobre a questão feminina, eu vou falar de uma certa maneira sobre isso. O meu escopo nunca foi falar do feminismo. **Mas eu sou uma artista mulher que se expressa com toda a sua carga feminina, compreende? Se eu**

**vou falar da família, eu vou falar da família. Dependendo de como eu me relaciono com essa família, se eu me relaciono pelo afeto, vai aparecer o afeto. Então na verdade o que movimenta o meu trabalho são os meus desejos, aonde meus desejos se dão, o que move, o que me move para realizar uma obra? Eu tenho que partir das minhas necessidades, compreende?** Então não sei se te respondi isso. É claro que eles colocam obras minhas em exposições feministas. Mas eu não sou uma feminista típica. Porque também já havia passado aquele momento. É o pós-feminismo, está me entendendo? É os anos 1950, 1960. Era um momento fervilhando nessa direção. E nos anos 1960, eu tinha 24 anos quando comecei a estudar em uma escola. Eu estava começando, era uma artista em formação. Então quando chega nos anos 1970, eu descubro a possibilidade da experimentação, de estudar várias mídias, de estudar a performance, era uma descoberta. **Não havia uma intenção por trás dessa descoberta por ser descoberta.** As situações foram sendo... vieram depois, mas na hora quando você está pesquisando... a experimentação... tudo é surpresa. É isso que eu quero dizer. Se eu estava experimentando, eu não dizia “Ah! Vou fazer um trabalho feminista”, “Ah! Vou fazer um trabalho político”, não é isso. Mas se dentro de mim eu sinto essa necessidade de falar sobre a repressão, eu vou falar.<sup>12</sup>

É interessante notar, como no discurso de Andrade, Vater e Maiolino; as artistas relatam não terem vivenciado o movimento feminista, e ainda assim estarem em consonância com atitudes, gestos e temas relacionados às causas feministas do momento. Na experiência de Maiolino, por não ter ido as ruas marchar pela desigualdade entre homens e mulheres, isso já seria o suficiente para descaracterizá-la enquanto feminista. Sua intenção, como exposta no trecho, nunca foi discutir a temática feminista em seus trabalhos. A intenção não existia, pois ela reconhece, se tratar principalmente de um momento de descobertas e experimentações de novas linguagens.

Maiolino, apesar de refutar a classificação de “feminista”, anuncia que produz a partir da sua posição de mulher, “que se expressa com toda sua carga feminina”, e o que a move em sua poética são os seus desejos e necessidades. Logo depois, Maiolino fala da temática familiar, e apesar de não ser intencional, a artista evidencia uma correspondência com narrativas pessoais e autobiográficas. Segundo Wark (2009, p.100), algumas artistas desse período retratam suas experiências femininas, pessoais, íntimas e privadas por serem sua entrada na ordem simbólica. Essas “experiências vividas” estavam começando a serem compreendidas como decisivamente afetadas pelas condições patriarcais em todos os aspectos da cultura, ainda de acordo com a autora. Era mais uma forma de entrelaçar arte e vida.

---

<sup>12</sup> Entrevista concedida à autora em março de 2017, via *Skype*.



Figura 13: Anna Maria Maiolino. **Por um fio**, fotografia p&b, 1976.

A entrevista realizada com Maiolino foi voltada ao aspecto contextual social e político dos anos 1970, enfatizando o feminismo e a ditadura militar. Quando anunciei sobre o assunto dessa pesquisa – artistas brasileiras que usavam o próprio corpo como objeto de arte – a artista indagou que isso ocorria, “talvez porque nós somos mais corajosas?”<sup>13</sup>. Ela enfatiza a questão do corpo da mulher, sua capacidade de parir, “abrir as pernas para colocar um ser humano no mundo”, como o impulso dessa coragem. Essa disponibilidade que se tem com o corpo da mulher faz com que essa possa falar do seu próprio corpo sem um falso pudor – segundo Maiolino, que ainda pergunta “será que mostrar o próprio corpo é coisa de homem?”<sup>14</sup>.

Arendt, conclui que a “distinção entre as esferas pública e privada, encarada do ponto de vista da privacidade e não do corpo político, equivale à diferença entre o que deve ser exibido e o que deve ser ocultado.” (2007, p.83). O que precisava ser escondido, colocado à uma vida privada, foi *sempre* a parte corporal da existência humana, afirma a autora. *Tudo* o que é necessidade do próprio processo vital fora mantido fora do domínio público, do civismo: os trabalhadores – que com o seu corpo, cuidavam das necessidades (físicas) da vida – e as mulheres que – com o

<sup>13</sup> Entrevista concedida à autora em janeiro de 2017, via *Skype*.

<sup>14</sup> Entrevista concedida à autora em março de 2017, via *Skype*.

seu corpo, garantem a sobrevivência física da espécie. Quando Maiolino atenta para a função física feminina de “parir”, ela informa sobre essa imanência do corpo da mulher, de sua função maternal, que difere da existência transcendente do homem.

Nesse sentido, como a própria artista afirma, “Foi uma necessidade muito importante que as mulheres começassem a falar de si mesmas.”<sup>15</sup> Arendt, atenta para o fato de que a era moderna, emancipou as classes operárias e as mulheres, quase no mesmo momento histórico, em um estágio, o qual, já não se acreditava que as funções corporais e os interesses materiais deviam ser escondidos, privados de cidadania. Maiolino, ainda reitera que na contemporaneidade, desde os anos 1970, o corpo da mulher começou a se fazer presente com mais frequência, passou a se falar sobre a produção feminina com mais respeito, “não vendo como uma questão de segunda categoria, como coisa de mulheres”<sup>16</sup>. Isso se deve, em seu ponto de vista, pelo espaço que as mulheres críticas de arte concediam à produção das artistas, foi nessa tomada de atitude da crítica, que se concedeu voz ativa às mulheres, que as tirou do estado de privação a que se refere Arendt (2007).

#### 1.4 A reivindicação do espaço público

Quando as mulheres começaram a questionar a sua existência reduzida ao corpo, enquanto corpo subjugado à garantia da sobrevivência da espécie – da maternidade compulsória aos cuidados dos outros membros familiares – essas começaram a reclamar um espaço na cidade. Segundo Grosz (2011, p.98), a cidade orienta e organiza as relações coletivas, familiares, sexuais e sociais e divide a vida cultural em dois domínios – o público e o privado, como já discutido anteriormente. Essa autora, contribui para uma visão da cidade como força ativa na constituição dos corpos, afirma que a cidade deixa *sempre* suas marcas na corporalidade do sujeito. O fenômeno de reivindicar o espaço público e de interação com a cidade é distintamente representado na série de vídeos “Passagens” (1974) de Anna Bella Geiger (1933), que em plena ditadura coloca seu corpo na rua rumo à subida de centenas de vãos de escada.

---

<sup>15</sup> Entrevista concedida à autora em março de 2017, via Skype.

<sup>16</sup> Entrevista concedida à autora em janeiro de 2017, via Skype.

No vídeo “Passagem I” (1974), a primeira cena é o registro de um degrau onde está escrito “Anna Bella Geiger” e “Tom Job Azulay”, logo abaixo do nome da artista. O grupo de videoartistas emprestava o material de gravação do diplomata Tom Job Azulay, que também assinava a filmagem de algumas dessas vídeo-artes. Esse equipamento era extremamente caro, no período; por ser importado, o que prejudicava o desenvolvimento do vídeo como linguagem no país. Além de Azulay no Rio de Janeiro, Walter Zanini também possuía uma câmera de vídeo que emprestava para os artistas, em São Paulo. Era comum o vídeo iniciar indicando essas informações, tais como o nome da artista, quem dirigiu a filmagem e o título do trabalho em questão, pois a especificidade do vídeo não permitia edições. Acima do degrau com os nomes de Geiger e Azulay está escrito “Passages” (Fig.14), em letra cursiva, na borda do ladrilho estampado.

Por nove minutos, acompanhamos a subida de Geiger por escadarias no interior de edifícios intermináveis ou em outras típicas do urbanismo do Rio de Janeiro, em cena registrada por uma câmera subjetiva, com tremores e oscilações (Fig. 15). Sobre a série de vídeo Passagens, Geiger descreve:

No “Passagens” eu me vejo subindo uma escada. Em qualquer lugar tem escadarias. O Rio de Janeiro tem umas escadarias *a la* portuguesas, *a la* Lisboa. Eu morei uns anos antes ao lado de uma dessas escadarias imensas. (...) **Então quando eu penso em vídeo, que eu vou agir, eu não estou pensando tanto numa ideia de autorreferência.** (...) Onde eu dizia que a minha pessoa ali, no “Passagens”, eu estudo antes o que é essa **presença/ausência**, então eu subo de lado de propósito para criar na própria imagem das escadas uma situação bidimensional. Como se o vídeo fosse uma página de um caderno, com as escadas. Fizemos o melhor possível isso. Tem uma segunda escadaria que eu subo, meio vacilante, uma escadaria toda quebrada. E subo uma terceira escada. (...) Então, eu ali eu estou nessa... eu quero essa transparência, essa subida de escadas de que eu não alcanço. É claro que se você olha é uma metáfora do próprio momento, mas não do momento, uma metáfora do simbólico da escada. **Mas o simbólico da escada é o simbólico da minha infância, onde dentro da casa eram mais de 80 degraus e por fora era aquela escadaria. Esse cenário, mais que um cenário do Rio de Janeiro de montanhas, esse é o meu cenário familiar.** Então eu me lembro que eu desenho desde criancinha, que tudo o que eu desenhava eram casas com escadas, escadas, escadas...<sup>17</sup>

Nesse trecho, é possível apreender a relação que Geiger, desenvolve com sua cidade natal a partir da conexão com as escadarias de sua infância, memória que acompanha seu trabalho em vídeo. Grosz afirma que a cidade auxilia a direcionar a

<sup>17</sup> Entrevista concedida à autora em janeiro de 2017, no Rio de Janeiro.



informação sensitiva e perceptiva do indivíduo “na medida em que produz concepções de espacialidade que por sua vez determinam a contextualização e a definição das nossas percepções mais primárias e presentes.” (2011, p.98). Pela constituição montanhosa do Rio de Janeiro, as escadas se tornaram parte do imaginário da cidade – reconhecível em “Passagens” – mas a paisagem que Geiger de fato se refere menciona as escadarias de sua infância.

Mesmo que a artista tenha declarado que não havia a intenção de realizar uma autorreferência, a entrevista informa como questões íntimas participam do processo de trabalho da artista, ou seja, suas lembranças de infância. No vídeo, a artista veste uma sandália de salto alto e uma saia rodada até os joelhos, vestuário típico dos anos 1970, mas que indica uma performance de “feminilidade”, aponta para uma não-neutralidade do corpo. A indumentária contrasta com a brutalidade do concreto das escadas, de sua geometria, dos lances quebrados, das britas soltas e do lixo acumulado. Mesmo que a ideia não seja a da autorreferência, a artista se porta de uma determinada maneira, e essa informação é importante para a leitura de imagem.

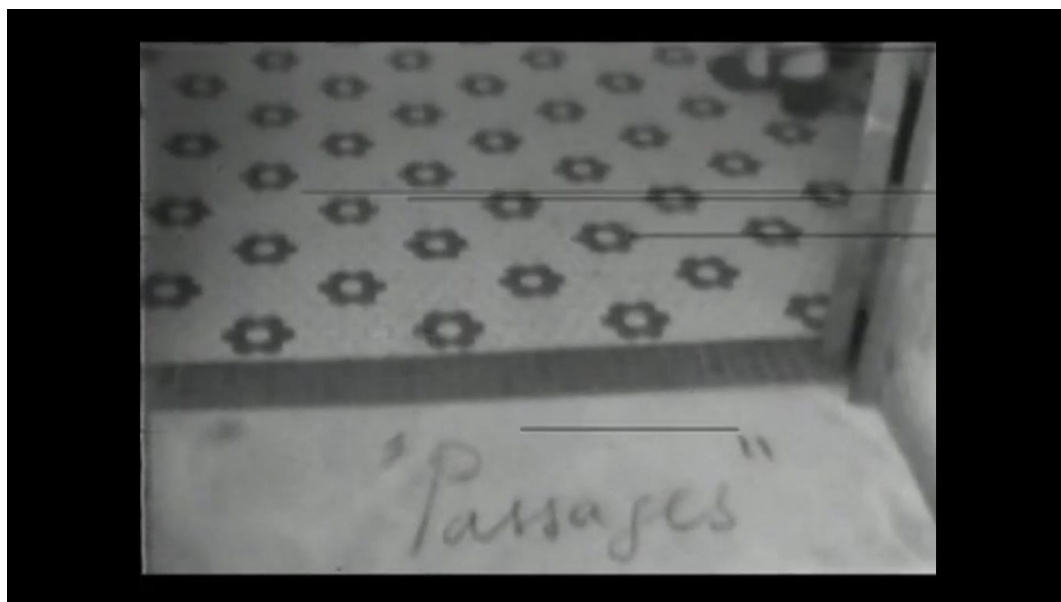


Figura 14: Anna Bella Geiger. **Passagem I**, *still* de vídeo p&b, 1974.



Figura 15: Anna Bella Geiger. **Passagem I**, still de vídeo p&b, 1974.

Quando Pollock (2007), escreve sobre a impossibilidade de existir uma mulher *flâneuse* na Paris do fim do século XIX, a autora narra a posição das mulheres que nunca haviam se posicionado como ocupantes do domínio público. Em seu estudo, Pollock informa sobre os “espaços da modernidade” concebidos pela pintura e pela literatura – nesse último caso, especialmente sobre um texto de Baudelaire, “Mulheres e prostitutas”, onde o autor constrói uma noção de mulher, através de um mapa fictício de espaços urbanos. A conclusão da autora, pós análise, é em relação a quão diferente podem ser as formas de representação das figuras femininas de acordo com a sua localização – sejam anfiteatros, jardins, cafés ou bordéis – nas pinturas dos artistas impressionistas parisienses.

Frequentar espaços, como bailes de máscaras ou café-concertos, nesse contexto, por exemplo, era uma ameaça ao valor da mulher burguesa e, portanto, à sua feminilidade, destaca Pollock. Esses ambientes de encontro entre homens da burguesia e mulheres de outras classes são os locais onde a sexualidade feminina, ou melhor, os corpos das mulheres são comprados e vendidos. Nesses recintos “a divisão entre o público e o privado, delineada como a separação entre o masculino e o feminino, é corrompida pelo dinheiro, o regente do domínio público e precisamente o que é banido do lar.” (POLLOCK, 2017, P.65).

Invertendo a lógica do olhar reforçado pela modernidade da figura feminina como objeto de desejo, conforme visto em Pollock, Geiger em “Passagens” coloca-

se como personagem ativa em seu filme, que realiza a corriqueira tarefa de subir escadas, envolvida em realizar uma ação. Mulvey (1999, p. 837) argumenta que o cinema foi construído sob a percepção patriarcal do homem ativo em oposição à mulher passiva, em narrativas que a personagem feminina é construída “para-ser-olhada”. Ainda segundo a autora, a presença de mulheres é indispensável para o espetáculo do cinema, entretanto, sua presença representada, trabalha contra o desenvolvimento de uma história, congela a narrativa para momentos de contemplação erótica. A ação de Geiger é um contrafluxo da imagem construída da mulher nas artes, no cinema e na publicidade ao realizar uma ação, por mais banal que seja.

Sobre o contexto da vídeo-arte, Geiger analisa que os acessos aos equipamentos de filme, foram mais democratizados nos anos 1970, e enfatiza que algumas mulheres compravam essas câmeras de vídeo ou super-8, para filmarem a família, começavam pelo contexto doméstico.<sup>18</sup> De acordo com Wark (2009, p.92), ao considerar temas do íntimo e do privado na esfera pública da arte, as artistas estavam interferindo em um sistema de representações que autoriza algumas representações e bloqueia outras, uma vez que esse tipo de conteúdo era “desaprovado” por uma parcela da crítica de arte. A incoerência é que apesar das mulheres não poderem se representar nesse sistema, a “mulher”, enquanto categoria, é frequentemente apresentada como objeto de representação, como signo ou cifra de significados extrínsecos a ela própria, tais como a “Natureza”, a “Verdade”, o “Sublime”.

Ainda sobre questões íntimas e privadas, Geiger percebe, conforme a entrevista, como incorpora “coisas de mulher” em seu trabalho, por exemplo o bordado, mas que sua referência na costura não vem necessariamente das mulheres de sua família, e sim de seu pai, que era alfaiate. Comenta quando foi morar fora do país, sobre sua mudança para Nova York, nos anos 1950, e como essa foi uma situação marcante em relação a seus pais, que ficaram preocupados, e ainda se lembra que: “eu voltei e encontrei tantas respostas, para tantas coisas, para o meu trabalho, também”<sup>19</sup>. Logo depois, a artista relata sobre sua “vida normal”, quando se casou com Pedro Geiger, em 1955, sua graduação em filosofia, linguística e línguas anglo-germânicas e o nascimento de seus quatro filhos. E

---

<sup>18</sup> Entrevista concedida à autora em janeiro de 2017, no Rio de Janeiro.

<sup>19</sup> Entrevista concedida à autora em janeiro de 2017.

reconhece: “Mas é o contrário de artistas que precisam ter egoisticamente o seu campo e tratar de si. Não deu muito tempo de tratar de mim.”<sup>20</sup>

No trecho transcrito da entrevista com Geiger, ela fala sobre estudar a “presença / ausência” de sua personagem em “Passagens”, e comenta sobre buscar uma imagem bidimensional a partir da geometria das escadas e de sua subida em diagonal. Essa presença / ausência mencionada por Geiger também pode ser analisada pelo que Wark (2009, p.92) comenta sobre o papel da mulher na arte: ela parece estar presente em todo lugar, todavia ela é ausente – e foi essa ausência da presença, que mulheres tentaram resolver pela narrativa e pela autobiografia, não apenas pela temática dos trabalhos, mas também por colocar em primeiro plano a presença da artista como autora do trabalho de arte.

A imagem pobre das produções das artistas citadas nesse capítulo, contrasta com a visualidade das redes de televisão, que começaram a ser amplamente acessadas durante a década de 1970. Por meio de cenas cotidianas, as artistas apresentam críticas contundentes à vida doméstica, ao consumo desenfreado, a cultura de massas e, ainda, uma análise das diversas instâncias do privado. A estética do consumo, proposta pela Rede Globo, é respondida pelas artistas com imagens capturadas em dispositivos simples, em preto e branco, sem expressivas direções de arte, em produções que visavam materializar roteiros aparentemente simples. Esses enredos revelam, contudo, vasta abrangência temática em compasso com o contexto em que foram realizados.

---

<sup>20</sup> Entrevista concedida à autora em janeiro de 2017.

## CAPÍTULO 02 O corpo é a camuflagem: identidades fragmentadas e construções ficcionais de si

Aqui de arriba há de notar el día de mi muerte, mês y año. Suplico, por amor de Dios y de su Puríssima Madre, a mis amadas Hermanas las religiosas que son y en lo que adelante fueren, me encomiendem a Dios, que he sido y soy la peor que ha habido. A todas pido perdón por amor a Dios y de su Madre. *Yo la peor del mundo*.<sup>21</sup> Juana Inés de la Cruz.

Juana Inés de la Cruz (1651 – 1695, México), escritora, poeta e monja do século XVII.

O relato sobre si, de Juana Inés de la Cruz (1651 - 1696),<sup>22</sup> instiga alguns pontos abordados neste capítulo, que se ocupa da investigação dos trabalhos em fotografia e vídeo de artistas mulheres que exploraram uma representação ficcional de si, ou seja, uma construção de si, pelo viés da arte. Investigo, além do gênero autorretrato, obras que lidam com estas situações; tais como: maquiagem e outras performances de feminilidade, investigação de identidades fragmentadas, uso de máscaras e acessórios para elaborar uma narrativa autoficcional no trabalho das artistas: Nan Goldin (1953), Joan Jonas (1936), Iole de Freitas (1945), Leticia Parente (1930 - 1991), Marina Abramovic (1946), Sonia Andrade (1935), Anna Maria Maiolino (1942), Lenora de Barros (1953), Ana Mendieta (1948 - 1985) e Regina Vater (1946).

O trecho “*Yo la peor del mundo*”, na confissão de si, de Sórora Juana, contém um sentido *gendrado*, significativo por sintetizar circunstâncias relativas à condição feminina. O alcance de significados de sua escrita devocional, e a relevância desse trecho em especial, me impulsionam à reflexão sobre uma suposta identidade universal de “Mulher”, e sobre os processos de sujeição a que foram submetidas

---

<sup>21</sup> Aqui em cima há de se notar o dia de minha morte, mês e ano. Suplico, pelo amor de Deus e de sua Puríssima Mãe, às minhas amadas irmãs, as religiosas que são e que adiante forem, me confiem a Deus, que fui e sou a pior que existiu. A todas, peço perdão pelo amor de Deus e de sua Mãe. Eu a pior do mundo. Juana Inês de La Cruz, tradução livre.

<sup>22</sup> A poetisa e dramaturga latino-americana, também conhecida como Sórora Juana, participou da Ordem de São Jerônimo na qual pôde se dedicar à leitura e à escrita. Foi autora da célebre carta “*Respuesta a sor Filotea*” (1691), em defesa do seu trabalho intelectual e dos direitos das mulheres à educação, como réplica às acusações que lhe teriam sido feitas por ter publicado uma crítica a um sermão de Padre Antonio Vieira (CORRÊA, 2004, p.187).

algumas mulheres, na ascensão do cristianismo e na emergência da sociedade disciplinar na Modernidade.

A construção de subjetividade cristã está no dever do fiel de conhecer a si mesmo, um conhecimento de si amparado pela renúncia ao mundo terreno aos olhos impessoais e onipotentes de Deus. Segundo Klinger (2012, p. 25) a categoria de subjetividade cristã é permeada pelos valores de culpa e pecado, possui relação com a categoria de verdade, e utiliza-se da confissão como ferramenta para a ascese purificadora da individualidade em direção à transcendência divina.

O compromisso de Sórora Juana, com a causa das mulheres, se dá por sua trajetória na defesa dos seus direitos, mas também pela transgressão marcada pela escrita: em sua atuação autoral na poesia e na dramaturgia e no seu exercício de escrita sobre si mesma, uma vez que escrever é se fazer existir publicamente (RAGO, 2013, p. 32). A autobiografia marcou-se como um gênero literário de privilégio masculino, voltado às narrativas de vidas exemplares, opostas à vida anônima que caracterizou a situação das mulheres até algumas décadas atrás. O conteúdo asceta e de renúncia de si mesma, “*que he sido y soy la peor que ha habido*”, entretanto, anuncia a moral do cristianismo, “que não parou de dizer que o si é a instância que se pode e se deve rejeitar.” (KLINGER, 2012, p. 25).

O “conhece-te a ti mesmo”, da cultura ocidental, influenciada pelo cristianismo difere radicalmente do “cuidado de si” – um dos fundamentos da “estética da existência” – transmitida por Foucault, na interpretação dos *hypomnematas* e das correspondências dos antigos gregos e romanos em seu texto, “A escrita de si”, publicado em 1983. O estudo de Foucault é um marco dos discursos sobre o *eu*, por sua demonstração da escrita não só como um registro do *eu* – prática que se estende desde a Antiguidade clássica até a atualidade, passando pelo cristianismo da Idade Média, e pela experiência historicamente determinada pela Modernidade, – mas a escrita como constituição do indivíduo.

A “escrita de si”, desvendada por Foucault, se configura como declaração, prova, adestramento de si por si mesmo, conhecimento de si, meditação, reflexão; demonstrando que a função daqueles diários e cadernos de nota não é exclusiva para a memória, pois operam também como elemento de treino de si (*askêsis*), de constituição de si pela escrita. Já as correspondências desempenhavam o papel de comunicação, troca de cartas com alguém que se tivesse afeição, e nelas era

possível relatar o curso cotidiano, as conquistas e as faltas, – submetidas à avaliação e ao incentivo do outro – numa relação de reciprocidade.

Em sua proposta de ética intelectual, Foucault (2012), apresenta esse desprendimento de si próprio, como forma de auto-reconstrução incessante, uma arte de viver, encontrada na ética aristocrática da Antiguidade. Essa estética da existência, sugere uma vida de autoria de si mesmo que é, ao mesmo tempo, uma forma de resistência às tecnologias modernas de produção da subjetividade do indivíduo e uma arte da conduta, centrada na coincidência, daquilo que o indivíduo faz com aquilo que diz, tanto na coragem da verdade (*parrhesia*), quanto do ser verdadeiro, sujeito de um saber e de um poder sobre si mesmo. (MIRANDA; CASCAIS, 2012, p. 25).

A fundamentação teórica derivada dos discursos sobre o *eu*, parte tanto da crítica filosófica do sujeito, quanto dos seus desdobramentos na crítica literária – campo de profusão de estudos sobre as escritas de si, relacionadas aos gêneros biográfico, autobiográfico e de autoficção. O ponto principal desse capítulo, foi o de entender os cruzamentos dessas teorias com a produção de autorretratos nas artes visuais, ou melhor, o uso do corpo da artista como objeto de arte. Afinal, o momento de declaração da “morte do sujeito” na filosofia, e da “morte do autor” na literatura, no fim da década de 1960, foi também o momento de generalização do corpo como suporte nas artes visuais, da justaposição entre arte e vida, e suas respectivas derivações: *body art*, *performances*, *happenings* e encenações para a câmera fotográfica. O mesmo pode se dizer dos debates pós-estruturalistas, feministas e pós-coloniais, devedores do projeto teórico de Foucault, que desde os anos 1970, não cessaram de retornar à pergunta pelo lugar de fala (KLINGER, 2012, p. 31).

## 2.1 O que é um autorretrato?

Todavia, o que podemos considerar como autorretrato? O autorretrato é um tema consolidado no campo das artes visuais, sendo um exercício comum aos artistas, principalmente aos artistas de formação clássica, cujo ensino passa pela prática da observação de si, nas disciplinas de desenho, pintura e escultura. É habitual na curadoria de exposições monográficas, por exemplo, encontrar autorretratos dos artistas. Além de uma aprendizagem, o autorretrato foi tomado

como tema por diversos artistas que o trataram como gênero da maior importância em suas obras. O assunto é caro, ainda, a artistas mulheres que encontraram na prática do autorretrato uma maneira de representarem a si mesmas. Foi com essa perspectiva sobre o autorretrato que em janeiro de 2017, em pleno verão brasileiro, fui entrevistar a artista mineira Iole de Freitas (1945), para conhecer algumas de suas intenções sobre os seus trabalhos que contêm elementos autorreferenciais, produzidos na década de 1970.

No bairro da Glória, no Rio de Janeiro, subindo uma rua de paralelepípedos rumo a Santa Teresa, encontra-se o ateliê de Iole de Freitas. Sua edificação, lembra a de um galpão, abrigo de tantas monumentais esculturas da artista, que trabalha a relação do tridimensional com o espaço arquitetônico. A primeira visão ao entrar no ateliê, foi a de um trabalho em aço que integrou sua exposição individual “O peso de cada um” (2016), com curadoria de Ligia Canongia, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM – RJ), e que ali repousava majestoso. Quem se confronta com essa estrutura em metal, pesada, enorme, com suas curvas e algumas hastes que as atravessam, pode notar que o tratamento dado ao aço inoxidável, evidencia reflexos, opacidades e espelhamentos que interessam à artista desde o princípio de suas investigações poéticas, quando trabalhou com a fotografia e o vídeo.

Iole de Freitas, possui uma trajetória extensa e diversificada como artista, iniciada nos primeiros anos da década de 1970, quando atuou fora do Brasil, em Milão. O período no exterior marca a sua escolha para o desenvolvimento de uma poética nas artes visuais, definida por preocupações em relação ao corpo, ao movimento e ao espaço – temas e operações que a acompanham, também, em suas empreitadas contemporâneas materializadas na linguagem escultórica. O corpo da artista, enquanto elemento de composição da obra, teve vida breve, explorado em sua temporada italiana, em consonância com as inclinações do momento voltadas para a arte povera, o minimalismo, a performance e a *body art*.

Lembrando de seus trabalhos em fotogramas de vídeo como o “*Glass pieces / life slices*” (1973), representação da artista em seu *studio* italiano manuseando espelhos e facas (Fig.19), ou ainda, o trabalho “*Elements*” (1973), sequência fotográfica que revela silhuetas de objetos e do corpo da artista, pergunto quais



foram as suas motivações para a realização desses autorretratos. Ela prontamente responde: “Não são autotórretratos!”<sup>23</sup> E justifica:

O trabalho como um todo, o processo criativo, tangenciou retratos que eu não chamo de autorretratos. Estou marcando bem isso. Não chamo, nem nunca considerei essa hipótese. Você é a primeira pessoa que está me trazendo o nome. Inclusive quando me chamam para exposições de autorretrato eu não participo. Uma vez um curador amigo insistiu muito, aí eu falei “Você quer um autorretrato? Está bem!” Aí [sic] eu enviei uma escultura abstrata. Esse é um autorretrato.<sup>24</sup>

A negação da artista, em considerar esses trabalhos como autorretratos, fundamenta-se na rigorosa percepção de que suas obras são processuais, resultado de investigações, e definitivamente não motivadas pelo desejo de representar a si mesma – apesar de seu corpo fazer parte da composição fotográfica.

O autorretrato, sob a perspectiva da artista, parece prescindir fundamentalmente da vontade de falar de si, enquanto uma expressividade, uma exteriorização de si, que é mais próxima de um exame psíquico, subjetivo, do que de um “ato estético”. É um olhar para o autorretrato que se confunde com a autobiografia. Em alguns casos na historiografia da arte, encontramos exemplos de como o exercício do autorretrato foi incorporado a poéticas que tinham a preocupação de serem autobiográficas e em relatarem o sujeito por trás do processo criativo. É o caso, por exemplo, dos artistas norte-americanos Robert Mapplethorpe (1946 - 1989), Nan Goldin (1953) e Lyle Ashton Harris (1965).

As fotografias de Nan Goldin, são parte de um projeto autobiográfico.<sup>25</sup> Goldin iniciou sua carreira nos anos 60, fotografando alguns amigos durante o tempo de escola. Era importante para a fotógrafa, capturar cada momento de sua vida numa tentativa de não perdê-los; assim como acabou perdendo alguns de seus amigos por drogas, bebidas e pela crise da AIDS nos anos 80, mas sem antes tê-los fotografado.

---

<sup>23</sup> Entrevista concedida à autora em janeiro de 2017.

<sup>24</sup> Entrevista concedida à autora em janeiro de 2017.

<sup>25</sup> Isso está melhor indicado na minha monografia de conclusão de curso em Artes Visuais (UFPR), a qual realizo uma análise comparativa entre a produção fotográfica de Nan Goldin (1953) e Diane Arbus (1923 - 1971), intitulada “Fotografia como projeto de vida: uma análise comparativa entre Diane Arbus e Nan Goldin” (MATTIOLLI, 2014).



Figura 16: Nan Goldin. “Nan um mês depois de ter sido espancada”, fotografia, 1984.

O autorretrato “Nan um mês depois de ter sido espancada” (1984), marca uma série na poética de Goldin, de registros do seu relacionamento amoroso com “Brian”. Este melodrama está inserido no *slideshow The Ballad of Sexual Dependency* e segundo Guido Costa (2001), as fotografias desse período foram feitas num cenário macabro, pleno de sentimentos angustiantes e dependência de drogas. O relacionamento deles durou cerca de três anos e resultou em três grupos de imagens: alguns retratos íntimos de Brian (fumando, falando ao telefone, usando o banheiro); retratos de Goldin e Brian, que pareciam sempre destacar as distâncias e a melancolia entre os dois sexos; e o autorretrato de Goldin (Fig. 16), como a consequência desse relacionamento violento e inseguro, usada como aviso para evitar essa situação novamente e como uma espécie de exercício de se retratar em diversos cenários, por mais sombrios que eles possam ter sido.

A produção fotográfica de artistas como Goldin está ligada com a condição contemporânea da acessibilidade da fotografia e do vídeo, ferramentas que com o tempo, se tornaram mais leves, econômicas e funcionais, e assim registraram uma verdadeira revolução na forma como nos relacionamos com as imagens. O avanço tecnológico desses dispositivos atravessou diretamente as representações do “eu”. Antes da virada relacionada à disseminação da imagem fotográfica do século XIX, os artistas eram os únicos capazes de realizar autorretratos, pois detinham as técnicas de pintura, desenho e gravura para executar a minuciosa tarefa.

Caso emblemático do assunto é o artista holandês Rembrandt (1606 – 1669), e suas oitenta e cinco obras, catalogadas como autorretratos. Em cada uma dessas obras é intrínseca a temporalidade, a observação atenta de si, o auxílio de um espelho, e o passar dos anos. Não se compara à instantaneidade de um celular com câmera fotográfica frontal, que torna possível fazer oitenta e cinco *selfies*, em alguns minutos. Sobre esse contraste, Oliveira (2005, p.122), analisa que, se antes o pintor parecia examinar o espelho na busca de “verdades” que ali se escondiam, a contemporaneidade é dominada por incertezas, ambiguidades e pela velocidade de registros que carregam sua própria obsolescência.

O tema principal da entrevista realizada com Iole de Freitas, girou em torno de discussões sobre o termo “autorretrato”, e as implicações de seu uso. A artista acredita que esse termo já foi muitas vezes ressaltado nos discursos da história da arte e, ainda, considera que nomear seus trabalhos dos anos 1970, como autorretratos é uma forma de legitimar e, conseqüentemente, definir sua obra.

Então eu acho que quando se toma uns termos que são assim... eu não sei, estou opinando, porque eu tenho medo que isso vire uma etiqueta que não corresponde à natureza da sua investigação. Vai na contramão. Não são autorretratos. Muito mais coerente se você quer se referir ao termo, então você se refere reiterando que não é isso. Porque você nomeia e já legitimou. Acho difícil. Joan Jonas é um ótimo exemplo disso. Você faz todo um movimento psíquico, totalmente alinhavado com as questões estéticas sendo questionadas, as questões sociais sendo questionadas, comportamentais... era muita ruptura junto.<sup>26</sup>

Por essa linha de pensamento, menciono à Iole, a obra de Rembrandt, e argumento como o termo “autorretrato” pode ser inexacto para se referir a uma poética que esteve inserida num contexto de ruptura, tanto em termos de linguagem, quanto em termos de conteúdo. E a artista intervém: “Claro, ainda mais um mestre como o Rembrandt. A gente só se ajoelha na frente dele e diz: ‘Está bem, já entendi o que é um autorretrato.’”<sup>27</sup>

Quando decidi abordar o assunto da autorreferencialidade de alguns trabalhos de Iole de Freitas, adotei uma espécie de convenção para classificar os seus trabalhos da década de 1970, assim como o das outras artistas estudadas. A convenção diz respeito ao entendimento de que quando há o artista representado em um trabalho de sua autoria, eu o consideraria um autorretrato.

<sup>26</sup> Entrevista concedida à autora em janeiro de 2017.

<sup>27</sup> Entrevista concedida à autora em janeiro de 2017.

Esse modelo de análise, foi idealizado como uma forma de contemplar a produção artística circunscrita à década de 1970, caracterizada pela arte conceitual, *body art* e performance – que originou trabalhos em fotografia e vídeo, comumente com imagens de autorrepresentação dos artistas. O fenômeno me interessa, pois há uma expressiva quantidade de artistas mulheres que começaram a apontar às câmeras para si mesmas e retratar o próprio corpo e a dinâmica de suas vidas; principalmente por influência do movimento feminista de segunda onda. Nomear esses trabalhos, como autorretratos, foi uma categoria desenvolvida para fins de estudo.

A opção de considerar autorretratos, as imagens que contêm o corpo do artista representado, foi uma formalidade generalista, mas importante, para circunscrever alguns trabalhos que tiveram maior amplitude a partir da década de 1970. Essa metodologia não alcança alguns aspectos, como por exemplo, se foi o próprio artista a apertar o disparador, se ele utilizou tripé, se a direção de fotografia foi feita pelo artista com o auxílio de outra pessoa, se toda composição da imagem é atribuída a um indivíduo, mas a autoria do trabalho final pertence ao artista ou, ainda, se concerne a uma autoria compartilhada. Trata-se de uma opção que gera uma metodologia, mas tem consciência de sua parcialidade.

Além de questões autorais, o critério não alcança se a fotografia ou o vídeo são registros de performance, se são documentos, se são imagens que servem à prática artística, ou se essas imagens são o próprio trabalho de arte. Sobre o assunto, Iole de Freitas comenta: “Éramos vários artistas começando e uns que faziam performance às vezes tinham a foto feita por outro fotógrafo, um registro, então o que era a obra? Só o instante da performance? O registro fotográfico feito por uma outra pessoa valia?”<sup>28</sup> Esse depoimento reforça que durante as proposições da *body art*, os artistas não tinham esses conceitos e classificações completamente estruturados, e a inexistência das ações estimulava seu caráter emancipatório.

Os usos da câmera fotográfica pelos artistas, nos anos 1970, é tema do estudo de Gisi (2015), que traça três aspectos das imagens fotográficas dos anos 1960 e 1970. Os escritos de artistas são os objetos da pesquisa de Gisi, que articula suas reflexões sobre a definição de fotografia, nesse recorte temporal, a partir da perspectiva dos produtores. Decorrente dessa pesquisa, a autora identifica três

---

<sup>28</sup> Entrevista concedida à autora em janeiro de 2017.

categorias de prática artística relacionadas com a fotografia nos anos 1960 e 1970: “A Fotografia como Documento”, “A Fotografia Integrada à Prática” e “A Fotografia como Trabalho de Arte”, as quais simbolizam a adesão dos artistas à fotografia, como um meio que respondia às necessidades de suas práticas, aspecto que levou a uma resignificação gradativa do termo fotografia no âmbito do conhecimento artístico.

A aceitação da fotografia como linguagem, nas artes visuais, foi essencial para que ocorresse o desvio pretendido pelos artistas das categorias tradicionais de arte, genialidade artística, obra e cânone, no questionamento das convenções anteriormente adquiridas. Recuperando as proposições do dadaísmo, da anti-arte, que também reportam à figura de Marcel Duchamp, esses artistas dos anos 1960 e 1970, respondiam ao Modernismo proposto por Clement Greenberg (1909 – 1994), à tradição da pintura, e à centralidade do autor na qualidade de gênio. A negação desses preceitos, massiva e multifacetada, se organiza pela desmistificação do gênio criador, da ideia de que o artista é um ser especial que produz objetos especiais, e pela negação de que o motor da produção artística seja a expressão. Essa discussão é impulsionada pela problematização da figura do autor na prática artística e teórica, baseada na crítica filosófica do sujeito, empreendida por Barthes em “A morte do autor” (1967), e Foucault em “O que é um autor?” (1969), conforme Gisi (2015, p.64).

A expressividade levada a cabo em sua problematização, advém não da rejeição da expressividade em si, mas da concepção de expressividade quando atravessada por uma determinada tradição da arte, localizada desde o transcendentalismo do sujeito Romântico, até a valorização do nome do artista com fins mercadológicos do expressionismo abstrato. Ao aproximar a morte do autor da prática fotográfica dos anos 1960 e 1970, Gisi (2015, p. 69) sugere um olhar para a fotografia como exterioridade, linguagem capaz de concretizar as recusas referentes ao conceito de gênio criador e da obra de arte como mera contemplação estética.

Essa leitura demonstra, como em cada momento histórico, e em cada cultura diferente é possível identificar processos lentos e permanentes de reorientação das percepções que deitamos sobre nós mesmos, sobre as percepções do “eu”, que acompanham as mudanças éticas e culturais que reformatam a vida social. (OLIVEIRA, 2015, p.121). A autorrepresentação acompanha os parâmetros da vida social, ainda de acordo com o autor, e isso implica que o ato de se

representar terá significados diferentes para as pessoas de acordo com as distintas épocas históricas que vivenciam. O avanço tecnológico e a consequente obsolescência dos meios, inclusive, produzem significativa influência na forma como nos relacionamos com a nossa própria imagem.



Figura 17: Joan Jonas. **“Mirror check”**, performance, 1970.

Para retomar o relato de Iole de Freitas, sobre sua recusa do termo autorretrato, a artista menciona o trabalho de Joan Jonas (1936), como uma sucessão de rupturas que não cabem em um termo, ou uma palavra, como se a linguagem fosse pouca para dar conta de suas sucessivas rupturas. Jonas é uma artista estadunidense formada em escultura e história da arte, que no fim dos anos 1960, fortemente influenciada pela dança, inicia uma série de performances. *Mirror check* (1970), é uma performance emblemática para reflexões acerca da maneira como nos confrontamos com a nossa própria imagem. A *performer*, nua, tem em mãos um espelho arredondado e permanece de pé, durante toda a duração da peça. A ação proposta é que essa mulher olhe cada canto do seu corpo, cada detalhe de sua extensão, por esse pequeno espelho, lentamente (Fig. 17).

A artista, provoca com essa situação, um revés do olhar. Influenciada pelo movimento feminista, sua intenção foi a de questionar o *“male gaze”*, – relativo à

representação do corpo feminino, enquanto tema recorrente na história da arte ocidental na figura de madonas, vênus, deusas, modelos e musas habitualmente ao encargo de artistas homens. Esse olhar universalizante fabricou um imaginário de figuras femininas, elaboradas a partir da visão masculina, geralmente idealizadas, carregada pelos discursos sociais e políticos de cada época, gerando assim uma vastidão de identidades femininas que não foram produzidas por mulheres. A performance *Mirror check*, por meio da contemplação pessoal e íntima, inverte o olhar e recupera o corpo da *performer* para si, criando um diálogo com a normatividade da história da arte canônica.

O termo “*male gaze*”, foi cunhado por Laura Mulvey (1941), em 1975, no seu texto “Prazer visual e cinema narrativo”. A autora faz uma análise feminista das teorias do “olhar” (*gaze*), apoiada pelos discursos da psicanálise. As estereotipadas assimetrias sexuais, presentes nas representações visuais, seriam determinadas pelo olhar masculino, que projeta sua fantasia na figura feminina, moldada em conformidade a esse olhar. O *male gaze* é a forma como as mulheres são retratadas nos âmbitos culturais a partir de um ponto de vista masculino, idealizado, sexualizado e objetificado.

Quando Iole de Freitas, mencionou o trabalho de Joan Jonas, ela o fez ,por entender uma atitude seminal na poética da artista, que nas palavras da própria Iole, só foi ter o reconhecimento merecido na 56ª Bienal de Veneza (2015), no pavilhão dos Estados Unidos. A artista citou o trabalho de Joan Jonas, por sua qualidade incomensurável e, portanto, inclassificável. Ao se recordar de seu contexto como brasileira, morando na Itália, Iole assinala a importância que os movimentos de liberação dos anos 1970, tiveram em seu trabalho e no de seus colegas. Na entrevista, ela menciona a questão da imagem feminina, que começa a entrelaçar-se com as questões da ação do corpo, como uma confluência de situações culturais, junto ao movimento da *body art* e ao movimento feminista, ou seja, do corpo e da identidade feminina, mas deixa claro que os trabalhos não eram feitos como libelos para esses conceitos.



Figura 18: Iole de Freitas. *Light Work*, série fotográfica, 1972.

Os primeiros trabalhos de Iole de Freitas, nas artes visuais, aconteceram pela vontade da artista de encontrar um meio para materializar suas questões no mundo. O vídeo e a fotografia, recorda a artista, começavam a criar um campo muito próprio de estruturação da linguagem nos anos 1970. E ela, começou fazendo experimentos com luz, sombras, reflexos dentro do seu ateliê. “Era uma questão de procurar a atuação da luz sobre algumas matérias, sobre sólidos, líquidos, como funcionava isso.”<sup>29</sup> *Light Work* (1972), filme em super-8 (Fig. 18), trata justamente da questão da luz, “A luz filtrando, irradiando, dentro do estúdio, da casa”. A seguir segue um relato do processo da artista, descrevendo como o seu corpo, começou a ser incorporado em seu trabalho:

Naturalmente ao investigar as questões da luz, das sombras e reflexos era quase automático que minha própria sombra, meu próprio reflexo, surgissem. Então eles foram simplesmente circunstanciais. Aí fui organizando a partir dos filmes. Depois fui tirando alguns fotogramas dos filmes fazendo as sequências fotográficas. E trabalhei aí com os 16mm. E um pouquinho mais para frente, depois de dois anos, de muito trabalho com essa investigação relacionada com a luz, reflexos e espectros é que eu me deparei com a própria realidade da imagem nítida do corpo refletido no espelho. Ele vinha como um fantasma, um espectro mesmo. Não me interessava a corporeidade humana, muito menos a minha. Me interessava essa investigação do reflexo. Como eu estava com a câmera na mão naturalmente aparecia o reflexo do próprio corpo. A partir daí ao invés de ter as superfícies de vidro, das janelas, das portas e tal, surgiu o espelho. Isso tudo acidentalmente no ateliê. Aí surgiu uma série de fotos, aquilo mudou um pouco essa percepção porque aí tinha não só uma corporeidade clara humana, quanto tinha a evidência de que era eu estava ali. Mas o rosto e tal... eu não ficava prestando atenção, era o que saía.<sup>30</sup>

Essa situação, demonstra como o termo autorretrato pode ser insuficiente para dar conta de determinados processos nas artes visuais. No caso de Iole de Freitas, suas imagens aconteciam pela experimentação no *studio*, e seu corpo aparecia em fragmentos, silhuetas e borrões que pouco falam sobre sua “identidade”. São partes

<sup>29</sup> Entrevista concedida à autora em janeiro de 2017.

<sup>30</sup> Entrevista concedida à autora em janeiro de 2017.



de corpo que podem ser atribuídos a qualquer pessoa por sua falta de resolução, definição, nitidez. Trata-se de um corpo em comum, que não fala de uma pessoa em específico.



Figura 19: Iole de Freitas. **Glass Pieces / Life Slices**, série fotográfica, 1973. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2007, acervo pessoal.

Em outro trabalho já mencionado, “*Glass pieces / life slices*” (1973), a artista também usa o espelho como um dispositivo de conhecimento do corpo, da mesma maneira que Joan Jonas, na performance “*Mirror check*”. As imagens foram feitas dentro do espaço interno do ateliê da artista, num gesto performático capturado por uma câmera de vídeo, filme que origina fotogramas e uma série de quatro imagens (Fig. 19). A perspectiva se dá por uma visão superior, que filma o chão, onde são dispostos alguns objetos, e revela a edificação de um universo construído pela artista, que escolhe espelhos, vidros e facas para habitar junto a si. Pelo depoimento de Freitas, é possível distinguir que a artista não assume seus trabalhos como autorretratos, pois eles são suas primeiras experimentações, com uma linguagem nas artes visuais, fazem parte de um período específico que por um olhar anacrônico, poderíamos identificar com a *body art*, e estiveram em sincronia com o momento histórico e político por ela vivenciado.

Para livrar qualquer interpretação desses trabalhos, como expressividade da artista, de uma expressividade determinada historicamente no campo da arte, e próxima da ideia de gênio do período romântico, portanto carregada da noção de subjetividade, Freitas, prefere não os definir como autorretratos. Assim é possível assinalar, como o termo pode não ser integralmente correto para contemplar alguns processos. E ainda, como a metodologia de considerar autorretratos, os trabalhos que envolvam a imagem representada do artista, contém imprecisões, falhas e brechas. No entanto, é uma convenção interessante, para pensar a vasta produção dos artistas dos anos 1960 e 1970, que exploraram o corpo como objeto de arte e nos legaram diversos trabalhos, que lidam com suas próprias imagens – e nos ajudam a compreender o entendimento que tinham de si, nesse determinado contexto e momento histórico.

## **2.2 Por que o corpo é importante para o discurso feminista?**

As práticas culturais e os escritos feministas dos anos 1960 e 1970, basearam-se amplamente na estrutura sexo-gênero, que definiu também as críticas feministas realizadas à história da arte relativas a questão da representação. A partir dos anos 1980, algumas autoras começaram a questionar a definição de “gênero” como exclusivamente um problema de ordem sexual, isto é, a diferença entre a mulher e o homem, com ambas as categorias universalizadas. Essa revisão da teoria feminista, se deu pelo entendimento de que o sistema sexo-gênero declarava uma diferença da mulher em relação ao homem. (LAURETIS, 1994, p.206). Haraway (2009, p.55) também propõe um exame a esse sistema, pois nele as mulheres são constituídas pelos homens e são sexualmente apropriadas por eles, o que as torna um “não-sujeito”, um “não-ser”, ou seja, é o desejo de um outro e não o trabalho de produção do “eu” que é a origem da “mulher”.

A “questão da representação” na história da arte diz respeito ao princípio da representação do corpo da mulher, enquanto objeto recorrente nas linguagens bidimensionais e tridimensionais da arte ocidental. A crítica feminista, no campo da cultura a partir dos anos 1960 e 1970, questiona essa visualidade de figuras femininas idealizadas, elaboradas a partir do *male gaze*, gerando assim um extenso catálogo de representações femininas, com pouca participação de mulheres

enquanto autoras. Segundo Lauretis (1994, p.209), o gênero é uma representação, e a representação do gênero é a sua construção, sendo que a arte e a cultura erudita ocidental são um registro da história dessa construção. Essa crítica é a realizada por Joan Jonas na performance “*Mirror check*”, como exposto anteriormente.

Para Lauretis (1994, p.217), no âmbito da cultura, a “Mulher” é representada a partir de uma essência, que encarna diversas simbologias, tais como: a “Mãe”, a “Natureza”, o “Mistério”, a “Encarnação do Mal”, a “Feminilidade”. Na opinião de Haraway (2009, p.42), as máquinas do final do século XX, tornaram imprecisas as diferenças entre o natural e o artificial, entre a mente e o corpo, entre aquilo que se autocria e aquilo que é criado. A relação entre corpos e máquina atenta para a desconstrução da crença em uma unidade “essencial”, segundo a autora, que cria o mito “ciborgue”, que não faz parte de narrativas de origem / natureza, como uma “ficção capaz de mudar o mundo” (HARAWAY, 2009, p.36).

“Estamos dolorosamente conscientes do que significa ter um corpo historicamente construído.”, anuncia Haraway (2009, p.51), que ainda afirma que com a perda da inocência sobre a nossa origem, não há mais qualquer possibilidade de expulsão do Jardim do Éden – referindo-se ao “pecado original” bíblico, protagonizado por uma mulher. Como os ciborgues, não conservam qualquer memória do cosmo, de acordo com a teoria de Haraway, eles não pensam em recompô-lo. Quando a autora fala de um corpo histórico, sua intenção é chamar a atenção para a importância de extinguir as narrativas de origem, pois, se as categorias de “homem” e “mulher” não são naturais, mas construídas, tal como um ciborgue, então, dados os instrumentos adequados, todos nós podemos ser reconstruídos. (KUNZRU, 2009, p.25).

O ciborgue de Haraway é um mito político, uma ironia, uma blasfêmia; fidelizado ao feminismo, ao socialismo e ao materialismo. A autora explica que se trata de um organismo cibernético: híbrido de máquina e organismo, criatura entre a realidade social e a ficção:

Os movimentos internacionais de mulheres têm construído aquilo que se pode chamar de “experiências das mulheres”. Essa experiência é tanto uma ficção quanto um fato do tipo mais crucial, mais político. A libertação depende da construção da consciência da opressão, depende de sua imaginativa apreensão e, portanto, da consciência e da apreensão da possibilidade. O ciborgue é uma matéria de ficção e também de experiência vivida – uma experiência que muda aquilo que conta como experiência feminina no final do século XX. Trata-se de uma luta de vida e morte, mas a

fronteira entre a ficção científica e a realidade social é uma ilusão ótica. (HARAWAY, 2009, p.34).

Com o “Manifesto Ciborgue” (1984), Haraway propôs uma ficcionalização da realidade para que fosse possível pensar os impactos da cada vez mais dinâmica profusão tecnológica na vida das pessoas, além de propor uma perspectiva sobre os humanos, as máquinas e os animais, ou melhor, “o ciborgue aparece como mito onde a fronteira entre o humano e o animal é transgredida” (HARAWAY, 2009, p.42). Segundo Kunzru (2009, p.22), a era do ciborgue é aqui e agora, onde quer que haja um carro, um celular ou um gravador de vídeos – e não está apenas relacionada aos contos de ficção científica, dos autômatos e das inteligências artificiais como pode ser imaginada de antemão.

A crítica da representação esteve ao encargo de algumas artistas mulheres, que realizaram performances, vídeos e fotografias no período da década de 1970, além da produção teórica sobre o assunto. Wark (2009, p.165) argumenta que é inegável que o corpo da mulher e suas representações, foram um assunto presente em toda história da performance feminista. O que leva a autora a formular a seguinte questão: por que o corpo é importante para o discurso feminista? A partir da revisão dos textos de Simone de Beauvoir (1908 – 1986) e Luce Irigaray (1930), sobre o “feminino”, Wark investiga como ambas as autoras apresentam essa categoria: grosso modo, de um lado luta-se pela igualdade a partir da erradicação das diferenças sexuais, que tornam o termo “feminino” pejorativo, e do outro, a diferença sexual é uma estratégia política de redefinição da linguagem, do conhecimento e de experiências corporificadas que deve ser celebrada. Ambas as visões, no entanto, partem do sistema sexo-gênero que é revisado por autoras como Haraway e Lauretis, a partir da década de 1980.

### **2.2.1 Crítica aos rituais de feminilidade**

Por que o corpo é importante para o discurso feminista? As artistas que fazem parte do escopo dessa pesquisa, respondem a essa pergunta por diferentes ênfases. Letícia Parente (1931 – 1991), no vídeo “Preparação I” (1975) apresenta o ritual de feminilidade habitual nos anos 1970. Após pentear o cabelo vigorosamente, começa a maquiagem: primeiro, gruda um pedaço de esparadrapo que cobre toda a

sua boca e passa o batom por cima do “curativo”; depois, usa outros dois pedaços de esparadrapo nas pálpebras, que formam a base para a artista desenhar seus olhos com lápis de uso cosmético (Fig. 20).

Outro ritual de feminilidade é o interpretado por Sonia Andrade (1935), em um de seus vídeos sem título, feitos entre 1974 – 1977, que vou me referir como “Sem título (tesourinha)”. Nesse vídeo, Andrade, corta com uma tesourinha de metal, os pelos do seu corpo: desde a virilha, passando pelas axilas e o cabelo, até a sobrancelha – evidenciando o costume de depilação à brasileira (Fig. 22). Regina Vater (1943), também se aproxima do tema de “feminilidade” pelo ato de se “enfeitar” no vídeo “Makingl’age” (1989), no qual a artista interpreta uma “diva americana dos anos 1950”, maquiando-se num camarim, de acordo com Trizoli (2011, p.181), para quem o cômodo em que a artista se encontra, é decadente, posto que “entulhado de quinquilharias kitsch”.



Figura 20: Leticia Parente, **Preparação I**, 1975. Porta-pack ½ polegadas 3’30” // Câmera: Tom Job Azulay.

A mulher é irrepresentável, a não ser como representação – afirma Lauretis (1994, p.230). Isto significa que a “feminilidade” é puramente uma representação, dentro do modelo fálico de desejo e significação. Ou seja, a “feminilidade”, como podia se esperar, não é uma qualidade intrínseca das mulheres. A autora sublinha que quando há o entendimento pessoal, íntimo, analítico e político da universalidade do gênero, não é possível um retorno à biologia. Todavia, há um lugar no qual foi

viabilizado à possibilidade de representação das mulheres, por elas mesmas. Esse lugar é denominado de “*space off*” por Lauretis (1994, p.237), que empresta o termo da teoria do cinema, cujo significado é “o espaço não visível no quadro, mas que pode ser inferido a partir daquilo que a imagem torna visível”. O termo “*space off*”, toma outros contornos quando utilizado no contexto da crítica feminista, pois representa os lugares marginalizados dos discursos hegemônicos, o outro lugar do discurso.

Wark (2009, p.181), endossa a importância desses espaços à margem e comenta a perspectiva de Lucy Lippard (1937), sobre o “*space off*”, no contexto das artes visuais: os lugares à beira dos discursos predominantes, nesse período, eram fundados pelas câmeras fotográficas e de vídeo. Essa visão de Lippard, evidencia a importância dessas novas mídias na poética de artistas mulheres do período dos anos 1960 e 1970.

A prática das mulheres nesses “*space off*”, geralmente em ações para a fotografia e vídeo, foi frequentemente marcada pelo uso de “cosméticos”, conforme Wark (2009, p. 181). Os cosméticos, nessa conjuntura funcionam como uma construção ficcionalizada de si, uma representação, que oscila entre a maquiagem que pretende ser uma versão “natural” da aparência à sua reconstrução total: nas maquiagens de *drag queens*, das personagens ficcionais do cinema, até a tendência contemporânea do “contorno” – que padroniza a fisionomia pelo uso de técnicas que realçam ou afinam certos aspectos do rosto, popularizado pelas irmãs Kardashian.

Nos vídeos de Parente e Andrade, a manifestação dos rituais de beleza, se dá de forma canhestra, exagerada, quase violenta, o que evidencia que as artistas o fazem como críticas aos princípios da feminilidade. Em “Preparação I” (1975), Parente faz uso do esparadrapo, tapando boca e olhos como um gesto simbólico: em nome da beleza, silencia-se; em nome do encanto, aliena-se. Outro vídeo realizado no mesmo ano, pela artista sérvia Marina Abramovic (1946), também aborda os estritos padrões de beleza, imposto às mulheres. Em “*Art must be beautiful / Artist must be beautiful*” (1975), Abramovic, penteia agressivamente seu cabelo enquanto fala “A arte precisa ser bela, a artista precisa ser bela”. Sua voz e expressão denunciam a dor que a ação performativa causa, além da premissa da frase que repete: para ser artista, é preciso ser bonita (Fig. 21). Apesar da ampla possibilidade de significados, o trabalho de Abramovic evoca o ideal de beleza na arte, das exigências estéticas na pintura e escultura clássicas que exaltam o corpo

idealizado, e que são um contraste com as práticas de performance e *body art*, que apresentam corpos explícitos.



Figura 21: Marina Abramovic. ***Art must be beautiful / Artist must be beautiful***, still de vídeo em p&b, 1975.

Ao comentar uma performance de Martha Wilson (1947), “Transformance (Claudia)” (1973), Wark (2009, p.182), sinaliza como o uso de cosméticos foi frequentemente utilizado pela artista, para evidenciar a feminilidade enquanto performance e possibilidade de construção de si. Em “Transformance” (Claudia), Wilson colaborou com a artista Jacki Apple, cuja aparência cotidiana passa por esses rituais de feminilidade, pelo uso de salto alto e máscara de cílios, por exemplo. O que impressionou Wilson, foi que “artistas não deviam parecer daquele jeito”, um pensamento sexista, como se as mulheres precisassem ser “feias” para “serem levadas a sério, como um homem”, de acordo com Wark (2009, p.182), que conclui que a beleza, enquanto um significado de diferença sexual, era um impedimento para as mulheres serem consideradas “sujeito”, uma interdição para que fossem levadas a sério “como um homem”.

O vídeo de Andrade, “Sem título (tesourinha)”, aborda a temática dos rituais de beleza pela depilação, pelo ato da remoção de pelos, de diversas áreas do corpo,

em nome de um discurso falso de higiene. A depilação brasileira virou ícone internacional nos anos 1980, conhecida como “*brazilian wax*”, popular por seu estilo mais cavado. Andrade, inicia a sessão de autodepilação pela virilha com uma tesourinha de metal, clássica das caixas de costura. Os pelos pubianos são retirados um a um, o que torna a tarefa maçante e pouco eficaz, fato que se repete nas outras regiões do corpo: axilas, cabelo e sobrancelhas (Fig. 22). O apagamento de características pessoais se torna um processo para a mulher parecer bela “naturalmente”, um ritual; que supostamente a aproxima da melhor versão dela mesma: versão essa que não permite uma sobrancelha cheia e, por outro lado, admite axilas lisinhas.



Figura 22: Sonia Andrade. **Sem título (tesourinha)**, *still* de vídeo em p&b, 1977.

Wark (2009, p.182), cita o trabalho “*Images of my perfection / Images of my deformaty*” (1973), de Martha Wilson, que consiste numa catalogação de fotografias de partes do corpo da artista, classificadas como “atraentes” ou “não-atraentes” – na conclusão da autora, o valor ou a falta de valor está inscrito diretamente no corpo das mulheres e na forma como elas se apresentam ao mundo. O gesto de cortar um pelo após o outro, com uma tesourinha minúscula, enferrujada, dá a impressão de uma atividade infinita, que evidencia a própria contradição do ritual. A proposta do vídeo de Andrade de abordar esse assunto é expor a feminilidade pelo o que ela tem de absurdo, encenar a “realidade” do cotidiano de algumas mulheres para mostrar



como a feminilidade é um conjunto de efeitos produzidos nos corpos. Ao tratar de feminilidade, há em Andrade, um discurso feminista latente.

Os trabalhos de Andrade e Parente, suscitam questões relativas à autorrepresentação: por serem as próprias artistas as personagens dos vídeos, haveria uma vontade de falar de si a partir dessas atividades cotidianas? Cada uma das artistas, apresenta uma interpretação diferente, relacionada aos rituais de feminilidade, indicando inclusive experiências distintas, mas que não as representam necessariamente, enquanto sujeitos específicos – pois falam de uma condição mais ampla da socialização feminina, do que significa “ser mulher” nesse determinado momento cultural. Nesse sentido, não se trata de uma ação individual, pois abordam questões coletivas das mulheres, um problema de gênero.

Quando perguntei em entrevista, para Andrade, sobre os processos de filmagem dos seus trabalhos, indaguei se havia o interesse da artista em realizar performances para a câmera:

Sonia Andrade: Bom, eu não gosto de performance, para começar. Performance pública, essas coisas, eu não gosto. É, enfim, é gosto. No final, é gosto, né? **Bom, para mim, eram ações que representavam alguma questão ali que estava me interessando.** E eu tinha uma ideia na cabeça, claro, e você vai poder ver, em todos os meus trabalhos a câmera é fixa num tripé. Não existe edição, eu nunca refiz um trabalho. Eu sentava ou eu me movimentava, eu explicava para a pessoa mais ou menos a altura da câmera, o que eu queria, o que eu deveria fazer ali. Quer dizer, eu tinha mais ou menos um roteiro imaginado e eu avisava quando a gente ia começar. Então, começou, eu ia embora, tá? E a pessoa que tinha que dizer que acabou, né? (...) <sup>31</sup>

Esse trecho do depoimento, revela a indeterminação que era intrínseca às novas linguagens artísticas que se manifestavam nos anos 1960/70. Além disso, mostra como o uso do corpo, como novo material e suporte, tanto em sua dimensão física quanto psíquica, foi elaborado de forma diferente pelos artistas.

Guasch (2005, p.94), exemplifica algumas diferenças notáveis entre a “*body art*” dos norte-americanos e europeus. Os primeiros, se aproximavam das ideias minimalistas e conceituais, enquanto os segundos demonstravam uma “herança” dos acionistas vienenses que produziam trabalhos com aspectos mais dramáticos, masoquistas e sadomasoquistas. Os norte-americanos, priorizavam as ações performativas, seus registros de performance são considerados pela autora como “documentos dinâmicos”. Essa especificidade, da performance feminista norte-

<sup>31</sup> Entrevista concedida à autora em janeiro de 2017.

americana, também é afirmada por Wark (2009). Já os europeus, utilizavam o corpo “objetualmente” em trabalhos bidimensionais tais como a fotografia e o desenho, caracterizando um “documento estático”, segundo Guasch.

Quando Andrade recusa o termo “performance” para caracterizar seu trabalho, a artista quer sublinhar uma diferença entre “realizar uma ação para a câmera” de uma “ação pública”, que resulta em um registro, um “documento dinâmico”, para referenciar o conceito de Guasch (2005). No caso de “Sem título” (tesourinha), o registro é o próprio trabalho. Sua série de vídeos, apresentam ações que representavam alguma questão que estava interessando à artista naquele momento, como exposto em entrevista. As ações para a câmera de vídeo, caracterizam os trabalhos do grupo de videoartistas do Rio de Janeiro, do qual Andrade e Parente participavam. Essa situação está diretamente relacionada, inclusive, pela limitada liberdade de expressão pública, frente ao regime militar dos anos 1970, no Brasil, além da censura à algumas exposições do período.

Apesar das indefinições de linguagem, o corpo humano como entidade cultural, foi frequentemente utilizado por artistas mulheres, em trabalhos comprometidos com a questão da representação e em revelar certa ambiguidade: a mulher é ausente enquanto artista (sujeito produtor), mas é presente enquanto objeto estético, de acordo com Arbour (1980, p.03). A série fotográfica “De... Para...” (1974), de Anna Maria Maiolino (1942), apresenta um viés dessa ambiguidade, quando o corpo da artista é tratado como um objeto de troca: a sequência de cinco fotografias em preto e branco mostram etapas do rosto da artista sendo embalado para presente. Na primeira imagem, a artista é representada com uma linha presa à boca, como se fosse uma língua desproporcional, fantasiosa. Essa mesma linha dá a volta no rosto da artista nas duas imagens seguintes. Finalmente, as últimas duas fotografias exibem um laço grosseiro feito da linha, que “embrulha” o corpo-presente, o corpo objeto para ser entregue como *souvenir* (Fig. 23).

A mulher disfarçada de brinde instiga a reflexão sobre a mulher como objeto de consumo. O título do trabalho, demonstra a existência de um destinatário e de um remetente; que desestabilizam qualquer chance de controle do próprio corpo. A associação entre mulher e sexualidade, bem como a identificação do sexual com o corpo feminino é uma das preocupações centrais da crítica feminista, na opinião de Laretis (1994, p.222). Uma vez que a autora tem formação na teoria do cinema, exemplifica esse argumento pela sexualização das estrelas hollywoodianas: o corpo

feminino é o *locus* primário da sexualidade e do prazer sexual. No âmbito da história da arte, a figura da mulher também foi tratada por arquétipos, idealizações, *voyeurismos* e sexualizações. De acordo com Lauretis, a história da sexualidade não é entendida como “gendrada”, como tendo uma forma masculina e outra feminina, e sim como idêntica para todos – e, conseqüentemente, masculina. A partir do feminismo contemporâneo, surgem os conceitos de uma sexualidade feminina autônoma e de identidades sexuais femininas não relacionadas ao homem.



Figura 23: Anna Maria Maiolino. **De... Para...** (série fotopoemação), sequência fotográfica, 1974.

Wark (2009, p.183), discorre sobre algumas estratégias utilizadas pelas artistas que se perguntavam sobre questões referentes à feminilidade, à posição passiva, e à objetificação, as quais se davam pelo disfarce, pelo mimetismo e pelo uso de máscaras. Segundo a autora, o “disfarce feminino” na produção de artistas

que utilizavam o próprio corpo em seus trabalhos é uma estratégia subversiva, pois permite que as mulheres passem de um “mimetismo imposto”, no qual são posicionadas como um espelho para o homem (refletindo e confirmando a verdade de sua centralidade), em uma mulher tomando consciência de sua condição de irrepresentabilidade.

A maneira como a figura da mulher foi abordada na arte, refere-se à uma categoria universalizada de “Mulher”, que só existe enquanto representação idealizada, pois não alcança a realidade material das mulheres. A percepção dessa irrepresentabilidade permitiu que as artistas encenassem certas situações para revelar estruturas que as colocam no lugar de objetos de consumo e que afirmam a sua existência ligada à imanência do corpo.

Wolff (2011, p.103), aponta para os perigos da política do corpo, em manifestações feministas. Para a autora, os significados pré-existentes do corpo da mulher como objeto sexual, objeto do *male gaze*, podem prevalecer e conseqüentemente reapropriar-se do corpo. A mesma observação é feita por Wark (2009, p.167), que se pergunta como o corpo das mulheres, tão fortemente marcado por significados pré-existentes de hierarquia sexual e objetificação, podem ser o lugar de intervenção política feminista, sem serem reapropriados por esses mesmos significados dominantes. O corpo, de acordo com Wolff (2011, p.103), tem sido sistematicamente reprimido e marginalizado na cultura ocidental, com práticas, ideologias e discursos que o controlam e o definem. Nesse sentido, o corpo feminino é um local privilegiado de intervenção política, precisamente por ser um território de repressão e possessão. Certas vertentes feministas reclamam, por esses motivos, uma intervenção cultural e política baseada em e feita a partir do corpo.

### **2.2.2 O “feminino-monstruoso” como local de intervenção política**

Essa intervenção cultural e política que reivindica o corpo se postula, segundo Wolff (2011, p.104), a partir do “corpo grotesco” – antagônico do “corpo clássico”, conceito de Bakhtin (1895 – 1975). Enquanto o “corpo clássico” é distinto por não ter orifícios e não simular o desempenho de nenhuma função corporal básica, tal como a estatuária grega, o “corpo grotesco” reconhece os orifícios, os genitais e as protuberâncias humanas, responsáveis pelos excessos do corpo, tais

como sangue, excreções e lágrimas. O “corpo grotesco” é análogo ao corpo literal, descrito por Matesco (2009, p.47), ao mencionar os *happenings*, as ações Fluxus, a *body art* e as performances que criaram uma tensão entre o corpo literal, centrado na experiência física e cotidiana, em contraste ao nu, eterno e universal, da pintura e escultura clássica.

O corpo grotesco ou corpo literal exposto por ambas as autoras se aproxima do corpo das ações artísticas de Sonia Andrade com o vídeo “Sem título (fio)” (1974 – 1977); e Lenora de Barros (1953), com a sequência fotográfica “Homenagem à George Segal” (1978). Para Wolff (2011, p.104), no processo civilizacional o corpo é progressivamente mais vigiado e o conjunto de comportamentos permissíveis é cada vez mais rigidamente definido. A partir desse fato, a autora propõe: “Se o corpo vem sendo reprimido dessa forma desde o século XVII, será que a irrupção do “corpo grotesco”, tornando subitamente visível seus traços suprimidos (sexo, riso, excreções), constitui uma revolução política, tanto quanto uma transgressão moral?” (WOLFF, 2011, p.104).

No vídeo “Sem título (fio)”, de Andrade, a artista é filmada em *close up*, em um plano-sequência. Por aproximadamente três minutos, acompanhamos a ação da artista que é a de passar uma linha de costura, com dificuldade, pelo furo de suas orelhas e enrolá-la por todo o seu rosto: pálpebras, boca, nariz, bochechas, orelhas e cabelo. Conforme a linha pressiona a musculatura da face, a fisionomia da artista toma um aspecto informe. O limite que faz a artista parar a ação é quando nota que está se enforcando com a linha, só nesse momento ela a solta e o vídeo termina em *fade out* (Fig. 24).

Quando perguntei à Andrade se ela poderia comentar sobre as ações dos vídeos feitos entre, 1974-1977, do feijão e do fio, ela respondeu que não conseguiria discriminar exatamente o que a motivou em relação a esses trabalhos:

Sonia Andrade: Olha, essa questão, é o seguinte. Eu não sei como apareceu uma ideia na minha cabeça. Eu não sei como. Ela aparece: pá! Nem com vinte anos de análise eu consegui descobrir como é que essa coisa aparece na minha cabeça. Apareceu uma ideia, né? E aí, simples: aparecia uma ideia para o vídeo, “ah, vou fazer, né, vou botar uma TV, nesse horário tem essa programação, eu quero a TV Globo, claro, né, vou botar o feijão, guaraná, café, pão, né, são as coisas básicas nossas, né, e vou partir para a bagunça, vou endoidar ali”. Então eu imagino o que que é, mas como eu imagino isso, de onde saiu, eu não tenho a menor ideia, sabe? O fio, eu não tenho a menor ideia como é que aparece. Apareceu na

minha cabeça. Não vou inventar uma linda história para você. Não tem uma linda história. É isso aí, aparece, eu não sei como, e aí eu vou lá e faço.<sup>32</sup>

Esse trecho da entrevista, com Andrade, demonstra como o processo criativo traz encadeamentos não-lineares. No caso da artista, confesso que quando a questioneei, achei que ouviria uma resposta sobre o livro o qual estava lendo, as conversas que a animavam ou o filme que tinha visto no cinema.



Figura 24: Sonia Andrade. **Sem título (fio)**, *still* de vídeo em preto e branco, 1974-77.

A descrição de Andrade, sobre o seu processo, demonstra como sua poética não se desenvolve estritamente de forma racional ou, em suas palavras, “não há uma linda história”. Esses dois trabalhos por ela citados, todavia, tocam em temas relativos a transgressão dos limites do corpo, e podemos inferir que simbolizam ameaças ao processo civilizacional do corpo, como descrito por Wolff, uma vez que ambos operam a partir de gestos de contravenção, pela violação dos rituais domésticos e estéticos.

Já a sequência fotográfica “Homenagem à George Segal” de Barros, é um trabalho refeito algumas vezes e exposto tanto como série de imagens quanto como vídeo-performance. A primeira versão é de 1975/76, quando a artista estava cursando o colegial em São Paulo, junto ao Instituto de Arte e Decoração (IADÊ), diploma orientado aos secundaristas que tinham interesse em se graduar

<sup>32</sup> Entrevista concedida à autora em janeiro de 2017.

posteriormente em Arquitetura, Artes Plásticas ou Desenho Industrial. Barros, conta em entrevista, que certa vez numa disciplina de projetos, o professor sugeriu aos alunos que fizessem um trabalho de crítica à sociedade de consumo.<sup>33</sup> A artista se lembra que nesse momento, estava entusiasmada com a *pop art* devido a 9ª Bienal de São Paulo (1967), conhecida por ter sido “A Bienal do Pop”, e também porque tinha viajado com o pai, o artista Geraldo de Barros (1937 – 1988), viagem onde teve a oportunidade de entrar em contato com a obra de George Segal (1924 - 2000), artista norte-americano, autor da instalação “The Gas Station” (1963), que inspirou a posterior homenagem de Barros:

(...) até de uma forma meio ingênua eu falei: vou pensar um trabalho que seja uma sequência de imagens, eu escovando os dentes, que foi essa [mostra no monitor a obra “Homenagem a George Segal”]. Naquela época, o lugar onde se desaguavam coisas eram revistas que a gente produzia, revistas muito legais. Então nesse momento eu criei esse trabalho para o colegial, para esse professor. Nesse momento me impressionou muito o George Segal... que gozado! É uma imagem que eu carrego até hoje.<sup>34</sup>



Figura 25: Lenora de Barros. **Homenagem a George Segal**, sequência fotográfica, 1978.

<sup>33</sup> Entrevista concedida à autora em janeiro de 2017.

<sup>34</sup> Entrevista concedida à autora em janeiro de 2017.

A homenagem prestada por Barros é uma sequência da artista escovando os dentes. Uma cena aparentemente cotidiana, se não fosse a quantidade de espuma branca que se forma ao redor da boca da artista, até cobrir seu rosto por completo – transformando-a em uma figura fantasiosa e expressiva (Fig. 25). A máscara que a artista constrói, a partir do gesto banal de higiene, se assemelha aos seres humanos de gesso, do artista George Segal, cujo trabalho de instalação, consiste em recriar espaços reais, tais como um posto de gasolina ou uma lanchonete, habitados por esses humanoides engessados. O que impressionou a artista, nessa série de Segal, foi a habilidade do artista, de construir figuras tão , utilizando simplesmente resinas de gesso.<sup>35</sup>

Sobre a prática de construção ficcional de personagens e transformações de si, em trabalhos de artistas mulheres do mesmo período, Wark (2009, p.125), argumenta que percebe duas estratégias. A primeira, refere-se às artistas que afirmam sua subjetividade a partir da agência em relação às próprias identidades, as quais podem ser transformadas; e a segunda, menciona artistas que usavam a performance, tanto para desafiar noções de identidades fixas, quanto para expor as falácias dessa noção de identidade estanque.

A respeito de identidades fixas, padrões e performances de feminilidade, Wolff (2011, p.106), traça uma genealogia sobre os discursos que consolidaram a subjetividade da mulher, imanente ao corpo: discursos esses que redefiniram as mulheres e a feminilidade, essencialmente à função reprodutiva e à negação de sua sexualidade, ao mesmo tempo que reconheciam às mulheres uma maior proximidade da natureza. Além da perspectiva “científica”, a autora também sublinha a perspectiva cultural e a representação de mulheres na lógica patriarcal, citando as pinturas de nu ocidentais, que implicam um espectador masculino e são elaboradas para o olhar masculino, ou, como já discutido anteriormente, o “*male gaze*”. A conclusão cética de Wolff (2011, p.108), gira em torno do entendimento de que os corpos das mulheres não podem ser representados, a não ser por regimes de representação que os produzem como objetos para o olhar e o desejo masculino.

A autora questiona o que aconteceria se o corpo feminino, fosse assumido e exposto, provocando os padrões de beleza do “corpo perfeito”, reconhecendo a

---

<sup>35</sup> Por coincidência, a galeria de arte que representa Barros em Nova York, a Broadway 1602, trabalha com o espólio de Segal. Em uma exposição individual do artista nessa galeria, em 2015, o trabalho “Homenagem a George Segal” (1984 – 2006) de Lenora de Barros foi exibido.



realidade concreta das mulheres, ou seja, o corpo literal e sua diversidade de aparências; se declarasse as funções da existência corpórea, tais como comer, excretar, menstruar, engravidar, envelhecer, adoecer? Para Wolff (2011, p.108), ao menos o “corpo grotesco” deveria ser imune à incorporação pelo olhar que restringe o corpo a funções, a ser-objeto.

Nos trabalhos citados de Andrade e Barros, ambas as artistas, iniciam a ação “de cara limpa”, da forma como se apresentam cotidianamente ao mundo, para revelarem ao longo do ato performativo, “mulheres insubmissas”, frente às câmeras de fotografia e vídeo, para usar um termo de Wolff (2011, p.109). Os rostos informes que surgem da linha e da espuma, desestabilizam os papéis de feminilidade ao mesmo tempo que criam uma nova possibilidade de existir, desta vez abjeta e monstruosa, que levam a cabo o projeto de subversão da construção e representação dominantes do corpo feminino, tão caro à crítica feminista da cultura.

A série fotográfica, “Sem título” (vidro sobre rosto) (1972), de Ana Mendieta (1948 - 1985), artista cubana que viveu e estudou nos Estados Unidos, também revela um corpo maleável, de potencial escultórico, transformado pela artista. Ao se fotografar pressionando um pedaço de vidro sobre o rosto, Mendieta prova que o corpo por si só é uma ferramenta capaz de alterar estereótipos de feminilidade (Fig. 26). Ao deformar suas feições joviais, a artista incorpora um “feminismo-monstruoso”, que se assemelha ao conceito do “corpo grotesco” de Wolff.

Segundo Wolff (2011, p.111), a questão geral levantada pela noção do “feminino-monstruoso”, é saber se este faz do corpo (abjeto), um potencial local de transgressão e de intervenção feminista. As *personas* amorfas de Andrade, Barros e Mendieta indicam a importância de tornar visíveis experiências de vida “que não tenham identidades permanentemente parciais e posições contraditórias”, perspectiva vital para o mundo feminista-ciborgue de Haraway (2009, p. 46).



Figura 26: Ana Mendieta. **Sem título (Vidro sob rosto)**, fotografia colorida, 1972.

### 2.2.3 Identidade enquanto categoria múltipla, dividida e contraditória

Outra perspectiva de investigação da identidade enquanto uma categoria múltipla, dividida e contraditória é a apresentada nos trabalhos: “Tina América” (1975), de Regina Vater e “Brasil nativo / Brasil alienígena” (1977), de Anna Bella Geiger. A ideia de abertura identitária dessas obras não se dá pela tática do “corpo grotesco”, como exposta anteriormente, pois utiliza-se de uma outra estratégia, a da mimesis.

A “estratégia do impostor” é conceitualizada por Wark (2009, p.132), para descrever performances feministas que atentam para as complexas relações entre subjetividade e posição social, a partir da construção de personagens ficcionais. A autora, sublinha que a feminilidade é simultaneamente um papel interpretado pelas mulheres e uma identidade, isto é, uma posição que determina como elas vivenciam o mundo. Essa dicotomia, representa uma condição paradoxal, pois o corpo feminino é visto como física e socialmente produzido e ao mesmo tempo é vivido pelas mulheres, sobretudo como lacunar ou incompleto, conforme Wolff (2011, p.114).

A ausência de “sujeito”, ou seja, a lacuna de não ser sujeito ou de vivenciar uma identidade incompleta, “é o espaço livre no qual a expressão é convocada”, segundo Wark (2009, p.148). Essa declaração da autora dialoga com as propostas das séries fotográficas de Vater e Geiger, uma vez que “Tina América”, refere-se a uma série de retratos em preto e branco da artista, personificando múltiplas personagens femininas banais; e “Brasil Nativo / Brasil Alienígena”, apresenta nove pares de cartões postais, que representam de um lado as imagens de índios brasileiros em cenas caricaturescas e do outro a imitação de Geiger, dessas mesmas cenas.



Figura 27: Regina Vater. **Tina América**, sequência fotográfica, 1976.

Ao contrário das artistas que transformaram o corpo em uma figura fantasiosa, monstruosa e disforme, Vater não encena em “Tina América”, um

universo distante de sua vivência. Em suas fotografias em *close up*, que lembram o formato de documento 3x4, a artista cria uma sessão de fotos dessa personagem com nome e sobrenome, proveniente de um jogo de palavras a partir de “América Latina” (Fig.27). Esse conjunto de imagens, informa sobre os elementos usuais da aparência visual e ornamental da mulher de classe média brasileira dos anos 1970, conforme Trizoli (2011, p.138), que ainda descreve “Tina América” da seguinte maneira:

Regina é a modelo de todas as fotos. Ora usando óculos, cabelo preso, armado com laquê, em coque, rabo de cavalo, lenço no cabelo ou no pescoço, com diversas blusas e poses que vão da resignada à sedutora ou debochada, a artista encarnou, durante toda uma tarde, diversos tipos femininos da época, da jovem até a mais madura, da profissional até a dona de casa, buscando nessa metamorfose incessante, e pelo registro de sua amiga fotógrafa, um modo de compreensão da feminilidade do período, seus desejos, ânsias, neuroses e expectativas, além dos imperativos sociais de beleza em voga, e que se intensificarão em sua produção em vídeo. (TRIZOLI, 2011, P.140).

A partir da leitura de Trizoli, é possível perceber, como esse trabalho se adequa à condição paradoxal descrita por Wark, sobre a feminilidade ser simultaneamente um papel interpretado pelas mulheres e uma identidade. A ação de se transformar, a partir do penteado, do vestuário e dos acessórios, para emular “a clássica mulher de classe média” é um modo de afirmar a existência de uma performance social, que é, ao mesmo tempo, uma experiência corporificada de vida.

Em entrevista, Vater comenta sua impressão sobre a experiência de ser mulher no Brasil, enquanto uma pressão para cumprir certos acordos sociais, tais como casar com “um cara com bom nome”, “uma boa família”, “um bom dote”, “um cara feito na vida”, em suas palavras. Tina América, seria um álbum de fotografias que visava a conquista desse acordo: uma paquera romântica que se dá a partir de imagens e da ficção de si. Sobre Tina América, Vater relata:

A primeira versão foi um álbum de casamento em que eu botei as fotos das performances da mulher de classe média tentando impressionar um cara. Existe, na sociedade, as pessoas tendem muito a fazer uma performance social, tá entendendo? E eu me lembro muito bem, na minha época de adolescente, de menina jovem, que a mulher, quando ela quer um cara, ela

se modifica um pouco, é uma performance mesmo. O “Tina América” é um pouco isso – Latino-américa, né?<sup>36</sup>

O álbum de casamento, como suporte, é mais uma camada simbólica desse estudo do “ideário feminino vigente, em uma classe média em exorbitante ascensão econômica, mas sobre o jugo da ditadura civil-militar”, analisa Trizoli (2011, p.142). Vater aborda nesse trabalho o hiato entre os sonhos, fantasias e percepções subjetivas do sujeito, em um mundo orientado pelo gênero como regulador da identidade.

Já os postais de “Brasil nativo / Brasil alienígena”, constituem-se de um ato apropriativo de Geiger, que encontrou nas bancas de jornais, imagens-souvenir de índios de etnias brasileiras.<sup>37</sup> Entre a coluna de imagens apropriadas e a coluna de “imitação” de Geiger, há um estranhamento, segundo Jaremtchuk (2007, p.119), pois, posando como personagem, Geiger evidencia o fracasso e a impossibilidade de pertencer ao Brasil Nativo, e sua recriação provoca por consequência, um Brasil Alienígena. Em um dos postais que faz parte da série, a primeira coluna apresenta o retrato de um índio nu posando com um arco e flecha em riste, em uma paisagem arbustiva. A segunda coluna exhibe a interpretação de Geiger dessa situação, uma montagem, na qual a artista posa com um vestido azul, com estampa floral, também com o arco e flecha em riste, no quintal de sua casa (Fig. 28).

---

<sup>36</sup> Entrevista concedida à autora em janeiro de 2017, no Rio de Janeiro.

<sup>37</sup> A artista em entrevista apresenta os postais enquanto pertencentes ao movimento de arte-correio difundido durante a década de 1970, por artistas como Paulo Bruscky (1949). A arte-correio ou *mail art*, foi uma maneira de crítica institucional que os artistas encontraram para veicular seus trabalhos fora do circuito de arte tradicional e mercadológico.



Figura 28: Anna Bella Geiger. **Brasil nativo / Brasil alienígena**, série de postais fotográficos, 1977.

Para Jaremtchuk (2007, p.119), o contraste entre a “cena autêntica” e a “cena montada”, destaca que a reprodução da ação dos indígenas é insuficiente para estabelecer conexões e reconstruções identitárias. O uso de aspas para descrever as cenas entre “autênticas” e “montadas” é um recurso utilizado pela autora para afirmar que há uma composição ficcional em ambas as fotografias, não só nas imagens feitas pela artista. Sobre o assunto, a autora expõe:

As imagens dos índios veiculadas pelos meios de comunicação e pela indústria cultural reiteram-no como um ser pré-moderno e portador de uma cultura intocada. Na formação do país, a população indígena foi subjugada e pouco integrada ao conjunto da sociedade, tampouco foram respeitados seus territórios e suas formas de vida características. Nos anos 1970, como se viu, o índio é ao mesmo tempo figura estereotipada e empecilho à expansão territorial e à modernização do interior do país. Apesar das constantes degradações a que foram sujeitos pelo processo modernizador intensificado nos anos da ditadura, circulam imagens que os apresentam como bons selvagens e com seus costumes preservados. Neste imaginário, qualquer conflito é escamoteado. Assim, a sociedade se tranquiliza com a permanência de um autêntico passado impoluto e oferece ao turista um emblema exótico. As apropriações e as cenas simuladas de Anna Bella contribuem para a desconstrução desse imaginário.” (JAREMTCHUK, 2007, p.120).

Os postais de etnias indígenas, vendidos nas bancas de jornais do Rio de Janeiro, na década de 1970, os representavam de forma idealizada, forçosamente posada, na intenção de vender uma imagem exotificada do Brasil, relacionada a ideia romântica do “bom selvagem”.

Geiger, também avalia em entrevista, seu contexto de filha de imigrantes europeus de primeira geração e a burocracia para que sua família conseguisse o registro de identidade, documento importante para que fossem considerados cidadãos brasileiros. Geiger, expõe como o “Brasil alienígena” era propositalmente um teatro, uma reflexão sobre “(...) quem sou eu? Quem são os negros? Quem são os mulatos? Os mamelucos...”<sup>38</sup> marcando como esse trabalho foi uma vontade de investigação identitária sobre si mesma, e sobre as origens da população do Rio de Janeiro, na década de 1970. Sobre esse teatro, interpretado tanto por Geiger, quanto pelos índios nos postais, a artista comenta:

Anna Bella Geiger: (...) eu não estou imitando a índia ou o índio. Eu não estou querendo me identificar com eles, pelo ponto de vista de voltar para uma civilização perfeita, onde ninguém se matava e todo esse besteiro! que não existe. Não é por aí. Mas botar todo mundo na mesma situação. Numa situação de mais respeito com a gente. Mas as cenas, em algum momento, eu faço de propósito, para imitar a índia, eu faço exagerando um pouco meu gesto para mostrar que eu não tenho jeito para aquilo. Só que esse trabalho ficou tão conhecido lá fora que eu até empresto para outras coisas, ou para museu, mas eu já participei de uma exposição que era sobre gênero. Claro, é a mulher. O feminismo. O que é o feminismo no meu trabalho? Não é porque eu sou mulher que é o feminismo. Mas claro, ali então as famílias, as tribos, os grupos a que a gente pertence. Eu acho que eu não faria diferente agora.<sup>39</sup>

Nesse trecho, da entrevista, fica evidente como a artista não procurou se colocar no lugar do outro, em busca de uma alteridade vazia ou de identificação com um discurso romantizado do índio. Para marcar essa posição de “alienígena” em comparação às etnias indígenas, Geiger utiliza-se da retórica da pose e exagera os gestos, imita de forma canhestra a cena que supostamente refere-se ao “nativo”. A artista também aborda o interesse de exposições internacionais com temáticas feministas em relação a esse trabalho em específico, provavelmente por seu conteúdo relativo à construção identitária do brasileiro.

---

<sup>38</sup> Entrevista concedida à autora em janeiro de 2017.

<sup>39</sup> Entrevista concedida à autora em janeiro de 2017.

Tanto em “Tina América”, quanto em “Brasil nativo / Brasil alienígena”, estão presentes questionamentos relativos à identidade das artistas como mulheres latino-americanas. Essa reflexão não se dá pela afirmação de uma identidade estável e inerte, pois ambos os trabalhos declaram o potencial de construção de si e de uma identidade fragmentada pela interpretação de outros personagens, que não as artistas. Com esse jogo de interpretar um *outro*, as artistas evidenciam alguns estereótipos de gênero e de grupos étnicos presentes no imaginário midiático. Outro trabalho que aborda a temática identitária é o vídeo “Marca Registrada” (1975), de Letícia Parente, que apresenta a ação da artista de costurar na sola do próprio pé a frase “*Made in Brasil*”, com agulha e linha, realizando uma marca concreta no corpo sobre sua procedência e país de origem como se fosse uma mercadoria (Fig. 29).

Na opinião de Wolff (2011, p.120), a política do corpo para o feminismo deve falar *acerca* do corpo, afirmando sua materialidade e sua construção social discursiva, ao mesmo tempo que subverte os regimes de representação existentes. Vater, a partir do uso de acessórios e de performances corporais, construiu uma série de *personas* que simbolizam o papel social adequado para a mulher brasileira, nos anos 1970. Segundo Trizoli (2011, p.142), “Tina América” é um trabalho sintomático das experiências sociais e geográficas da artista, principalmente em relação aos questionamentos pessoais de Vater como artista, mulher, latino-americana.

Os postais, “Brasil nativo / Brasil alienígena”, de Geiger, confirmam como o sujeito é produzido por um sistema de imagens, representações e signos que sustentam os discursos de uma identidade social, pretensamente homogênea. De acordo com Jaremtchuk (2007, p.119) a simulação interpretada por Geiger, parece afirmar que há natureza contingente em ambas as colunas, e que a fixação de significados é sempre ficcional. Rago (2013, p.31), estabelece ser fundamental que os feminismos estejam cientes dessa lógica de representação, a fim de transformá-la, e assim abrir novas possibilidades subjetivas e de existência.

Essa abertura de novas identidades possíveis e de formas de viver, salientada por Rago, é dada por um ponto de vista acerca da experiência que não mantém relação de fidelidade com o vivido, isto é, a experiência se dá por uma construção de si, por uma narrativa de si, não fixada à categoria de verdade, enquanto perspectiva absoluta. Esse enfoque da “construção de si” percebe o “eu”



cognoscente enquanto parcial em todas as suas formas, nunca acabado, ou completamente dado ou original, segundo Haraway (1995, p.26).



Figura 29: Letícia Parente. **Marca Registrada**, porta-pack ½ 9' // Câmera: Tom Job Azulay, 1975.

De acordo com Wolff, a política do corpo, no campo da cultura, precisa analisar a noção de corpo feminino por uma ótica crítica e histórica. Para a autora, é preciso começar pela experiência de vida cotidiana das mulheres como identidades corporais constituídas. Essas identidades são reais ao mesmo tempo que são socialmente inscritas e discursivamente produzidas. Ao afirmar essas identidades, artistas mulheres e outras profissionais do âmbito cultural, precisam também questionar suas origens e funções ideológicas, em defesa de uma expressão não-patriarcal do gênero e do corpo. (WOLFF, 2011, p.120).

As artistas, analisadas nesse capítulo, questionam pela via da arte a existência feminina ligada à imanência do corpo. Os rituais de feminilidade, os disfarces, as performances sociais, os padrões de beleza e a objetificação da cultura de massa são discursos reavaliados pelas artistas em sequências de imagens, filmes caseiros, postais e álbuns de fotografia. A partir da crítica feminista da cultura que não cessou de se perguntar sobre a questão da representação na história da arte, os trabalhos elencados expressam a importância de partir do corpo para expor certas questões de gênero. Apesar de frequentemente as pautas de discussões feministas não serem importantes para as artistas apresentadas, seus trabalhos

produzidos durante a década de 1970, tiveram semelhanças com os debates feministas da produção norte-americana e europeia do mesmo período, como foi observado. As pautas do feminismo de segunda onda, também foram abordadas nos trabalhos das brasileiras, apesar do contexto social, político e econômico radicalmente distinto.

## **CAPÍTULO 03 O corpo é a fissura: violência de gênero no contexto da ditadura militar no Brasil**

Fluidos corporais, como sangue e saliva, armas brancas, como navalhas e tesouras, armas de fogo, expressões de medo e enclausuramento, em gaiolas, são algumas das representações de violência, presentes nos trabalhos de fotografia e vídeo de artistas mulheres brasileiras apresentadas neste capítulo. Estas obras foram produzidas durante o período da ditadura no Brasil (1964 – 1985), e se alinham às práticas artísticas do momento, marcadas pelo terror, pelo uso de metáforas e pela rearticulação da ideia de vanguarda, segundo Freitas (2013, p.23), principalmente após a proclamação do Ato Institucional n° 5, quando foi instalada definitivamente a repressão do Estado, inaugurando um período de pavor e opressão política.

A tortura no contexto da ditadura militar no Brasil, possui uma dimensão de gênero, uma vez que trouxe agressões específicas ao corpo das mulheres, que vão da violência sexual ao menosprezo de suas capacidades políticas, segundo Rago (2013). As artistas que serão mencionadas a seguir, tiveram um envolvimento de resistência frente à ditadura e sofreram suas consequências mais pungentes: do exílio à prisão; e apresentam em seus trabalhos, seus próprios corpos, marcados pela violência inerente ao cenário vivido.

Esse é o grupo de obras que menos dialoga com os temas dos feminismos internacionais de segunda onda, estudados nesta pesquisa, pois é o que mais expõe a experiência ditatorial latino-americana entre o fim da década de 1960, e o início da década de 1970, no Brasil conhecido como os “anos de chumbo”. O autoritarismo presente no cotidiano do país, impediu o surgimento de um movimento feminista amplo, organizado coletivamente e de caráter público, pelo conteúdo considerado “subversivo” da emancipação feminina. Os debates feministas que escapando dessa lógica vieram à tona, se articularam sob o risco da clandestinidade.

### **3.1 Contra história em foco: relatos dos anos de chumbo**

A videoarte “Miedo” (1977), de Regina Vater (1943), representa o período de trevas e opressão política das ditaduras que se instituíram na América Latina por

golpes de Estado. Guatemala, Paraguai, Argentina, Peru, Uruguai, Chile, República Dominicana, Nicarágua e Bolívia, além do Brasil, foram países em que os militares assumiram o poder, violando os direitos civis dos sistemas políticos democráticos, em um período que se estende desde o fim da Segunda Guerra, até a década de 1980.

O vídeo de Vater, foi realizado em Buenos Aires, durante sua passagem pelo Centro de Artes y Comunicación (CAYC), um espaço de significativa abertura à arte experimental na Argentina. O diretor da instituição, Jorge Glusberg (1932 - 2012), emprestou o *portapak* para a artista e a auxiliou na execução do trabalho. Em “Miedo”, Vater, encena expressões de medo, horror, susto, pânico... sempre em imagens em *close up* preto e branco, lembrando a estética do cinema mudo, que por não conter diálogos, demandava atuações exageradas e caricatas dos atores e atrizes (Fig. 30).



Figura 30: Regina Vater. *Miedo*, vídeo p&b, 1977.

A artista retorna à América Latina, depois de passar um período nos Estados Unidos (entre 1973 a 1975), cuja estadia fora possibilitada por um prêmio de viagem.

Em entrevista, ela menciona como o regresso ao Brasil foi árduo, justamente porque o país vivia uma ditadura militar, que se estenderia até meados da década de 1980. No exílio na Argentina, após a experiência norte-americana, Vater elabora esse projeto artístico intitulado “Miedo” que se deu em duas partes. Primeiro, a artista fez uma série de entrevistas na Praça San Martín, que serviriam de áudio para o vídeo que seria realizado posteriormente, caracterizando a segunda parte, a qual consistia em “ensaiar as caras do medo” para uma câmera de vídeo, por aproximadamente 15 minutos. As entrevistas foram guiadas pela pergunta: “O que é medo para você?”, direcionada aos transeuntes da praça. O contexto político do momento, recorda Vater, era a queda da Presidente Isabelita Perón (1931) pelo golpe de Estado orquestrado pelos militares, em 1976.

Como uma das características do vídeo, capturado pelo dispositivo analógico *portapak*, era o registro direto, sem edições; a artista conta que ficou fazendo “caras do medo”, uma após a outra, durante toda a duração da filmagem. A fita de áudio, que continha as entrevistas realizadas na Praça San Martín, foi editada para deixar o volume apenas das respostas dos pedestres, relativas ao sentimento de medo. Trizoli (2011, p.173), analisa que esse trabalho caracteriza uma retomada dos assuntos políticos por Vater, e que as “faces do medo”, interpretadas pela artista – apesar da multiplicidade de reações à pergunta “O que é medo para você?” coletadas na entrevista realizada na Praça San Martín – aproximavam-se da situação de suspensão dos direitos civis, acarretados pelas ditaduras militares na América Latina.

A artista, relata em entrevista, um episódio que envolve esse sentimento de medo, sempre iminente, durante os anos mais severos da ditadura no Brasil. Após ganhar o prêmio de viagem, concedido pelo Salão de Arte Moderna do Ministério da Educação e Cultura, em 1972, Vater parte para a França, para morar um ano em Paris e depois dois anos nos Estados Unidos. Logo no início, de sua viagem na capital francesa, ela se encontra com Carmem Portinho, engenheira e urbanista; importante participante do movimento sufragista no Brasil e uma das fundadoras da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino. Portinho alerta Vater sobre o perigo de se relacionar com brasileiros residentes na França, uma vez que havia o risco de estarem “fichados” no Departamento de Ordem Política e Social (DOPS). Construir vínculos com os exilados, segundo Portinho, iria trazer problemas para a artista quando ela retornasse ao Brasil. O isolamento vivido por Vater, em Paris, foi um dos

motivos do desenvolvimento de um quadro depressivo, abordado na série de postais “Parisse” (1974), discutida anteriormente no segundo capítulo.

A primeira cena de “Miedo” (1977), é o enquadramento de um muro com a palavra “*fear*”, escrita desajeitadamente em tinta *spray*. Esse recurso de iniciar o vídeo com o título do trabalho, foi amplamente usado pelos artistas, como uma forma de lidar com os aspectos técnicos limitados do *portapak*. A palavra “medo”, na introdução guia o espectador para a compreensão do conjunto da obra, isto é, torna-se uma categoria para a análise das imagens seguintes: as expressões faciais de Vater. Como não se trata de uma performance teatral de uma atriz profissional, a cena revela certo amadorismo – que também é compreendido pela palavra-guia, do início. O medo, enquanto um estado emocional, não tem relação direta com uma fisionomia específica e pode se manifestar de diversas maneiras. Contudo, a artista parece escolher a interpretação teatral e cinematográfica, de tal emoção para a obra, que ganha dramaticidade pela captura das imagens em preto e branco, assim como o áudio que a acompanha, que é a gravação das entrevistas, registrada na Praça San Martín.

A promulgação do Ato Institucional nº05, no contexto do golpe de Estado no Brasil, suspendeu os direitos políticos e civis e institucionalizou a tortura como um meio de intimidação dos adversários políticos, fato que, segundo Calirman (2013, p.08), marcou uma mudança extrema, na atmosfera política e cultural do país. A autora ainda pontua que nesse conturbado momento, houve uma série de exílios forçados de professores de esquerda, jornalistas e artistas, censura às linguagens artísticas e aos meios de comunicação, do mesmo modo em que promoveu a extinção de um movimento guerrilheiro outrora forte. Freitas (2013, p.251) qualifica o período como esquizofrênico, pois “de um lado havia o Brasil das censuras, torturas e perseguições, e de outro, avesso mas simultâneo, o Brasil do ufanismo e do desenvolvimento progressista e alienado”.

As graves violações aos direitos humanos, ocorridas durante a ditadura militar, foram tornadas públicas por algumas iniciativas como a do Movimento Tortura Nunca Mais (1985), criado logo após o início da redemocratização, e da Comissão Nacional da Verdade (2012), criada a partir da reivindicação dos familiares de mortos e desaparecidos políticos, com o objetivo de promover a apuração e o esclarecimento público das violentas infrações aos direitos humanos, praticadas no Brasil, entre 1946 e 1988. Frente ao crescimento industrial, o

capitalismo dependente e o ufanismo de classe média – o fim das liberdades civis, as prisões políticas, assim como as torturas e mortes eram ações escamoteadas pelo poder instituído.

De acordo com Rago (2013, p.66), a importância em narrar o passado pessoal e coletivo, alcança a dimensão de uma contra-história, de uma prática política de resistência e luta para trazer à tona, um período relativamente recente que a discursividade oficial quis apagar de nossas memórias. Enquanto no plano político, projetos como o Movimento Tortura Nunca Mais e a Comissão Nacional da Verdade, se encarregam de discutir juridicamente os crimes contra os direitos humanos, perpetrados pelos militares, narrativas no âmbito da cultura expuseram as rupturas ainda não resolvidas da história do Brasil. “Miedo”, de Vater, dialoga com essa memória contra-histórica, mencionada por Rago, uma vez que a artista escolhe seu próprio corpo e sua vivência, enquanto mulher latino-americana, para abordar a temática do medo iminente nos anos de chumbo.

Ao analisar a questão da tortura, no contexto brasileiro da ditadura, a partir de depoimentos, Rago salienta denúncias relativas à violência de gênero:

Um dos alvos privilegiados para a destruição psíquica das mulheres, que tem sido prática recorrente nas prisões, é a violência sexual, como se sabe. Mas essas histórias são de difícil acesso, já que a recordação do assédio sexual, do estupro, das situações constrangedoras infligidas às presas políticas pelos torturadores e outros policiais causa profundo sentimento de repulsa, humilhação e dor. Algumas vezes, é preferível manter em estrito segredo essas experiências traumáticas de modo a proteger-se e a proteger os membros da família, os filhos e os netos, no presente. (RAGO, 2013, p.77).

Apesar dessa condição de proteção a si mesmas e aos membros de suas famílias, as histórias das mulheres entrevistadas por Rago, revelam as táticas de tortura ao corpo feminino: estupro, violência contra mulheres grávidas, ameaças de sequestro de familiares e morte dos filhos, além de choques elétricos nos órgãos sexuais e mesmo a exposição do corpo feminino nu a outros olhares masculinos.

Para Rago (2013, p.83), além da violência física, uma das principais ideias por detrás da escravidão sexual da mulher sob tortura é a designação de que ela precisa ater-se ao ambiente doméstico e performar o papel tradicional de esposa e mãe. Justamente porque os militares e torturadores não reconheciam que pessoas do sexo feminino, pudessem ser guerrilheiras, uma vez que lhes faltariam as

capacidades de iniciativa e ações ousadas, em conformidade com a representação patriarcal da mulher na sociedade.

Quanto às narrativas desse período que atualmente funcionam como contra-história da ditadura tal como “Miedo”, alusiva à mudança de atmosfera no país pós AI-5 descrita por Calirman, também a videoarte “Sem título (gaiolas)” (1974 - 1977), de Sonia Andrade, relaciona-se com a privação dos direitos civis característicos da época, apesar de ser mais sutil em sua abordagem.

A ação de Andrade, nesse vídeo, consiste em estar sentada ao redor de várias gaiolas de diversos tamanhos e formatos, provavelmente produzidas para abrigar pequenos animais de estimação. Primeiro, a artista retira os sapatos e depois dá início ao gesto absurdo de encaixar cada uma dessas gaiolas às extremidades do seu corpo. Ela inicia pela cabeça, depois é a vez dos pés, e em seguida as mãos. Com o corpo todo engaiolado, tenta com bastante dificuldade se levantar. Quando consegue certo equilíbrio, a artista caminha desengonçada até a câmera, lentamente, arrastando os pés. O cenário em que esse corpo enjaulado, se movimenta, lembra um fundo de quintal, com o chão pavimentado entre canteiros de folhagens. O corpo, uma vez ágil, perde parte da capacidade motora, preso pelas hastes de ferro (Fig. 31).



Figura 31: Sonia Andrade. **Sem título (gaiolas)**, *still* de vídeo p&b, 1974-1977



Segundo Calirman (2013, p.49), os estudos sobre o uso da tortura, em presos políticos, confirmam que o corpo humano se torna o principal alvo de opressão em regimes de poder repressivos. A tortura, na visão de Rago (2011, p.76), coisifica, objetifica, torna submissa a posição da pessoa violentada e tem como consequência mais profunda a sensação de perda de identidade pela vítima. O corpo é o elemento de vulnerabilidade nesse contexto por estar suscetível a constante vigilância, controle, ameaça, dor e privação. O corpo dissidente aos valores do regime enfrentava as mais inexoráveis punições na tentativa de apaziguá-lo.

Apesar do trabalho de Andrade possibilitar conexões com diversas privações de liberdades do corpo, por ter sido realizado num contexto de repressão política, a obra “Sem título (gaiolas)” possui ligação direta com a falta de direitos civis vivenciada no regime militar. O gesto de confinamento do corpo, em gaiolas, caracteriza-se como metáfora, para as ações hostis e severas do poder instituído que minava as possibilidades de expressão individual e coletiva. Por outro lado, se analisado fora desse contexto, o trabalho poderia tomar outros contornos próximos das reivindicações identitárias, como a causa das mulheres, por exemplo. Ou ainda sobre os padrões sociais relativos a questões de sexualidade. Caberia também ser realizada uma análise referente a alienação do trabalho na sociedade capitalista ou sobre a sua ética intrínseca de consumo. A ação de trancafiar o próprio corpo, assume assim diversos significados possíveis.

O depoimento de Andrade, sobre a relação de seus vídeos, realizados entre 1974 e 1977, com a ditadura militar é explícito. Em entrevista, a artista declara que apesar da situação política do Brasil não ser ignorada internacionalmente, alguns teóricos e críticos de arte estrangeiros, olham para sua produção de videoarte pela perspectiva feminista. Segundo a artista, o interesse dessa aproximação é trazer à tona a abordagem que mais lhes interessa pessoalmente, como exposto a seguir:

Então, “ah, opressão feminina...” eu não aguento essa conversa, não aguento. Mas tudo bem. A opressão que a gente tinha era outra, né? Eram amigos presos, torturados, mortos, sabe? Era censura. Eu tive um trabalho, uma instalação que eu fiz no MAM, que dois dias depois não tinha mais uma peça. Foi inteiramente censurada.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Entrevista concedida à autora em janeiro de 2017.

A instalação a qual a artista se refere tem como título “A caça”, produzida em 1978. Os elementos presentes nesse trabalho constam de ratoeiras, santinhos e medalhas. Aproximadamente 200 ratoeiras foram espalhadas pelas dependências do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Os santinhos e medalhas que foram concedidas à artista, em seu contexto escolar, serviam de iscas para as ratoeiras (Fig. 32). O trabalho foi censurado apenas três dias, depois de ser exposto, sobraram apenas três peças.

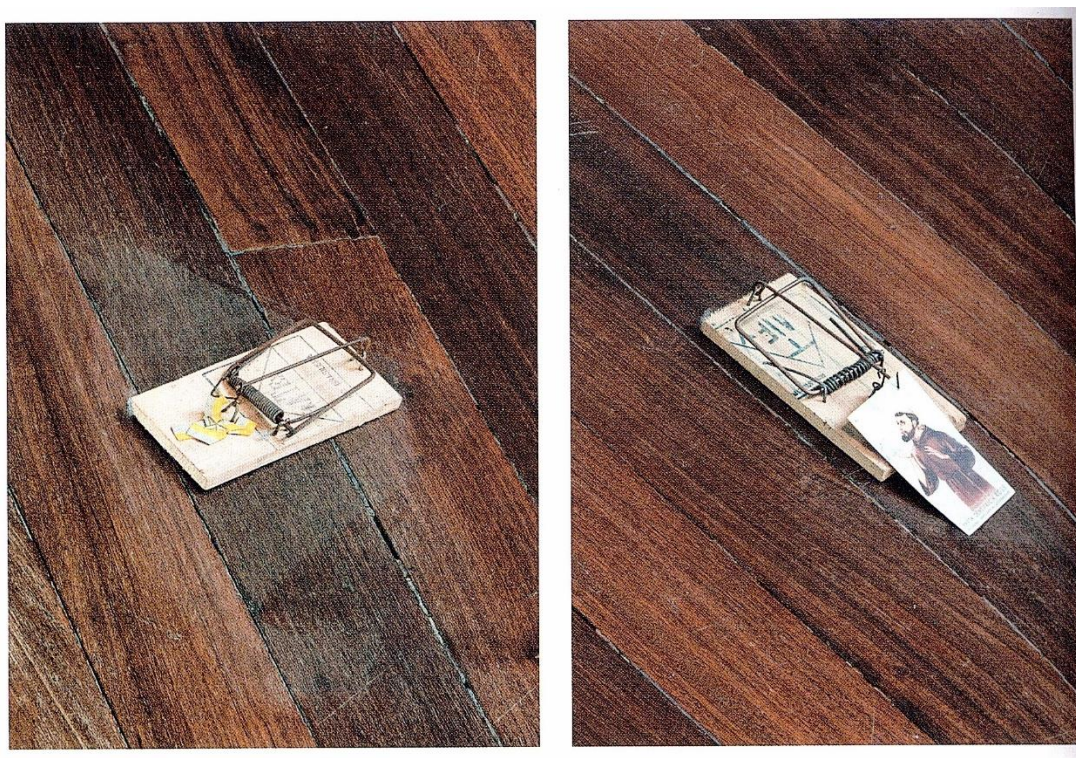


Figura 32: Sonia Andrade. **A caça**. Instalação com ratoeiras, santinhos e medalhas, 1978.

Em outro trecho de sua declaração, a artista também manifesta:

(...) é curioso, porque todos insistem em colocar o meu trabalho dentro do movimento feminista. É um problema. Porque, para começar, não teve movimento feminista aqui no Rio de Janeiro. Eu tento explicar, mas não adianta, eles querem se seja movimento feminista. Aí eu falei, “olha, presta atenção, nessa época nós vivemos numa ditadura pesada, muito violenta, que durou vinte anos. A nossa questão era com a censura e com a ditadura. Os meus vídeos se referem a isso. Não é à toa que tem sempre uma TV junto comigo, né, eu estou lá com a TV carregando sempre.”<sup>41</sup>

<sup>41</sup> Entrevista concedida à autora em janeiro de 2017.

Ambos os fragmentos da entrevista, demonstram a resistência de Andrade, quanto a análise de seus trabalhos produzidos na década de 1970, por interpretações que não consideram crucial o contexto político brasileiro. Nota-se que novamente o discurso de que não houve movimento feminista no Brasil, aparece nos argumentos da artista. Por não ter sido público e de adesão expressiva, os esforços feministas desse período aparecem anulados.

No livro “Arte Brasileira na Ditadura Militar” (2013), Calirman, ao abordar o assunto da *body art* / arte corporal, se posiciona de forma a escamotear temáticas feministas nos trabalhos de artistas brasileiras:

O feminismo não foi abraçado pelos artistas brasileiros, homens ou mulheres, com a mesma intensidade que o foi pelos artistas norte-americanos no início dos anos 1970. Embora houvesse muitas artistas mulheres importantes e com devido reconhecimento, como Lygia Clark, Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Lygia Pape, Mira Schendel e Regina Silveira, entre muitas outras, o conceito de arte feminina e o uso do corpo para explorar a identidade de gênero não eram questões centrais no discurso artístico brasileiro. Havia questões mais prementes sendo discutidas naquele momento, tais como a inserção da arte brasileira na cena internacional e o medo constante de que a ditadura, com todos os seus atavismos, representasse um revés que impossibilitaria o avanço nessa direção.

Acredito que essa afirmação de que “o feminismo não foi abraçado pelos artistas brasileiros” é um engano que, contado tantas vezes, acabou se estabelecendo como “verdade”. De fato, não existia uma intenção feminista por grande parte das artistas e em alguns casos, até hoje, esse não é um debate que as motiva. Todavia, não é possível negar que existiam temáticas feministas nos trabalhos dessas mesmas artistas, em consonância com as pautas do feminismo daquele momento, conhecido como feminismo de segunda onda.

O conceito de “arte feminina”, para caracterizar obras feitas por mulheres, como se houvesse uma diferença essencial na poética dos artistas, dependendo de seu gênero, também não se encaixa na agenda feminista de crítica de arte que recusa veemente esse tipo de aproximação essencialista. Quando se fala em “arte feminina”, há uma tendência em associar temas pueris, de sensibilidade aflorada, uso de tons pastéis, entre outros estereótipos de gênero que acompanham a ideia social do que é ser mulher. Como se a arte assumisse o lugar de um essencialismo de gênero, intrínseco ao fazer artístico feminino.

O questionamento das esferas público e privada e do conceito de feminilidade, além do problema de gênero, enfrentado tanto nas organizações de esquerda, quanto na tortura realizada nos porões do DOPS, são alguns dos exemplos possíveis inerentes a estes trabalhos, alguns dos quais foram analisados nos dois capítulos anteriores. Isso demonstra como estas artistas não estavam isoladas das ações que aconteciam ao seu redor, tanto no cenário nacional como no internacional.

O feminismo no Brasil, foi impedido de ter manifestações públicas por conta do regime militar, mas isso não significa que pautas feministas, tais como as consequências da dupla jornada feminina, não viessem à tona. Houve ampla luta pelo direito à creche e contra a carestia de vida que tiveram como epicentro as periferias de São Paulo, por exemplo. O já mencionado ano da mulher, em 1975, promovido pela ONU, também caracteriza um momento de efervescente discussão da condição da mulher numa sociedade patriarcal.

Outro equívoco que sempre acompanha o discurso da invisibilidade feminista no Brasil, é o de afirmar que existiam questões mais importantes que as identitárias para se tratar nos ditos “anos de chumbo”. De fato, a repressão, a censura e a tortura decorrentes do regime militar, eram instâncias de urgência, mas isso não adia a importância de discussões relativas aos problemas de gênero. Os relatos de mulheres sobreviventes de situações de tortura atestam que havia diferenças entre a violência, conforme o gênero do preso(a) político(a). Ademais, segundo Rago (2011), o movimento feminista no Brasil em meados dos anos 1970, foi uma das forças progressistas de oposição à ditadura militar e da defesa dos direitos humanos.

Calirman (2013, p.46), ao dirigir-se ao contexto da *body art*, no cenário internacional e em suas manifestações brasileiras, afirma que esse foi um meio em que os artistas usaram os seus corpos como forma de expressividade na tentativa de afirmar e de desfazer estereótipos de gênero. A autora ainda enfatiza que o uso do próprio corpo, foi um artifício de oposição à criação de objetos de arte, voltados para o mercado. Entretanto, quando Calirman realiza uma diferenciação entre as características da *body art* nos Estados Unidos e na Europa em oposição ao Brasil; percebo que a autora faz outra afirmação passível de ser contestada:

Em contraste com muitas das práticas relacionadas à *body art* nos Estados Unidos e na Europa, que enfatizavam noções de resistência, mutilação e dor, no Brasil, especialmente no Rio de Janeiro, o corpo do artista foi usado como forma de celebração, em vez de autoflagelação. A versão brasileira da *body art* destacou as associações dionisíacas do corpo por meio de sua incorporação às festividades do Carnaval, de seu comportamento libertador e da celebração do corpo físico. (CALIRMAN, 2013, P.46-47).

Os trabalhos discutidos nos capítulos anteriores e os que estão em investigação neste último, por outro lado, confirmam que a arte corporal que deriva da poética das artistas estudadas, não realiza um culto ao corpo em consonância com a cultura carioca que o celebra e o objetifica, como observa a autora. Mas, pelo contrário, também apresentam noções de resistência, mutilação e dor. Com isso, não desejo aproximar a produção artística brasileira das produções internacionais, quero apenas chamar a atenção para uma produção de arte corporal, que não cultua o corpo próximo das festividades populares, mas ao contrário disso os coloca como invólucro passível de ser ressignificado pelas perspectivas de gênero, sexual, econômica, política e cultural.

Na década de 1980, Andrade volta a abordar a questão da violência, tendo seu corpo como canal da mensagem em seu vídeo “A morte do horror” (1981), quando a artista residia em Paris. A estética dessa vídeoarte, difere significativamente dos realizados na década de 1970. “A morte do horror” é gravado em cor, não mais em preto e branco, e não foi filmado como uma sequência única, pois é dividido em sete partes as quais a artista denominou “episódios”, intitulados: Ação, Silêncio, Confrontação, Aviação, Conversação, Iluminação e Apresentação.

O primeiro episódio, denominado “Ação”, apresenta um gesto de perversidade: em um aquário que lembra o formato de um aparelho televisor, nadam alguns peixes dourados e, aos poucos, a artista fura o recipiente que os comporta e a água que lhes permite a vida se esvai. A quantidade de água define o limite no qual os peixes podem circular e conforme ela se esgota, os peixes ficam cada vez mais amontoados até que desaparecem no fundo do recipiente (Fig. 33).



Figura 33: Sonia Andrade. **A Morte do Horror**, *still* de vídeo colorido, 1981.



Figura 34: Sonia Andrade. **A morte do horror**, *still* de vídeo colorido, 1981.

Os capítulos apresentados por Andrade, nessa vídeoarte, lembram as etapas de um filme cinematográfico, ainda em processo de produção, pois há pouca relação narrativa entre uma cena e outra. Apesar disso, pode-se inferir que se trata de um filme sobre um momento belicoso, de guerra e medo. No episódio “Confrontação”, a artista prende diversos broches simbólicos em sua blusa preta: um avião, um barco, um par de pistolas. Quando alfineta o último broche, a artista aponta uma arma de fogo para a câmera e puxa o gatilho que expelle, nada mais, do que água. O título do trabalho, “A morte do horror”, parece apontar para o fim de uma temporada de violência explícita, talvez se relacionando com o período de guerra-fria em um contexto macropolítico. No Brasil, “a morte do horror”, pode se referir, também, à fase de abertura política: o reestabelecimento, aos poucos, das instituições democráticas, e a anistia aos presos políticos (1979), que apontavam para o movimento das Diretas Já (1983 - 84).

Apesar do corpo ser um ponto de confluência das ações repressivas dos militares durante a ditadura, as teorias revolucionárias dos grupos de resistência, baseados nas ideologias de esquerda, continham como expõe Rago (2013, p.94), “um aspecto de negação de si, de esquecimento do corpo, de anulação dos sentidos, das emoções e dos sentimentos e de renúncia ao prazer. Esses temas eram considerados pequeno-burgueses, secundários, sem nenhuma importância.” Somente a partir dos anos 1980, os estudos sobre corpo, sexualidade e subjetividade se popularizaram no âmbito acadêmico.

No campo das artes visuais a afirmação do corpo enquanto agente criador de significados, enquanto “canal da mensagem” e “motor da obra”, nas palavras de Moraes (2001, p.178), inicia-se desde o fim da década de 1950, com os primeiros *happenings*, seguido pelas proposições da arte performática, Grupo Fluxus e *body art*. Segundo Freitas (2013, p.274), era o discurso do corpo livre que unia toda a incrível pluralidade da arte das novas vanguardas. Para o autor, foi na década de 1960, que o discurso do corpo, alcançou um status cultural revolucionário, por seu caráter pretensamente “desrepressivo” e “desalienador”. A fusão arte-vida, tão cara às poéticas contemporâneas, elegeu a alegoria do corpo como sua metáfora mais contundente.

No Brasil, foi preciso que os artistas se afastassem dos ideais do projeto construtivista para assumirem as potencialidades do corpo – que iam da sexualidade à escatologia, das pressões morais à dimensão plurissensorial, de acordo com

Freitas (2013, p.275). O autor cita os parangolés de Hélio Oiticica (1937 - 1980), a fase sensorial de Lygia Clark (1920 - 1988), e obras como “O ovo” e “Divisor” de Lygia Pape (1927 - 2004), trabalhos que entraram para a lógica do cânone da história da arte brasileira, por serem os mais citados / lembrados pelos historiadores, teóricos e críticos de arte sobre o assunto.

Um texto crítico importante dessa época, foi o escrito por Frederico Morais (1936), intitulado “Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra” (1970), amplamente citado por Freitas, para delinear seu conceito de “arte de guerrilha”. Atento às questões mais prementes do momento, Morais elabora seu texto a partir do fenômeno da desautonomização da arte, ou seja, o caminho da arte de vanguarda era o de aliar-se às questões da vida e não o de aderir à função metalinguística de explorar a si mesma. O crítico observa que deixando de existir materialmente e libertando-se do suporte, a arte a partir de então não é mais do que uma situação, acontecimento e processo. Quanto mais próxima da vida a arte estivesse, mais os materiais usados pelos artistas seriam precários, negando aos poucos tudo o que se relacionasse com o conceito permanente e durável de obra. É a partir dessa problemática, que o corpo surge como motor da obra, considerado em sua qualidade física como os músculos, o sangue, as vísceras, o excremento; e em sua qualidade cognitiva, sua inteligência, sua capacidade psíquica.



Figura 35: Anna Maria Maiolino. **É o que sobra...**, série fotopoemação, 1974.

O trabalho “É o que sobra” (1974), da série fotopoemação de Anna Maria Maiolino (1942), demonstra a aproximação de arte-vida, exposta por Morais, uma vez que a série fotográfica faz alusão explícita ao momento ditatorial que se vivia. As três fotografias que compõe a obra representam-a manuseando uma tesoura grande e pontiaguda, próxima de seu rosto. Na primeira imagem, Maiolino faz a insinuação de cortar o nariz; na segunda, a língua; e na terceira, a de furar os olhos ao mesmo



tempo em que simula cortar o nariz (Fig. 35 e 36). As cenas em preto e branco exibem o rosto da artista em *close up*, iluminado por um fecho de luz, enquadramento parecido com o usado por Vater em “Miedo”, e também na fotografia “Língua Apunhalada”, de Lygia Pape (1927 - 2004), que será analisada mais adiante.

“É o que sobra” retrata o gesto de automutilação da artista que inflige escoriações em seu próprio rosto. A ação não leva o ato às últimas consequências como fizeram muitos dos Acionistas Vienenses, grupo de artistas que a partir do final da década de 1960, levaram a arte performática ao extremo ao propor obras obscenas, violentas e escatológicas. Outras duas artistas que testaram os limites do corpo em suas performances e, para isso, se machucavam e feriam, eram a artista eslava Marina Abramovic (1946), a italiana Gina Pane (1939 - 1990).

Maiolino não chega as vias de fato, em sua sequência fotográfica, pois faz somente a alusão de cortar o nariz fora, dilacerar a língua e perfurar os olhos com uma tesoura enferrujada. A sugestão de decepar as partes do próprio corpo funciona como uma denúncia, uma contra-história da violência da ditadura militar e das injustiças sociais. A violência é extrínseca e volta apenas como representação no trabalho da artista. Sua série, denominada “fotopoemação”, consiste em algumas performances para a câmera fotográfica e difere radicalmente das performances públicas, pois a intenção da artista não está em testar os limites do corpo a partir de situações de resistência e de dor, mas de colocá-lo em evidência para simbolizar um corpo coletivo. Outro trabalho dessa série, “Aos poucos”, realizado dois anos mais tarde, em 1976, sugere literalmente um “desvendamento”: a artista aparece vendada na primeira imagem e ao longo das outras três imagens sequenciais; essa venda se desprende e lhe possibilita a capacidade de enxergar novamente.

Maiolino, em entrevista, comenta que o corpo feminino como objeto de desejo e fetichismo masculino, foi o ponto de partida para que as mulheres começassem a elaborar propostas artísticas. Para a artista, o uso de seu corpo não surge a partir de uma representação individualizante ou uma representação de si como sujeito, mas simboliza um corpo coletivo, uma situação compartilhada durante a década de 1970. Além da questão fetichista, Maiolino menciona as ditaduras na América Latina. Sobre a série de três fotografias “É o que sobra”, ela argumenta que “a coisa estava tão ruim” que só restava cortar a língua e furar os olhos. “Eu estou pensando a representação do meu corpo, como um corpo coletivo. Porque na

verdade estou falando de sofrimento de criação com a censura. Então não é só um corpo individual, meu, como artista.”<sup>42</sup>

O gesto encenado de cortar a própria língua presente nas fotografias “É o que sobra...”, de Maiolino, e “Língua Apunhalada”, de Pape, não demonstram apenas denúncias ao momento político violento que viviam. Questionam, também, uma situação de repressão censória do próprio comportamento, uma autocensura dos artistas. Uma vez que os veículos de comunicação e as exposições de arte estavam sujeitos à inspeções e condenações, os agentes culturais precisavam de alguns meios de escapar à censura, de “editar” o trabalho, para que este não fosse reprimido e retirado de circulação pública. Ou seja, a censura não era apenas exterior a produção de arte. Os artistas, para se protegerem de uma retaliação política, precisavam se calar e silenciar, inclusive, o próprio trabalho.



Figura 36: Anna Maria Maiolino. **É o que sobra...** (detalhe), série fotopoemação, 1974.

Em outra passagem da entrevista, Maiolino continua a argumentar sobre a ideia de corpo coletivo, para referir-se às múltiplas vivências entre os brasileiros durante os anos 1970, sob o jugo de um governo repressivo. Fala sobre o silenciamento da mulher em uma sociedade machista, sublinhando sempre o contexto e os sentimentos da época. Cortar a língua fora, indica essa condição de silenciamento e também de recalque produtivo, frente a uma comissão de censura

---

<sup>42</sup> Entrevista concedida à autora em março de 2017, via Skype.

que poderia inviabilizar exposições e questionar o conteúdo “subversivo” da obra dos artistas. É o impedimento do discurso, do olfato e da visão. Os sentimentos de vigilância, tortura e morte eram vividos coletivamente, portanto, não concerniam apenas a si própria. Na série fotopoemação é como se a artista emprestasse a si mesma, para o coletivo, como um modo de corporificar uma experiência que compartilhava com os que estavam ao seu redor.

Ao referir-se a Cildo Meireles (1948), à sua ação artística “Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político” (1970), Freitas (2013, p.242), argumenta que o artista alcançou com esse trabalho o limite possível de uma estética da violência. Apresentado na paradigmática exposição “Do Corpo à Terra”, realizada em Belo Horizonte, a obra de Cildo Meireles, consistia em um ritual público de crueldade, nas palavras do autor, no qual o artista amarrou dez galinhas vivas a uma estaca de madeira e as incendiou usando fogo e gasolina.

Ao analisar a obra e as ideias de Hélio Oiticica, Freitas chega à conclusão de que “(...) a transposição desse estado de revolta para o território da arte mediante uma estética da violência não era um dado estranho à vanguarda brasileira nos anos 1960.” Ele cita o cineasta Glauber Rocha (1939 – 1981) e o Cinema Novo, o dramaturgo José Celso Martinez Corrêa (1937) e o Teatro Oficina, o crítico Frederico Moraes e seu conceito de “arte de guerrilha”, por fim, o artista Artur Barrio e suas ações com trouxas ensanguentadas.

A estética da violência e a transposição do estado de revolta política, para o âmbito da arte, não foram ações exclusivas de artistas homens no Brasil, como exemplificou o autor. Vater, com suas entrevistas relativas a sensação de medo, permitiu um amplo debate sobre a opressão que seria materializado em sua performance das “faces do medo”, para a câmera de vídeo. Andrade, ao enclausurar o seu corpo, abordou o tema do confinamento da liberdade inerente ao período. Maiolino, e sua ideia de corpo coletivo, aproxima-se de uma memória que deixa de ser individual para tornar-se emblemática dos anos de chumbo. A seguir, proponho uma análise da obra “Língua Apunhalada”, realizada em 1968, por Lygia Pape, que também participa da lógica de contra-história do período, uma vez que a partir dela, é possível ressignificar o passado que a discursividade histórica oficial desejou silenciar.

### 3.2 Estancar a ferida: uma análise da fotografia Língua Apunhalada de Lygia Pape

A obra “Poemas visuais: Língua Apunhalada” (1968), autorretrato da artista Lygia Pape (Nova Friburgo, RJ / 1927 – 2004), é colocada em evidência por dois parâmetros principais: as opressões vivenciadas historicamente pelas mulheres e seus espaços de fala escassos, e a supressão dos direitos políticos e individuais instaurados no governo ditatorial no Brasil (1964 – 1985). No enquadramento em preto e branco do rosto de Pape (Fig.37), vemos sua língua escancarada exibindo uma ferida: corte transversal na mucosa, que sangra. Corpo que aponta para uma fisicalidade radical e imagem profunda de potencialidade diante do seu contexto. Simboliza um duplo silenciamento: a *censura*, sob as circunstâncias violentas do Rio de Janeiro de 1968, e o *machismo*, que deriva de uma leitura anacrônica dessa fotografia, e se dá por meio do levantamento de trabalhos de Pape que abordam declaradamente pautas feministas.

O conceito de anacronismo trazido à tona neste estudo, diz respeito à leitura que Didi-Huberman faz dessa operação presente em Carl Einstein:

“[...] só ganha sentido na história o que aparece no anacronismo, o anacronismo de uma colisão onde o Outrora encontra-se interpretado e “lido”, ou seja, posto à luz pelo advento de um Agora resolutamente novo”. (HUBERMAN *apud* GISI, 2015, p.37).

No momento em que Lygia Pape produziu seu poema visual “Língua Apunhalada”, o movimento feminista de segunda onda não tinha se desenvolvido no país; e, ainda, a artista não se declarava como feminista (apesar de criar trabalhos teóricos e artísticos que envolviam agendas feministas). O anacronismo me auxilia a refletir sobre esse trabalho, sob luz da discursividade feminista atual, distinta do contexto em que Pape viveu e produziu, mas que proporciona novos significados a esse objeto histórico.

O fim da década de 1960, foi marcado pelo golpe de Estado de 1964, e à suspensão da democracia no Brasil: a imposição da Constituição de 1967 legitimou o Regime Militar no país. O ano do autorretrato “Língua Apunhalada” foi concomitante à decretação do Ato Institucional nº5 e do fechamento do Congresso, que inaugurou o período mais insólito da ditadura, caracterizado pelo domínio da

liberdade individual, perseguições políticas, desaparecimentos, prisões, institucionalização da censura prévia e pela banalização da tortura como prática repressiva. (SÜSSEKIND, 2007, p.51).



Figura 37: Lygia Pape. **Poemas Visuais / Língua Apunhalada**, fotografia p&b, 1968.

No ocidente, esse mesmo período distingue-se pelo levante de movimentos sociais. Destaco, mais uma vez, o movimento feminista de segunda onda que se determinou a rever as relações de poder entre homens e mulheres, principalmente na Europa e nos Estados Unidos. A inserção feminista na arte, nesse período, referiu-se aos questionamentos dos parâmetros de sua historiografia, como construção ideológica; e a representação dos corpos das mulheres, como imagem objetificada. O mote principal era a alteração do papel das mulheres nesse cenário, que reivindicavam para si uma voz ativa e espaços para narrarem suas histórias. Esse agenciamento coletivo libertário pensava novas técnicas e práticas de produção de si, e a libertação das mulheres da colonização de seus corpos e psiquês, de acordo com Margareth Rago (2013, p.26).

Rago, historiadora brasileira, contribui para reflexões entre feminismos e ditadura militar no Brasil, e acomoda uma questão: como construir artes feministas

de existência?<sup>43</sup> Seu objeto de estudo tem foco na linguagem escrita, mas adapto seu pensamento para a fotografia, no âmbito das artes visuais, com o objetivo de criar uma relação entre a escrita de si e o exercício do autorretrato, pois localizo semelhanças entre essas duas práticas no contexto brasileiro. A autora explora (2013, p.30-31) os espaços que se abrem a partir da escrita como prática de relação renovada de si para consigo e também para o outro, uma vez que entende o feminismo como abertura para outras possibilidades de subjetivação e de existência para mulheres. Narrar a própria vida é um privilégio, uma vez que o anonimato e o confinamento ao lar, foi uma condição feminina até algumas décadas atrás.

Segundo Céli Pinto (2009, p.15), a situação política brasileira deu outro tom à discursividade feminista no país. A autora afirma que o cenário para o surgimento de movimentos libertários foi mais propício nos países norte-americanos e europeus, já que na América Latina houve um momento de repressão da luta política pelos regimes ditatoriais. O movimento feminista no Brasil teve sua efervescência a partir da década 1980, com a redemocratização, mesmo que seu debate público já tivesse iniciado com a eleição de 1975 como o “ano da mulher”, pela Organização das Nações Unidas (ONU). Conforme já mencionado anteriormente, algumas artistas brasileiras, como Lygia Clark (1920 – 1988), Anna Maria Maiolino (1942) e Iole de Freitas (1945), exilaram-se voluntariamente durante a ditadura, o que as proporcionou contato com algumas vertentes feministas e com práticas artísticas relativas ao corpo, como a *body art*, na latência desses movimentos, nos países do hemisfério norte.

A prática do uso do corpo como ponto de partida para o trabalho, foi recorrente no projeto de artistas mulheres do período. Essas se utilizavam das mídias da fotografia e do vídeo como suportes para suas questões de pesquisa – numa tentativa de trabalhar num campo onde as desproporções de gênero comuns à história da arte não tivessem sido tão marcantes, como o foram na pintura e escultura – e, assim, gerar debates consonantes aos feminismos em pauta, relativos à subjetividade e ao espaço doméstico. A fotografia e o vídeo, portanto, contêm uma qualidade fundamental relacionada à questão das mulheres.

---

<sup>43</sup> A pesquisa de Margareth Rago busca entender os efeitos da inserção do feminino na cultura brasileira nos últimos quarenta anos a partir de cartografias de vida de mulheres, “tendo como foco privilegiado de observação as experiências de invenção subjetiva e de inserção política dessas mulheres” (2013,p.34). São jovens estudantes ou universitárias do final da década de 1960 e início da década de 1970 as sete mulheres destacadas do seu projeto: Criméia Alice de Almeida Schmidt, Gabriela Silva Leite, Ivone Gebara, Maria Amélia de Almeida Teles, Maria Lygia Quartim de Moraes, Norma de Abreu Telles e Tania Navarro Swain.

Michael Archer (2013), em um breve exame da história da pintura, percebe a figura feminina como objeto do desejo masculino. Como resolver o impasse feminino de representar-se, de forma a não contribuir sistematicamente para a tradição pictórica? O autor observa na fotografia, no vídeo, no filme, no som e na *performance*, meios apropriados para reparar essa dívida histórica. (ARCHER, 2013). Archer também menciona as considerações da crítica Lucy Lippard (1937) quanto às linguagens artísticas e o papel das mulheres nessa conjuntura: “Como uma mulher poderia pintar, sem aceitar a história de um meio de expressão, em que seu sexo havia desempenhado um papel tão pequeno?” (LIPPARD *apud* ARCHER, 2013).

O corpo literal, manifestado pelo autorretrato de Pape, é uma cisão com a tradição do corpo feminino, representado na história da arte: o corpo idealizado e inatingível, passa a ser o corpo profano do aqui e agora. Esse corpo, localiza-se no “reconhecimento da corporalidade humana”, nos termos de Viviane Matesco (2009, p.08), na exposição de fragmentos orgânicos como o sangue, mesmo que em sua versão ficcional na obra aqui analisada. Essa escrita de si, concretizada pela fotografia, enfrenta o silêncio duas vezes, pela impossibilidade de incorporar a revolta, e por um projeto feminista que não se realiza; nessa vivência da repressão institucionalizada. Quase que de forma premonitória, seu poema visual, antecipa que cinco anos mais tarde (1973) a artista seria presa e torturada<sup>44</sup> pelo DOI-CODI (Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna): a violência materializada fora do campo simbólico. Sobre o período, Pape comenta: “Eu realmente sofri, mas atualmente só quero falar disso no sentido de liberdade” (PAPE, 1978, p.77). Assim, como em *Língua Apunhalada*, a artista quis transformar a condição de censura em liberdade, no relato poético de suas experiências.

Identifico que os temas relativos à ditadura e a questões do feminino abordados em *Língua Apunhalada*, foram recorrentes na poética de Lygia Pape, listarei a seguir alguns desses trabalhos, a fim de elucidar como esses dois assuntos se apresentam em sua obra, para além do autorretrato em análise. Sua trajetória possui essa dimensão político-crítica latente, e a postura da artista em outros

---

<sup>44</sup> Essa informação parte da própria artista, concedida em entrevista à Denise Mattar em 2013.

âmbitos, para além da pesquisa plástica, mostra preocupação constante em refletir sobre o espaço ao seu redor, sobre sua posição no mundo.

A então artista expoente do neoconcretismo na década de 1950, foi adquirindo novas preocupações estéticas e simbólicas em seu trabalho na década seguinte. Não apenas pela dissolução do grupo neoconcreto em 1963, mas também por uma agenda de manifestações em espaços públicos que foram se delineando ao longo da década de 1960, em resposta à condição política. Essas manifestações foram organizadas por artistas e críticos de arte, preocupados em repensar os espaços institucionais e questionar a noção de autoria por meio de proposições coletivas abertas ao público. Apocalipopótese (1968), organizado por Hélio Oiticica, os Domingos de criação (1971) por Frederico Morais, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), que também foi palco do evento Orgramurbana (1970), são alguns exemplos.

Em Orgramurbana, Pape, instalou uma obra que consistia numa letra M feita por gasolina, que ia sendo consumida pelo fogo, uma homenagem-crítica ao exílio de Mário Pedrosa (MACHADO, 2008, p.110). O crítico de arte, mantinha forte ligação de amizade com a artista, e sua instalação alude, de forma sensível, os exílios por vezes coercitivos, por vezes voluntários, que diversas figuras ligadas a cultura vivenciaram no período.

Nas experimentações do Cinema Novo, Lygia Pape também encontrou uma maneira de trazer à tona as circunstâncias do cenário político. A artista produziu programação visual para alguns filmes do movimento cinematográfico, e foi autora de diversos curtas: “Fazia muitos filmes nessa época, filmes experimentais. Era uma linguagem que eu achava fascinante, que me interessava muito.” (PAPE apud MATTAR, 2003, p.70).

Em um desses filmes, “Carnaval in Rio” (1974), Pape propõe uma narrativa de caráter documental, registrando com a câmera na mão alguns blocos de rua do Rio de Janeiro até sua dispersão pela polícia.

Lygia mostra os blocos usufruindo da condição pública do espaço da cidade: a farra se dá na rua. Carros alegóricos pequenos, sem luxo. (...) Um corte para as pessoas apreensivas nas arquibancadas. A batucada abaixa o volume e escuta-se apenas o som do bumbo, como um coração a bater, enquanto a câmera capta a chegada de dois caminhões com policiais uniformizados sentados na carroceira, organizados em filas em dois bancos, um de costas para o outro: o contraponto a toda espontaneidade e



vivacidade das cenas anteriores. O filme perde a agitação, o colorido, a trilha abaixa de volume e se encerra. (MACHADO, 2008, p.148).

Esse registro vivencial de “Carnaval in rio”, problematiza o esgotamento da possibilidade de manifestação pública e de rua, decorrente do fechamento do espaço público (como observado pela intervenção policial), mas também pelo esgotamento de uma forma de fazer carnaval, que começa a ser atravessada diretamente pela indústria do turismo.

Há alusão ao governo militar, em outro filme curto de Lygia, “Catiti catiti” (1978), uma paródia acerca dos mitos, referentes ao descobrimento do Brasil, e à mistura das três raças que formam o “brasileiro”. Numa tomada, mostrando a Baía de Guanabara, é apresentado um plano que revela uma edição do Jornal do Brasil, boiando sobre o mar. No periódico, a manchete: “Governo reduz arbítrio do AI-5 até final do mandato”. Abaixo, a descrição do trecho final do roteiro:

Luis Otávio, como o “brasileiro”, a mistura das três raças, aparece então junto a duas crianças num piquenique montado num quintal que tem como fundo a paisagem montanhosa da cidade do Rio de Janeiro. (...) Se no “Carnaval in Rio” havia certo luto no final, quando da chegada dos policiais e da repressão à manifestação do carnaval, aqui, em “Catiti catiti”, esse ambiente de anticlímax se repete. As últimas cenas do piquenique são acompanhadas pela narração de um discurso político autoritário. (MACHADO, 2008, p.153).

Nesses dois curtas experimentais, é possível perceber, como a artista inseriu as vivências do autoritarismo de forma explícita, com alusões diretas: da truculência da polícia à repercussão nos jornais. O cinema parece ter sido a linguagem a qual permitiu Pape, de tratar do assunto na sua franqueza, na sua faceta mais próxima do real.

Já em relação à sua atuação nas artes visuais, seu autorretrato “Língua Apunhalada” é obra fragmento de uma série intitulada “Poemas Visuais” (1968 / 1999), que contém ainda as obras “Caixa Brasil” (1968), “Isto não é uma nuvem” (1997), “Mondrian” (1997), “Caixa Caveira q geme” (1968) e “Das Haus” (1995). A série, no geral, não é ordenada por coesão formal ou temática, e sim por experiências plurais com objetos e palavras, e integra um dos diversos ensaios entre artes visuais e poesia, explorados por Lygia, em seus caminhos artísticos. Duas obras dessa série, entretanto, alinham-se pela tônica da violência. Sobre essas obras, a artista comenta:

Em 1973 realizei uma série de caixas sobre a violência. Um objeto sonoro, uma caveira (imagens planas impressas na caixa) que chorava, que soltava um lamento quando você pegava nela. E ligado a essa série aconteceram outros trabalhos, como a “Língua Apunhalada”, em cima da censura. Trata-se de uma língua fora da boca com um pingo de cor vermelha sobre ela. Nessa época, quando estive na Argentina, eu realizei um trabalho sobre a violência. Coloquei no CAYC um circuito fechado de televisão, botando também do lado de fora da galeria uma tela, e em todas essas telas circulava a mesma imagem de uma caveira com a palavra wanted, que lá é buscado. Ou seja, busca-se o quê? A própria morte. E era mesmo uma coisa bem característica da Argentina na época, um tal de matar e correr. (PAPE apud MATTAR, 2003, p.78-79).

Lygia Pape, refere-se nesse relato Às “Caixa caveira q geme” (1968) e “Wanted” (1968-1974), duas montagens diferentes para uma ideia em comum. A primeira é uma caixa com a imagem de uma caveira estampada, que, quando manipulada, emite um som de choro. Já “Wanted” foi uma instalação montada na galeria argentina CAYC (Centro de Artes y Comunicación) em 1974, com projeção em diversas interfaces de um cartaz com a representação da mesma caveira e o escrito WANTED (Fig.38).

Esses trabalhos foram criados no momento em que o Esquadrão da Morte, grupo de policiais civis, envolvidos no assassinato de “bandidos”, era notícia constante nos jornais. A caveira, foi símbolo do grupo, que em suas ações a deixavam como rastro numa imagem anexada aos corpos sem vida, abandonados em beiras de estrada. A pesquisadora Maria Clara Amado Martins, produziu uma relação entre essas obras acima citadas<sup>45</sup> e o Esquadrão da Morte:

Pouco a pouco aquele referencial da morte associado a imagem da caveira começou a ficar muito próximo de todas as pessoas da cidade, uma vez que, após cada assassinato os jornais estampavam a imagem da vítima e da caveira. Sobre a época Lygia Pape afirma: “De repente aquelas mortes começaram a fazer parte de mim, das minhas andanças pela cidade, dos meus amigos. E eu então quis fazer uma coisa que fosse um objeto, que tivesse estas conotações todas, da violência, da dor e da caveira que é a marca da morte”. (MARTINS, 1996, p.145).

Martins provoca essa relação, a partir do conceito de memória – memória como a faculdade de reter ideias adquiridas anteriormente, reminiscência e lembrança. No

<sup>45</sup> Maria Clara Amado Martins refere-se a essa obra da caixa com o dispositivo de som como Wanted, mesmo que no livro “Gávea de Tocaia” (2000), produzido pela própria artista, esteja nomeada como “Caixa caveira q geme”. Na dissertação de Vanessa Rosa Machado “Lygia Pape – Espaços de ruptura” (2006), confirma-se que a obra “Wanted” foi a montagem na galeria CAYC, em Buenos Aires, e não as caixas ilustradas na figura 02. Sendo assim, acredito que “Wanted” seja um desdobramento de “Caixa caveira q geme”, a mesma ideia materializada de duas formas distintas.

seu estudo, a memória dessa obra de Lygia liga-se ao “trágico”: a tragicidade da deturpação midiática, que apresentavam esses policiais como heróis, e transformavam a “marginalidade” em uma caricatura, a fim de justificar seus atos. A própria oficialização do assassinato e a banalização da morte, de acordo com a autora (1996, p.145). Nesse trecho transcrito, há ainda esse relato de Pape, que manifesta a presença da morte no seu convívio durante o período.



Figura 38: Lygia Pape, **Poemas Visuais / Caixa Caveira q geme**, instalação, 1968.

A partir da exposição da temática, desses trabalhos, torna-se nítida a intenção de Lygia Pape, de aproximar à sua poética, algumas das consequências do governo repressivo vivido. Nessas obras, entretanto, havia ainda um anseio da artista de colocar em funcionamento outros conceitos, como o da fita de *moebius*. O objeto originário dos estudos topológicos foi apropriado por outros campos do conhecimento, como a psicanálise, e também esteve presente nas operações de outros artistas, como Lygia Clark.<sup>46</sup> A instalação de Pape pensada para a CAYC, dispunha de telas dentro e fora da galeria, ilustrando a imagem cadavérica: além de ativar a ideia de fusão entre arte e vida (o dentro e o fora), a artista empreendia uma crítica institucional ao negar o espaço sacralizado da sala de exposição, “coisas que me mobilizam muito”, afirma (PAPE *apud* MATTAR, 2003, p.79).

<sup>46</sup> Alguns dos trabalhos de Lygia Clark que envolvem o fundamento da fita de moebius são “Caminhando” (1964) e a “O dentro é o fora” (1963).

A fita de *moebius*, como operação conceitual, foi retomada por Pape em outra exposição, sua primeira individual, nomeada “Eat me: a gula ou a luxúria?” (1976) que tinha como principal propósito elaborar a situação da mulher como objeto de consumo na cultura de massa. Uma reivindicação essencial ao movimento feminista, principalmente do feminismo de segunda onda em exercício internacional, desse momento. A mostra-instalação “Eat me” (Fig. 41) teve caráter processual, uma vez que envolvia trabalhos e ideias realizados anteriormente, como a Caixa de Formigas (1968) – um recipiente contendo formigas saúvas, um pedaço de carne, e a frase “a gula ou a luxúria” impressa – que expressava a ideia da devoração sexual e da fome (PAPE, 1998, p.29), conteúdos temáticos que permearam a individual.

Por outro lado, tinha o sentido da fita de Moebius, o dentro e o fora, que eu retomei mais tarde na exposição do “Eat me” (...) O dentro e o fora se trocam, se sucedem, se confundem. Como no caso da fita de Moebius: neste conceito matemático, quando você tem uma fita, inicialmente há sempre um lado de dentro e um lado de fora; mas se você torcer uma das pontas, tornar a liga-la, e então passar a percorrê-la com o dedo, você não vai ter mais o dentro e o fora. Você vai ter um plano contínuo, o conceito passando de um espaço interno para um espaço externo num movimento deslizante. (PAPE *apud* MATTAR, 2003, p.85).

O conceito de espaço topológico que Lygia explorou para essa mostra, teve sua concretude na Galeria Arte Global, em São Paulo; e no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Sua intenção foi a de investigar como se desenvolveria um “Espaço Poético”, onde qualquer linguagem estaria à serviço do ético. Nesse projeto em especial, Pape afirma tratar-se de um “espaço particularizado: o Espaço Patriarcal, que está inserido no sistema geral dos Espaços Poéticos” (PAPE, 1998), percorrido pela abordagem ambígua da fita de *moebius*.

Antes do projeto de exposição, Pape, produziu um filme em 16mm, também nomeado “Eat me” (1975). Consistia num *close* duplo: uma boca salivante e barbuda, brincando com uma pedra colorida; e uma outra boca, sobreposta, chupando uma salsicha (Fig. 39). Segundo Machado (2008, p.44), a montagem industrial dava ao filme um ritmo sexual, cujo orgasmo corresponderia ao momento de superposição dos dois planos, porém, o clímax era frustrado pela invasão abrupta do anúncio publicitário das “Conchas Cook”, uma discussão acerca da sexualidade. Já na exposição realizada no ano seguinte, em São Paulo, a artista propôs uma instalação com tendas de comércio popular, como as usadas pelos camelôs, para a distribuição em saquinhos de pipoca dos seus “objetos de sedução”: “(...) calendário

de mulher nua, cabelo gênero pentelho, loções afrodisíacas, amendoim, espelinhos com imagens, textos feministas (como se fosse uma contradição daquilo tudo). ” (PAPE apud MATTAR, 2003, p.84). Esses saquinhos eram beijados pela artista e vendidos a um cruzeiro, também um exercício de crítica institucional, ao tencionar o mercado de arte na atribuição de um preço simbólico para a compra de um trabalho, na popularização dessa troca.



Figura 39: Lygia Pape. **Eat me: a gula ou a luxúria?** 35mm, 16mm, cor, 9', still de vídeo. 1975.



Figura 40: Lygia Pape. **Objeto de sedução.** 40x40cm. 1976.

A montagem dessa mesma mostra, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, teve uma outra configuração (Fig. 41), os saquinhos continuaram a ser vendidos. Foram erguidas três tendas de plástico preto e a frase “Eat me: a gula ou a luxúria” em neon. Além das tendas, Pape instalou vitrines forradas de objetos de sedução: cabelos, maçãs, maquiagem, cintas, cílios, seios postiços, fotos e textos feministas (Fig. 40). Sobre esses últimos, Lygia afirma: “Mas a exposição não tinha um discurso ideológico, assim direto, no sentido de ser uma transação feminista, porque eu tenho sérias dúvidas sobre essas posições.” (PAPE apud MATTAR, 2003, p.85).

Essa declaração, de Pape, ilustra uma especificidade do movimento feminista no Brasil, assim como da figura da mulher feminista, que é cercada por um estigma. Segundo Céli Pinto, quando uma mulher fala, sua fala tem uma marca – por ser a fala de uma mulher; contudo quando uma mulher feminista fala, são duas marcas: a de mulher e a de feminista. A recepção desse discurso, marcado pelo gênero, é particular, em oposição ao discurso universal-masculino. “Se for a fala de uma mulher feminista, é o particular do particular.” (PINTO, 2009, p.20). Apesar de Lygia Pape não se reconhecer como feminista, a discussão levantada na exposição “Eat me” (a começar pelo título provocativo) foi objeto de contestação do movimento, principalmente no âmbito artístico, preocupado em repensar a representação da figura feminina nas diversas linguagens utilizadas pela cultura.

Conforme já mencionado anteriormente, um artigo emblemático desse momento foi o “Prazer visual e cinema narrativo”, que também trata das questões apresentadas em “Eat me”, publicado por Laura Mulvey em 1973. Com inclinação à psicanálise, Mulvey investiga a fascinação do olhar pela figura da mulher no contexto do cinema, principalmente o hollywoodiano. Para a autora (1983, p.444-445), o cinema soube combinar primorosamente o espetáculo erótico e a narrativa ao utilizar-se da figura feminina: figura indispensável aos roteiros, sua presença vai no contrafluxo do desenvolvimento de uma história, tende a congelar a fluidez dos atos em momentos de contemplação erótica. Ao ator homem é reservado o papel das ações, de fazer avançar a história, de provocar acontecimentos. Essas reflexões estão acomodadas no subcapítulo “A mulher como imagem, o homem como o dono do olhar”, um título-resumo da relação de disparidade de gênero que circunda a produção cultural, e da mulher como objeto de desejo na cultura de massa – principal reflexão de Pape, em sua primeira exposição individual. Como um

desdobramento dessa mostra, Pape realizou uma pesquisa teórica com bolsa da FUNARTE e a partir do fomento, desenvolveu um estudo sobre a condição feminina em imagens publicitárias de *outdoors*, nomeada “A mulher na iconografia de massa” (1979), de também notável inclinação feminista.



Figura 41: Exposição “Eat me: a gula ou a luxúria?”. Instalação com plástico preto e luz, no MAM - RJ. Lygia Pape, 1976.

Em um dossiê, publicado na Revista *Malasartes* n°2, acerca do projeto “Eat me: a gula ou a luxúria” Pape, apresenta o conceito por ela idealizado de “Espaço Poético”, que se estrutura pelo conceito matemático da fita de *moebius*, e que estabelece que o meio, ou a linguagem, são apenas suportes para discussões relativas ao ético. Sendo assim, a trajetória de Lygia Pape não pode ser identificada por um estilo ou mesmo por um padrão, sua preocupação esteve mais em gerar ideias (com temas relativos ao seu contexto), do que eleger um meio específico para concretizá-las. Segundo Guy Brett (2000, p.304), as obras de Lygia, apesar de pertencerem ao plano das ideias, não deixavam de ser “sensuais”, deste modo não se abandonou o sensual pelo cerebral, nesse sentido. No dossiê da *Malasartes*, a artista elucida:

Os elementos consignados para este projeto referem-se à mulher-objeto e seu uso no consumo: fruto codificado de um comportamento que impregna a visão da sociedade de consumo de massa em moldes patriarcais. Não é um discurso ou uma tese. Desdobro o projeto ao nível de uma epidermização de uma ideia: o sensório como forma de conhecimento e de consciência. (PAPE, 1998).

Ao partir de dois sinais: a fome e o sexo, Pape construiu um clima de sedução e desejo, e uma abordagem ambígua, “que transforma o espaço num contínuo impossível de codificação a um só conteúdo semântico” (PAPE, 1998), que a permite perguntar qual pecado capital o desejo se refere: é gula ou é luxúria? E esse desejo é despertado pelos diversos apelos aos sentidos do espectador, provocados pelas numerosas peças da instalação.

Esse estímulo ao sensório é característico das neovanguardas, que surgem no fim da década de 1960. De acordo com Signorini (2014, p.25), esse período nos países ocidentais, distinguiu-se pela grande difusão do consumo e dos meios de comunicação em massa, assim como pelos movimentos estudantis de 1968. O autor destaca ainda os ensaios de Marshall McLuhan e Herbet Marcuse, relativos ao resgate do “estético”. O termo, no masculino, difere da “estética” que utilizamos para indicar a reflexão teórica sobre os problemas da arte. No masculino, “estético”, refere-se ao uso que fazemos de nossa rede sensorial (MARRA *apud* SIGNORINI, 2014, p.174), é relativo a obras que aguçam o ver, o sentir, o tocar e o pensar – como a descrita instalação de Lygia Pape. A partir da sensorialidade física e natural trazida pelo “estético”, McLuhan, propôs que se considerasse, também, a sensorialidade colocada à nossa disposição pelas tecnologias, as quais integrariam e ampliariam a primeira.

Signorini traz essas noções do sensório para ampliar a discussão acerca do fotográfico na arte contemporânea. As neovanguardas, como a performance e a *body art*, em sua recusa à pintura, ou qualquer linguagem legitimada, reclamam o valor estético dos objetos banais, e esse valor se amplia também aos objetos imateriais, como as ideias e as palavras. Escapando da representação mimética, esses trabalhos artísticos da neovanguarda compreendiam uma presença direta, tendiam à processualidade, e aos conceitos: “isto é, uma experiência estética entendida como evento e como processo perceptivo-reflexivo que tem como objeto nossa relação com a realidade e os meios e a própria natureza da operação



artística” (SIGNORINI, 2014, p.27). Ainda segundo o autor (2014, p.27), a relação estreita com o conceitualismo cultivada pelos artistas da neovanguarda, fundamenta o forte interesse desses movimentos pela fotografia, o vídeo e outras mídias como suporte para suas ideias. Afora o interesse por seu caráter documental, adequado à essas poéticas efêmeras, há a concepção de “desmaterialização” e do caráter reflexivo da obra, que encontram na prática fotográfica um meio de condução à experiência perceptivo-conceitual.

Lygia Pape esteve em precisa intimidade com as questões do estético, da sensorialidade e da fotografia como veículo, expostas por Signorini, ao relatar alguns perfis da neovanguarda. A consolidação da fotografia, como objeto artístico, aconteceu entre as décadas de 1960 e 1970 – e em 1968, a artista apresentava um autorretrato em fotografia.

Por um lado, há um clima de grande atenção às linguagens e aos fatos comunicativos – efeito tanto da enorme difusão das comunicações de massa da época quanto da cultura filosófica do estruturalismo e dos estudos da semiótica, ou dos movimentos de contestação e de comunicação alternativa de 1968; por outro lado, há um vivo interesse das neovanguardas pelas mídias, principalmente o vídeo e a fotografia, criando entre a fotografia e as práticas artísticas uma osmose intensa (...) (SIGNORINI, 2014, p.14).

Em “Eat me”, a discussão de imagem se dá pelas mídias publicitárias e a representação da figura feminina, e seus desdobramentos de desejo, consumo e sexismo.<sup>47</sup> Já no autorretrato “Língua Apunhalada”, a imagem fotográfica é um recurso para materializar ideias: a censura e os desníveis de gênero – que permeavam as indagações da artista, como observado em algumas de suas obras.

A produção artística que toma a fotografia como *medium* no momento, dos anos 1960 e 1970, a utilizou para desempenhar funções distintas: do encargo de registrar ações temporárias, como *happenings* e *performances*, à fotografia como trabalho de arte, quando o artista produz algo especificamente para ser fotografado (GISI, 2015, p.189), que é o caso da fotografia aqui analisada. O estúdio desempenha um lugar de relevância nessa categoria, uma “verdadeira arena de atuação”, segundo Juliana Gisi (2015, p.189), é o espaço onde os artistas podiam

<sup>47</sup> Tema explorado também por Lynda Benglis (1941) no seu emblemático anúncio de divulgação à sua exposição na Galeria Paula Cooper, publicado na Artforum em 1974. A artista iria inaugurar uma exposição de esculturas em Nova York, e para divulgá-la pagou um anúncio na Artforum, que consistia em um autorretrato fotográfico nua, segurando um dildo na altura de sua virilha, numa alusão às imagens das estrelas de hollywood estampadas em revistas, mas também ao contexto sexista de arte em que estava inserida em Los Angeles (GISI, 2015, p.207).

desenvolver encenações frente à câmera fotográfica, realizar experimentações e registros ficcionais de si. Outra característica das fotografias como trabalho de arte, dos anos 1960 e 1970, pontuada por Gisi,<sup>48</sup> está na despreocupação da fotografia como técnica: sua visualidade se aproxima do inartístico, ou seja, se afasta da estética das fotografias produzidas décadas antes, entre os anos 1940 e 1950, ligadas às correntes humanistas.

Essa renúncia à técnica, pode ser observada em *Língua Apunhalada*, na falta de nitidez, provocada pelo desajuste do foco, que enfatiza ligeiramente o sangue, e conseqüentemente, tornam difusas as características do rosto – efeito que pode ter sido causado também pelo uso do *flash*, que super expôs o motivo. Não há definição nos fios de cabelo, além de manchas em tons de cinza, e o rosto é quase desprovido de volume, salvo, certas linhas mais escuras que lhe atribuem alguma profundidade. O enquadramento não-tradicional que corta um pedaço da testa e outro do queixo de sua face, é ainda exemplo de como não houve uma preocupação formal de excelência na realização do retrato, que se aproxima da estética do instantâneo, de um clique rápido do assunto frente à câmera. A instantaneidade foi um aspecto das fotografias de arte, dos anos 1960 e 1970, principalmente pela atribuição do aspecto de descartável, “portanto sem valor intrínseco e sujeito a interferências, manipulações, experimentações” (GISI, 2015, p.199).

“*Língua Apunhalada*” é um paradigma na poética de Lygia: que não se autorrepresentava, e também não usava a fotografia para resolver seus pensamentos artísticos (apesar de ser adepta à outras mídias, como o vídeo). A sensorialidade também é aguçada por esse seu exercício de escrita de si: a língua sangrenta e lustrosa suscita repulsa e fascínio; causa uma dor imaginária por empatia, além de enjoo e asco. A placidez do olhar desperta estranhamento: logo, nota-se que aquela ferida não é física, que simboliza outras camadas de opressão, no impedimento da expressão verbal. Na constituição de sua figura pública, a artista que se questionava sobre a representação de mulheres em *outdoors*, quis libertar a mulher da categoria de Mulher, e se fez informe, deformada, assombrosa, na tentativa de formular novos modelos de existência, na dissidência ao modelo universal.

---

<sup>48</sup> A autora chega à essas conclusões após uma pesquisa dos discursos dos artistas atuantes desse período mencionado, quando se referiam à fotografia e a utilização dessa linguagem em suas poéticas. Estudo registrado no livro “60/70: as fotografias, os artistas e seus discursos” (2015).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presença do próprio corpo como objeto de representação na obra de artistas mulheres brasileiras, no período dos anos 1970, revelou ser um tema de certa complexidade quando analisado à luz dos feminismos. O primeiro motivo, e o mais importante, é que o momento político da década de 1970 esteve sob forte influência da ditadura militar que vetava a discussão pública de movimentos identitários, dentre eles, o feminista.

A primeira intenção de pesquisa desta dissertação, como já discutido na introdução, esteve em perceber de quais formas, o Movimento de Arte Feminista norte-americano, influenciou a prática da autorrepresentação. Ou seja, além de existir um ativo movimento feminista no âmbito artístico, ele foi responsável por influenciar uma geração de artistas que começaram a se perguntar sobre as lacunas presentes na história da arte. Uma vez que isso não ocorreu, pelo menos não desta forma, no Brasil, quais as estratégias para discutir arte e feminismo fora de “contextos de liberdade”?

A fim de responder se era possível identificar conteúdos feministas na produção em fotografia e vídeo de artistas brasileiras, e ainda, os motivos que as levaram a usar o próprio corpo como motor da obra, principalmente no momento da década de 1970, mostrou-se imprescindível realizar entrevistas com as artistas com foco central nesses assuntos. Os depoimentos publicados anteriormente, raramente mencionam temáticas feministas. Sendo assim, há uma contribuição significativa desta pesquisa em realçar o vínculo entre arte e feminismo, a partir da perspectiva de quem viveu e produziu arte, durante os anos 1970.

A escolha do recorte temporal, manifestou-se relevante, pois foi possível criar paralelos entre a prática realizada no contexto norte-americano, europeu e brasileiro, ao longo dos três capítulos que compõem a dissertação. Essa análise comparativa, demonstrou que há expressiva semelhança entre o conteúdo dessas produções em fotografia e vídeo, não importando sua origem geográfica. Em vários desses casos, foi possível notar, inclusive, que há elementos condizentes com as pautas feministas da época. Todavia, há algumas diferenças: a pesada atmosfera política no Brasil, durante os “anos de chumbo”, também esteve sob perspectiva nos

estudos de caso apresentados, que divergem, portanto, dos casos internacionais citados.

A partir da pesquisa teórica sobre feminismo na história do Brasil, apoiada nos estudos das autoras Margareth Rago, Maria Amélia de Almeida Telles e Céli Pinto, percebi que houveram significativos marcos e realizações feministas concretizados por um agenciamento coletivo de mulheres no Brasil, ao contrário do que alguns discursos tendem a afirmar. Os estudos dessas historiadoras, apontam para um silenciamento generalizado, dos feitos das mulheres organizadas coletivamente. Uma vez que a situação política, demandava uma reação imediata, os partidos progressistas de esquerda adiavam as pautas identitárias por considerá-las de menor importância ou “importadas” de outros países.

Com a promulgação do Ato Institucional nº5, todas as vias políticas, foram fechadas. Na vida cotidiana a repressão política se mostrava implacável: não era possível concretizar eficazmente, dentro da legalidade, qualquer iniciativa coletiva ou protesto. Mesmo assim, foi possível constatar que houve relevante participação de mulheres na sociedade em prol de assuntos que as concerniam. Em grupos de luta armada e em grupos de mães e donas de casa na periferia de São Paulo, que expunham as reivindicações das comunidades relativas ao trabalho doméstico, a educação das crianças e a discriminação no ambiente de trabalho, por exemplo. Os debates fomentados pelo ano internacional da mulher, em 1975; as anuais reuniões de preparação para o dia 08 de março, dia internacional da mulher; a luta pela anistia; periódicos dedicados às pautas das mulheres, entre outras experiências, foram espaços e situações de amplo protagonismo feminino, apesar da censura política.

Uma vez estabelecido, que haviam lideranças femininas e ações feministas nesse período, que diferem radicalmente da situação norte-americana e europeia, foi possível compreender que a análise feminista empreendida, precisava conter um olhar pós-colonial, para a situação brasileira. Esse olhar, retrospectivo para a história, que consegue alcançar os acontecimentos de destaque, de mulheres em união coletiva, realizado teoricamente, a partir da década de 1990, pelas autoras destacadas, demonstra como o “feminismo”, não pertencia ao vocabulário frequente da década de 1970, no Brasil. E mesmo que as ações estivessem de acordo com as agendas feministas, estas, muitas vezes, não eram intencionais. Pois o movimento

feminista no Brasil não foi público e extensivamente engajado como em outros países, tendo como paradigma principal os Estados Unidos.

Esses detalhes são importantes de serem destacados e retomados, eles dialogam com o conteúdo das entrevistas realizadas. As artistas entrevistadas não se consideram feministas, não possuíam intenções feministas no processo de seus trabalhos de arte, ainda, não simpatizam com esse tipo de leitura teórica em relação à sua obra. Ademais, não acreditam ter vivenciado um movimento feminista no Brasil. Isso é confirmado pela característica multifacetada, espaçada e moderada das ações feministas no Brasil – colocadas em perspectiva historiográfica anos mais tarde – em contraste com o movimento feminista público, expressivo, ativo e, principalmente, “autorizado” praticado nos Estados Unidos e na Europa.

Um desafio constante à escrita se deu por certa ambiguidade, presente no relato das artistas. Apesar da negação completa e irrestrita do vínculo com o feminismo, seja como posicionamento pessoal ou como intenção artística, as obras que constam o uso do próprio corpo em ação para o registro fotográfico ou de vídeo, manifestam diversas aproximações com a arte declaradamente feminista da época. Os temas abordados, as ações performadas, dialogam com alguns aspectos dos feminismos de segunda onda, que foram esmiuçados ao longo dos três capítulos. Nesse sentido, fui confrontada pela escolha analítica, de viés feminista, para a leitura das obras que apontava para um caminho, e o discurso das artistas sobre as mesmas, que apontava para um outro. Foi um desafio, portanto, compreender a incoerência entre o discurso e a prática.

A bibliografia disponível sobre os meus estudos de caso, raramente menciona aproximações feministas com as trajetórias artísticas dessas artistas. Destaco, o trabalho sobre as trajetórias de Regina Vater, apresentado por Talita Trizoli, que busca analisar a obra da artista a partir de uma análise de gênero; e o livro “Anna Bella Geiger: passagens conceituais”, de Dária Jaremtchuk, que aponta para uma conexão feminista na obra de Letícia Parente. A bibliografia de história, teoria e crítica de arte no Brasil, aponta, ainda, para um terceiro caminho de leitura de obra que não condiz com o que eu adotei. Foi preciso, buscar autoras, que realizassem uma crítica feminista da cultura para embasar os meus argumentos e conceitos.

No primeiro capítulo, “O corpo é a casa”, foi possível esmiuçar o debate sobre a esfera privada, como lugar de feminilidade, pela normatização do serviço

doméstico, como atividade feminina. Esse papel social da mulher, entra em crise, quando essas começam a acessar a esfera pública, pelo trabalho assalariado. Os trabalhos de arte, elencados no capítulo, levantam questões relativas à essa temática. São cenas da vida prosaica, retratos de atividades domésticas, comentários sobre a égide familiar, apresentação da influência da cultura de massa no cotidiano e performances de atividades gendradas.

Nota-se por esse conjunto de obras que a instância do pessoal, do íntimo, do privado e do doméstico passou a ser considerada política. Esse foi o principal mote do movimento feminista de segunda onda, nomenclatura utilizada para descrever o movimento feminista da década de 1970, nos Estados-Unidos e na Europa ocidental. Apesar do feminismo no Brasil, não receber essa nomenclatura, constatou-se que a tônica das reivindicações femininas, estava na dupla-jornada, e seus desdobramentos. As artistas apresentadas, apontaram a câmera de fotografia e/ou de vídeo, para a instância do privado para discuti-la na esfera pública e política, isto é, no âmbito da arte. A vida doméstica foi ressignificada, questionada e abalada no plano das ações artísticas.

Tanto as artistas brasileiras, quanto as norte-americanas e europeias, operam pela desobediência a certos códigos sociais em episódios de contravenção doméstica. O trabalho de Sonia Andrade, “Sem título (feijão)” (1974-1977), o de Martha Rosler, “Semióticas da cozinha” (1975), foram os motivadores do assunto. No relato de Andrade, foi possível distinguir que apesar de seus trabalhos apresentarem ideias próximas da vida privada, do cotidiano e da banalidade, sua intenção e motivação na produção de seus vídeos estava mais próxima da violência ditatorial e da censura.

Além da estratégia de “contravenção”, há uma outra forma de aproximação do tema, exposto pela obra de Letícia Parente. Os trabalhos em vídeo “In” (1975), “Tarefa I” (1978), confundem os limites entre casa e corpo. A artista buscou revelar o ambiente doméstico, como espaço de feminilidade, fundindo-se a ele. O mesmo pode ser atribuído às gravuras de Louise Bourgeois, “Femme-maison” (1984), e à série fotográfica de Birgit Jugerssen “Hausfrauen – Küchenchürze” (1975). A objetificação proposta por esses trabalhos não comenta à representação da mulher como objeto de desejo, também combatida pelos feminismos dos anos 1970. Reforça a relação serviçal da mulher, da anulação subjetiva pelas funções domésticas que lhes são atribuídas.

É possível assinalar, que pelo uso de certas estratégias, as artistas informam em seus trabalhos artísticos, temas recorrentes do feminismo dos anos 1970, da afirmação de que o pessoal, é político. Ao lado da tática de contravenção e objetificação, há ainda artistas que se relacionam com o assunto a partir de narrativas biográficas. É o caso de Regina Vater, com a videoinstalação “Conselhos de uma lagarta” (1976), e Anna Maria Maiolino com a fotografia “Por um fio” (1976). Ambos os trabalhos informam sobre a aproximação entre arte e vida, tão cara ao momento artístico dos anos 1960 e 1970, e exigem o reconhecimento dos aspectos de experiências femininas no rol de tópicos abordados pela cultura. A fusão de arte e vida, no trabalho das artistas, informa uma manifestação de que o pessoal é político e visava chamar a atenção aos problemas de gênero. O trabalho de Anna Bella Geiger que encerra o capítulo é o vídeo “Passagem I” (1974), que funciona como uma afirmação da mulher, como ocupante do domínio público, pela ação de subir as escadarias presentes na paisagem do Rio de Janeiro.

O segundo capítulo, “O corpo é a camuflagem”, foi desenvolvido por dois problemas de pesquisa. O primeiro, diz respeito à conceituação do termo “autorretrato”, quando localizado na tradição da história da arte, versus seu possível uso, para descrever algumas proposições próximas à *body art*, à performance e a arte conceitual. O segundo, interroga-se sobre o porquê das intervenções feministas de arte serem feitas sobre e a partir do corpo, isto é, pergunta-se sobre a presença do próprio corpo em representação na obra de artistas mulheres, materializadas pela fotografia e pelo vídeo.

O uso do termo “autorretrato”, que era a maneira como eu me referia aos estudos de caso, foi descontinuado, após a realização das entrevistas. Em geral, as artistas não entendem estes trabalhos como autorretratos, principalmente por não considerarem que se trata de uma poética biográfica e autorreferente. Neste primeiro subcapítulo, menciono trajetórias poéticas que flertam com a autobiografia, como é o caso de Nan Goldin; localizo o gênero “autorretrato” como categoria usada para descrever certas obras tradicionais da história da arte; e, ainda, comento as rupturas formais e de narrativa propostas pela *body art* e pela performance, nos anos 1960 e 1970, especialmente a partir da obra de Iole de Freitas.

O segundo subcapítulo, “Por que o corpo é importante para o discurso feminista?”, dedica-se a trazer à tona; obras que retomam certos rituais de feminilidade, como a maquiagem e a depilação, e interrogam sobre identidades

universalizadas, a partir de construções ficcionais de si. Os vídeos “Preparação I” (1975), de Letícia Parente, “*Art must be beautiful / Artist must be beautiful*” (1975), de Marina Abramovic e “Sem título (tesourinha)”, de Sonia Andrade, demonstram, pela encenação, a “realidade” do cotidiano de algumas mulheres, para mostrar como a feminilidade é um conjunto de efeitos produzidos nos corpos.

Já a relação estabelecida entre a série fotográfica de Anna Maria Maiolino, “De... Para...” (1974), e os trabalhos “Sem título (fio)” (1974-1977) de Sonia Andrade e “Homenagem à George Segal” (1978), de Lenora de Barros, simbolizam duas abordagens da figura feminina. A primeira, instiga a reflexão sobre a mulher, como objeto de consumo, a partir do disfarce do corpo em presente embalado. Essas fotografias; retomam a questão da identificação do sexual com o corpo feminino, que é uma das preocupações centrais da crítica feminista. Os outros dois trabalhos, por outro lado, apontam para o corpo abjeto, como um potencial local de transgressão e intervenção feminista, assim como a série de fotografias “Sem título (vidro sob rosto)” (1972), de Ana Mendieta.

Finalmente, prossigo os questionamentos relativos à identidade, a partir das obras: “Tina América” (1976), de Regina Vater e “Brasil nativo / Brasil alienígena” (1977), de Anna Bella Geiger. Ambos os trabalhos declaram o potencial de construção de si e de uma identidade fragmentada pela interpretação de outros personagens, que não as artistas. Esses personagens-tipo representam, de um lado, a mulher brasileira, de classe média e do outro, etnias indígenas romantizadas sob o signo do “bom selvagem”.

O terceiro e último capítulo, “O corpo é a fissura”, reúne obras que dialogam com o contexto da ditadura militar no Brasil, tais como: “Miedo” (1977), de Regina Vater, “Sem título (gaiolas)” (1974 – 1977) de Sonia Andrade, “É o que sobra...” (1974), de Anna Maria Maiolino e “Língua Apunhalada” (1968) de Lygia Pape. Ao contrário dos outros dois capítulos, esse apresenta um conjunto de obras que pouco indica relações com as temáticas feministas de segunda onda, uma vez que se reporta ao contexto macropolítico do país. Apresento, uma dimensão de gênero latente no período ditatorial, devido a agressões específicas à mulher, como o menosprezo de suas capacidades políticas e a violência sexual, na conjuntura da tortura, como exemplos.

As artistas citadas tiveram um envolvimento de resistência às intransigências políticas e vivenciaram suas consequências mais pungentes, do exílio à prisão; e



apresentam em seus vídeos e fotografias, os seus corpos marcados pela violência intrínseca ao período. A importância dessa produção de arte, se dá por sua característica de contra-história, dado que representar a circunstância pessoal e coletiva, demonstra certa resistência em trazer à tona, um período relativamente recente, que a história oficial quis escamotear de nossa memória. Lembrando que a Comissão Nacional da Verdade (2012), foi criada recentemente, a partir da reivindicação dos familiares de mortos e desaparecidos políticos, com o propósito de esclarecimento público, das violentas infrações aos direitos humanos infligidos durante a ditadura militar. As artistas que comentaram o contexto ditatorial em seus trabalhos, demonstram notória coragem, de se oporem à situação política, em um momento em que isso poderia acarretar severas punições e consequências.

Acredito, que essa dissertação, não cumpra a extensa tarefa de entender as relações entre os feminismos e a arte contemporânea no Brasil, debate que carece de mais pesquisas. Entretanto, acredito que foi possível mostrar algumas nuances sobre o assunto, a partir de casos emblemáticos contidos na obra de Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Lenora de Barros, Regina Vater, Sonia Andrade, Lygia Pape e Letícia Parente. Essas artistas que registraram ações simples, porém contundentes, frente às câmeras, materializaram como arte, amplas questões que merecem ser olhadas, atentamente. Além de ampliarem querelas relativas ao feminismo e à ditadura militar, demonstraram forte vontade experimental ao se aventurarem no campo das novas tecnologias, tais como a fotografia e o vídeo, que começaram a se consolidar no campo artístico, por volta da década de 1970.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Sonia. **Vídeos**,. Coleção Arte e Tecnologia. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2010.

ANDRADE, Sonia. **Vídeos 2005 - 1974**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2005. Catálogo de exposição. 18 de jul. a 18 de set. de 2005, 190p. Centro Cultural Banco do Brasil.

ANDRADE, Sonia. **Retrospectiva 1974 - 1993**. Rio de Janeiro: Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, 2011. Catálogo de exposição. 21 de set. a 27 de nov. de 2011, 240p. Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica.

ARCHER, Michel. **Arte Contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

ARENDDT, Hannah. **A Condição Humana**. 10ª Edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

BAQUÉ, Dominique. **Photographie plasticienne, l'extrême contemporain**. Paris: Éditions Du Regard, 2004.

BARROS, Roberta. **Elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira**. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Relacionarte, 2016.

BARTHES, Roland. **O Rumor da língua**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BRETT, Guy. A lógica da teia. In: PAPE, Lygia. **Lygia Pape – Gávea de Tocaia**. São Paulo, Cosac Naify, 2000. p.304-314.

CALIRMAN, Claudia. **Arte Brasileira na Ditadura Militar**. Rio de Janeiro: Réptil, 2013.

COSTA, Guido. **55: Nan Goldin**. Londres: Phaidon, 2001.

ERBER, Laura. **Mulher rente às coisas**. Catálogo da exposição individual “Eu armário de mim”, de Letícia Parente, 2017. Disponível em: <https://tinyurl.com/y7z7kwwr> Acesso em: 24/10/2017.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade: o cuidado de si**. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Paz&Terra, 2014.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Nova Vega, 2013.

FRASER, Nancy. **Mapeando a imaginação feminista: da redistribuição ao reconhecimento e à representação.** Revista Estudos Feministas. Florianópolis, n°15(2), 2007, p.291-308.

FREITAS, Artur. **Arte de Guerrilha.** São Paulo: Edusp, 2013.

FREITAS, Iole. **O desenho da fala.** Rio de Janeiro: Suzy Muniz, 2012.

GEIGER, Anna Bella. **Fotografia além da fotografia 1972 - 2008.** Curitiba: CAIXA Cultural, 2009. Catálogo de exposição. 16 de dez. de 2009 a 21 de fev. de 2010, CAIXA Cultural.

GEIGER, Anna Bella. **Territórios, Passagens, Situações.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

GUASCH, Anna Maria. **El arte ultimo del siglo XX del posminimalismo a lo multicultural.** Espanha: Alianza Editorial, 2005.

GISI, Juliana. **60/70: as fotografias, os artistas e seus discursos.** São Paulo: FUNARTE, XV Prêmio Marc Ferrez de Fotografia 2014, 2015.

GROSZ, Elizabeth. **Corpos-cidade.** In: MACEDO, Ana Gabriela; FRANCESCA, Rayner. **Gênero, Cultura Visual e Performance: Antologia Crítica.** 1ª Edição. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus, 2011, p. 89 - 100.

HARAWAY, Donna. **Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX.** In: TADEU, Tomaz. **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano.** 2ª Edição. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2009, p.33-118.

HARAWAY, Donna. **Saberes Localizados.** *Cadernos Pagu.* Unicamp, n°5, 1995, p.07-41.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura.** 1ª Edição. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

JAREMTCHUK, Dária. **Anna Bella Geiger: passagens conceituais.** 1ª Edição. Belo Horizonte: Edusp, 2007.

KLINGER, Diane. **Escritas de si, escritas do outro.** Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2012.

KUNZRU, Hari. "Você é um ciborgue" Um encontro com Donna Haraway. In: TADEU, Tomaz. **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano.** 2ª Edição. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2009, p.17-32.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura**. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MACHADO, Vanessa Rosa. **Lygia Pape: espaços de ruptura**. 2008. 219 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História da Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2008.

MARTINS, Maria Clara Amado. A volta dos “fantasmas” ou a obra “Wanted” de Lygia Pape. In: Martins, Maria Clara Amado, Valente, Carlos Eduardo (org.). **Memória e Esquecimento**. Rio de Janeiro: UFRJ-EBA, 1996, p.145.

MATESCO, Viviane. **Corpo, imagem, representação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MATTAR, Denise. **Lygia Pape – Intrinsecamente Anarquista**. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 2003.

MIRANDA, José; CASCAIS, António. A lição de Foucault. In: FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Nova Vega, 2012. p. 05-28.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Editora Graal, 1983.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. **A imagem é uma coisa que não é a coisa**. In: ARS. São Paulo, Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais, USP, 2015, Vol. 13, nº 26, p. 104–117.

PAPE, Lygia. **Lygia Pape – Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998. Coleção Palavra do Artista.

PEQUENO, Fernanda. **Lygia Pape e Hélio Oiticica: Conversações e Fricções Poéticas**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2013.

PINTO, Celi Regina Jardim. Feminismo, História e Poder. Curitiba: **Revista de Sociologia e Política** / UFPR. V. 18, Nº 36: 15-23. JUN. 2010.

POLLOCK, Griselda. A modernidade e os espaços da feminilidade. In: MACEDO, Ana Gabriela; FRANCESCA, Rayner. **Gênero, Cultura Visual e Performance: Antologia Crítica**. 1ª Edição. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus, 2011, p. 53 – 68.

RADICAL WOMEN: LATIN AMERICAN ART, 1960-1985. Disponível em: <https://hammer.ucla.edu/exhibitions/2017/radical-women-latin-american-art-1960-1985/>  
Acesso em: 24/10/2017.

RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se – Feminismos, escritas de si e invenções da subjetividade**. Campinas: Editora UNICAMP, 2013.

RAGO, Margareth. **Madame Bovary e as Tirantias da Intimidade**. In: Café filosófico CPFL, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lqpxpij-efc&t=1523s> Acesso em: 24/10/2017.

SIGNORINI, Roberto. **A arte do fotográfico: os limites da fotografia e a reflexão teórica nas décadas de 1980 e 1990**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

SIMINONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras**. 1ª Edição. São Paulo: Edusp, 2008.

SÜSSEKIND, Flora. Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60. In: BASUALDO, Carlos (org.) **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 31-56.

TELES, Maria Amelia de Almeida. **Breve história do feminismo no Brasil**. 1ª Edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999.

TRIZOLI, Talita. **Trajetórias de Regina Vater: por uma crítica feminista da arte brasileira**. 2011. 288p. Dissertação de mestrado – Programa Interunidades de Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, São Paulo.

VENÂNCIO Filho, Paulo; FERREIRA, Glória; DUARTE, Ronald. **Dossiê Lygia Pape**. Arte & Ensaio – Revista do Mestrado em História da Arte – EBA, UFRJ. N°5. 1998.

WARK, Jayne. **Radical Gestures: Feminism and Performance Art in North America, 1970 to 2000**. 2ª Edição. Quebec: McGill-Queen's University Press, 2009.

WOLFF, Janet. Recuperando a corporalidade: feminismo e política do corpo. In: MACEDO, Ana Gabriela; FRANCESCA, Rayner. **Gênero, Cultura Visual e Performance: Antologia Crítica**. 1ª Edição. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus, 2011, p. 101 – 120.

## APÊNDICES

### Entrevista Anna Bella Geiger



Retrato da artista feito no dia da entrevista em janeiro de 2017, no Rio de Janeiro.

Anna Bella Geiger: O que vamos conversar?

Isadora: Eu te explico um pouco sobre o que estou pesquisando. Eu fiz um roteiro de perguntas, mas todas são bem abertas. Eu fazia autorretratos antes de entrar na faculdade e isso sempre me instigou bastante, essa pesquisa da fotografia com o

próprio corpo. Durante a faculdade eu me interessava bastante por esse assunto. E agora no mestrado estou pesquisando autorretratos de artistas mulheres. Eu olhava para os Estados Unidos, para a Europa, e via um fenômeno na década de 1970 de artistas se fotografando, isso era muito forte e recorrente nesses dois polos. E de início, eu pensei em pesquisar essas artistas. Quando eu entrei no mestrado, fui muito instigada a olhar mais para o meu lado. E foi quando percebi que esse fenômeno também aconteceu no Brasil.

AB: Tudo bem. Pode ir contando que também me interessa.

I: Eu estou chamando de autorretrato por uma convenção de entender meu objeto. Mas eu sei que é muito mais do que um autorretrato. E você é uma das artistas que mais tem trabalhos nesse tipo de experimentação. Então é mais ou menos por aí. Estou pesquisando essas artistas mulheres que fizeram autorretratos aqui no Brasil. Assim como eu percebo que é todo um fenômeno da autorrepresentação a partir da década de 1960, 1970. Fim do 1960, início do 1970. Mas claro, com todas as mudanças de contexto. Eu até fiz uma listinha dos seus trabalhos que existem esse exercício de autorrepresentação...

AB: Vamos ver o que você encontrou exatamente. Eu vou pensando para poder te dizer.

I: A “Série Passagens” que tem tanto as questões da fotografia quanto do vídeo.

AB: Você diz no vídeo e na fotografia?

I: É, vídeo e fotografia. “Artes e decoração”, “Diário de um artista brasileiro”, “Brasil nativo / Brasil alienígena”, outro que se chama “*Out of control*”... que é novo, né? “Declaração em retrato”...

AB: O “Centerminal”, em vídeo, também é. É um vídeo que foi na mesma ocasião do “Passagens”. Junta a palavra Centro e Terminal, Cen-ter-mi-nal. Isso foi feito dentro de uma floresta. É um vídeo de três minutos feito em 1974.

I: Tem também o “Objeto de arte”, que é você e mais três mulheres...

AB: Em vídeo? Em vídeo tem um tríptico que é... exatamente. Você tem Pedra que são as mulheres, Ideologia e Burocracia. São três vídeos em que quatro mulheres falam certas coisas.

I: O “Pão nosso de cada dia”.

AB: Ah, é. O que eu estou comendo, é, isso.

I: O trabalho “Camouflage” que já é da de 1980... E tem outro que eu vi que estive na exposição da Caixa [Cultural], que é o “Mulher deitada” e o “Indianer”.

(Conversa sobre o catálogo da caixa onde consta impresso o trabalho denominado “Mulher deitada”, que na verdade faz parte de alguns registros fotográficos que Anna Bella realizou com alunos, chamado Circumambulatio).

AB: Tem essa série, a Indianer. Isso é bem antes dos cartões-postais do Brasil nativo / Brasil alienígena. A foto é da Nina. Ela que fez essa composição e foi incrível, ficou estranhíssimo. Ela me entregou tudo colado. [Nina] é minha filha. Ela estava com 15 anos. Ela foi ficando fotografa na época, foi aprender fotografia.

I: E tem esse também, que eu acho lindo. (Falando sobre o trabalho Camouflage).

AB: Esse também foi a Nina. Isso foi aqui em casa. Esse é um bicho que não se domesticou. Ela trabalhava em um zoológico em Minas [Gerais] e encontrou o animal meio morrendo pequenininho. Ela fez toda uma pesquisa para alimentá-lo e acabou indo para Chicago trabalhar no zoológico e levando ele.

I: Que graça (risos).

AB: Imaginou? (risos).

AB: E tem em 1972 tem um que talvez não esteja aí [no catálogo da Caixa Cultural], que é dentro de um trabalho chamado “Situações Limites”, se você quiser anotar. O Museu de Arte Moderna do Rio até amanhã, ou domingo, termina um acervo que eles expuseram da coleção do museu, onde dentre coisas internacionais e nacionais, tem uma série de três folhas de papel que eu faço uma porção de anotações e na segunda folha sou eu, inclusive assim em uma... era toda uma coisa mais espiritual, simbólica. Foi até meu filho, que também estava fazendo fotografia...



Estou em e tem uma porta assim comigo e eu vou sumindo. Está dentro de um trabalho “Situações limites”. Se eu conseguir eu te mando, são três fotos.

I: Está bem!

AB: Você registrou que muitas mulheres aqui e lá fora tomaram isso como um... E o que é a sua análise sobre isso?

I: Minha análise é entender a especificidade de cada em autorrepresentação dessas artistas.

AB: Sim, com certeza. Ainda tem o seguinte: eu e o Duchamp, você já viu alguma?

I: Ah, sim. Da “Série Encontros”.

AB: Tem uma ali, e tem outra separada, ali na parede. São presenças minhas, *wishful thinkings*, desejos, qualquer coisa que se chame assim. São coisas diversas. Você quer que eu fale um pouco sobre isso?

I: A primeira pergunta que eu coloquei aqui seria se você pode me contar um pouco sobre a intencionalidade por trás dos trabalhos que envolvem a representação do seu próprio corpo. Como surgiu essa vontade.

AB: A gente quando vai fazendo o trabalho tem intuições e informações de terceiro e quarto grau. Identidade com outros pensamentos. E os trabalhos são dentro dessa sequência, são matérias para uma análise de coisas muito específicas.

Se eu der o exemplo do “Circumambulatio”, em que eu marco meu corpo na areia. Ali a relação com a terra onde eu fiz que, para mim mesma, e levei alguns alunos, para uma experimentação que eu ofereci em um curso no MAM [Museu de Arte Moderna de São Paulo], em 1972. Eu já tinha feito outros com essas relações com a terra. Mas não tinha ido para um lugar ermo bem característico aqui do Rio. Não é que é desconhecido, não é uma floresta, é o contrário da floresta, nas praias e lagoas que tem aqui no Rio. Fui para a Lagoa de Marapendi. Onde o cenário ainda estava conservado sem prédios, apesar de ser na Barra, onde iam se formar alguns planos urbanísticos, mal ou bem, mas se criaram, novo Leblon... Mas ali era um terreno que tinha toda essa natureza como se fosse antes dos portugueses. Então

eu usei todo o cenário, como a própria areia. Em torno das lagoas. Não era praia. Era mais terra, onde podiam se calçar várias ideias. Olhando para trás, significa a própria crise do suporte, vamos dizer assim.

Eu não estou definindo. Mas como eu sou também professora, na avaliação do meu trabalho, eu consigo ver que não só por intuições, e o pensamento inconsciente, o coletivo, tantas coisas juntas, os arquétipos... mas, na verdade, se você olha em um panorama mais internacional, você vê que alguns artistas americanos e outros ingleses, né, que nessa época estão andando em pesquisas... E eu não vou dar uma de ingênua de dizer que eu não sabia, mas eu não sabia. Eu não estava viajando. É preciso se considerar que nós estávamos em um momento, quer dizer, a ditadura durou vinte e tantos anos, foi uma barra pesada. Material de informação que às vezes eu conseguia receber de revistas de arte. Tinham revistas francesas, italianas, a Flashart. Mas tudo isso eu não recebia nessa ocasião, porque não se recebia nada. Não era pela censura da revista. Eu não podia fazer assinatura da revista, não tinha meios. E também não havia um museu que tivesse esse material.

Então pela minha busca dentro dessa coisa arquetípica, da ideia da terra, isso de eu marcar o corpo que tem em certa maneira a ideia da morte. E eu não digo “Ah, vou me deitar que vai dar a ideia da morte.” A gente está imbuído de uma porção desses pensamentos. E a morte é um elemento que eu vejo cada vez mais no meu trabalho. Não necessariamente na fotografia. Mas como aparece a presença do corpo. Algo visceral. Do corpo, do sangue, da finitude. Tem alguns trabalhos que ainda são nas gravuras dos anos 1970, em que eu coloco nas gravuras e em desenho o crânio. Mas tudo isso vem vindo.

Eu de longe, quando analiso, digo: “olha como essa necessidade de falar do efêmero da nossa vida, nossa vulnerabilidade”. Mas nessas coisas de “Mulher deitada” há ali onde eu animo outras pessoas a trabalharem com a terra. O que era para eles, e para mim também, totalmente estranho. Porque eles vinham para se inscrever em cursos do MAM. Me procuravam para aprender a como se tornar artista. Mas acontece que ao entrarem nesse curso tinha umas dez pessoas, por exemplo, que aos poucos foram desistindo. Primeiro porque era um curso que tinha a dificuldade de se chegar até lá. Tinha um aluno, uma pessoa conhecida, que tinha uma carona, uma Kombi, uma pessoa *outsider*, mas que tinha essa disponibilidade.

E as pessoas perguntavam “Mas o que a gente leva? Bloco, lápis?” E eu dizia que não, pois vai trabalhar com a terra. O suporte é a terra. Melhor coisa que nós temos é esse espaço todo. E tragam ancinho, pá, picareta. E trouxeram.

Têm trabalhos de outros artistas com picaretas, alguns impressionantes. A força de pessoas individuais em pensarem naquele momento, ou em alguma solução pessoal. Porque em arte, quando você dá uma aula, você não está analisando ninguém e nem você é psicanalista. Mas você entra no âmago de algumas ideias que as pessoas acabam fazendo coisas que ainda não são arte, mas que são intuições. Aquilo ali do suporte era ao mesmo tempo tão desconhecido e tão simples de se ficar, nem que fosse contemplando a paisagem. Não tinha exercício. Tinha umas conversas, dentro das minhas ideias da época. Então, esse trabalho tem esse significado.

Em outros, o “Brasil nativo / Brasil alienígena”, que eu fiz em 1976, ali a minha participação ela é... antes disso, em 1974, quando eu vi o vídeo “Passagens”, eu vejo de longe como eu estava nitidamente naquele mesmo espírito de 1970-71 do “Circumumbulatio”, dessa relação com um simbólico. Eu não tinha nenhuma referência sobre videoarte.

I: E como a fotografia e o vídeo entram? Porque eles não eram reconhecidos enquanto arte nesse momento.

AB: Nem reconhecidos, nem se sabia para o que aquilo serve. Eu comecei na coisa do vídeo tendo uma máquina que um amigo meu emprestou. Foi uma oportunidade estranhíssima, porque ninguém tinha essas máquinas aqui no Brasil. Foi uma oportunidade de fazer alguma coisa em movimento, mas dentro ainda daquelas ideias de um sentido da arte mais simbólico. Eu começo a pensar isso em 1970, fim de 1969. Então, essa relação de ensino, ela vai se tornando uma parte minha do próprio experimental do meu trabalho. Antes não era assim. Eu dava aulas de arte desde 1965, em ateliê. Em 1968-69 eu fui para o museu. Mas não para ensinar alguma coisa em algum curso. Fui para esses cursos que ficaram muito conhecidos, em 1970-71-72, onde tinha a participação... em um momento ditatorial, o que os artistas, e até uma pessoa como o Frederico (inaudível). Ele vai se envolver com

essas ações... essas vontades... essas ações lúdicas. Mas, no meu caso, eu não estava interessada nisso.

No “Passagens”, eu me vejo subindo uma escada. Em qualquer lugar tem escadarias. O Rio de Janeiro tem umas escadarias *a la* portuguesas, *a la* Lisboa. Eu morei uns anos antes, ao lado de uma dessas escadarias imensas. Quando se chegava lá em cima, se chamava “não sei o quê no céu”. Então quando eu penso em vídeo, que eu vou agir, eu não estou pensando tanto numa ideia de autorreferência. E eu falei sobre isso uma época com uma crítica de arte, a Annateresa Fabris. Ela chegou a escrever sobre isso, que ela trabalhava no MAC com o Zanini, ou na USP [Universidade de São Paulo]. Onde eu dizia que a minha pessoa ali, no “Passagens”, eu estudo antes o que é essa presença/ausência, então onde eu subo de lado de propósito, para criar na própria imagem das escadas uma situação bidimensional. Como se o vídeo fosse uma página de um caderno, com as escadas. Fizemos isso o melhor possível. Tem uma segunda escadaria que eu subo, meio vacilante, uma escadaria toda quebrada. E subo uma terceira escada.

Inclusiva a Annateresa com a Rosária, que é do cinema, a irmã, escreveram uma análise sobre esse vídeo. Ela chama não sei se de “Cenas cariocas” ou de “Passagens cariocas” que saiu numa dessas revistas de cinema, que a Rosária é crítica de cinema. Então, ali eu estou nessa... eu quero essa transparência, essa subida de escadas de que eu não alcanço. É claro que se você olha é uma metáfora do próprio momento, mas não do momento, uma metáfora do simbólico da escada. Mas o simbólico da escada é o simbólico da minha infância, onde dentro da casa eram mais de 80 degraus e, por fora, era aquela escadaria. Esse cenário, mais que um cenário do Rio de Janeiro de montanhas, esse é o meu cenário familiar. Então, eu me lembro... porque eu desenho desde criancinha, que tudo o que eu desenhava eram casas com escadas, escadas, escadas...

I: Que era a sua referência...

AB: Se eu achasse uma dessas escadas, eu teria posto ao lado desse vídeo. Eu boto sempre a mulher subindo, que sou eu. É claro que com as minhas leituras depois, ou antes, não importa, eu fui entendendo os significados. Mas eu estava dentro das coisas arquetípicas. Como captar de dentro de você coisas do

inconsciente coletivo, que tem um nome para isso. Não é nem fingir e nem baixar o santo, eu não sou muito bem disso, tenho a minha espiritualidade, mas não vou para esses estados...

Então, dando um salto, eu fiz o “Passagens” e o “Centerminal”, onde estou em torno de um centro que é marco da floresta do Parque Lage, e ali no entorno eu tento acertar um arco. Há uma série de coisas que aparecem e que são, na verdade, o que vão me dar o arco e a flecha do índio, que vão aparecer no “Brasil nativo / Brasil alienígena”. Mas o “Brasil nativo / Brasil alienígena” surge... a ideia de cartão como mensagem vai aparecendo em trabalhos até anteriores, e ficou chamado de *mail art*. É exatamente isso que me ocorreu para fazer, com a ideia de comparar o que é um Brasil nativo e o que, por oposição, não, mas o que é um Brasil alienígena. Essas coisas acontecem pelas perambulações da cidade onde você mora. É a banca de jornal vendendo cartões-postais de mulheres na praia, e eu olhando os cartões quase que sem sentido. Estou olhando cartões aqui na esquina com a Paiçandu. E têm cartões com índios. Eles começavam ou eu reparei ali naquele momento, começavam a colocar cartões de índios na tribo tal, a explicação atrás era correta, que eu li e comecei ali mesmo a indagar qual o sentido de publicar sobre os índios, que era muito bom, muito interessante, no momento em que nós estávamos. Onde estávamos cerceados das liberdades mais mezinhas, do direito de votar, o direito de cidadão, o direito de ir e vir. E eu não passei em branca nuvem esse período. Meu marido tinha sido preso pelas suas ideias. Ele é um geógrafo que escreve sobre geopolítica do ponto de vista das teorias marxistas e da análise, até agora ele trabalha nisso e participa de congressos. Era um momento de uma vulnerabilidade, um momento não, anos e anos e anos. Não se passava nada comigo pessoalmente, nem com quem estava brincando, mas daí aconteceu isso.

Quando eu vi os cartões, tudo é cena, mesmo. As coisas são meio abstratas e são totalmente realistas. O jornal, claro que a gente lê jornal todo dia, mas tinha um jornal ali, como o jornaleiro pendura, cheio de lacunas, umas receitas de bolo, umas coisas horríveis. E tinha um artigo sobre a reintegração de territórios de índios daqui, dali e de acolá. Que é uma coisa que aqui no Brasil, e a área militar, desde quando eu não sei, mas vem se restituindo de uma maneira justa. Não pode nem entregar o Brasil de novo... a quem estava ali ao lado. E eu digo: “Tem algum propósito isso de mostrar índios em suas cenas familiares?” E aí atrás está escrito “Brasil nativo: índio

de tal, índio de não sei o que, das tribos (inaudível)” não necessariamente do Amazonas, do Mato Grosso e não sei mais o quê.

Eu comprei esses cartões na hora e estava escrito “Brasil nativo”. As pessoas, alguns críticos quando escrevem, o Tadeu, o Fernando, eles já escreveram chamando a atenção que eu sou filha de imigrantes de primeira geração, imigrantes da Europa, onde as condições nunca foram fáceis para os meus pais aqui, até que pudessem virar, ter uma carteira de cidadão, então todas esses sentimentos, a Segunda Guerra Mundial... é um cenário que quando a gente é criança não tem ninguém sofrendo ali na frente, a gente está vivendo, e vivendo a minha integração aqui no Rio de Janeiro, numa vizinhança que é toda portuguesa, italiana. É muito incrível. Essas vizinhanças que são da própria geografia daqui do Rio. Então, ao lado dessas escadarias, está cheia de famílias. A minha identidade com esses filhos... eu estou aqui, não tem essa conversa, uma criança vai à escola, aprende português, aprende civismo, aprende uma porção de coisas, mas também apreende o que está acontecendo dentro de casa, e dentro de uma Segunda Guerra. Essa é uma história muito longa. Cada vez mais a minha memória, mas não só minha memória afetiva, mas a minha memória daquelas relações, do Rio de Janeiro daquela época, todas essas coisas são uma lembrança para mim e uma modificação total. Quando eu estou vendo isso dos índios, se tem esse nacionalismo em publicar, está legal, está ótimo. A palavra que é o contrário de Brasil nativo é o Brasil alienígena. E eu começo a pensar: quem sou eu? Quem são os negros? Quem são os mulatos? Os Malelucos... E eu acelero isso, vou procurar em pesquisas fotos de índios em seus *habitats*, e chamo um fotógrafo que é o Luís Carlos *Veli*, que era fotógrafo de cinema, de filmes do Murilo Salles, e vou fazer uma coisa artificial, no qual era muito sério, e também era muito engraçado. Então quem é que eu convoco para corresponder aquelas fotos. Eu conto o número de pessoas e vejo que ali tem x mulheres índias e que eu preciso ter “x” mulheres da minha família, e de negros e mulatos. Então a história da feitura desses cartões se tornou um filme e si. E foram registradas as cenas e as imitações.

O que era aquilo naquele momento? A minha busca de identidade ali era mais a de nós, cidadãos, não somos lúmpens. Mas eu estava pressentindo, eu estava sofrendo muito, não chorosa, mas muito, muito tensa. Eu vejo a mim mesma. Eu subindo aquelas escadas eu pareço um Pinóquio, assim andando de lado, dura. Não tinha

graça. A vida estava sem graça. Quando eu consegui completar, eu ultrapassei. Eu cheguei a umas 20 comparações. Delas, eu pensei quais que eu achava que significariam mais do ponto de vista político, social. Não é questão do preconceito. Entram os negros porque entram os negros, eles também vieram. Aí é claro que as coincidências foram incríveis. Tinha uma pessoa que trabalhou comigo, uma empregada, ela trabalhou antigamente. As coincidências, eu acho, que existem sinais. Não acredito em nada, mas tem coincidências que são tão coincidências. O Jung diz que tem, que existem coincidências significativas, e outras. Essas quando acontecem ou é porque você está percebendo mais, ou alguma energia faz. É bonito isso. Não precisa ir além disso. Sabe, encontros ocasionais com pessoas.

Essa moça vem em casa trazer a filhinha para mostrar, ela era bem negra. Eu disse, “você pode ficar aqui, almoçar aqui...” Porque como eu iria para a rua chamar alguém? Ia estranhar, ainda mais em uma época de ditadura. Não se podia brincar com isso. Foi feito tudo aqui. Aqui no ateliê, que eu tinha essas *planteiras* (sic) e tudo. Então eu pontuei nove combinações. Entre minhas duas filhas, que chamaram duas amigas. Então está ali o que eu interpretei daquelas índias que estão juntas, se aquilo foi um trabalho honesto que o fotógrafo fez, mostra a oca e mostra as mulheres. E tem uma criança, que deve ser filhinha. E eu fui seguindo imitando, como se eu estivesse imitando uma cena de um quadro. Um teatro. Propositalmente um teatro.

I: Uma composição, assim como a dos índios também é, não é?

AB: Com certeza, eles também foram colocados ali.

E em algumas coisas que na hora da fotografia, exatamente, eu não estou imitando a índia ou o índio. Eu não estou querendo me identificar com eles, pelo ponto de vista de voltar para uma civilização perfeita, onde ninguém se matava e todo esse besteiro que não existe. Não é por aqui. Mas botar todo mundo na mesma situação. Numa situação de mais respeito com a gente. Mas as cenas, em algum momento, eu faço de propósito, para imitar a índia, eu faço exagerando um pouco meu gesto para mostrar que eu não tenho jeito para aquilo.

Só que esse trabalho ficou tão conhecido lá fora, que eu até empresto para outras coisas, ou para museu, mas eu já participei de uma exposição que era sobre gênero.

Claro, é a mulher. O feminismo. O que é o feminismo no meu trabalho? Não é porque eu sou mulher que é o feminismo. Mas claro, ali então as famílias, as tribos, os grupos a que a gente pertence. Eu acho que eu não faria diferente agora.

I: Sim, são questões identitárias.

AB: Totalmente. E todas de gente que não é estranho, não tem índios passando na rua, mas o tanto de pessoas que descendem de índio que você encontra.

(Conversa sobre as origens de Santana, o gravador de serigrafia de Annabella).

Mas o trabalho ele logo teve uma repercussão política, porque atrás, no verso, está onde os índios são, pertencem, estão o Brasil alienígena. Algumas cenas são muito sérias e outras eu mostro que não tenho jeito. A gente sabe o que não é, mas não sabe o que é. Até eu só imprimi no outro ano. E se eu estou falando disso, eu não quero que confundam. Primeiro, que eu coloquei índio homem também como índia mulher. O feminismo não está nisso ali. Então, eu descaracterizo exatamente com uma das fotos mais fortes que é o índio com sua flecha, e eu imitando que não tenho jeito para aquilo. Para fazer essa foto, inclusive, levou anos, porque o céu não ficava azul nem de um jeito, nem de outro, não existia Photoshop, nem nada disso. Mas me veio a frase que está escrita atrás do cartão e que nela eu achei que dei conta do que precisava dizer: "...com o meu [inaudível] como homem primitivo".

(Estamos olhando o catálogo da Caixa Cultural para lembrarmos da frase que ia atrás do cartão do "Brasil nativo / Brasil alienígena")

No ano seguinte, eu fiz o "Pão nosso". Eu vejo no tempo da ditadura o meu trabalho, não é que eu abandono questões estéticas, mas meu trabalho foi abstrato até 1964-65, e eu continuava muito bem dentro desse contexto, porque a abstração era a arte moderna. Não tinha uma gestura ainda. Ainda estavam os dois movimentos de arte, a geométrica e a informal. Mas a transformação que vão dando nas suas ideias no momento político, ele massacrou bastante algumas coisas, mas é o momento onde exatamente eu vou, entendo, enfim... não vou mais falar sobre isso porque ela não vai levar as coisas que você quer saber. É que eu estou escrevendo sobre isso.

(Fala de um texto que está escrevendo sobre a Fundação Rui Barbosa).



Também tem aquele trabalho ali que talvez você não conheça. É de agora, 2007-08.

I: Esse que você está segurando?

AB: É, esse aí. Porque eu fiz esse trabalho? O Guy Brett é um crítico de arte inglês, ele ainda está por aí, se interessa por arte brasileira e se interessou, naquele período dos anos 1960. Ele tem um amigo, um artista, que é o David Medala. O David quis transgredir a ideia de que tem que ter uma Bienal de Londres. E ele cismou e falou: “então eu vou inventar o que é um Bienal de Londres” e ela é em parte virtual. Eu não estive lá nesse momento. Foi a primeira, a inaugural. E a proposta do Guy Brett era que cada artista que eles pediram trabalho eram para mandar em imagem.

I: Acaba não experienciando a própria exposição.

AB: Exatamente, e é pra isso mesmo. Meio vulnerável, meio cultura líquida, tudo escorre.

E tinha acontecido de eu estar com o Guy Brett algum ano antes em Londres, a gente se encontrou e teve um momento que o Guy Brett falou sobre o Brasil nativo. E Londres é cheia daqueles monumentos. Não sei qual é aquele que tem um anjinho que fica lá em cima com uma flechinha também... A gente está passando e de novo, não é nenhuma epifania não, é uma coincidência muito doida. O Guy Brett me pediu para fazer uma pose, como se eu estivesse com um arco e flecha, como no Brasil nativo, sem ter nada na mão. Aí eu olho para um lixo lá fora, que tem um pedaço de madeira de alguma moldura que foi parar lá, pequena. Também é a gente que vê isso, não é?

I: Sim, a gente encontra sentido nas circunstâncias.

AB: Com certeza, só pode ser isso. No livrinho verde tem uma foto no final. E aí o Guy Brett fotografou. Logo em seguida, com a ideia da Bienal de Londres, ele falou: “olha Anna a ideia é o artista se fotografar diante de um monumento da cidade em que ele vive. E eu brinquei com ele: “claro, você mora em Londres, pode até escolher”, mas aqui no Rio tem monumentos, mas não me ocorre... E me ocorreu na hora e eu disse: “é, vou fazer alguma coisa.” E aí eu tenho um amigo fotógrafo, o Rubinho, e eu disse pra ele que precisava de umas fotos de favela. E me ocorreu: o

que é um monumento para mim? Voltou aquela ideia socialista: “tudo em nome dos pobres”. Ele saiu de bicicleta. Ele é um fotógrafo muito interessante, mas a especialidade dele é fotografar homens e mulheres nuas, é uma outra coisa. Então quando eu convido ele para fotografar trabalhos meus, que são tridimensionais, ele joga toda aquela carga, então a coisa fica volumosa.

Ele me trouxe umas cinco favelas. Ele mora perto, foi uma coincidência. E aí eu disse: “é o seguinte, é a Mona Lisa diante de uma favela”. O Leonardo quando pintou, a gente olha bem e está lá, pedaços de construções, na cidade onde eles viviam, onde a Mona vivia, e estão assim abaixo. Apesar de já ter Photoshop, e uma porção de coisas, quando eu olhei uma das favelas que ele fotografou, estava toda baixa, e o céu azul, e ela ficava muito bem como se fosse a Mona Lisa atrás de mim. Como se eu não soubesse que era Photoshop. E eu perguntei que favela era essa, e ele: “é a favela de Santo Amaro.” Santo Amaro é onde tem a escada que eu fiz o vídeo, mas a favela é atrás do Hospital onde eu nasci. Não tem nada a ver, que importância tem essa? Mas é muito engraçado. Eu não sabia que agora tem uma favela atrás daquele hospital. É, Beneficência Portuguesa, não por acaso, é uma construção lindíssima. Minha mãe usou esse hospital. Então é a própria Favela de Santo Amaro. É tudo muito familiar. Eu só acoplei na colagem e mandei. E virou o cartaz da primeira Bienal de Londres.

I: Que bacana! Como é o nome desse trabalho?

AB: É “Autorretrato”. Porque toda exposição foi autorretrato.

I: Ah! Os autorretratos com os monumentos.

AB: Mas eu vou adiante. Pode me perguntar.

O que eu quis dizer ao dar os exemplos? Eu quis mostrar como eles são diversos. Não é o *approach*, é a atitude. Onde as personas, ou o que seja, que se chame, porque no Brasil nativo tem as personas, claro, porque a gente está fingindo, mas ao mesmo tempo, está entrando no corpo do índio. Eu quero estar ali tão obediente naquela foto para imitar a pose daquela índia, daquele índio. Esses trabalhos pedem para participar de coisas muito diversas. E não é que são absurdas, nem nada.

Mas quando é a questão do feminismo que no Brasil se desenvolveu com outras questões, por causa do momento político. Nem está incluído feminismo no Brasil. É, verdade, eu acho que trabalhos meus, sim. Mas são em momentos diferentes, posições diferentes. Eu quando faço uma Monalisa dessa, não estou massacrada com a ditadura, não deixando a gente...

I: Exercer os direitos mais mínimos.

AB: São os mínimos. Eu apresentei na Bienal de Salvador-Bahia, em 1960 e tantos. Mandei um trabalho visceral. Mas a Bienal foi fechada dois dias depois, mas não por causa do meu trabalho, e sim alguns que teriam mandado alguma coisa falando da ditadura. Então acontecem coisas assim.

(Fala sobre o livro que ela gostaria de me presentear).

As outras séries que você falou são conformidades durante essa relação do artista, eu, em desejos, de uma maneira que bem, não é primária, é um desejo que alguém teria por Hollywood em outras ocasiões, quando eu era pequena. Essas séries que eu faço, que tem sempre um cenário de decoração. Claro, as minhas ironias e as minhas atitudes dentro desse ambiente são formas metafóricas de falar exatamente do grande, de cenários ricos, o artista deveria estar convivendo? Eu extrapolo uma coisa que é para qualquer época.

I: Sim, é muito atual.

AB: E na outra, que são dentro dos desejos, não necessariamente daqueles artistas todos, mas o do Duchamp, foi o primeiro que eu fiz. E tem que se entender também que o resultado como obra está no seu extremo limite de se conseguir alguma coisa. A Xerox nos anos 1960 era muito fraca, ela não reproduzia direito as próprias fotografias e não havia isso de que você aumenta a imagem, diminui a imagem. Diminuir acho que sim, mas são palavras. O que interessava é que para fazer essas montagens com o Duchamp, eu, como qualquer artista dessa época, porque quando eu estudei nos anos 1950 a abstração, as pessoas nem achavam irrelevante a obra do Duchamp, achavam que ele nem era dos dadaístas melhores. O *approach* dele é outro, que foi recapturado pelas lentes dos anos 1970. É engraçado isso, mas antes era tabu estudar Duchamp. Ninguém sabia.

Mas via essas leituras de 1969 em diante, essas leituras tanto de psicanálise do Jung, ele escreveu muitos livros, e eu fui atrás de todos eles para ler certas coisas. E é claro que é Freud, mas ele fala das personas. Eu fui vendo tudo isso, e eram questões que eu sentia e que eu queria participar. E não sou eu a pessoa que tem que estar ali.

(Toca o interfone e é o técnico do ar-condicionado).

AB: Essa história da Xerox, mas com a leitura do Duchamp, eu enveredei em 1969-70, ir olhar o que o Duchamp fez que era tão tabu para os olhos do ensino que eu tive, com uma pessoa que era bem aberta, que entendia de tudo, de Bauhaus, mas achava aquilo uma besteira. Em 1968 eu começo a ler uns livros sobre alquimia. Eu acho que foi um momento da produção lá na França, principalmente pelas necessidades daquele momento, pegarem esses documentos antigos sobre alquimia, que é uma rara ciência, e os livros vinham aqui para uma livraria muito atualizada.

(Anna Bella dá as instruções para o técnico do ar-condicionado).

AB: Começo a ler e enquanto estou dando aqueles cursos experimentais no MAM [Museu de Arte de São Paulo], eu vou lendo muito sobre isso, e é meio detetive, sei lá porque, isso que o Duchamp está falando, essas palavras que não se entende, isso da noiva, na hora... Eu não descobri nada, mas descobri pra mim que isso é alquimia. Ele está usando o simbólico da alquimia para falar de algumas transformações. Eu encontrei uma foto do Duchamp e uma foto minha enquanto noiva. E coincide a escala, e se não coincidissem, não tinha nem como diminuir, nem como aumentar. Talvez ficasse uma coisa estranha. Aí eu começo a olhar para o Duchamp não como base para o meu trabalho, mas outros significados para o meu interesse. Claro, ele usou isso *ad nauseam*, naqueles trabalhos que ele tem em Filadélfia.

Quando foi o Zanini, eu encontrei o Zanini na Bienal de 1981, que foi a reabertura, reabertura não, a Bienal continuava. Mas os artistas, como eu, tinham boicotado. E isso foi duro, porque boicotar uma coisa cinco anos, mas boicotar por 20 anos, isolado do resto, realmente, é para se suicidar. O que passou pela minha cabeça algumas vezes. O Zanini abre essa Bienal em 1981, que eu participo com uma

instalação, vídeos, uma série de coisas. E ele convida um grande colecionador do Duchamp para emprestar a sua coleção. Ele era italiano com um nome alemão. Vou me lembrar daqui a pouco... Arthur X, é incrível. Não tem um só colecionador. Conheci outro há pouco, na Filadélfia, colecionador do Duchamp. O Zanini me emprestou a carta que o Duchamp deixou fechada para abrir no ano de 1981. Estranhíssimo isso. Aí o Arthur, ou alguém, vai abrir aqui numa cerimônia. Dentro, entre as histórias está o confessório do Duchamp, dizendo que todas essas caraminholas, que ele se baseou, que o interesse dele era na alquimia.

I: Então você estava correta.

AB: Sim, eu dava para detetive (risos). O pessoal caçoava de mim. Caçoava mesmo. Eu passava perto de um anúncio, e na ditadura não tinha quase anúncio, e começava a interpretar os anúncios que estavam na rua, no Rio de Janeiro. Eu me lembro que o Frederico Moraes me dava carona as vezes, e me falava: “você está maluca”, sabe? Então eu não tinha para quem apelar. Porque, vai falar com quem? Vai falar com o guarda? Essas pessoas que depois foram meus amigos, como o Fernando, o Paulo Herkenhoff, que depois se tornaram curadores, começam estudando no meu curso, lá no MAM em 1972, e se tornaram meus aliados, porque eu não estava falando tanta besteira. Eles tomaram o caminho de curadoria e de crítica, e eu sou uma artista, continuo trabalhando nas minhas coisas.

Quando em 1975 eu faço um desenho chamado burocracia, pequenininho, que eu tirei de um *anunciozinho*, eu faço algumas e depois começo a botar entre as personagens, começo a botar a mim também. Esse você não deve conhecer. Depois você me lembra, senão eu vou esquecer. Mas eu deixo anonimamente de propósito. É anônimo, mas alguns sou eu. Porque na minha juventude eu fiz muito autorretrato e desenhos de mim mesma.

I: Ah, sim! Então você tinha esse exercício?

AB: Eu tinha. Eu tenho um ou dois desenhos que estão na coleção do MAM. Que o Gilberto comprou. Desenhos de quando... eu comecei muito cedo, desenhos de quando eu tinha 15 anos, desses retratos de encarar você mesmo. É estranho, é uma tradição. O Rembrandt também o retratou. É uma tradição, e a fotografia veio para ajudar, não é? Relembrar como você era, como você se transforma. O

Leonardo da Vinci também fez. Então tem também esse dado. O que mais eu posso te contar?

I: Outra coisa que eu gostaria de saber, é que eu estou trabalhando com artistas mulheres, pois homens também faziam autorretratos nesse período...

AB: O Durer.

I: Mas na arte contemporânea, e na década de 1970, os homens também estavam fazendo autorretratos. Mas me interessa pensar, que eu acho que ali era um momento muito profícuo para as mulheres representarem a elas próprias. A gente tem uma história da arte muito restrita nesse sentido. Onde o domínio da figura feminina esteve à mercê dos artistas homens. Então, você sente que a fotografia, e o vídeo, e esse momento dos anos 1970 permitiu que pudesse falar sobre você a partir da arte? Ou se autorreferenciar, não enquanto Anna Bella, mas como mulher? Enquanto figura feminina? Por isso que a questão do feminismo me interessa. Pois eu acho que o feminismo nos anos 1970 abriu portas para que isso ocorresse. Não acho que no Brasil tenha sido assim. Mas me interessa pensar esses ecos. Como o feminismo se realizou aqui, se ele não se realizou, se existia o debate?

AB: Claro que existiam esses assuntos. Espera um pouquinho, deixa eu pensar.

I: Porque o seu trabalho fala sobre identidade, fala sobre a identidade de uma mulher latino-americana. Mas eu gostaria de saber em que nível?

AB: Você acha que tem também a coisa latino-americana?

I: Eu acho que sim.

AB: Nos Estados Unidos, coisas que você já deve ter lido, a questão de libertar psicologicamente ou de tantas maneiras, se libertar ou se libertar de certos macetes...

I: Padrões...

AB: Padrões que colocam, isso não há dúvida. A gente sofre com isso. A gente sofre de maneiras mais diversas e continua. E o machismo no Brasil, se não é o primeiro na América Latina, deve ser um dos primeiros em termos muito negativos. Quando a

gente fale em machismo, a gente pode falar de mulheres que exercem isso ainda pior do que os homens, dentro da área das artes. Pessoas que vão para o campo de crítica de arte, ou de galerias, algumas são pessoas muito cruéis, muito sem distância.

Agora, no meu trabalho, acho que isso vai acontecer no contemporâneo. Porque enquanto artista abstrata nos anos 1950-60, vamos dizer que você sente que pertence a um número de artistas homens ou mulheres, mesmo, sem nenhuma distinção, é muito democrático. O seu confronto com o artista. Você participa das exposições com homens e mulheres, e não fica reparando nisso. Aquilo não está calcado. As comparações estão na alta, *high-quality* do seu trabalho, em comparação com aquele outro. É claro que ali o que já existe é que quando vai para a área do mercado ou de algumas premiações... sem paranoia, mas você vê acentuadamente como aquilo estava existindo. E estava existindo e estava existindo. Já desde então, isso dentro da minha trajetória. Mas, em certos momentos, não é que isso é superado, mas depende também de quem julga. Havia as bienais nos anos 1960, onde o embate, de que quem vinha para julgar, ou quem estava aqui, tinha crítico homem e tinha crítica mulher, e eu me lembro de uma ou duas que eram um horror. Umas bruxas. Em relações a cismas pessoais uma com a outra, porque uma era bonita e a outra era feia. Está entendendo? Eu me lembro... na verdade eu nem quero me lembrar, isso nem me interessa. Mas, os homens também estão ali.

O Paraná foi um exemplo maravilhoso, os salões do Paraná. Com as gravuras, e o Paraná fez muitos salões de gravura. Nesse sentido, por coincidências ou não, algumas mulheres estavam fazendo gravura em metal, ou em madeira, e vinham se destacando. Que é meio a história na pintura nos anos 1920, tem a Tarsila e tem a Anita, influenciada pela arte alemã. Nos anos do abstracionismo, aparecem Lygia Clark, a Pape, e homens também, está entendendo? Ali as comparações são realmente dentro, o foco, é exatamente... ele é menos preconceituoso. As coisas pessoais não interessam.

Na arte contemporânea, vídeoarte, por exemplo, cuja máquina um pouco mais facilitada para ter no fim dos anos 1960, 1970, nos Estados Unidos, claro o X e Nam Jun Paik, algumas mulheres compravam as maquininhas de vídeo ou super8 para

filmarem a família. Essa filmagem da família começa dentro de casa, domesticamente...

I: Que é o *status* da mulher também.

AB: Agora, feminismo lá nos Estados Unidos, tem aquela Betty Friedman, tem aquela Ana, que é uma negra... mas enfim, politicamente, aquilo é política. Nós aqui, essas mulheres, algumas delas, na gravura tinha muita mulher. A Ana Letícia, a Fayga, eu, a Edith Bering, uma porção de gente, muito destacadas. A discussão aqui, intramuros, era sobre o momento político. O embate não era da mulher, do homem, não sei o quê. Ninguém se reunia para discutir como é que nós vamos continuar nossa obra. Ninguém discutia isso em nenhum momento. Algumas lideranças que aconteceram.

Mas isso das mulheres fazendo vídeo. Nos Estados Unidos, eu não acompanhei muito, mas tem aquela Judy Chicago e outras pessoas. Outro dia eu vi o trabalho e achei muito menos interessante do que ela era antes. Mas isso é o processo de cada um de nós. A gente para na morte, para na doença ou para na vontade ou não vontade de continuar fazendo alguma coisa tão comprometida com uma verdade.

I: A Lucy Lippard mesmo, que falou muito sobre feminismo e hoje em dia...

AB: Ah, isso mesmo. Eu a conheci. Eu tenho até cartas dela comigo.

I: Ela escreveu sobre o seu trabalho?

AB: Não, infelizmente não. Ela queria escrever, mas foi o momento da ditadura e não tinha um tostão para ir a Nova Iorque conversar, não havia e-mail. Então ela me mandava uns cartões-postais. A gente falou sobre a vida dela, a mãe dela que ela cuidou até a morte, coisas assim. Ela chegou a tomar conhecimento do meu trabalho, mas não houve reciprocidade.

Eu posso olhar agora de outra maneira para o meu trabalho, mas depois da contaminação da ideia de feminismo, isso está em mim sim. Eu olho para o meu trabalho e não falo se esse é um trabalho de mulher ou de homem. Mas dentro desse trabalho que é meu, eu incorporo coisas da mulher, não como uma receita, não é como um bolo, mas até certas ações como a do bordado... e aí eu já venho



com outra história, meu pai era costureiro de moda. Não a minha mãe. Eu já tive um exemplo feminino do homem, e não machista.

I: A sua referência de bordado vem do seu pai.

AB: Vem do meu pai que bordava na máquina de costura roupinha para quando eu era criança. Muita gente deve ter feito isso. Mas esse aspecto amenizado do machismo... meu pai, realmente, era uma pessoa assim, muita luta, mas ele conseguiu, se tornou um bom costureiro. Mas, a máquina de costura vem antes na minha cabeça do que o bordado.

Já em outros trabalhos com palavras, eu passo a máquina em algumas palavras. Esse é um trabalho de 1978. Antes ele era só um *mapinha* (sic) com a situação. Depois eu vou acentuar com coisas muito simples na máquina, eu entro com a linha vermelha e a preta, que são cores significativas para isso, e faço com que a costura se entrelace entre essas linhas que vem de baixo e de cima. Não é que eu volte e que eu vá. Mas agora eu tenho esses trabalhos todos com linha, são os macios. Mas não é que a linha é de bordado, nesses trabalhos ao invés de pintá-los, os macios, que eu faço desde 1980, que eu vou pintando certas situações, meio abstratas. Como essa geografia, eu não tenho nenhuma pretensão, mas como ela é denominada uma geopolítica, na qual eu também venho lendo desde os anos 1960, eu leio assiduamente assuntos que são da área da geopolítica. O Pedro Geiger, meu marido por 60 e tantos anos, ele é um geógrafo. Ele é um geógrafo muito conhecido. Mas não é porque ele é muito conhecido, mas é que internamente aqui, essa leitura que eu começo a me interessar nos anos 1960 para 1970, sobre geografia e sociedade, urbanismo, ele é o primeiro a escrever sobre as redes urbanas, e usar esse termo, isso nos anos 1960 ainda, eu começo a ler por aí. Em nenhum momento imaginar que duas pessoas casadas o cara fica proselitando “olha a geografia...”, mas o meu próprio interesse se entrelaça com o entrelaçado.

E essas coisas também de criar uma tensão maior nos meus trabalhos, eu faço eles como se a linha fosse uma caçada. Começo com uma linha de descrever uma situação geografia naqueles macios. E essa linha tem que acabar. E quem me disse isso? A maluquice. Então a tensão é muito grande, não é que eu tenho que fazer em

um minuto, não é concurso. Eu posso parar, mas essa linha tem que dizer onde ela começou e onde ela parou. São parâmetros de medidas e escalas da minha poética.

Não tem um crítico de arte que fez uma das curadorias do Mercosul? Você deve ter visto o Mercosul. Eu estive nele, mas eu não tive tempo de ficar lá. O Juan Roca, eu acho.

I: Dessa última?

AB: Não, não. Eu participei há uns oito anos atrás. A dele, ele se interessa exatamente pelo mapa. Artista que trabalha com o mapa. E aí começaram a aparecer alguns críticos, como tem na Espanha a... o nome dela... uma que fez a curadoria agora na Espanha do meu trabalho. Eu não me esqueci dela, ela andou já escrevendo sobre artistas e geografias. Quem era? Que absurdo!

I: Logo vem o nome.

AB: Agora inclusive a exposição vai para a Espanha em setembro, é uma megaexposição. Ela, de repente, me aparece como uma dessas pessoas que já tinha escrito sobre o meu trabalho e também sobre o Cildo. Um livrinho pequenininho, uma *joinha (sic)*. E isso foi encaminhando essas curadorias mega. Ela é uma feminista, não é que eu fico conversando com ela sobre, mas é uma feminista com uma posição a respeito, em uma posição de conquista do seu espaço como mulher, e dos machismos e da diferença. E a Espanha é muito, não é só a Espanha, aqui no Brasil está, nos Estados Unidos o que significa isso. Em todos os lugares. Na França... mas por uma coincidência, a galerista de Alicante, que é a Begônia, que me apresentou... a todo o momento que eu escuto as conversas delas é sobre isso. Sobre ocupação mesmo. A discussão sobre quem é diretor de museu, está entendendo?

I: Sobre atuação.

AB: Atuação, mérito. Está se discutindo mérito. Inclusive eu sei que o lugar onde eles vão botar a minha exposição em Madrid, é uma casa chamado "A Casa Encendida", arte contemporânea em Madrid, onde as diretoras, não por acaso, são mulheres. Não quer dizer que agora vamos virar as Amazonas. Mas eu me recusava há uns anos atrás, a participar de exposições, mas muitos anos atrás, onde não

fazia sentido, anos 1970 eu me lembro, e a ideia devia ser boa, um banco de Nova Iorque, um banco de mulheres. E a pessoa me escreveu que queria que eu participasse de uma exposição. Quando você também está de que exatamente, eu não quero diferenças nisso, eu não argumentei, mas eu não participei. Eu não estou dizendo que fui uma idiota, mas agora olhando, olha, que bobagem. Mas eu acho que a minha qualificação foi pela participação de que mulheres, e entram outras coisas também, “oba, mulheres juntas”, “oba, não sei o quê”, não pode ter isso.

Alguns anos depois, uma curadora independente de Nova Iorque me convidou para participar com os meus vídeos, de uma exposição só de mulheres videoartistas dos anos 1970 e 1980. Ela deu um prazo bem pequeno. Não é que eu tinha mudado de ideia. Mas aí quem eram as pessoas dos vídeos? A Joan Jonas, aquela outra alemã... essas pessoas, e eu também, até que é bom, não sou tão desconhecida assim. Eu tenho obras no MoMa [Museu de Arte Moderna], dos meus vídeos de início, e é claro que acabaram fazendo uma exposição lá no PS1, que é a Joan Jonas, eu, aquele com um nome gozado, uma americana, um pseudônimo, não estou me lembrando. Eram mulheres com vídeo. Acaba significando que o vídeo é um instrumento, é uma ferramenta que propicia possibilidades dentro desse campo. Mas, como eu também sou da área de ensino, não quero essas qualificações. Porque videoarte? Videoarte é como dizer pintura, várias pinturas, o que é videoarte? Os caminhos da videoarte dentro do feminismo são muito interessantes. Eu estou lidando com eles mais agora, que é uma informação de agora, porque eu venho há sete anos dando aulas anuais na Bélgica, em um lugar que se chama não sei o que de Kunst, numa cidade chamada Gent. E ali tem aluno mulher, homem, e começa a aparecer que os gêneros não são só esses. Eu tenho tido alunos assumidamente dentro desses outros gêneros...

I: No interstício.

AB: É, no interstício. E eu resolvi, eu já vinha pensando, fazer uma exposição de videoarte aqui na Casa França Brasil com essas pessoas. Eu chamei o Fernando e nós tivemos olhando os vídeos para colocar conceitualmente onde que são. Então existe uma coisa que é do feminismo, mas a gente está muito em dúvida se coloca como... humanos... está entendendo? É o único que a gente está... eu disse: “porque não põe gente?” (risos). Porque não são classificações. Talvez até acabe vencendo

“gente”. Não porque a gente não sabe como colocar aquele que me mandou o trabalho, que ele é exatamente dentro desse não-sexo. Outros até são mais da mulher feminista. Eu não trouxe de todo mundo. Tem alguns trabalhos que eu vi ali, que eu entendi que são pares. Duas mulheres que estão trabalhando juntas nessa tal escola. Eu entendi perfeitamente, mas achei, para mim, muito clichê de onde elas se basearam. Então a questão não é “oba! É feminista, manda pra cá.” Não é. Não é. É obra.

Em uma aula o Fernando começou a rir... ontem foi a última aula, e olha está tratando de artes plásticas ou visuais, não são confissões, não são meras confissões, não são meras medicinas, não são meras extrapolações para o campo da antropologia não sendo antropólogo. Isso que é um sobreaviso. Mas agora, não há dúvida, nessa exposição como exemplo, tem uma cineasta, ela é francesa e foi minha aluna há dois anos. Ela continua lá na Bélgica, que é um lugar que propicia muita coisa mesmo, é duro morar ali, mas é para artistas que precisam encontrar caminhos em meios onde não sobrevivem... não vai dizer que não é mais pintura, quando é pintor, eu tenho alunos pintores, escultores, não é que é categoria, mas o que significa isso. Mas essa cineasta é uma figura, e ela vai para caminhos nos dois vídeos que nós vamos mostrar é sobre a mulher, não há dúvida. Um ela chama de “Família” e está todo mundo ali drogado, eu acho que é encenado, mas também é tudo muito verdadeiro, uma situação de cinco minutos. E o outro é sobre uma família árabe, mãe, pai, avó e filha. Então ali tem coisas que aqui o pessoal não está pegando esses aspectos dos direitos da mulher, naquele filme, da mulher árabe. É um mundo, né? Com essa conexão eu não imaginava pelas próprias transformações desses artistas, do que eles são, do que eles querem falar.

I: E você acha que essas discussões que você anda tendo na Bélgica, sobre gênero, isso te dá um olhar anacrônico para o seu trabalho? De pensar essas questões de gênero e feminismo. Agora você toma um contanto mais íntimo com essa discussão e aí você olha para o seu trabalho e você encontra já lá coisas que estão sendo discutidas agora. Nesse sentido. Com a sua bagagem de hoje você consegue olhar para trás e perceber novas camadas no trabalho.

AB: Você comentou que eles são atuais. A gente quando faz o trabalho tem o desejo de que ele não se torne datado. Essa percepção, se eu tenho, e usando meios

diversos para poder alcançar. Eu também desenho muito, mas eu fiz sempre, tipo assim, cada um de nós é assim. Não é, eu não tenho, nenhum de nós você tem que ser competente. Competência está na força que a gente pode ter de trabalhar e atravessar certas coisas. A experiência de cada um pode ser muito diversa. Na época que eu estava fazendo alguns trabalhos viscerais, era estranho para a época o próprio significado. Não era estranho que poderia ser metafórico para o momento da ditadura. Se for fazer metáfora, então faz um panfleto. O estranho é que alguém chegava para elogiar, e não foram só esse tipo de elogio, mas diziam que isso era um trabalho de homem. E você vai replicar alguma coisa? Deixa, você vai replicar isso? Eu não sei o que isso quer dizer isso. Mas sei do ponto de vista do *cara*: “Mas tu é corajosa”, mas o que quer dizer isso?

I: Como se trabalho de mulher fosse representar feminilidades, fragilidades.

AB: Como se ela fosse mais fraca. Ela pode até ser. Ela pode apresentar se quiser.

I: E isso não é um defeito.

AB: Não é um defeito. E a ideia do bordado, de propósito, num trabalho como aquele dos mapas, apesar de pequeninhos, eles são pesados, eles são barra pesada. Em 1978 eu fiz esse trabalho e ele deu muito pano para manga. Eu passo de uma projeção mercator, para que se reconheça um mapa *mundi*, e depois vou fazendo estatisticamente, eu tive ajuda de um cartógrafo do próprio IBGE. Eu queria ver como o mundo mudava suas formas, na anamorfose, como se ele fosse denominado pelo petróleo. Algumas coisas *shrinking*, encolhem, outras expandem. Esse trabalho é um trabalho numa escala mínima. Eu sei que ele teria uma projeção imensa se eu fizesse num espaço gigantesco, fazendo a cena e tudo. E não é timidez. É falta de alcance econômico. Eu nunca tive. E isso ficou bom nesse tamanho. Eu estou dizendo: se quiser olha, se quiser entenda. Eu não vim para ocupar espaços arquitetônicos fantásticos. Eu não sou um artista abstrato que esculpe objetos que atravessam, não tenho nada com isso, alguns são bons, alguns são uma bobagem. Mas é naquele tamanho. A coisa ela tem uma coisa polêmica dentro dela. Essa coisa da costura, não é que eu não posso saber as camadas de imaginação na hora. Mas é para tornar isso mais vulnerável. Quase que não se aguenta. Eu quando

prego ali com duas coisas penduradas não é para aquilo cair na moldura, mas para se aguentarem e olha eu estou anotando isso.

Essa minha curadora desde que me encontrou me falou: “olha, o seu trabalho é muito delicado”. Muito interessante isso, pois eu disse “você acha?”. Eu sou meio bruta, faço tudo meio errado. Eu não vou pintar uma burocracia, até posso pintar *a la* renascença, até sei pintar, mas não é. Mas ela não disse isso só uma vez, e eu sei disso. Eu toco em coisas meio terríveis, mas não é um filme de terror. Eu estou dizendo para prestar atenção. O artista faz mensagens achando que vai mudar o mundo. E sempre achou, a gente sempre acha. E em momentos difíceis como a gente passou aqui com uma ditadura. E quando eu era criança, eu também estava vivendo uma ditadura, eu sofri muito, mas de outra maneira, era uma outra bem mais perigosa que era o fascismo no Brasil. Mas eu estava resguardada. Para mim era minha casa, meu pai e minha mãe, eu não tinha nenhum parente aqui, e eu me lembro que eu senti uma vulnerabilidade, mas não sabia bem o que era e eles também escondiam de mim. Mas aqui eu já estava como cidadã, estava em um embate.

Mas isso de colocar as coisas, você tem que passar dentro da sua profissão, eu tenho que passar por uma recoleta de coisas que elas são fortemente pautadas no encontro de uma estética para falar daquilo. É feminismo, não é feminismo, está entendendo? É mulher, é homem. Tem que encontrar o seu nicho. Tem que encontrar onde você vai poder dizer alguma coisa. Se a atualidade de certos trabalhos meus é uma coisa que é exatamente você fala e eu sei, ela é reconhecida e que bom, aparecem esses críticos, como ela, e agora na Bélgica andam falando sobre meu trabalho... eu já estou com 83 anos, eu fiz isso há 50 anos atrás. Eu continuo fazendo. Quando eu era abstrata a gente era, a gente sabia que era da vanguarda. Em um sentido onde o ismo tem uma vanguarda. Então a gente explorava onde podia ir no melhor da gente. Mas, nos trabalhos que eu tenho feito, a ideia experimental, toda arte é experimental. E eu me lembro que tinham uns críticos bastante horrorosos nos anos 1960, olhando o meu trabalho, eram dominadores aqui, e falavam: “é, o seu trabalho é experimental”. Eu não conseguia ficar em grupo, porque eu me lembro que eu disse para esse sujeito, eu disse assim... eu nem precisava, perdi tempo, mas eu disse: “mas escuta, experimental você está achando que... esse trabalho é um trabalho que eu vou para um laboratório e faço algumas

coisas acontecerem? E o que não é o trabalho experimental? Ele só é resultado quando ele não é mais experimental?”. Falei uma coisa dessas e mandei para aquele lugar. Então eu arranjava umas... não é porque morreu, o cara se tornou um imbecil e foi fazer um comentário sobre a Lygia Clark, em um livro que eu fiz com o Fernando, e nós fomos bastante éticos, nós não colocamos o que a Lygia falou sobre esse sujeito, quando disse assim: “tem alguma coisa errada. Se ele está falando bem do meu trabalho, é porque tem alguma coisa errada.” A Lygia era bem engraçada, né? A gente deixou isso de fora daquele livro “Abstracionismos”.

Então, quando você pergunta isso, não é bem um achismo. Mas eu aprendi desde que eu comecei a desenhar na aula da Fayga, ela já estava com um pacote socialista na cabeça. Quando a gente ia desenhar na favela, em 1950, você imagina, a gente ia desenhar na favela criança, lavadeira, a maioria de crianças negras. Ela dizia... se te põe uma coisa política na cabeça nunca mais... a não ser que fosse uma ideologia terrorista, Deus que me livre, como a gente tem hoje, mas ela dizia: “você tem que olhar para a figura”, – ainda era figurativo – ela dizia: “olha para a figura, tem que dar dignidade para a figura”. Imagina, essas palavras... Eu vinha para casa, ainda morava na outra casa, era uma criança: “tem que ver com dignidade, quais são os traços que você vai notar para representar aquela figura”. É muita abstração na cabeça, é muito difícil. Agora, respeitar, não há dúvida, aí é que está, você não pode vir com preconceitos para desenhar a pessoa aleijada. Você vê isso já nos pintores do século XVIII, você vê... é o artista e os preconceitos.

Eu não sei se isso responde em partes. Eu estou elaborando contigo aqui... que não é que eu fui olhar para trás e ver que eu podia ter feito diferente, não é isso que você perguntou, mas também a gente com arte não é muito nostálgica. Eu posso ter muita memória do que eu fiz e do que eu deixei de fazer, mas talvez pela minha história pessoal ela não tem nada demais, ela é muito simples. Artista quer ficar livre, né?

Mas eu já fui embora do país, eu já fui para Nova Iorque sozinha, meus pais ficaram apavorados: “como é que você vai viver lá?”, isso nos anos 1950. E eu voltei e encontrei tantas respostas para tantas coisas, para o meu trabalho também. É uma história longa. Estudei com a Hanna Levy. Houve coisas que são coincidências das mais importantes. Eu me casei logo em 1955, com o Pedro e numa vida que é normal. Mas, ao mesmo tempo, eu estava fazendo a faculdade de Filosofia. Eu me

formei paralela, concomitantemente, na área de Línguas anglo-germânicas, Filosofia, Linguística. Isso me acrescentou percepções em outras áreas. Não tanto em Filosofia, eu não entendo muito, mas eu acho que o artista é um filósofo. É claro que ele filosofa sobre as coisas.

Mas eu logo tive os quatro filhos, então é lugar-comum. Mas é o contrário de como que artistas precisam ter egoisticamente o seu campo e tratar de si. Não deu muito tempo de eu tratar de mim. Mas enfrentar pobreza, enfrentar ditadura, enfrentar prisão. Ser sofrido ou não, ter vontade de se matar... isso acho que ocorre em tanta gente. Mas tem alguma coisa que te faz ter, se não é esperança é vontade de continuar vivendo. Porque você tem os filhos. A vida é assim. Momentos de felicidade, como todos nós. E os filhos foram estudar, isso deu alegrias ímpares. E alguns são... como a Noni, que é uma designer, ela é totalmente um par com o meu trabalho. Muito crítica, porque ela é designer. Ela só mete o pau. Brincadeira (risos). Mas eu fiz umas ilustrações outros dias, e ela caiu em cima. Não faz mal, não é para ela que eu fiz. É uma vida muito simplória, simples, está entendendo?

A sofisticação está no que a gente vê, estuda, trabalha e critica. Todo artista é crítico do seu trabalho. Mas eu vejo que nas gerações que eu vou acompanhando, essa atitude tão crítica a respeito do próprio trabalho, essa cobrança, ela não é desse modo. Então isso também me abastece, eu dou as aulas por isso. E vou e dou aula também com o Fernando, ou sozinha, porque a gente vai quebrando a cabeça para entender o que é a mente de agora. Não quer dizer que um jovem de agora, me traz o trabalho, e ele já é um artista e aquilo ali é. O jogo é abastecimento, minha gasolina, álcool. Ela é muito simples. A questão de saúde tem me favorecido, em parte, e a do meu marido também. Então fica uma história bem assim, era uma vez aconteceu, tinha uma família, do lado dos meus pais eram gente da Polônia... e aí tem essas histórias. Aí acontecem essas coincidências, onde também a pessoa que organiza lá na Biblioteca Nacional Alemã, organiza essas coisas resgatando, não necessariamente só mulheres, mas essa importância aqui da Hanna Levy, de eu precisar resgatar memórias, ela não influencia meu trabalho, nem nada. Agora, a questão do feminismo, sim. Eu não sei de que modo. O feminismo tem sido uma pauta a todo momento em que eu falo do trabalho de alguém que eu encontro que é isso...



Eu andei anos atrás, ainda em aula, eu andei lendo, eu comprei uns livros lá de alguns autores americanos, exatamente porque eles tinham mais material para falar sobre isso, e andei trazendo para as aulas, e estranharam muito. Não eram aulas como as que eu dou agora. Não era bem História da Arte. No contemporâneo eu tinha de falar do feminismo, mas eu precisaria de mais material. Mas é isso que você fala, essa América Latina, com a Ana... como é que o nome dela... Mendieta. A Ana Mendieta. Porque aí no trabalho dessas pessoas, mais novas do que eu, apesar que ela morreu já, focando muito fortemente naquilo. Eu não passei na superfície disso. Mas o meu foco, eu fiquei atravessando, na minha maneira de ler entrar numa coisa política, de fato, mexendo aqui no ambiente.

Eu encontrei o Beuys pela primeira vez em 1975, em Nova Iorque. Por ter uma conhecida minha que tinha uma maquininha de vídeo, ele me chamou não para uma reunião particular, porque eu ainda nem conhecia ele direito, mas dentro de um espaço de uma galeria onde tinham alguns amigos dele, a maioria das pessoas que vieram com eles, uns alemães, estudantes do Beuys, que era uma pessoa muito polêmica. Quando eu fui conversar com ele, começou uma conversa muito do interesse de ambos. Porque não adianta você chegar e falar: “ah, Beuys, eu ouvi falar em você...”. Eu estava com toda aquela carga das ideias políticas, dos arquétipos, do que queria dizer um xamã dentro de uma tribo. Isso era em 1975. E aí eu comecei a perguntar coisas assim: “se você acha que ainda há espaço, para que o líder de uma nação seja um xamã?”. Eu ia trazer esse vídeo aqui no momento da ditadura, para mostrar. E ele responde, sem saber de onde eu era, mais ou menos assim: “mas agora nós temos líderes democráticos”. É o que eu queria que ele respondesse. Uma conversa muito longa. Eu tenho esse vídeo.

(História sobre a mulher que a acompanhou para fazer o vídeo da conversa com Beuys, a convite da própria artista. Passada a entrevista, ela não quis disponibilizar o conteúdo. Então, Anna Bella aproveitou a ocasião de ir jantar em sua casa para “roubar” a fita original desse vídeo. Seu filho, quando soube da aventura da mãe, pediu para que ela fizesse uma nova cópia e devolvesse o original, em plena madrugada em Nova Iorque).

## Entrevista Iole de Freitas



Retrato feito no ateliê da artista no dia da entrevista em janeiro de 2017, no Rio de Janeiro.

Isadora: Qual foi a sua motivação para realizar autorretratos no período da década de 1970, quando você morou na Itália?

Iole de Freitas: Eu não tive uma motivação. Eu não escolhi “ah, vou fazer autorretrato”, de jeito nenhum. Eu vim de uma formação de desenho industrial e de dança, e quando eu casei com o Antonio Dias, fui morar em Milão e aí eu fui trabalhando em *design* na Olivetti, muito na programação visual deles, de um escritório bem de ponta, com desenho de produto também. Os designers eram o Sotsa, o Hans von Klier... o Plinio Castelli... então foi uma experiência muito boa. Paralelamente a isso, eu fui desenvolvendo uma linguagem pessoal. Porque eu tinha anos de dança e sabia que na dança em si eu não estava conseguindo cunhar uma linguagem própria. E o *design* que sempre me interessou, eu fiz AERJ [Escola Superior de Desenho Industrial] aqui no Rio, mas não terminei porque fui pra Milão...

então foi essa necessidade, quer dizer, não foi o autorretrato. Acho que isso tem que deixar claro. O trabalho como um todo, o processo criativo vindo, ele tangenciou retratos que eu não chamo de autorretratos. Estou marcando bem isso. Não chamo, nem nunca considerei essa hipótese. Você é a primeira pessoa que está me trazendo o nome. Inclusive quando me chamam para exposições de autorretrato, eu não participo. Uma vez um curador amigo insistiu muito, aí eu falei: “você quer um autorretrato? Tá bom”, aí eu mandei uma escultura abstrata. Este é um autorretrato. Então foi uma questão de cunhar uma linguagem, que resulta agora nessas relações que mais me interessam, de grande porte, tencionando com toda estrutura arquitetônica dos museus, de residências... Então a primeira etapa da expressão não veio nem por desenho e nem por pintura. Eu escolhi o filme, que era algo que estava começando naquele momento do início dos anos 1970, a começar a criar um campo muito próprio de estruturação da linguagem. Fui tateando esse início da construção da linguagem com o filme, bem distinto de propósito da objetividade dos desenhos de produto da Olivetti, quer dizer, algo que eu tivesse uma liberdade muito maior. E comecei como você vai ver aqui, muito mais fazendo registros de luz, sombra, reflexos.

A partir dessa experiência, eu fiz dois filmes que foram minha primeira exposição em 1973. Um era “Elements”, tinha muita coisa de água, e algumas espécies de vegetais, entrava a mão um pouco com o corpo, mas nada dessa ideia de me retratar. Nunca teve essa intenção. Era uma questão de procurar a atuação da luz sobre algumas matérias. Sobre sólidos, líquidos, como funcionava isso. E o outro filme que se chamou “Lightwork” que era justamente sobre a questão da luz. A luz filtrando, irradiando, dentro do estúdio, da casa. Então esses foram os parâmetros. Naturalmente ao investigar as questões da luz, e as sombras e reflexos, era quase automático que minha própria sombra, meu próprio reflexo, surgissem. Então eles foram simplesmente circunstanciais. Aí fui organizando a partir dos filmes. Depois fui tirando alguns fotogramas dos filmes fazendo as sequências fotográficas. E trabalhei aí com o 16mm. E um pouquinho mais para frente, depois de dois anos, de muito trabalho mais relacionado com a luz, reflexos e espectros é que eu me deparei com a própria realidade da imagem nítida do corpo refletido no espelho. Ele vinha como uma sala, um fantasma, um espectro mesmo. Não me interessava a corporeidade humana, muito menos a minha. Me interessava essa investigação de reflexo. Como

eu estava com a câmera na mão, naturalmente aparecia o reflexo do próprio corpo. A partir daí, ao invés de ter as superfícies de vidro, das janelas, das portas e tal, surgiu o espelho. Isso tudo acidentalmente, no ateliê. Aí surgiu uma série de fotos. Aquilo mudou um pouco essa percepção, porque aí tinha não só uma corporeidade clara humana, quanto tinha a evidência de que era eu que estava ali. Mais o rosto e tal... eu não ficava prestando atenção, era o que saía. Aí criou essa questão da identidade, isso foi muito trabalhado nos anos 1970, porque, como tudo no campo cultural é uma malha poderosíssima, enquanto eu estava fazendo esses trabalhos, já tinha exposto em 1973, já tinha saído no Flashart, na Revista Data, aquelas revistas mais de ponta da Itália, e na Artpress na França e tal. O que ocorreu é que surgia simultaneamente, pois não estamos isolados no mundo, surgiu o movimento chamado Body Art. Éramos vários artistas começando e uns que faziam performance, às vezes tinham a foto feita por outro fotógrafo, um registro, então o que era a obra? Só o instante da performance? O registro fotográfico feito por uma outra pessoa valia? Tinham todas essas questões, e aí sim essa presença corpórea sendo minha, criando uma questão de identidade, e começou a criar outro significado, pois não tinha isso no início. Aí o trabalho foi se desenvolvendo.

Para a Bienal de Paris, aquele [trabalho] que aparece com um círculo, foram fotogramas tirados de um filme em 16mm, e esse filme infelizmente se perdeu, pois teve uma infiltração violenta de água no ateliê, quando eu vim para o Brasil e estragou tudo, porque a gente só viu depois que infiltrou por baixo.

I: Que pena...

IF: Quando a gente abriu as caixas estava tudo organizado, guardado, e estava tudo colado, aí não tinha como. Inclusive o negativo cor. Então alguns fotogramas já tinham sido usados nessas referências. Só para você entender que a questão começa com o interesse pela imagem e movimento, pela questão “ah, porque fez dança e tal”, tem várias pessoas que fizeram dança e não tem o menor interesse pela imagem e movimento. São questões muito complexas da gente ficar territorializando e etiquetando. É uma malha, porque são processos de individuação, então você tem um campo que é comum, cultural, ainda bem, que nos entrelaça, mas dentro dele as especificidades vão em profundidade. Então aquilo veio como essa investigação de luz, de sombra, de reflexos, e o corpo surgindo, até como

aferimento dessa situação. E depois é que ele foi criando a partir do elemento espelho, e não só painéis de vidro e tal, é que ele foi criando um contorno mais preciso dessa corporeidade, uma volumetria, e aí uma identidade com o próprio artista. Daí foi aquela questão também da fragmentação dos espelhos, para ver a fragmentação das imagens, nunca houve um planejamento da minha parte: “ah, vou fragmentar o espelho pra ver como então fica a imagem fragmentada”. Eram de fato ações muito intensas, obviamente, embasadas no psiquismo, mas não era catártico, e não era uma questão também com o objetivo de fazer um gesto agressivo. Era uma investigação plástica que, obviamente, transpirava situações psíquicas, muito coerentes com todos os movimentos de liberação dos anos 1970. Correu-se tanto nesse sentido que agora temos essa marcha à ré horrorosa no mundo inteiro, porque foram conquistas feitas a dura penas. Nossa geração dos anos 1970 e esse grupo.

Agora vamos ter outra exposição grande em Los Angeles chamada “Radical Women”, que são exatamente as mulheres que nos anos 1970-80 romperam questões estéticas, culturais e sociais. Na época que eu fui para a “Documenta” em 2007, estava inaugurando outra que o nome tinha uma expressão em alemão “Wack!”, também em Los Angeles, então o grupo de curadoras de lá investiram muito nessas raízes históricas. Essa questão da imagem feminina começa a entrelaçar-se com as questões da ação do corpo, o corpo como instrumento de arte, quer dizer, é uma confluência de situações culturais, então a Body Art, o movimento feminista, a questão do corpo feminino, da identidade feminina. O trabalho não foi feito como um libelo para essas coisas, e acho que isso é o mais interessante. Como eu, a Anette Messenger, a Catherine Zielinger, quer dizer, eram artistas que escolheram a questão da foto, do vídeo, da performance para criar a própria linguagem mas tendo uma postura muito coerente com seu próprio psiquismo, estando muito ligadas à realidade do campo social no momento. Os trabalhos eram de ruptura, eram radicais. Por isso eu presto atenção nas duas. As pessoas ficam achando que é a gente. Mas quando dois grupos fortes de curadores de museus importantes em Los Angeles, dedicam durante cinco, seis anos à pesquisa e nomeiam o resultado dela, a exposição “Women Revolution” e outra “Radical Women” então, obviamente, que esses movimentos todos, estéticos, trouxeram em seu bojo toda uma força de ruptura e renovação, ou melhor, inovação em relação

também a toda questão social e comportamental. Mas os trabalhos, pelo menos o meu e dos artistas que eu era mais próxima, não eram ilustrações de teoria. Eles surgiam como uma teimosia, uma determinação, uma urgência mesmo, pra usar um termos dos anos 1970, de uma expressão na área da arte. Então você vê que fica longe do conceito de autorretrato.

Não sei se estou fazendo uma revolução aí na sua ideia, mas para poder falar de uma maneira coerente com o processo, não tem esse negócio, nunca teve a intenção e não considero nenhum dos meus trabalhos autorretratos, de jeito nenhum, pelo contrário. Eles tem uma abertura, o corpo entra, mas é a ideia da corporeidade humana, da corporeidade escultórica, do corpo no sentido amplo e não na coisa restrita do eu me fotografando. Então só para por porque, foi até interessante porque para ser correta e verdadeira, eles estão no oposto da ideia do autorretrato. Eles não surgiram de jeito nenhum assim. E, é claro, que depois que você coloca o trabalho no mundo e o trabalho fica à mercê, e aí as pessoas podem interpretar como quiser. Mas sei que, dentro de todos os desenvolvimentos, têm textos da Lea Vergina, da Lucy Lippard sobre esse período. A Lea Vergina tem um livro sobre Body Art e tal, você percebe que é muito mais complexo as questões. Você pode ter um trabalho a cara do artista, no sentido de não ter a fisionomia dele, mas ter a essência dele ali.

I: Quando eu me interessei por pensar autorretrato foi exatamente porque percebi que nos anos 1960, e principalmente nos anos 1970, muitas artistas mulheres começaram com esse processo de se autorrepresentar e de uma autorreferencialidade. Acho que estou chamando de autorretrato por ser algo mais palpável, de uma percepção do período. E é por isso que eu escolhi ir por esse caminho. Mas, para mim, é muito importante você me dizer como olha para esses trabalhos. Meu orientador me questiona: “você acha que é autorretrato? Se você acha que é, você terá que defender”.

IF: Eu acho que é um termo perigoso. Com toda sinceridade. Eu acho que é como título em trabalho, sabe? Eu tenho muita dificuldade. Acho que têm artistas que são brilhantes em titular, com títulos que só ampliam e libertam o trabalho. Eu tenho muito medo de título, porque eu acho que eles podem direcionar e encurtar o entendimento. Então, acredito que essa questão toda tão desenvolvida fortemente e

não só nos anos 1970, porque nos anos 1960 já tinha a Meredith Monk, Joan Jonas... Joan Jonas agora na última Bienal de Veneza que foi reconhecida. E eu ficava me perguntando: “por que a Anette Messenger que era muito menos radical na época, era mais literal o trabalho dela? As mulheres, aí fazia as rugas e tal, no início”, mas era mais fácil de entender, porque ali tinha uma representação clara de uma crítica sobre a questão da idade, da mulher, do corpo e etc.. A Joan Jonas entrou de um sola. Foi uma das primeiras mulheres que entrou num palco, e ela tinha uma câmera de vídeo que a filmava enquanto projetava lá, entendeu? Coisas muito radicais. Ela fazia uns movimentos de dança, de corpo, e agora custou que ela foi reconhecida. A própria Meredith Monk acho que nunca foi reconhecida o suficiente.

I: Eu também acredito que não. Eu vi um show dela recentemente em Porto Alegre, e foi uma das coisas mais incríveis que eu já presenciei.

IF: Ela é impressionante e ela é a coisa seminal: porque ninguém teria o que fez... eu sempre acho, não é que o outro viu e aí copiou, mas é que alguém abriu o canal, em algum lugar teve uma certa visibilidade. No Oriente deve existir, milhares de movimentos já existiram, e a gente fica por fora, porque não tem nenhum aceso. Agora, o que se tem acesso no Ocidente, no pouco que sobra do que tem do Oriente, eu acho que esses movimentos quando tem força. Eu não acho que o Picasso pensou: “ah, vou fazer uma coisa que vou chamar de cubismo”, o cara meteu a cara no trabalho. Tá bom que viu arte africana, tá bom que viu isso, tá bom que era *hipercool*, tá bom que viveu num cruzeiro etc. e tal, fase rosa, fase azul, treinou, treinou, mas é do sujeito ele ter tomado aquele caminho, entendeu? Começado a fazer o *Demoiselles D'Avignon* e daí as coisas surgem. Então, eu acho que esses trabalhos têm muito mais um cunho de ruptura. E aí fica difícil para uma pessoa entender... pelo que você me fala é exatamente o que acontece, totalmente diferente. Mas se você nomeia com um termo que na História da Arte está hipercunhado... ele já está dado. É como eu falo, aí mete uma garrafa de Coca-Cola, eu falo tudo bem, mas ajoelhou tem que rezar, ela é mais forte que você, sinto muito. Ela é mais forte que você. Vai dar um nó em pingo d'água? Vai pegar o dólar? Não, o máximo que eu posso fazer é relacionar com o Cildo, zero dólar, mas ele já fez, você vai fazer o quê agora? Então, eu acho que quando se toma uns termos que são assim, eu acho que sei lá, estou opinando porque tenho medo que isso vire uma

etiqueta que não corresponde à natureza da sua investigação, pelo que você está falando. Vai na contramão. Não são autorretratos. Muito mais coerente se você quer se referir ao termo, então você se refere reiterando que não é isso. Porque você nomeia e já legitimou. Acho difícil. Joan Jonas é um ótimo exemplo disso. Você faz todo um movimento psíquico, totalmente alinhado com as questões estéticas sendo questionadas, as questões sociais sendo questionadas, comportamentais... era muita ruptura junto.

I: Sim. Para se circunscrever num termo que já é usado desde, enfim, Rembrandt...

IF: Claro. Ainda mais que tem um mestre como Rembrandt. A gente só se ajoelha na frente dele e diz: "já está bom, já entendi o que é autorretrato".

I: Vamos ver. Agora acabaram minhas perguntas, pois todas eu uso o termo autorretrato. (Risos)

Você acha que há algum motivo especial, para que esse exercício, que eu tomei a liberdade de chamar de autorretrato, mas enfim, de você trabalhar com a fotografia e com o vídeo e com a luz. Você acredita que há algum motivo para que ele esteja circunscrito à época em que você viveu em Milão?

IF: Eu acho que ele é muito, como todo trabalho, como eu já te falei, ele responde de uma maneira muito forte a realidade socioeconômica social onde ele está integrado. Quer dizer, nos anos 1980, já estava com outro tipo de circunstância externa e interna. Então foi uma confluência de estar com 25 anos de idade, 26 anos de idade, tendo esse histórico de dança bastante grande, tendo já a percepção de que na dança, possivelmente, eu não estava conseguindo encontrar o viés da linguagem que eu queria ter, com o processo de individuação, e aí também não era no *design*. Fui investigando e me deparei com essa possibilidade. Então acho que isso, como eu te disse, se hoje eles analisam como exposições de "Radical Women" e "Women Revolution" houve de fato nos anos 1970, como houve do ponto de vista sociocultural e comportamental uma mudança radical, e muitas vezes a mudança radical é feita de maneira muito vigorosa, porque depois já se acomodou e fica todos nós, nós mesmos que fizemos muitos desses movimentos, aproveitando o lucro dela... gerações depois, normal. Mas naquele momento, respondeu-se a uma necessidade de mudança radicalmente. Foi uma resposta sim. E aí uma resposta



que tangencia a questão política, que tangencia a questão cultural, mas que está totalmente integrada no histórico da constituição da linguagem de cada artista que ali trabalhou. Por isso que as linguagens depois... são autônomas e tiveram seus caminhos. Mas acho que reflete sim. E se eu tivesse ficado no Brasil? Não tenho a menor ideia.

I: Sim. Isso não tem como responder.

IF: Sim.

I: Eu gostaria de saber um pouco como os seus pares no Brasil, as pessoas do meio artístico, recebiam os seus trabalhos?

IF: Bem, aí tem que ver questão assim de época, né...

I: Minha pergunta é mais para o período quando você voltou, e começou a expor aqui.

IF: É que eu comecei a expor quando ainda morava lá. Tem essa diferença. Em 1973 eu trouxe uma exposição para o MAM...

I: A "Fotolingagem"?

IF: É, a "Fotolingagem". Eu pus na mala os trabalhos da Anette Messager, do Boltanski, que éramos todos amigos e tal. Eu falei: "estou indo". A Dona Guiomar tinha ido para Milão no período que eu estava inaugurando uma exposição minha. Ela viu, foi na inauguração e tal, ela era muito próxima do Antonio Dias, e ela foi lá e visitou... e ela disse: "por que você não leva?", e eu falei: "agora, assim?", e ela: "é, quando tu for agora". E eu me organizei assim. Pedi pra todos, fizemos um 'catálogozinho' que quase não existe mais, acho muito significativo porque ele foi feito na tipografia ainda do MAM, todos com os tipinhos ainda, muito bonitinho, em preto e branco, pequenininho... e foi uma exposição importante, porque ela não veio com atraso. No momento, quer dizer, eu não sei se todo mundo se deu conta, às vezes o pessoal nem lembra, mas essa coisa importante, não tinha tanto o *WhatsApp* na vida, essa simultaneidade, era tudo muito difícil. Então ela veio num momento em que nós estávamos começando a trazer à tona essa questão.

I: Mas acho que foi tão importante que muita gente se refere ao termo fotolinguagem...

IF: Pois é, aí ficou cunhado o termo. O único trabalho que não foi trazido de uma conversa minha direta com artistas amigos, foi o Vegman, que eu não tinha contato com ele, americano. Aí o Thomas Kohn me emprestou o trabalho dele. Os outros todos, o Hans e a Hilla Becker... todos... aquela coisa totalmente de um grupo, de um movimento, que quer se apresentar. E aí depois vieram esses textos, veio a Léa Verge, veio a Lucy Lippard, o Thomas.... como é o nome dele... da Revista Data... e isso foi criando uma consciência que desembocou na Bienal de Paris dos jovens de 1965, porque aí o Jean Cristophe Amant, que era o curador do museu de arte contemporânea de Lucerna, ele era um dos curadores, não se chamava assim, que era o responsável pela seleção italiana, e eu fui convidada por essa seleção, exatamente porque ele estava interessado nesse tipo de linguagem que estava vindo à tona. E o Thomas Utrini, que era o crítico de arte italiano que tinha a Revista Data. Então a situação foi construindo-se assim. E voltando a questão do Brasil, então teve essa oportunidade, que eu acho que foi uma coisa muito ágil da dona Mari, e eu também, rapidamente, a gente trouxe, fizemos a exposição e aí então eu fui convidada para, no ano seguinte, fazer uma individual no espaço experimental do MAM. Aí eu trouxe uma série grande de trabalhos. Eu conhecia já algumas pessoas aqui, mostrei uns filminhos na Galeria do Luís Buarque de Hollanda e do Paulo Bittencourt, que era aqui em Santa Teresa, e essa exposição eu acho que teve uma boa repercussão. Pessoas que depois... eu já conhecia: o Ronaldo Britto, o pessoal da Opinião, o Duda Machado, a Suzana de Moraes da Revista Pólen, então essas vindas eram muito produtivas.

Nesse momento o trabalho também criou uma dinâmica mesmo de ativação dessas questões no Brasil muito forte. Até por esse grupo de pessoas. Essa Revista Pólen era linda, linda. E era a Suzana de Moraes com o Duda Machado que faziam. Teve uma repercussão e um entrosamento. Eu me lembro que o Paulo Venâncio eu nem conheci nesse período, foi um pouco depois, mas sempre que ele está comigo, toda vez que tem uma coisa pública, ele fala: “a exposição que me fez pensar o que era contemporâneo (pois ele tem lidado mais com música e tal). Foi quando eu vi a exposição da Iole...”. Acho engraçado porque falou isso publicamente anos depois, e a gente é amigos desde os anos 1980, e eu falei: “ah foi, é?”. Então são exposições

que foram apresentando para as pessoas uma outra possibilidade de se construir linguagem dentro do contemporâneo. Não só porque a mídia era diferente. O que se fazia com a mídia essa que era a questão. Não era só porque era foto, filme, vídeo ou performance. Era que uso se fazia desses recursos. E é como você falou, era muito linkado com as questões de ruptura dentro de uma situação comportamental e social. Eu acredito que essa repercussão nesse período foi muito boa. Mas aqui não se acompanhava muito, Bienal de Paris e tal. As pessoas não sabiam. Eu lembro que quem foi para a Bienal de Paris pelo Brasil, porque eu fui pela Itália, foi o Luís Alfonso, um ótimo artista, até que hoje em dia não parece tanto, mas ele era excelente. E aí eu fiz esses movimentos. Voltava aqui praticamente anualmente.

Até que eu voltei em 1968, e em julho eu me encontrei com a Raquel Arnaud, e ela me propôs fazer uma retrospectiva com esses oito anos de trabalho que eu já tinha em Milão. Aí quase tudo que eu tinha, ainda não tinha perdido tanto coisa com aquela bendita inundação, então eu fiz na Arte Global, que ela era diretora, foi a última exposição da Arte Global, depois ela fechou. Antes tinha tido a Maiolino, um grupo bom de artistas que ela convidou. A partir daí o trabalho foi introduzido mais em São Paulo, e foi bom, porque ele tinha sido introduzido nos anos anteriores aqui no Rio, no MAM, e eu também tinha amigos em São Paulo, artistas, Resende, Fajardo, Rodrigo Naves, o Tassinari... então foram muitas pessoas nessa malha, que quando a gente morava fora já existia, pois eles iam visitar, e quando eu vinha pra cá também. Não houve uma chegada assim caindo de paraquedas. Mas mesmo assim, foi chegando 1978, e aí eu fui pra São Paulo, para trabalhar no Núcleo de Desenho Industrial a convite do Luís Vilares e o Funaro, que eram os diretores. Eu trabalhei lá nessa área ainda de *design* e, depois, voltei a só fazer meu trabalho e, em 1981, voltei pro Rio. Aí participei da Bienal de São Paulo com os trabalhos de instalações fotográficas.

Aí o trabalho começou. Fiz uma exposição em 1983, ainda na minha galeria da Áustria, então consegui manter. Fiz outra um tempo depois também com a Galeria de Florença, fiz outra em Milão e, depois dessas exposições quando foi chegando 1986-87 assim, o trabalho foi criando uma liberdade maior, se distanciando das fotos. Foi tudo muito. Gradativo, porque o processo vai fluindo. Aí os objetos, os fios, os tecidos que entravam às vezes nas instalações filmadas, e nas performances, eles começaram a ganhar uma autonomia. O caminho foi mais ou menos esse.

Agora, acredito que quem não viu a exposição no MAM [Museu de Arte de São Paulo], quem não viu a “Fotolinguagem”, quem não viu a exposição na Raquel, lá na Arte Global, e nem aqui os filminhos nos anos 1970, lá no Luís Buarque, não tinham conhecimento maior do trabalho. Quer dizer, ao voltar você tem que ter esse entendimento que tem um grupo dos pares, que você perguntou, dos críticos, artistas, das pessoas interessadas, dos próprios colecionadores, de diretores de museus e tal, que conheciam. Mas um público maior, não. E um público mais jovem também não, porque nós éramos o público jovem. Ainda consegui aproveitar o Hélio [Oiticica] um pouquinho, quando eu estava em Nova Iorque, a gente conviveu muito, na época em que ele ficou um período em Londres também lembrava, aqui assim que eu cheguei logo depois faleceu. Mas a Lygia Clark ainda um pouco, conheci também de lá. Mas aí o Zé Resende, o Tunga, o Waltercio, o Ronaldo Britto, então, todo esse pessoal que eu tinha contato quando estava morando lá e vinha pra cá, quer dizer, então isso foi criando o esteio, o núcleo interno das discussões, e das próprias tensões culturais discutidas entre os pares. E acho que foi mais ou menos isso.

Depois eu fiz uma exposição com o Bruno sobre isso que eu chamo de “Esgarçados”, que foi exatamente de passagem, os trabalhos que eu expus na Áustria. E depois aí os trabalhos foram criando essas situações de maior leveza, maior autonomia... até entrar no embate com a arquitetura. Então é mais ou menos esse o processo. As fotos foram aos poucos saindo, ainda em 1981-82-83 ainda tinha foto, mas mais de situações, objetos e tal. E depois... foto sai, o corpo sai e fica o corpo da escultura, né.

I: Sim. Até essa última exposição, “O peso de cada um”, para mim ficou muito claro isso. E é muito legal ver hoje a sua trajetória, porque dá pra perceber que tudo é muito coerente... uma coisa vai dando na outra.

No Brasil você chegou a fazer trabalhos com fotografia?

IF: Não. Quer dizer, fiz sim. Fiz exatamente nesse período. Eu não sei se tem alguma coisa aqui, acho que não tem nesse livrinho. Esses trabalhos, por exemplo, tá vendo, que tinham essas (inaudível) que tinha coisa... que eram esses meus objetos estranhos, que foi exatamente nessa fase, essa exposição na... com esses

que eu chamo de os esgarçados, com borracha, tela, fio. Não deixam de ser corpos, pois aqui tem uma questão orgânica muito forte, os *aramões* (sic). Esse aqui é do Paulo Venâncio, eu gosto muito desse trabalho, esse aqui é com tecido. Esse tecido já está todo amarelado. Então quer dizer, tem uma relação com o corpo, mas ele não tem a figuração. É essa a grande questão. As operações permanecem: do fluxo, de continuidade, daquilo que é uma matéria mais maleável, mais fluida, daquilo que é uma matéria mais resistente... aí eles vão criando corpo, castelo e tal, ao invés de ser esses paninhos, essas coisas.

Isso aqui já muda a escala. Tem esses trabalhos aqui do Paço. Aí eles já começam a tentar lidar com essa coisa da arquitetura. Tanto na escadaria do Paço como na Capela Morumbi, e depois então... quer dizer, essas imagens eu não tinha perdido ainda. Depois da inundação ainda consegui. Depois dessa exposição que teve uma sala só com as fotos, eu devia ter deixado tudo no museu, impressas em papel e tal. Aí eu joguei isso aqui, porque eu sempre tinha que inventar um negócio... aí joguei essas ampliações transparentes enormes no vidro...

I: Nossa! Muito bacana esse jeito de expor.

IF: E perdi... e perdi esses originais. Esse eu ainda tenho. Eu fiz essa no vidro do museu, depois tinha que arrancar e acabou. Mas aqui no Paço Imperial que veio a retrospectiva foi feita no vidro mesmo, aí está no MAM. Esse eu perdi o original. Esses eles estão no Paço Imperial. Tinha esse sozinho, aqui o outro, uma certa referência. Esses é uma pena, porque por exemplo, eu não sei onde eu meti esses, é que a cabeça... eu sou organizada, mas como esse material de foto dos anos 1970, não sei que coisa que dá ... por isso que eu brinco... séculos de...

I: Pois é, eu também fotografo com filme até hoje e é muito difícil manter os negativos, você organizar...

IF: É, é muito difícil, muito difícil.

Esse é o espectro, esse era um dos primeiros. Quer dizer, o corpo entrou não por causa do corpo. Eu estava investigando o negócio da luz e da sombra. Isso aqui, essa complexidade desses elementos. Isso nada é montado em negativo. Isso

estava acontecendo realmente, dos reflexos que se sobrepõem. Agora, o corpo estava lá porque era o elemento que eu estava testando... era o reflexo à mão...

I: É o que você tinha às mãos...

IF: Sim. Então é bem diferente...

Esse trabalho aqui grandão que teve na Casa das Rosas em São Paulo, se chama “Corpo sem órgãos”, então ele tem essa relação. Esse aqui dessas pedrinhas. Então é isso aí. Eu não sei se eu atendi um pouquinho do que você estava esperando...

I: Nossa, sim, com certeza, com certeza.

IF: Porque eu acho que as coisas têm uma ressonância com a época, com o lugar, com o meio e qual a dimensão que você escolhe para lidar com ele. Porque o meio é igual e cada artista, vai para um lado, mas eu acho que não se consegue. Seria pura prepotência achar que uma criatura pode... ela pode até estar avançada do seu tempo, grandes gênios estão, mas eles até para poderem... a imagem que mais me marca isso é o Nureyev quando eu vi dançando, já falei isso em vários momentos, porque é importante, com a Margot Fonteyn lá no Scala de Milão. Ela aquela pluma, com uma delicadeza, e ele quando entrou em cena era um armário e eu pensei: “esse cara não vai conseguir levantar voo, não”. Na hora que ele pulou, ele pulou mais alto, mais leve do que ela... ele pulou sozinho... técnica de... e o grau do impulso que ele conseguiu dar no próprio corpo para o corpo poder voar. Então eu acho que tem muito isso. Quer dizer, qual é o impulso que o artista dá para a própria linguagem? Para ela poder... e aí nessa questão se está antes do seu tempo, se está coerente com o tempo, se está à frente do tempo e tal. Eu acho que vai depender do impulso. Mas ele vai ter sempre que apoiar o pezinho. Porque ele não veio carregado com algum tipo de elástico, pendurado, vindo de cima pra baixo. Ele saiu do chão e saltou. Eu acho que você sempre pisa no campo que você está culturalmente. Daí você salta. Aí vai depender da amplitude do voo de cada um. (Risos).

I: Sim. Com certeza.

IF: Eu acho que é isso. Com quem mais você vai conversar?

I: Vou conversar com a Regina Vater, com a Sonia Andrade e com a Anna Bella.

IF: Ótimo. É bom porque são experiências diferentes. A Anna Bella ficou no Brasil enquanto eu estava lá. A Sonia morou fora por muito tempo. Fez uma bela exposição no Centro Hélio Oiticica também onde eu fiz, que foi escolhida uma das melhores do ano, eu me lembro bem. Mas a pessoa não estando no país é mais difícil dela fazer circular o próprio trabalho, mas ela é excelente, excelente. Quem mais você falou? É a Sonia, a Anna Bella... e ah! A Regina, que morou anos fora. É, muito interessante, muito interessante... talvez a que tenha tido a experiência de permanência e atravessado as tribulações dos anos 1960-70 seja a Anna Bella, aqui... porque nós outras todas estivemos momentos longos fora. O meu não foi tão longo quanto o delas, mas foi estrutural porque foi a gênese do processo. Eu não tenho a menor ideia se eu não tivesse ido para Milão, e tendo aquela contaminação, aquela provocação, porque quando eu estava casada com o Antonio Dias eu tinha muito contato com o pessoal de artes. Então eu estava na área do *design*, com os arquitetos, com os designers amigos, mas era muito forte a convivência. Então é natural que você estabeleça seus pares ou as rupturas e aquilo que você quer alavancar, parte disso que eu estou falando, é aquele ponto que é da onde você alavanca. Se eu tivesse ficado no Brasil provavelmente seria diferente. Mas ficou uma coisa interessante, porque nos oito anos lá fora, os dois primeiros deles, eu vinha sempre, então mantinha essa relação. Agora, depois é muito difícil. Manter lá a intensidade que eu tinha nos anos que eu trabalhava, morando aqui, é muito difícil, eu acho. Mas aí foi o quê? Foi crescendo aqui. É um deslocamento onde os lugares têm importância.

I: É verdade, questão de contexto também...

IF: É! Então eu acho que é isso.

E você faz um trabalho também, seu?

I: Não. Eu fotografo porque eu gosto. Engraçado que eu entrei na faculdade de Artes, eu fiz graduação em Artes Visuais, porque eu queria ser artista. E fui enveredando para a pesquisa. Acho que a gente acaba não escolhendo muito, não é? Fui enveredando para a pesquisa, pois foi algo que foi acontecendo assim, ao invés de “ah, eu quero ser pesquisadora”.

IF: Por isso que eu digo, as coisas não aparecem na frente e aí a gente corre atrás. Vai se construindo como um processo, não é?

I: Sim... mas eu tenho vontade de desenvolver uma poética. Acho que a faculdade de Artes foi muito é... sabe quando reprime, assim?

IF: Cerceadora.

I: Sim, com certeza. Porque era: “por que você faz isso?”, e tem coisas que a gente não sabe explicar.

IF: Às vezes vai descobrir anos depois...

Estava vendo essas pequenas maquetes de papel, isso foi uma doideira pra poder passar para um material mais definitivo e tal. Porque, às vezes, nem a reflexão do outro, que enxerga mais na frente, naquela hora... ele chama atenção, você guarda, mas você não situa o próprio artista. Quando eu fiz lá na casa França Brasil, teve a mesa de conversas, debates e tal, e eu chamei o Luis Alberto Oliveira, que é físico e que agora é diretor do Museu do Amanhã, uma pessoa que entende muito de literatura e de arte. Uma pessoa excelente, muito generosa. E ele falou e tal, sou professor da área de dança, Sonia Salcer, e aí e ele olhou e falou, lembro bem da cara dele, “acho que o que eu estou vendo aqui é um origami curvo”. Fiquei na minha. Origami curvo!? Origami dobra, tem dobradura, dobradura-amílcar, origami, curvo, e tal. Aí fui para casa e mandei um e-mail pra ele. Falei: “olha eu entendi, eu tentei, tentei, acho que eu entendo o que você quer dizer. Mas ao achar que eu entendo, eu discordo.” Então ele mandou mais respostas e a gente continuou nesse negócio. Aí eu vim para o ateliê e tentei, tentei o que que seria e tal. Aí estava agora tentando entender umas coisas totalmente diferentes, a partir das relações de arquitetura, e com esses tamanhos que servem como testes para o raciocínio. E aí deixei em casa milhares de maquetes de papel... mergulhada nos trabalhos. Daí deu dois três dias com aquele monte de coisa, bati o olho e veio “origami curvo”. Daí eu falei pra ele: “olha, eu tiro o meu chapéu”. Seis anos para o trabalho poder dizer para mim que ele tinha já, desde então, uma raiz de algo que talvez a gente possa batizar de origami curvo.

I: E é muito original esse conceito...



IF: Aquilo ficou impregnado e eu abandonei. No primeiro ano eu ficava pensando... e abandonei. Aí você fica seis anos sem pensar no assunto, racionalmente para alguém te pedir para justificar. Não tem como. Aí, de repente, aquilo é verdade e surge de alguma maneira. Então, eu acho que os processos todos eles se constroem assim. Comigo mesmo no *design*, que até que tem uma área específica, que eles têm os materiais e tal.. mas quando eu parei aqui e fui pra Milão, não tinha ainda nenhuma escola de *design*. Aí eu me apresentei com meu portfolio na Olivetti e falei: “quero trabalhar”. Aí eles me aceitaram e eu fui trabalhando. Talvez se eu tivesse com todas as coisas técnicas e tal, não ia ter coragem, e não ia conseguir ter o desempenho dentro de uma empresa daquele porte. Porque você tem que pegar tudo o que você sabe... sem saber a língua ainda... São muitas provocações para que sua inteligência se desperte e você dê asas a uma coisa que nem sabe que sabe. Então, como que o outro quer que você diga negócio que você nem sabe que fez. Aí poda...

I: E para mim, a experiência da faculdade de Artes foi isso.

IF: Daí por isso que envereda para um lugar... então querem que eu pense? Então vamos pensar.

I: Sim.

IF: Eu ontem vi duas coisas interessantes. Você viu o... não deixe de ver! A exposição do Palatinik que abriu ontem no CCBB. Não deixe de ver, não deixe pelo amor de Deus, estamos falando de assistir o filme que foi feito. É longuinho, mas vale a pena, senta na salinha lá por causa dele falando. Que não teve pensamento que antecede, que não teve a sensação, que percepção é diferente de pensamento. Perfeito, perfeito. Depois em casa, rapidamente, passei uma coisa naquele... não sei se é no Curta, um desses canais... estava com um filme sobre o Bonnard, que é um pintor que todo mundo acha que é meio secundário. Eu não acho, eu sempre achei encantador aquela atmosfera que ele cria, ele cria uma coisa etérea ali. Só os últimos Degas e Monets quando os dois já não estavam enxergando mais nada, que você encontra aquela coisa mais etérea. E o Bonnard sempre teve. As últimas coisas que eu acho meio chatas, umas figurações. Mas o que importa e o último trabalho dele é magnífico, uma cerejeira toda branca num fundo azul, aquilo ali é um

respiro. E ele dizia que estava tudo diferente do que diz: “que a cor é a sensação e que o desenho é o pensamento”. Ele dizia: “para mim, o desenho é a sensação e a cor o pensamento.” Entendeu? Então você pega dois craques, cada um entende de uma maneira particular e rompe com essas catalogações. Aí o pessoal quer que você fale de algo que ainda nem está, que está nascendo... já quer por etiqueta? Mata! Não dá...

Ah, vai fazer seu trabalho sim, não fica só comentando o dos outros não... lógico... Faça o seu trabalho porque é uma colaboração sempre muito especial para o mundo. Numa medida que só você vai poder fazer. Se tem lança de contato dos pares com os não-pares, com isso, com aquilo a forma como pode estar reagindo aos outros movimentos, isso não interessa. Mas a maneira de fazê-lo é a evidência do processo de individuação que é o sujeito no mundo, em sua época. Então a geração de vocês tem que ser corajosa. Não pode ficar só comentando a gente que já fez as coisas, não... você tem que fazer. Vá em frente, vá em frente. Você parece que gosta... é o principal. Você ama o que faz, então...

I: Muito obrigada, lóle. E obrigada pelo incentivo. Nossa, eu aprendi muito hoje e estou muito feliz.

## Entrevista Regina Vater



Retrato da artista feito no dia da entrevista em janeiro de 2017, Rio de Janeiro.

Isadora: A minha pesquisa é sobre algumas mulheres artistas e a produção delas nos anos 1970. O meu interesse principal é algo que estou chamando de “autorretrato”. E minha dúvida é se essas artistas veem o trabalho como autorretrato também, como é a percepção sobre esses trabalhos em termos de linguagem. O meu interesse principal é entender esse fenômeno, porque eu acho que, a partir dos anos 1970, em todos os lugares, na Europa, nos Estados Unidos, as mulheres começaram a fotografar elas mesmas, e eu percebi isso no Brasil também, e eu queria fazer um estudo sobre isso. Então, quando eu falar aqui de autorretrato, até

vou citar alguns trabalhos que eu soube seus, os quais não tive oportunidade ainda de ver pessoalmente. Bem, são os trabalhos da década de 1970, “Latin America”, a série que você fez a Clarice, e o “Conselho de uma Lagarta”, que é a videoinstalação, e aquele vídeo “Medo”, que você fez para o (inaudível).

Aminha pergunta é se houve alguma motivação para você começar a se fotografar a partir da década de 1970, depois de todo o seu trabalho com a representação do corpo feminino, considerado mais pela forma do corpo feminino do que por uma questão de identidade?

Regina Vater: Olha, eu acho que eu fiz, inclusive, vários autorretratos depois, assim, fotografando pelo retrovisor do carro lá nos Estados Unidos, e quando eu fiz 40 anos, quando apareceu o primeiro fio de cabelo branco, eu fiz um trabalho assim todo, uma desconstrução do meu rosto com o fio de cabelo branco colado na montagem das fotos. E mais, quer dizer, principalmente esses retratos pelo retrovisor que eu fiz várias vezes, e esses que você citou, tá entendendo? Aí tem uns que eu fotografo meus pés na praia, tem um que é em cima daquele... da onda vai e vem, em cima daquele poema do Fernando Pessoa, “Navegar é Preciso”, e um outro que é uma oferenda num final de ano, que eu fotografei essas flores, essas oferendas voltando perto dos meus pés, fotografando só os pés. É um trabalho que eu chamo de “Onda”. Depois tem um outro que eu fiz nos anos 1970, que chama-se “Yin-Yang”, que eu fotografo as minhas coxas levantadas e tem um senhor do outro lado, e tem um limãozinho, um cara que vende limonada, que vem e passa, que é uma coisa de tempo. É mais um trabalho sobre tempo. Eu chamo de “Yin-Yang” por causa do masculino/feminino. E tem um trabalho de uma série que eu fiz em Austin, logo quando chegamos, que eu estava fotografando fotos do meu *environment*, do meu ambiente, com fotos brasileiras. Eu segurava as fotos brasileiras. Isso eu fiz em 1985, por aí. Era assim: era tudo foto em preto e branco, eu segurava as fotos brasileiras que não eram às vezes nem minhas, eram do Romulo Fialdini, outras eram tiradas de revistas, mas eu segurava, fotos de paisagem, fotos de pessoas, referências de pessoas do povo brasileiro, e era só a minha mão que aparecia. Mas tem um que aparece as minhas coxas e tem um... é uma coisa bem erótica, em uma foto de um tucano, e o bico dele sendo enfiado, assim, entre as minhas coxas. E depois que eu revelava essas fotos (inaudível) no laboratório, eu coloria só as fotos brasileiras. Essa série eu chamo de “There here”. Eu nunca mostrei essa série. Eu,

inclusive, doei várias dessas fotos em São Paulo, quando eu fiz a minha individual no MAC de São Paulo, eu doei várias dessas fotos para o *staff* do MAC [Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo], que me ajudou na instalação. Mas ainda tenho muita coisa, muitos filmes ainda e tal.

É um trabalho que eu mostrei numa exposição nos Estados Unidos, mas eu nunca mostrei no Brasil. Quer dizer, foi assim, uma foto para essa coletiva que organizaram lá. Mas são bonitas essas fotos, o pessoal gosta delas. Isso é o que você não conhece. Mas isso aí, só você indo lá em casa que você veria alguns desses trabalhos. Agora, alguns deles estão, o “Yin-Yang” está no... eu posso colocar, eu tenho uma página no *Facebook*, não sei se você tem acesso ao Face... pois é, eu tenho uma página no Facebook chamada Regina Vater Lundberg, que é o nome do meu marido, porque eu não consegui abrir uma segunda página... então na Regina Vater eu coloco meus comentários políticos etc. e tal, e de vez em quando eu coloco trabalhos, e nessa página eu coloco, quer dizer, se você for naquele negócio assim “fotos”, você pode abrir “álbuns”, e nos álbuns está tudo assim, “fotografia”, “instalação”, está tudo discriminado. Está bem organizado. Eu não botei porque era um estudo, mas aí você me dá um toque, e eu coloco essas fotos do “There here” que eu não sei se estão lá. Eu não posso botar aqui hoje porque eu estou sem o material.

Agora... o que mais que eu ia te dizer... ah, eu tenho um canal no *YouTube* agora com 57 vídeos. A parte do “Advice from a Caterpillar” está lá. Você pode ver o filme completo. Tem os dois filmes, porque um filme olha o outro. E o “Miedo” não está porque... mas esse está lá. Deixa eu ver se tem algum outro filme... ah, e tem um filmezinho que eu fiz em 1900 e ... era super8 mesmo. Tem dois filmes que aparecem meu corpo, um é um filme que Lygia Clark filmou, chama-se “Arte”, em que eu escrevo a palavra “arte” na areia e depois a onda vem e apaga, e depois eu volto a escrever. Depois tem um filmezinho chamado “Artropofagia”, que faz parte de uma seleção de trabalhos que eu mostrei na Arte Global, que é uma galeria em São Paulo que era muito boa. Foi até o Hélio Oiticica que fez a produção do catálogo dessa exposição. Em “Artropofagia” eu como a palavra “arte”, tá entendendo? Ela está dentro de um balão, eu brinco com ela e eu como a palavra “arte”. “Artropofagia”. Porque eu usava a palavra “arte” para... aliás tem um que eu uso a

minha mão para, em letra de surdo-mudo, escrever a palavra “arte”. Foi toda uma série em que eu usei a palavra “arte” para...

I: Sim, essa série eu conheço. Muito bonita.

RV: É. Para comentar a arte. Foi em 1978. Tem um outro trabalho que eu não mostrei, que eu fui fotografada pela... na série das camas. Eu pretendo mostrar esse trabalho em breve, mas por enquanto estou guardando ele. É um trabalho muito antigo, da época das camas, e quando eu cheguei em Nova Iorque, eu conheci a Martine Barrat, que era muito amiga do Hélio. Quer dizer, eu conheci a Martine já em 1973, aí quando o Hélio faleceu, eu fiquei mais perto da Martine, e por volta dessa época, eu tinha um projeto com uma das camas que não aparece muito, que é uma cama em que o travesseiro, aquele travesseiro francês, está caído assim. Então chamava-se “à MAR AT PARIS DÁ VIDa”, que eu faço um jogo de palavras com o que está escrito no quadro do Marat.

I: Sim, esse quadro eu conheço.

RV: Você conhece? Pois é, mas tem um desses trabalhos que a Martine me fotografou na banheira com o braço para fora, então aparece parte do meu seio. Isso foi em 1980 e... foi quando o Hélio morreu, 1982, por aí. Mas eu ainda não abri publicamente esse trabalho. Eu uso o quadro do Marat, a cama e essa foto da Martine. Eu acho que é tudo, do que eu me lembro. Agora, por que eu uso meu corpo? As camas foi um problema psicológico que eu tive em Paris, porque eu fiquei extremamente sozinha lá. Quando eu cheguei em Paris, eu me encontrei com dona Carmem Portinho logo de entrada ou encontrei com ela antes? Agora não me lembro. Não, quando eu encontrei ela, estava nos Estados Unidos. Ela me fala assim: “Regina, não se dê com nenhum brasileiro que está todo mundo fichado no DOPS [Departamento Estadual de Ordem Política e Social do Estado de São Paulo]. Se você ficar amiga deles, você vai ter problema quando voltar para o Brasil”. Então eu me esquivava dos brasileiros, os franceses são extremamente fechados, tá entendendo? Aliás eu fiquei amiga de um americano. E eu passava os dias na cama lendo. Saía do hotel só para... fiquei catatônica. Passava os dias na cama lendo, tentando, inclusive, fazer leituras difíceis como ler Mallarmé... Então, para a saúde da minha cabeça, eu comecei a fotografar as camas, depois que eu saía da cama,

como se ela estivesse guardando... eu falava assim: “como se ela estivesse guardando a espuma dos meus pesadelos, a espuma das ondas dos meus pesadelos”. Então “Parisse” é isso, é Paris com *paresse*, Paris com preguiça, porque me deu uma preguiça atroz de viver. Então foi assim. E aí eu usei o... tem um cartão-postal que eu fiz, que foi um dos primeiros. Não, eu tinha feito antes, em Nova Iorque o “Luxo-Lixo”, mas esse foi o segundo trabalho de *mail art* que eu fiz, e que eu uso uma das camas com o livro de Mallarmé em cima e faço um trocadilho com a palavra “Mallarmé” e faço uma homenagem ao Drummond, que eu fiquei muito amiga dele, antes de sair do Brasil. Eu uso o “de tudo resta um pouco”, que estava um pouco na linha do “lixo”, porque era um lixo dos meus pesadelos. O meu trabalho é muito envolvido com o tempo, com a dimensão do tempo. É uma coisa que desde criança eu sempre tive atração por esse enigma. Então, quando eu uso meu corpo é para traduzir determinadas inquietações que eu tenho. Eu não uso meu corpo por causa de mim, talvez só no retrato que eu uso o cabelo branco, mas aí (inaudível) o tempo também, o tempo chegando no meu corpo.

E os retratos no retrovisor têm até um título, que agora eu me esqueço, faço isso há muito tempo, não me lembro agora, mas também era uma coisa assim de viagem, de voltar no tempo, tá entendendo? E o “There here” tem a ver com o estar lá, mas pensando aqui no Brasil. Tem uma coisa de deslocamento. O “Yin-Yang” já falei, tem a ver com a coisa circular do tempo, a coisa circular do yin-yang. E o “Conselhos de uma lagarta” eu sempre fui, assim, apaixonada pelo livro do Lewis Carroll. Eu acho, assim, é um livro de cabeceira. É que nem mitologia. Qualquer idade, qualquer tipo de bagagem cultural entende aquele livro, dependendo a que nível, né? E eu acho que foi um livro que sempre me surpreendeu, sempre li e tal, então eu acho que tem a ver com a coisa de você às vezes estar mais velha no dia seguinte e mais nova no dia anterior por questões psicológicas, tá entendendo? É uma coisa assim, é uma brincadeira com o tempo também. Tem a coisa do outro. Na instalação, o trabalho foi muito influenciado pela Lygia Clark, que ela diz: “o teu olho é meu espelho”, como se, da maneira que você me olha, eu me desvendo, quer dizer, eu sou para você como você me olha.

I: Sim. O olho consegue te objetivar por essa percepção.

RV: É a maneira que você reage ali, tá entendendo? É o teu olho mas é a maneira também que você reage, a maneira que você... por exemplo, eu sou uma coisa para você e posso ser outra completamente diferente. Eu me lembro quando fui fotografar o Ney Matogrosso, eu entrei num mutismo total, eu não conseguia falar com ele. Eu fiquei tão tímida, porque ele é um cara muito tímido, ele é uma pessoa muito trancada, assim, parece que não, mas ele é, e eu fiquei também. Eu não conseguia... eu fiquei gaga.

I: E a gente nunca espera, porque no palco ele não é nada tímido, não é?

RV: Mas isso é artista, né? Artista é assim mesmo. Eu posso estar falando assim desenvolvida com você e, daqui a pouco, entrar um colapso aqui, eu tenho um lado muito tímido também. Mas acontece que a profissão acaba exigindo determinadas coisas, porque tem uma palestra e você fala... meu marido é *ultratímido*, agora, se você estiver numa palestra, as pessoas aplaudem no meio, tá entendendo? É louco isso. O “Medo” foi quando eu cheguei em Buenos Aires de volta dos Estados Unidos, que eu tinha tido prêmio de viagem e morei nos Estados Unidos de 1973 a 1975. Estava a queda da Isabelita, aí eu percebi quão difícil seria minha volta para o Brasil, porque o Brasil estava (inaudível) na ditadura, né, e então eu falei com um rapaz que era namorado da filha de um amigo, de uma pessoa conhecida, um brasileiro que morava lá e trabalhava na embaixada. Esse rapaz era uruguaio, refugiado político do Uruguai, aí eu perguntei a esse menino: “você topa me ajudar num trabalho? Eu gostaria de ir para a Praça San Martín e gravar as vozes das pessoas respondendo o que é medo para elas”. Eu já estava com a cabeça de fazer vídeo, porque eu tinha feito um vídeo em Paris, mas esse vídeo foi roubado de mim, era um vídeo sobre... (gagueja tentando lembrar o nome).

Enfim, nós tivemos uma discussão e ele disse que eu não ia mais terminar o trabalho, aí deu para outra pessoa e essa pessoa assinou meu vídeo. Eu estava muito desejosa de fazer um vídeo, e sabia que o que pintava lá ele fazia, então eu perguntei a ele se ele topava fazer um vídeo sobre o medo. Aí eu tinha naquela época um outro amigo, que na verdade até virou meu companheiro por um tempo rápido, um argentino, e ele me ensaiou, assim: “então vamos ensaiar caras do medo”. Porque foi um vídeo assim, de 13, 15 minutos, e que não havia edição. Foi assim, eu fazendo caras do medo uma atrás da outra, enquanto que eu editei a fita



das entrevistas, deixei só a voz do povo. Outro dia até descobri que acho que ainda tenho essa fita, a fita sonora, né. Tem uma cópia no MIS [Museu da Imagem e do Som de São Paulo] de São Paulo, mas é uma cópia péssima. Eu preciso ganhar uma bolsa para restaurar muitos vídeos que eu tenho, muita coisa que está em vídeo, muita coisa que está ainda em projeto até...

I: Sim. Que não pode se perder, né?

RV: Não sei se esse governo que a gente tem agora (inaudível). Então o vídeo foi desse jeito, e eu perdi a minha cópia porque ela grudou toda. Eu achei que estava perdida, aí joguei no lixo. E quem tinha uma cópia era o (inaudível) e o (inaudível) morreu, não sei se isso existe ainda...

Eu tenho as fotos e tenho o áudio. Mas, quer dizer, a intenção desse vídeo era uma intenção política. Então eu uso o corpo, às vezes, porque é a ferramenta adequada para aquele tipo de recado que eu quero dar da minha observação do mundo. E o “Tinamérica” veio, em 1976, exatamente depois do Caterpillar, e foi como uma coisa natural depois do Caterpillar. O “Tinamérica” veio porque eu percebi, de volta no Brasil, como as mulheres, naquela época, como era importante casar com um cara com um bom nome, uma boa família, um bom dote, um cara feito na vida.

I: Eu acho que isso não mudou muito, porque minha família é do interior e eles ainda pensam dessa forma. Então eu acho que é bem atual esse trabalho.

RV: É. Então é um comentário sobre isso. A primeira versão foi um álbum de casamento em que eu botei as fotos das performances da mulher de classe média tentando impressionar um cara. Existe, na sociedade, as pessoas tendem muito a fazer uma performance social, tá entendendo? E eu me lembro muito bem, na minha época de adolescente, de menina jovem, que a mulher, quando ela quer um cara, ela se modifica um pouco, é uma performance mesmo. O “Sudamerica” é um pouco disso, “Latin América”, né.

I: Ah, tá. Eu fiquei curiosa com o nome. Então é uma questão de identidade latino-americana. Como você vê que esses trabalhos que têm o seu corpo, na fotografia e no vídeo, foram recebidos pelos seus pares aqui no Brasil?

RV: Bom, meus pais, a coisa pior que aconteceu não foi nem meus pais – meu pai naquela época...

I: Desculpa, eu falei “pares”, mas se você quiser continuar essa história para mim...

RV – Ah, bom. Meus pares ignoraram, os artistas não estavam nem aí. Mas o que foi terrível, foi quando eu mostrei o “Sudamerica” no Museu de Arte Moderna, em 1976, uma individual no MAM [Museu de Arte Moderna de São Paulo], e eu mostrei o “Latin América” e as pessoas falaram coisas terríveis no livro. “Putá”; “você chegou dos Estados Unidos com esse lixo americano”, porque eu mostrava o “Latin América”, mostrava o lixo... “puta capitalista, porque você foi fazer isso”; “vendida”, falavam: “vamos fazer uma lixeira”, coisas horríveis. Aí, quando eu fui viajar, quando eu fui para São Paulo, eu deixei o livro na casa da minha mãe. A mamãe destruiu o livro. Ela ficou com tanto ódio que ela destruiu. Ela tirou todas as minhas fotos, rasgou as páginas, cortou as páginas que as pessoas diziam... eu recuperei depois, acho que ainda até tenho, com as páginas cortadas onde estava escrito. Acho que tem uma página só que tem uma coisa. As pessoas escreviam no meu trabalho.

I: É uma reação muito conservadora.

RV: É. Foi nos anos 1970, né. Então depois eu fiz ela *flat*, né, fiz ela... Eu acho que eu vendi para o Paul, porque eu fiz a versão... Eu não sei, não me lembro se eu vendi. Não me lembro agora se eu vendi para o Paul, que era um colecionador de trabalhos de mulher, de artistas latino-americanas, se eu vendi para ele nos anos 1980, quando eu voltei para ficar aqui no Rio, agora não me lembro. Ou se eu vendi antes... não, não vendi antes, porque antes era 1973, e esse trabalho foi feito em 1976, então eu vendi depois. O Paul comprou por um preço irrisório. Pechinchava, pechinchava...

I: Ele era americano?

RV: Americano. Ele era um escritor de *comics*. Ele tinha até um cavaleiro não sei das quantas... Ele morreu, faleceu. Aí a mulher dele, eu já estava morando em Austin, no Texas, e a mulher dele me procura e diz assim: “o Paul faleceu, os meus filhos não têm nada a ver com arte, vão botar os trabalhos no lixo. Eu gostaria de vender o seu trabalho. Você acha que alguma galeria brasileira topava?”. Eu disse

assim: “olha, eu estou fora do Brasil há séculos, não tenho contato com galeria nenhuma lá. Acho melhor você procurar alguma coisa aqui nos Estados Unidos, tem umas pessoas, uns americanos que conhecem meu trabalho”, dei um nome, aí nada de resultado. Aí ela disse: “você não se importa se eu colocar o seu trabalho a leilão?”. Eu disse: “não, de maneira nenhuma”. Aí ela botou na Christie’s. Aí o pessoal da Christie’s me procurou, e eu dei todas as datas, a história, e coincide que o meu trabalho é feito antes da Cindy Sherman, aí então acho que eles investiram nisso, e meu trabalho foi vendido por 35 mil dólares. Um trabalho que eu vendi por mil. Mas eu não recebi dinheiro nenhum, né.

I: Então você acredita que esses trabalhos que trabalham com temas identitários tiveram uma repercussão muito melhor nos Estados Unidos do que aqui no Brasil?

RV: Não sei... não sei. Acho que esse trabalho teve essa atenção exatamente por essa relação de ser um trabalho... e agora vai participar de uma exposição chamada... uma exposição grande que vai ter em Los Angeles com todas as mulheres... não é “Mulher revoltada”, é “Mulheres”. Deve estar no meu telefone, deve ter alguma coisa, que tem um e-mail da moça de Los Angeles... é uma exposição importantíssima.

I: Que legal. Quando vai acontecer?

RV: Ano que vem. Ou talvez esse ano. Não sei. Perdi a conta. Ah, tem um outro filmezinho também, eu até fiz uma versão que pode mandar, mas eu não estou afim de botar no *YouTube*... o (inaudível) você tem que ter um pouco de cuidado que às vezes as pessoas interpretam mal. Eu fiz em Nova Iorque esse filme. É que ele é baseado numa história que eu escrevi em Paris. Em Paris, que eu estava naquela “Parisse” e tal. Eu escrevi um filme, um roteiro, que eu tenho até que procurar lá nos meus... tem um monte de papel escrito e está tudo desorganizado, que chama-se “Sleeping beauty”, que é a história de uma mulher que estava esperando pelo príncipe encantado que ela tinha na cabeça, e esperava, esperava, e nada acontecia. E no conto que eu escrevi em Paris, a poeira ia aumentando e aí ela ficava deitada na cama, esperando o cara e tal. E a vida passava e nada acontecia, e a poeira ia se acumulando pelos cantos, tomando conta da casa, até que ela fica totalmente submergida pela poeira. Em Nova Iorque, eu fiz um filme super8 em cima

disso, mas só que usei jornal, e tem uma parte do meu corpo, que tem assim uma cena, que parece menstruação, mas não é, claro, mas eu acho que está na cara. Mas é muito rápido. Tem as coisas do cotidiano, a mesa do café, o café acabando, um balde com água enchendo, um ovo fritando numa frigideira, quase queimando, um pepino sendo comido, assim... é engraçado esse filme. Quer dizer, eu gosto muito dele. Mas é a tal história, eu tenho que mostrar isso para um público muito especial, porque se eu botar isso no *YouTube*, não é uma coisa...

I: Ah, você nunca mostrou esse trabalho?

RV: Aqui no Brasil, não. Nos Estados Unidos eu mandei para um festival e foi aceito, eu acho que até ganhou um, não sei, um *award*.

I: Eu li sobre esse trabalho na dissertação da Talita.

RV: Ah, é? Mas ela não viu esse filme, não.

I: Pois é, ela escreveu sobre o quanto que você faz, e eu achei muito linda a imagem dessa espera e as coisas se acumulando, e esse tempo se acumulando.

RV: (Inaudível) eu não lembro mais nada que eu falei para a Talita. Ela fez um trabalho interessante. O que mais que eu posso falar?

I: Ah, eu queria te perguntar quais foram as suas interlocuções nesse período, como influências. Eu queria entender um pouco das suas influências nesse período da década de 1970, os artistas que você se interessava...

RV: Bom, depois que eu fui para os Estados Unidos, evidentemente, não é que meu trabalho fosse assim, cópia do Hélio, de maneira nenhuma, não tem nada a ver, mas o Hélio influenciou intelectualmente a minha cabeça. A Lygia também. Quer dizer, a maneira de pensar deles. Eu acho que principalmente foi Hélio e Lygia. Aí tinha, assim, uns outros artistas que eu achava interessantes, como (inaudível), até fiz uma entrevista com ele, a gente até se tornou conhecidos, essa entrevista nunca foi publicada. Ele é uma pessoa muito legal. O Keith (inaudível), o Keith foi muito importante para mim. Quem mais...

I: O trabalho dele é bem especial, né?

RV: É. Mas não tem nada a ver. Quer dizer, eu consegui assumir a coisa da operação de chance, tá entendendo? Isso aparece de vez em quando. Que mais...

I: Artistas que trabalhavam com fotografia e vídeo nos Estados Unidos?

RV: É... quer dizer, naquela época eu era muito amiga do (inaudível), mas mais de conversas políticas, assim, e uma certa crítica do trabalho dos outros. Um artista que eu gostava muito era o Baldessari. Eu fiz até uma homenagem a ele numas fotos, "Cinematic Still". Era um trabalho de coisas pontuais, também. Mas assim, pessoas, por exemplo, Simone Fortes, que era uma dançarina, de dança contemporânea. Mas eu acho que a forma, a coisa da forma, não. É mais a coisa da maneira de pensar. Do Brasil, realmente, é o Hélio e a Lygia, com toda certeza.

I: Ah, e a Lucy Lippard escreveu sobre o seu trabalho. Qual é o contato que você teve com ela?

RV: Olha, logo que eu cheguei nos Estados Unidos, quando fiquei amiga do Hélio, o Hélio me conectou com umas pessoas, e a Lucy foi uma dessas pessoas. Eu fui na casa dela, nós nos falávamos e tal, mas... em 1983, quando eu comecei a fazer o "Comigo ninguém pode", que são umas instalações, uns desenhos, usando fotografias de carteiras de identidade do povo brasileiro, ela pediu para eu expor aquele trabalho. Tem até um filmezinho em que ela usa isso, mas não tem nada a ver com essa série, mas a Lucy achou, né, que tinha a ver, quando o pessoal começou a se rebelar contra a invasão dos Estados Unidos em São Salvador. E a Lucy organizou uma exposição, e eu participei com esses desenhos. Acabei até dando esses desenhos para ela. Até depois, fizeram uma exposição para... ela fez uma exposição da coleção dela no Texas, e os meus desenhos estavam lá. Agora, eu acho que ela sempre foi uma pessoa, assim, muito austera. Ela parece uma freira.

---

I: Eu não imaginava isso.

RV: É. Ela parece uma freira. Então eu acho que ela... ela foi sempre muito cuidadosa e tal. Então quando ela usou um dos trabalhos meus, que é o "Ninho de cobra" no livro dela, ela faz uma mensagem de uma frase que eu falei para ela sobre

como o povo brasileiro inventa com o corpo toda hora, porque é a única ferramenta que ele tem, pela precariedade, né? (conversa sobre o e-mail da exposição]

“Radical Women”. No *fall*, agora, no 17... E vai mostrar o “Sudamerica”. Ainda bem que eu não perdi esse e-mail, porque às vezes eu preciso me conectar com a pessoa e só tenho o e-mail dela. Mas que mais que você...?

I: Vamos ver. Como nos anos 1960-70 foi retomado o debate sobre feminismo nos Estados Unidos e na Europa, referente a questões identitárias, a problematização sobre espaço privado, íntimo, e nas artes visuais, principalmente o lugar das artistas mulheres. Eu queria saber se você se lembra como se deu essa discussão em cada um dos lugares em que você morou, tanto em Paris quanto em Nova Iorque, o Brasil mesmo.

RV: Em Paris, na verdade, eu fiquei muito isolada, né? Então a única pessoa que eu tive contato, na verdade, de brasileiro, foi a tal da Ruth Escobar, para quem eu fiz o tal vídeo, que era uma feminista, a Ruth Escobar. Muito louca aquela mulher. Ficou ela lá com o vídeo e o vídeo foi editado por outra pessoa. A câmera é quase toda minha... a câmera é minha. O vídeo foi feito em Paris e fui eu que fiz. Depois foi editado e tal, foi outra pessoa que assinou. Ela era uma feminista e, inclusive, ela conhecia as mulheres da Revolução dos Cravos. Eu estive com ela através da Ruth. Mas, quer dizer, era uma coisa, assim, muito... eu era uma menina muito tímida, eu ficava mais olhando e observando do que participando. Nossa, eu tive oportunidades incríveis de encontrar pontes. A primeira vez que eu encontrei com o Zé Celso foi lá, com Lygia Clark também. Então não posso dizer que houve uma... sabe? Agora, eu fazia coisas loucas naquela época, que nenhuma menina fazia. Eu fui uma das primeiras meninas a morar sozinha no Rio. Em São Paulo, quando eu fui morar em São Paulo, nenhuma mulher morava sozinha, só se alugava apartamento para homem ou para gente casada, não alugava para mulher sozinha. Mulher sozinha era puta. Eu só consegui alugar um apartamento em São Paulo porque a dona do apartamento era tia de uma artista, que, aliás, era uma menina muito incrível, que fazia o trabalho com o corpo. Era uma menina linda, me esqueço o nome dela. Eu acho que o Mario Ishikawa deve saber quem é, porque uma vez eu a vi com o Mario Ishikawa. Eu acho que o Nelson, o Nelson (inaudível), talvez se lembre quem ela é (inaudível). Ela era lindíssima. Uma menina morena, alta, magra. E ela fazia

outdoors. Ela, como era muito bonita, ela imprimia, ela botava na Avenida Consolação. *Outdoors*. Eu acho que era uma espécie de comentário sobre a publicidade, mas não tenho total certeza. Porque eu me lembro vagamente, me lembro da figura dela no *outdoor*. Aliás ela fez isso muito antes da (inaudível). Quer dizer, a minha ação era uma ação feminista, mas eu não, digamos assim...

Ah, e eu conheci uma menina incrível, que era feminista também, que era a Consuelo de Castro, que era uma teatróloga de São Paulo, que o Mario (inaudível) me apresentou. E lógico, a Consuelo fez muito a minha cabeça também nesse sentido, mas eu era muito para dentro, era uma pessoa que não... Agora, eu acho que, pela minha ação, eu acho que eu contribuí, mas eu não posso dizer que teoricamente, tá entendendo? Só agora mesmo que eu estou mais... coloco no *Facebook* e tal. (Inaudível) no Brasil ninguém queria saber disso (inaudível) no Brasil, e eu falei isso porque teve uma entrevista na Realidade Mulher, e eu falei que no Brasil todos eram trogloditas em relação à mulher, puxavam pelo cabelo, né. Tanto assim que meu ex-namorado quase me deu uma surra por causa disso. Quer dizer, estou exagerando. (Inaudível) olha, no Brasil, homem não gosta de mulher inteligente, gosta de mulher 'cri-cri', que ele pode dominar e manipular, porque uma pessoa que compete intelectualmente com ele... eu tive muitos amigos homens. Eu adorava conversar com homem, porque eu achava que o homem tinha uma maneira de olhar o mundo diferente da mulher, que era uma maneira mais emocional e tal.

I: Até porque ele tinha mais acesso ao mundo, né?

RV – Lógico. E uma maneira mais racional. Porque mulher, pela repressão, sempre desenvolveu mais o lado emotivo. Eu abri meu lado racional muito mais tarde, apesar de eu ter tido amigos homens anteriormente. Então eu não posso te dizer que eu tenha sido "uma feminista". Eu acho que eu participei por vias transversas.

I: Mas você sente que existia esse debate?

RV: Ah, lógico que existia. A Rose Marie Muraro é uma pessoa antiga, né, na história brasileira. Eu conheci, inclusive, quando eu saí de casa e estava namorando com esse cara, eu saí de casa com ele, e eu conheci a Carmem Silva e o marido dela. Ela era casada com um negro. A Carmen Silva escrevia para a *Cláudia*. Ela morava muito perto, ela morava ali na Raul Pompeia e eu morava no princípio de

Ipanema. A gente até uma vez uma excursão juntas, e eu conversava muito com ela, conversava dos meus problemas, mas não, assim sempre, umas duas ou três vezes. Mas uma vez eu contei para ela, meu primeiro casamento foi um horror. Tem uma entrevista minha muito engraçada no YouTube que você pode ver, tem umas duas ou três entrevistas. (Inaudível) eu estou me lembrando, meus pais [eram] muito repressores (inaudível). Agora, essa discussão não havia. Eu tinha uma amiga jornalista também, a Regina Coelho, que também era uma pessoa interessante. A gente falava, nós fizemos até juntas um poema, fazendo uma paródia daquele poema do Vinícius, da mulher ideal, e nós fizemos do homem ideal. Quer dizer, tinha coisas assim, mas não era uma coisa assim, sabe de “militar”, era uma coisa (inaudível).

I: Sim, não era literal nesse sentido.

RV: É. Não era uma coisa assim de você ir para (inaudível)

I: Não era uma militância, é mais...

RV: Era e não era, tá entendendo?

I: Sim. Então ele atravessa seu trabalho, mas de uma forma mais a partir das suas experiências?

RV: É. Eu acho que está na cara, até hoje. Agora, tem determinadas coisas que... Por exemplo, meu marido é uma pessoa que, ele não deixa eu sair sozinha. Ele é um talibã. Mas como a minha cabeça ninguém domina, eu não estou nem aí, deixa ele vir de apêndice, tá entendendo? Porque meu pai era assim. E nós temos um papo intelectual muito, quer dizer, existe um companheirismo, um respeito um pelo outro, só que essa coisa, assim, eu não me importo. Eu gosto dele, então, sabe? Quer dizer, você faz algumas concessões para não entrar um vírus no companheirismo, né? Agora, minha cabeça... tem determinadas coisas que ele acha e eu não concordo. Por exemplo, em termos de política americana nós somos totalmente... bom, ele agora está muito magoado, está na fossa por causa do Trump, mas ele é um admirador do Obama, e eu não dou a menor chance pro Obama. O Obama é um hipócrita.



I: É, mas talvez isso seja uma coisa que a gente enquanto latino-americano consegue perceber. Sentir, eu acho.

RV: É. Você fala: “poxa, o cara entrou na Síria isso e aquilo”, e eles falam: “ah, mas não foi ele sozinho”, não sei o quê. Espera aí, existe um certo poder, né? Mas aí eu não me permito influenciar em certos assuntos. Nesse e outros assuntos.

I: Acho que a minha última dúvida é se você acredita que o autorretrato te possibilitou uma reinvenção subjetiva, uma forma de você falar sobre você mesma. Se você enxerga assim ou...

RV: Não. Nunca falei sobre isso. A não ser o retrato que eu falei, do cabelo branco. Ah, tem um filme... deve estar no *YouTube*, ou então está no *Facebook*, não coloquei esse filme ainda no *YouTube*, que fala, mas fala de mim e fala do resto. Sobre a coisa do tempo também. Chama-se “*Making L’age*”, fazendo maquiagem, fazendo idade, fazendo o tempo também. Eu fiz com 37 anos, por aí. Foi na época do Reagan, mas tem um comentário crítico também. Porque eu tenho essas mulheres todas ideais na minha frente, tentando me tornar uma delas, e uma televisão no fundo, do Reagan falando sobre bombas. Não é talvez muito perceptível, tá entendendo? Um comentário, a televisão falando do momento político nos Estados Unidos. Quer dizer, aquela pessoa totalmente alienada, em torno o seu próprio umbigo, enquanto no mundo acontece atrás dela. Quer dizer, eu nunca fiquei enrolada só numa coisa. Eu gosto quando um trabalho tem várias camadas e que você, como espectador, trabalha como um detetive, vai puxando aqui e ali e percebendo determinadas coisas. Depende da sua curiosidade e da sua bagagem. Eu acho que as coisas não acontecem... acho que arte não é... não sei. Algumas pessoas até são temáticas e tal. Mas nunca me passou pela cabeça ser assim. Sempre fui uma pessoa muito inquieta. Agora, que eu estou talvez um pouco mais... mas, mesmo assim, essa performance que eu vou fazer lá no Centro Cultural da Justiça tem muito a ver com a performance que eu estou oferecendo para esse prêmio, sei lá, essa exposição que vai ter, é uma coisa do Vídeo Brasil. Quer dizer, são assuntos diferentes. Então, eu acho que, para mim, o meu compromisso é com experimentar e traduzir as minhas observações do mundo, como eu sinto o mundo. Agora, nisso, evidentemente, que eu Regina, cresço. Eu não faço um trabalho

psicanalítico... psicanálise eu fiz por fora, fiz muitos anos de psicanálise. Eu acho que eu necessito da arte para fazer isso, entendeu?

I: Acho que quando fiz a pergunta, eu coloquei errado. Porque quando eu digo uma “reinvenção subjetiva”, talvez nem seja sobre você, mas de uma figura da mulher, que é muito padronizada, e principalmente nos anos 1970 era muito padronizada pelas mídias...

RV: Não sei... isso, não sei... (inaudível) eu acho que qualquer pessoa, qualquer indivíduo no processo da vida vai se transformando. As suas células não são as mesmas que as de ontem, estão mudando sempre, então eu acho que você é sempre outra pessoa, tá entendendo? Pelo que você ouve, pelo que você escuta, pelo que você pondera. Eu acho que esse é um processo natural. Eu acho que talvez a arte pode auxiliar, com certeza para muitas pessoas até muito mais. Para mim, eu acho que é tudo junto. Tudo junto. É a vida mesmo. Para mim, a arte está muito colada com o processo de vida, mas não no sentido de estar olhando meu dedo o tempo todo, tá entendendo? Estou olhando o mundo. Ah, eu fiz até um trabalho (inaudível) chamado “The Endless Book”, que é um livro, tem minha mão, assim, que abre, um livro infinito. Eu acho que ele está no Regina Vater Lundberg. Eu acho que está lá. É um livro que de um lado é preto e de outro lado é branco, é um acordeão que você vai abrindo as páginas e nunca termina, porque quando termina o preto, começa o branco, depois o preto, depois o branco, é uma coisa assim... e... nossa, não lembro! Quarenta anos em duas horas! (Risos)

Em uma hora. Mais de 40 anos! Porque eu comecei pequena, eu comecei garota, tinha menos de 20 anos quando eu participei da primeira coletiva. E a primeira individual eu fiz com 21 anos. Então...

I: O processo começou muito jovem.

RV: Muito jovem, é. E eu encontrei muita gente legal também. Mas eu continuo me achando, pelo menos a cabeça, tento continuar jovem. Nem nunca tentei nenhuma plástica, nada, que eu acho isso um absurdo.

I: Minha mãe sempre fala que o vento que bate aqui, bate lá, então essa questão do tempo é inevitável.

RV: É. Ontem mesmo colocaram a fotografia de dois artistas franceses muito conhecidos... está no meu *Facebook*, que eram Alain Delon e outro... o Paul me mandou...

I: Que eram maravilhosos.

RV: Lindíssimos, é. Mostrando eles velhinhos. Nossa mãe... impressionante o trabalho do tempo. Mas eu acho inevitável mesmo, e eu acho inclusive que... é a tal história de *O Retrato de Dorian Gray*, as pessoas mostram na velhice o que elas foram durante a vida. A Ana Magnani tem uma história maravilhosa, que ela foi uma mulher lindíssima, né, então uns repórteres foram fazer uma entrevista com ela e disseram assim: “a senhora foi uma pessoa tão bonita, por que a senhora nunca fez plástica?”, aí ela falou: “filho, esse rosto que eu tenho hoje em dia deu muito trabalho para fazer”. (Risos).

Eu acho que é por aí. E eu acho que essa gente toda execrável que está aí vão acabar velhos monstruosos.

I: A beleza não está só...

RV: Não! A beleza vem de dentro. Eu acho que ela vem de dentro. Às vezes as pessoas que você por ventura, até esteticamente considera, o Jean-Paul Belmondo, ele não era um homem bonito. Ele era um homem com extremo *borogodó*, né? Ele acabou sendo um homem bonito porque ele tinha, né... de dentro dele. Então eu acho que é por aí. É um anjo, né, como algumas pessoas falam. É o anjo que você tem que vir para fora. Não sei... espero que você esteja satisfeita!

I: Eu estou. Muito. Eu agradeço demais a generosidade de você me receber.

RV: Não, poderia ter sido até mais, podia levar você pro meu ateliê e tudo. Mas não deu. Da próxima vez que você vier... (Corte).

---

## Entrevista Sonia Andrade



Retrato da artista feito no dia da entrevista em janeiro de 2017, no Rio de Janeiro.

Sonia Andrade: Eu só dou entrevista no seu caso, né, se é uma questão de pesquisa. Eu só dou entrevistas nesses casos. Entrevista para imprensa, isso é fora de cogitação, sabe? Nunca dei e não dou.

Isadora: Pois é. Eu não li entrevistas suas e fiquei muito curiosa com isso.

SA: Eu não sou pública. Público é o meu trabalho. E também eu sou uma artista plástica, eu trabalho com imagem, eu não trabalho com a palavra. Então, se tiver que falar sobre o trabalho, são os profissionais da palavra que vão se encarregar dessa tarefa, não sou eu, né? Eu produzo a imagem. O resto é por conta... então,

realmente, eu já tenho mais de 45 anos de trabalho e dificilmente, né, a única exceção foi o Centro Pompidou [que] tem um programa muito interessante, que é o *Vidéo e Après*, e aí eles tem vídeos meus na coleção. Então eles me convidaram para participar desse programa, que é realmente um programa importantíssimo. Quem vinha no programa antes da minha fala era o Nam June Paik, que já tinha falecido, porém eram dois especialistas na obra dele que iam falar. Então era mais ou menos uma vez por mês, uma coisa assim meio informal, né. E aí eu falei: “bom, isso aí eu não resisto, né, eu vou aceitar o convite”, porque era uma maneira de eu levar para mostrar tudo o que eu havia feito, em que consistia, na verdade, o meu trabalho, porque o que eles conheciam era vídeo, né. E os vídeos antigos. E eu trabalho, sempre trabalhei, com meios diferentes, não só vídeo. Eu até separei uns livros para você. Você pode levar. Tudo o que eu fiz está ali, aí você pode olhar, ver. Um deles, o catálogo do Oi, tem um currículo comentado com imagens sobre cada trabalho que consta do currículo, então se eu não tenho foto do trabalho pelo menos tem um convite de exposição, enfim, e aí dá bem uma ideia do que que eu fiz esses anos todos. Aí é isso...

I: É, porque o privilégio que eu tive foi que eu consegui ver aquela exposição do Centro Pompidou, a *Elles*. Eu vi aqui no Rio, no CCBB [Centro Cultural Banco do Brasil].

SA: Ah, você viu no CCBB.

I: E aí eu conheci o seu trabalho lá. Já... bem, eu vou me apresentar um pouquinho. Meu nome é Isadora, e eu fiz graduação de Artes Visuais na UFPR [Universidade Federal do Paraná], em Curitiba Fiz bacharelado. Me interessei muito pela pesquisa durante o curso e fui fazer mestrado agora em Porto Alegre na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E ainda quando eu estava na graduação, eu vim com a faculdade para ver essa exposição em especial, e já tinha ouvido falar sobre o seu trabalho em sala de aula, mas consegui ver um trabalho de vídeo que, se eu não me engano, era o do feijão.

SA: Ah, tá. Eles trouxeram dois, até, para o CCBB. Tinha o do feijão e tinha um que eu enrolo um fio.

I: Ah, sim. Exatamente. E eu sempre fiz autorretratos. Eu trabalho com fotografia, não gosto de falar “ah, sou fotógrafa”, porque eu gosto de fotografar e eu fazia autorretratos. Então eu sinto que foi isso que foi sempre me instigando na pesquisa, assim. E me interessei muito por esse fenômeno da autorrepresentação nos anos 1970 nos Estados Unidos, que várias mulheres artistas começaram a se autorrepresentar, na fotografia e em vídeo. E eu fui me dando conta que aqui no Brasil também existiu isso, e o meu interesse é investigar esse fenômeno. Eu chamo de autorretrato por uma convenção, não exatamente porque eu enquadre aquilo como “ah, isso é um autorretrato”, mas por essa relação entre essas mídias. Essas mídias que se tornaram mais acessíveis na década de 1960-70 e que vários artistas voltaram esses aparelhos para si mesmos. Então é mais ou menos essa a minha investigação, com artistas brasileiras. Esta está sendo a minha investigação no mestrado.

SA: Olha, de qualquer maneira, quando eu trabalho comigo, quer dizer, que sou eu que estou ali no vídeo, eu apareço exclusivamente nos vídeos e numa parte das “Situações negativas”, que é um trabalho que eu fiz com fotografia que você vai poder ver, está bem documentado. É que eu não tinha como... 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, né? Eu até acho que eu fiquei de mandar para você e não mandei, né, a senha do vídeo. Pode deixar, eu vou mandar ainda hoje, mas a minha cabeça ficou... enfim, então foi só exatamente nesse momento, porque depois de 1983, que foi o último vídeo que eu fiz, que foi na Suíça, porque trabalhar com vídeo lá era muito caro, aqui você sempre tem um jeitinho, conhece alguém que tem uma filmadora, que vem, e que adora, e que faz, existe essa ação entre amigos, e na Europa [isso é] impossível. Então tanto “A morte do horror”, que eu fiz em Paris, e “Intervalo”, que eu fiz na Suíça, que foi o último, eu paguei um profissional para operar, para, enfim... e me entregar lá o produto final. Mas aí eu parei, né, porque é muito caro. E tem um detalhe, eu nunca trabalhei com

mercado, né, então também outra dificuldade para achar alguma coisa minha é isso. Eu tenho mais de 45 anos de trabalho e tudo que eu fiz está comigo aqui nessa casa.

I: Ai, que maravilha.

SA: É. Isso aí é. (Risos).

É complicado. Agora eu vou começar a trabalhar com mercado. Tem um galerista de São Paulo que... eu não sei se você esteve na Bienal...

I: Eu estive.

SA: Você viu a minha sala?

I: Sim.

SA: E aí ele viu a sala, um trabalho antigo, muito antigo, que já tinha sido mostrado já três vezes, né, aí vai para a Bienal, faz um *sucesso*. Aí todo mundo "ah, que que é isso?". Enfim... e ele me procurou, que queria de qualquer maneira trabalhar comigo, que eu podia estabelecer todas as condições, aí tudo bem. Eu já estou, eu vou fazer 82 anos, né? Já tenho idade, a minha obra está pronta. Eu acho que está na hora de eu tentar colocar isso, vender, né? Então concordei, vou fazer uma grande exposição lá na galeria dele em São Paulo, agora em março.

I: Ah, que bacana. Qual é a galeria?

SA: É Marcelo Guarnieri. Acho que fica na Alameda Lorena, em São Paulo.

I: Ah, tá. É um lugar bacana, né?

SA: É. Enfim, eu mando para você certamente depois um convite e tudo. E aí... onde é que eu estava? Bom, então agora eu começo a trabalhar com galeria, né. Mas, fora isso, que mais que eu posso te contar? Não sei o que que te interessa saber. Deixo as perguntas com você.

I: Eu queria que você me falasse um pouquinho, inclusive, você comentou que era mais fácil produzir vídeos no Brasil porque tinha esse apoio do grupo. E teve mesmo um grupo de videoartistas, não é?

SA: Teve, teve.

I: Eu queria que você me contasse um pouco como era a dinâmica do grupo de vocês.

SA: O grupo, foi o seguinte. Eu comecei a trabalhar com arte muito tarde. Eu era separada do meu primeiro marido, tinha três filhos adolescentes, tinha que sustentar a casa, filhos, né, e fui trabalhar numa escola particular. Nessa escola particular, trabalhava como professor de arte o Ivens Machado, e nós ficamos muito amigos, inclusive tínhamos amigos comuns fora do... e eu falei com ele que eu já tinha, enfim, feito uma pequena experiência de mexer com arte com a Maria Teresa Vieira, mas eu vi que não era exatamente o que eu queria, e conversando com ele, ele falou: “não, procura a Anna Bella”. A Anna Bella foi professora do Ivens, “procura a Anna Bella”, e tal. Aí eu liguei para ela, e conversamos... “não, de noite eu não posso”, eu trabalhava dez horas por dia na escola, né, não tinha como. Então ela abriu uma turma à noite. Nessa turma, eu conheci o Fernando Cocchiarale e a Letícia Parente. Através do Fernando, eu conheci o Paulo Herkenhoff, e, através do Paulo, a Ana Vitória Mussi.

I: Uma turminha, né?

SA: As coisas vão indo, né? E nós tivemos aula com a Anna Bella, mas por cerca de um ano. No final de um ano, eu conversando com o Fernando, falei “olha, eu acho que a gente tinha que mudar essa estrutura, né? A gente podia organizar um grupo, a Anna Bella também, se ela quiser, entra como parte do grupo. Não existe uma coordenação, nada. Um grupo de estudo, de análise crítica dos trabalhos mútuos, de apoio”, enfim, e era aquela época barra pesada, né, ditadura, enfim, [para] a gente tentar também maneira de colocar o nosso trabalho. Bom, e assim foi feito, e nós organizamos um grupo com essas pessoas, eu, Fernando, Paulo, Ivens, Ana Vitória Mussi, Letícia Parente, Miriam Danowski e a própria Anna Bella. Esse grupo funcionou até mais ou menos 1976, por aí... eu já esqueço um pouco as datas, mas funcionou até bastante tempo. Nós nos reuníamos toda quarta-feira, e levávamos trabalhos cada quarta-feira na casa de um. Levávamos nossos trabalhos, o que que a gente estava fazendo, o que estava pensando. Cada um tinha um trabalho que, na verdade, não tinha nada em comum um com o outro, mas o grupo, a Anna Bella, ela



era muito ligada ao Walter Zanini do MAC de São Paulo. E o MAC [Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo] perguntou à Anna Bella se ela conhecia artistas que trabalhassem com vídeo aqui no Rio. E a Anna Bella levou, para alguns do grupo, primeiro para mim e para o Fernando... lá pelas razões da cabeça dela, ela não queria levar para todos no grupo... se nós não queríamos fazer vídeo para uma grande exposição que ia ter nos Estados Unidos. Olha, a minha grande paixão sempre foi cinema, na verdade.

I: Ah, olha só! Não imaginava.

SA: É, adoro cinema. Aí na hora que falou vídeo, eu falei: “vídeo, imagem e movimento, já estou lá, claro que eu quero”. O Fernando também: “não, claro que eu quero”. E a Anna Bella não sei como conhecia o Tom Job Azulay, que foi diplomata, tinha acabado de chegar de Los Angeles, e tinha um equipamento, o Portapack, famoso, né... e a Anna Bella falou com o Tom, e o Tom concordou em, essa coisa, em filmar a ideia que nós tínhamos, o projeto, enfim. Ele foi realmente maravilhoso. Aí, por insistência minha, a Anna Bella acabou falando com o Ivens também. Eu sei que nós quatro fizemos os primeiros vídeos brasileiros. Podem dizer que foi fulano, foi beltrano... não. Fomos nós. Em São Paulo, os paulistas vão fazer em 1977. Nós fizemos em 1974. Isso não significa muito, mas, do ponto de vista histórico, significa. Nós, enfim, pegamos lá o que podíamos e fizemos nossos vídeos, nossos vídeos foram para os Estados Unidos, foram aceitos pela comissão, e participaram dessa que foi a primeira grande mostra internacional de videoarte. E aí foi assim que eu comecei com vídeo. Eu adorei trabalhar com vídeo, falei com o Tom, aí fizemos um trabalho, e começamos. Até que o grupo se juntou, e o Ivens tinha um amigo que tinha um equipamento que queria vender, nós compramos esse equipamento de segunda mão. Com esse equipamento ficou mais fácil ainda. Então, em 1977, eu fiz uma série ainda, né, de vídeos, e ao final o equipamento foi roubado num táxi. Ele estava com a Letícia, a Letícia desceu um instante do taxi, e o táxi foi embora e carregou o equipamento. Enfim, a Letícia é uma grande amiga, uma artista maravilhosa que faz uma falta extraordinária. Muito grande mesmo. Mas enfim, e aí foi assim que nós temos vídeo. Quando eu parei, eu me dediquei aos outros projetos que eu sempre mantinha, né, paralelos, com outros materiais. Eu fui retomar o vídeo em 1998, aqui no Rio... foi em 1998, quando eu voltei definitivamente. Eu me separei do segundo marido, que na verdade o segundo marido era o motivo de eu estar

também [entre] Europa e Brasil, né... ele é suíço, então nós ficávamos lá e cá. E aí eu fiquei morando no Brasil, e me organizei, voltei a trabalhar com vídeo. Também porque os projetos que eu tinha com outros materiais, já tinha fechado esses conjuntos... que eu sempre trabalhei organizando conjuntos, né. Já tinha apresentado, que é o conjunto com objetos, estava na Bienal, o conjunto com fotografia, “Situações negativas”, que eu apresentei em 1984 no MAM [Museu de Arte Moderna de São Paulo], e é um conjunto de seis instalações onde eu uso fotografia como meio, o conjunto com desenho, que foi a primeira instalação que eu fiz, no MAM em 1975. O livro te mostra tudo isso... e aí eu comecei um novo projeto, que eram os conjuntos de videoinstalação, trabalhando em cima de um poema do John Donne, principalmente o “Song”. E o meu primeiro trabalho com vídeo foi uma videoinstalação que eu mostrei na Funarte [Fundação Nacional das Artes], depois eu integrei num conjunto, apresentei no MAM em 1998-99, esse primeiro conjunto grande. Eram seis videoinstalações, menos, cinco... e aí eu fui conseguindo, através dos anos, mostrar esses conjuntos, CCBB, Cavalariças do Parque Lage, enfim, Oi Futuro, no Flamengo, e é nisso que eu tenho trabalhado nos últimos anos, sobretudo com essas videoinstalações, vídeo-objeto, né... formando pequenos conjuntos onde cada conjunto tem uma frase do poema como mote.

I: Sim. Porque você guarda uma questão com a tecnologia também, né? Eu acho que você se relaciona bastante com essa tecnologia do vídeo e como ela muda, também, enfim. Você acha que existe isso?

SA: Eu vou contar uma coisa para você. Eu mal sei apertar um botão – quer dizer, nem se fala botão, né? Um dia, uns anos atrás, indo para Petrópolis com a minha neta mais velha... eu tenho oito netos, quatro bisnetos e três filhos, e aí o rádio do carro não funcionava. Eu dei um tapa, né, furiosa, “ai, que saudade dos botões!”. E a minha neta olhou para mim e disse: “vó, que que é botão?”. Eu falei “meu Deus!”, eu estou, realmente, sabe, pré-histórica, né, ela não sabia que que era botão. Então eu não sei nada de tecnologia. Absolutamente nada. Eu ganhei dois prêmios Sérgio Motta de arte e tecnologia, mas eu não sei nada. Agora, eu tenho, nos últimos tempos, eu venho filmando. Eu tenho uma filmadora, e eu tenho um projeto que é filmar a vitória-régia no Jardim Botânico. Ela dura muito pouco, a flor quando abre. Ela só abre uma vez por ano, então é complicado, né... e eu não podia pedir para ninguém ir lá: “por favor, deita no chão e fica filmando”. Aí consegui uma licença do

Jardim Botânico, passei dois anos lá filmando e tal. O projeto são 40monitores. É uma coisa assim, é uma ninfeia brasileira, né.

I: Com certeza. E ela tem uma história bonita, a questão orgânica dela é muito bonita, né, do lodo, do barro, que surge aquela coisa mais delicada.

SA : Não. É uma coisa impressionante, né?

I: A poesia dela já está pronta. É algo assim, né?

SA: É linda. É linda. E quando eu fiz o conjunto de vídeoinstalações do Oi, eu costumava ir muito passear no Jardim Botânico. Eu adorava caminhar lá, ficar caminhando. E aí eu comecei a me interessar por uma árvore, especificamente uma árvore. Uma coisa gigantesca, com raízes, assim, fantástica. E aí eu resolvi fazer um trabalho sobre essa árvore, sobre as raízes, né. Então eu pedi uma câmera profissional para uma amiga minha, se ela podia ir lá comigo filmar. Eram 25, exatamente, raízes que saíam dessa árvore. E eu queria filmar, durante alguns poucos minutos, só o encontro da raiz com a terra, que depois a raiz entra e se torna subterrânea, você não vê mais nada, né, mas eu queria só aquele encontro. E aí fomos, de uma em uma e tal, e eu apresentei isso no Oi, em pequenos monitores, 25 pela sala. E é quase... porque ali me interessou a percepção de um movimento que não é visível para o olhar. Então esse movimento existe, claro, porque a raiz está viva, né... ela continua naquela relação com a terra, buscando a sua vida, mas esse movimento não é visto por nós. Era isso [que] me interessava, entre outras coisas. E aí tem momentos em que passa uma formiguinha, ou tem um vento que balança uma graminha, enfim, que mostra que aquilo ali não é uma foto, que aquilo ali é um vídeo, enfim...

I: Mas bastante sutil a passagem do tempo.

SA: É. É também um trabalho um pouco exigente, né? Porque ele exige que o espectador se detenha, que o espectador tente ver além do que está ali naquela imagem, né? E isso é sempre muito complicado. Isso é uma questão que sempre me interessou muito, que foi quando eu fui morar na Europa e que eu comecei a ver, né... foi lá que eu me dei conta desse problema, que as pessoas, elas não veem, na verdade, a arte. Elas entram no museu como se elas estivessem num jardim. Eu

tenho trabalhos, inclusive, que tentam trabalhar essa questão. E elas passam. Elas passam. É uma coisa chocante. Claro, se você, hoje em dia, vai lá na Mona Lisa, você não consegue nem chegar perto, porque tem 500... antigamente eram japoneses, agora são chineses né, tudo fotografando, aí um se mete defronte, faz um *selfie*... ninguém está ali vendo nada. Nada. Aí tem os outros trabalhos do Leonardo, que estão numa outra sala, e não tem ninguém olhando nenhum outro.

I: É a construção de um mito, né?

SA: Um mito... sabe, é uma coisa... mas ninguém vê nada, e você passa e está tudo vazio, Mantegna está vazio, não tem ninguém olhando Mantegna, aquela maravilha do (inaudível) gigantesca com sofá na frente para você sentar, um banco, não tem uma alma.

Bom, além do calor aqui tem mosquito. Eu já botei *spray*, tem um mata-mosquito na coisa, tem o ventilador... é uma guerra, mas eu perco todas as batalhas contra mosquito. (Risos).

Mas enfim. Aí eu fiz esse trabalho, e lá no Jardim Botânico eu vi, que eu já tinha visto, é claro, a flor de lótus. Eles têm um jardim japonês. E é fascinante. Evidentemente, você olha aqui para trás, você vai ver que a flor de lótus é uma coisa que já apareceu no meu campo visual há algum tempo, né? E me interessou essa coisa, o que que nós colocamos nesses objetos, digamos assim, que se transforma num objeto, os poderes que nós conferimos. Então, os significados da flor de lótus, dependendo da cultura, é uma coisa extraordinária, né? Extraordinária. Aí eu até botei, filmei uma flor de lótus, né, que tem umas outras coisas acontecendo na videoinstalação, e botei lá. Da flor de lótus, eu fui para a nossa ninfeia, que é a vitória-régia. E até o ano retrasado, foi em 2015, eu fiz uma viagem para comemorar meus 80 anos com meus filhos, noras, né, passamos dez dias na Provence, dez dias em Paris, e eu tenho uma boa amiga, ela era diretora de um departamento no Louvre, foi quem me convidou para uma exposição maravilhosa no Louvre, e hoje em dia ela está no Pompidou, que é a Marcella Lista. E, por incrível que pareça, eu nunca tinha visto a instalação do Monet na Orangerie. Nunca! Eu morei quatro anos em Paris. Paris, para mim, é o paraíso na terra. No que eu posso, se você perguntar assim: “quer viajar?”, quero, “para onde?”, para Paris.

I: Eu não conheço lá ainda, mas comprei passagem para ir em agosto. Estou muito ansiosa e muito feliz.

SA: Olha... para mim, não existe nada no mundo... mas é uma questão... eu sou aculturada, né. Eu fui formada na cultura francesa... a minha geração, claro. A cultura americana entra com toda a força no Brasil a partir da Segunda Guerra Mundial. Até lá, nós éramos uma colônia cultural francesa. Eu fui educada no Sacré Coeur, com as religiosas, falando francês. Então, a minha família...

IM: Ah, você foi nova para Paris?

SA: Não, eu só fui conhecer Paris já com o segundo marido, em 1978. Nunca tinha ido a Paris. Eu casei muito cedo. Eu fiquei noiva [quando] eu tinha 15 anos, e casei com 18. Eu acabei o ginásio e fiquei noiva. Aí era o destino de toda jovem, né? Aí casei e tal, até o dia em que vi que não era nada daquilo e tal, aí consegui separar. Não é muito original a história, mas é um pouco por aí. Mas enfim, então não conhecia nada, só fui conhecer em 1978. E o tempo que eu estive em Paris a Orangerie sempre esteve fechada para obras, e o Monet nunca foi um artista que me interessasse especialmente. Como eu falei desse projeto para a Marcella, ela virou assim para mim e disse: "olha, você precisa ver a instalação dele, meu deus, não perca, não perca". É uma coisa... é imagem e movimento antes de tudo, né? É uma coisa absolutamente extraordinária.

I: E uma coisa até *site-specific*, assim, né?

SA: É. Ele fez tudo, a arquitetura do lugar para receber aquilo. Então, na verdade, toda a vida dele, todo o trabalho dele foi uma preparação para aquilo. Foi a última obra dele, né. Gente, é uma coisa... emocionante. Eu quero voltar... eu não consegui voltar ainda a Paris, mas eu quero voltar para ir para lá e ficar sentada olhando, porque é inacreditável. Não deixe de ir, tenta ir bem cedinho, sabe, ou hora de almoço, porque é sempre assim, ainda mais agosto que você vai, mês de férias, né? Então vai estar movimentado. Mas vale a pena. É uma obra, realmente, [de] uma importância... extraordinária, extraordinária. Mas enfim. Eu falo muito, eu vou indo por descaminhos...

I: Mas é uma delícia conversa assim. E é engraçado, que daí as perguntas são muito duras e acaba que não é com o tema que a gente estava pensando. Mas tá, vamos seguir. Como você percebe a recepção crítica sobre esses trabalhos dos anos 1970, que referenciavam a você mesma, não necessariamente referenciavam você mesma, mas que tinham o seu corpo representado, aqui no Brasil?

SA: Ah! A crítica, meu amor? A crítica caiu de pau em cima da gente. Eu não tenho outra coisa para falar. Aracy Amaral escreveu um texto desancando com a gente. O Carlos Zilio, Aquarela do Brasil, desancando com a gente. Olha, nós fomos... não teve um crítico, não teve uma crítica, nada que se aproveitasse sobre o nosso trabalho. O único que olhou, viu, achou interessante e comentou alguma coisa... até acabei de ler o livro que a Fernanda escreveu, um trabalho de pesquisa muito interessante sobre o Francisco Bittencourt. Não sei se você sabe, foi um crítico. De Porto Alegre ele era, se não me engano, até. Ele veio morar no Rio, poeta e crítico de arte. Teve uma atuação muito interessante, uma pessoa muito aberta, diferente de... tem um outro detalhe, além de eu nunca dar entrevista, eu nunca falei com um crítico. Tem esse outro detalhe. Porque não é meu amigo, ele, se quiser, que vá ver meu trabalho. Nunca mandei catálogo. Primeiro que eu nunca tive catálogo, o primeiro foi do CCBB agora, em 2005. Nem catálogo dos meus trabalhos, nunca mandei documento, foto para crítico, nunca procurei, nunca convidei para ir ver exposição, sabe? Não é o meu papel, ele se quiser que vá, se quiser, que comente, nunca tive qualquer tipo de relação com qualquer crítico na minha vida. A primeira crítica que eu falei na minha vida... o Francisco eu conheci até por outros meios, mas só assim: "oi, tudo bem", até fui convidada para um almoço, mas uma coisa social, na casa dele e nunca mais vi, nunca mais soube que fim levou, enfim, não andava no meu círculo... a primeira crítica que eu fui conversar foi a Marisa Flórido, isso foi 2004, quando eu fiz o trabalho nas Cavalariças do Parque Lage, que ela quis me conhecer e escreveu um belíssimo texto no JB [Jornal do Brasil] sobre o meu trabalho. Foi a primeira vez, até, que teve um texto na imprensa sobre o meu trabalho.

I: Gente, isso é inimaginável.

SA: Nada! Nada! Imagina, e você ainda querer que eles comentassem a questão do quarto. Mas não tinha nem... olha, e desencavam com vídeo de todas as maneiras. Foi pesado. Então não tinha essa crítica, nada.

I: E você acha que nem ao passar dos anos isso foi resgatado?

SA: Não, nunca foi resgatado.

I: Mas interessante que lá fora sim, né?

SA: Mais ou menos. Mais ou menos.

I: Tá, e como você percebe, então, a repercussão do trabalho?

SA: Porque, na verdade, o meu trabalho começou a ser visto lá fora... há uns anos atrás, eu fui procurada pela Elena Shtromberg, que é uma pesquisadora americana, professora em Utah, tem um livro muito interessante sobre arte brasileira nos anos 1970, foi a tese de doutorado dela, ela morou dois anos no Brasil pesquisando. Então, anos 1970, ela acabou vindo aqui me entrevistar, conversar comigo. Ficamos grandes amigas, gosto muito dela, muito. E a Elena, ela trabalhava também, ocasionalmente, para o Getty Institute, e o Getty estava organizando uma mostra de vídeo latino-americano. E aí veio o Glenn Phillips, que é o curador do Getty nessa área, me conhecer, trazido pela Elena, querendo meus trabalhos. Isso nem tem tempo tempo assim. Aí eu olhei para ele e falei: "olha, eu acho tudo isso muito simpático e tal, mas é rolo, eu não tenho como mandar participar nada porque está tudo ainda no original"... imagina, a pré-história do vídeo, né? Aí ele foi embora e tal, e dois dias depois a Elena me liga, e pergunta se eu estaria de acordo que eles levassem todo o material. Eles iam limpar, não iam restaurar, iam limpar, iam digitalizar, e me mandar de volta, de graça. Eu falei: "nossa, ótimo, claro, muito obrigada". Levaram e assim fizeram. Depois que eu estava com o material, eles me escreveram dizendo que queriam adquirir todos os meus vídeos. Eu falei: "imagina, claro". Aí compraram. Quando uma instituição desse porte compra, também o preço que eles pagam não é nenhuma Brastemp, né? Tudo bem. Compraram os trabalhos. E aí começaram a exhibir. Quando eles começaram a exhibir, a Marcella Lista, do Louvre, viu, no Getty, os trabalhos. A professora de arte da Universidade de Harvard viu os trabalhos, me manda um e-mail, eu pensei que era uma pegadinha, dizendo

que ela precisava ter aquilo para mostrar para os alunos dela. Vendi, imagina, para a Universidade de Harvard. Chique, né? (Risos).

E foi lá, tudo, ótimo. E foi aí que a Connie Butler, que era curadora no MOCA [Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles], em Los Angeles, depois ela entretempos foi para o MoMA [Museu de Arte Moderna] do MoMA ela voltou para Los Angeles, está na Hammer Collection, Hammer Museum, e aí ela viu e me convidou para a exposição “*WACK!: Art and the Feminist Revolution*”. Bom, achei tudo muito simpático, porém todas essas...

Quando eu fui para... o tempo passou, que eu fui lá para a mesa *Vidéo e Après*, quando eu acabei, eu estava com a Marcella, porque era sempre o artista e um crítico, aí a curadora do *Nouveaux Médias* chamou a Marcella para fazer as perguntas na mesa comigo, foi muito agradável. Mas, quando acabou, é curioso, porque todos insistem em colocar o meu trabalho dentro do movimento feminista. É um problema. Porque, para começar, não teve movimento feminista aqui no Rio de Janeiro. Eu tento explicar, mas não adianta, eles querem que seja movimento feminista. Aí eu falei: “olha, presta atenção, nessa época nós vivemos numa ditadura pesada, muito violenta, que durou 20 anos. A nossa questão era com a censura e com a ditadura. Os meus vídeos se referem a isso. Não é à toa que tem sempre uma TV junto comigo, né, eu estou lá com a TV carregando sempre. Então, pelo amor de Deus, não tem absolutamente nada”. Uma segunda questão: eu nunca senti o menor problema pelo fato de ser uma artista mulher. Eu sempre fiz o que eu quis, e se o meu trabalho não foi aceito, e foi recusado muitas e muitas vezes, não foi pelo fato de eu ser mulher. Foi pelo fato de eu não ser uma artista badalada, que estava nas mídias, que ia emprestar valor à instituição. Então era a essa a questão. Não era porque eu era mulher. Então dizer: “ah, não, eu fui perseguida porque era mulher”, eu não fui, não. Nunca fui, sempre fiz o que eu quis e nunca tive o menor problema pelo fato de ser mulher. Mas lá no estrangeiro, a ótica deles é o movimento feminista.

I: É que é muito engraçado, porque a realidade é que esse tipo de trabalho com o corpo e com essas mídias, nos Estados Unidos, ele tem uma influência muito forte do movimento feminista, mas porque isso foi possível, o movimento feminista não foi isolado, ele acumulou, vários outros movimentos indenteditários foram reclamar a



público seus direitos, e principalmente na questão identitária. E é curioso, porque aqui no Brasil, não se deu dessa forma, e as pessoas não conseguem fazer essa avaliação de contexto. Que não há o mesmo contexto.

SA: É incrível, porque, afinal das contas, a situação política do Brasil não era ignorada no mundo inteiro. São pessoas informadíssimas, não é? Mas não adianta, o interesse é sempre trazer a questão para a abordagem que lhes interessa pessoalmente. Então: “ah, opressão feminina”... não aguento essa conversa, também não aguento. Mas tudo bem. A opressão que a gente tinha era outra, né? Eram amigos presos, torturados, mortos, sabe? Era censura. Eu tive um trabalho, uma instalação que eu fiz no MAM [Museu de Arte Moderna de São Paulo], dois dias depois não tinha uma peça mais. Foi inteira censurada. Ninguém nem sabe, quase, isso, né? Eu instalei no MAM inteiro ratoeiras. Assim, no canto, sala de exposição, banheiro, restaurante, cinemateca, *hall* de entrada, tudo. No lugar da isca, eu coloquei um santinho. Ora, dez anos de Sacré Coeur, boa aluna, eu tinha uma bela coleção de santinhos. Eu não sei se você sabe, aquelas imagens religiosas, né, que eram distribuídas em batizados, primeira comunhão... aí as freiras davam porque a gente era boazinha. E, uma curiosidade, a maioria desses santinhos se apropriava de imagens de pinturas famosas. Era uma Nossa Senhora do Rafael, era um anjinho do Michelangelo, você tá entendendo? E esses santinhos, na verdade, eram peças incríveis de *marketing* da Igreja. Isso, olha, querida, bem antes de qualquer ideia a esse respeito. Aí eu quis usar, né, não só o santinho, como também, nós recebíamos, por bom comportamento e aplicação, medalhas, nós éramos condecoradas, igualzinho militar, então vinha aquela fita com aquela medalha, medalha religiosa, evidentemente, né... mas aquela fita, a cor dependia do grau de aplicação, e eu também era boa aluna, tinha uma coleção de medalha. Botei em algumas era medalha, em algumas era o santinho. Olha, querida, não sobrou nada. Eu tinha um grande amigo, que era diretor da cinemateca, e ele conseguiu salvar três. Quando eu fiz, que eu consegui juntar todos os conjuntos no Hélio Oiticica, em 2010-11, num espaço eu coloquei essas três ratoeirinhas que restaram e, na parede, um texto explicando, porque lá eu consegui fechar o conjunto e foi mostrar todos os conjuntos, né? Vídeo, desenho, objeto, fotografia, cartão-postal... que foi o primeiro trabalho da Bienal, em 1977, e as ratoeiras, que eram uma instalação. Enfim, é esse meu trabalho.

I: Sim. Mas uma dúvida que eu tenho é: esses curadores, esses críticos, eles relacionam sempre o seu trabalho com o movimento feminista...

SA: No exterior. Poucos, porque também não tive contato com tantos. Elena é uma grande exceção. Elena conhece bem a cena brasileira, o livro dela é excelente. Se você quiser, pela Amazon você pode dar uma olhada. Eu acho que vale a pena. E é claro que, ela tendo um conhecimento bem melhor da realidade brasileira, jamais levou por esse caminho. E também a Anna Bella, com quem eu tive contato, nunca o feminismo foi assim, que eu me lembre... porque hoje em dia eu não me dou com ela, nunca foi uma questão importante para ela, tá?

I: Mas a minha questão é: mesmo que você tenha tido essa educação francesa, bem religiosa, os seus vídeos mostram uma mulher dissidente, uma figura, uma identidade dissidente, principalmente do que foi esperado para você ser. Você acha que nem aí consegue amarrar alguma questão de liberação feminina, nesse sentido?

SA: Não, porque seria uma liberação muito mais quanto a um ser humano, né, tanto para homem quanto para mulher. Também o homem, né, pode se liberar em vários níveis. Então essa é uma liberação do ser. Não tem, para mim, não está ligada a sexo.

IM: É. Porque os processos de feminilização e os processos de masculinização ambos são muito violentos. Então eu acho que sim, não é uma questão exatamente de feminismo, mas de você traçar uma trajetória um tanto dissidente trazendo teu corpo como tema do trabalho.

SA: No caso, eu achei muito interessante o aspecto, realmente tem essa questão, né, que é a transformação de um futuro para o qual eu fui preparada para um presente adequado àquilo que eu gostaria, as minhas aspirações, enfim ao meu novo lugar no mundo, né, onde que eu queria estar, que não era o lugar que me destinaram, né? Embora, evidentemente, toda a minha experiência passada, toda a minha vivência acabou me levando àquilo, claro. Não existe, né, nada é separado. Mas, enfim. Mas eu torno, eu não sei, eu continuo a dizer que é mais uma transformação, uma busca do ser do seu lugar no mundo do que uma aspiração de uma aspiração feminina. Não sei, é a minha... depois, eu não sei, eu tenho uma

questão que foi muito importante na minha vida, uma experiência, a mais importante. Eu fiz muitos anos de análise, e tive três analistas diferentes ao longo desse processo, foram quase 20 anos de análise, e foi a experiência mais importante. Eu devo dizer que foi graças à análise que eu me tornei artista.

I: E você acha que esse processo de que na análise a gente descobre quem nós somos na prática, mais ou menos, assim, né... na objetificação de quando você fala sobre você. E você acha que há um respingo disso no teu trabalho? Ou você separa as duas coisas?

SA: Não posso dizer. Honestamente, não posso dizer. Porque algumas coisas eu posso falar a respeito do meu trabalho, porque elas estão mais no nível da intenção, que eu não sei se elas efetivam realmente no trabalho, porque cada espectador vai ter uma outra visão do trabalho, que não é minha. Então eu não sei dizer. Realmente não sei dizer para você. A minha proximidade com o trabalho me permite ver certas coisas, mas como eu digo a você, que elas estão muito mais ligadas à intenção do trabalho do que ao resultado final. É uma visão muito comprometida. Outra questão que me impede de falar sobre o trabalho é que a minha visão sobre ele é muito comprometida. Eu não tenho uma visão clara. Eu sei algumas coisas, é óbvio. Velha desse jeito e tendo trabalhado tantos anos, alguma coisa eu tenho que saber. Mas tem limite. Eu deixo para você a questão.

I: Então... ah, importante, você pode comentar um pouco de como era o processo da filmagem desses seus trabalhos? Dessas, não sei se você percebe isso como performances que você fazia para a câmera, se era...

SA: Bom, eu não gosto de performance, para começar. Performance pública, essas coisas, eu não gosto. É, enfim, é gosto. No final, é gosto, né? Bom, para mim, eram ações que representavam alguma questão ali que estava me interessando. E eu tinha uma ideia na cabeça, claro, e você vai poder ver, em todos os meus trabalhos a câmera é fixa num tripé. Não existe edição, eu nunca refiz um trabalho. Eu sentava ou eu me movimentava, eu explicava para a pessoa mais ou menos a altura da câmera, o que que eu queria, que que eu deveria fazer ali. Quer dizer, eu tinha mais ou menos um roteiro imaginado e eu avisava quando a gente ia começar. Então, começou, eu ia embora, tá? E a pessoa que tinha que dizer que acabou, né? Tanto

que tem um trabalho – foi o último vídeo dessa série – que eu fiz até no Museu de Arte Contemporânea em São Paulo, que eu coloquei quatro TVs, né, da época, né, 1977, e aí eu venho, ligo uma, aí eu venho, ligo outra, cada uma eram quatro canais, né, ligo outra, ligo outra. Aí fica aquela bagunça, que é a bagunça que fica de fundo na vida das pessoas, né, aquelas quatro imagens... quer dizer, eram (inaudível), evidentemente, dependendo, daquilo ali, né. Aí eu viro de frente para a câmera e falo, sem parar: “desliguem a televisão. Desliguem a televisão”. No caso, até, quem estava filmando era o meu ex-marido. Ele filmou vários... não tinha muita ciência em botar a coisa no tripé, eu dizia a altura, o que eu queria, como que eu queria e tal, e *pum*, ligo aquilo. E ele achou aquilo... ele largou para lá. Eu sei que eu já não aguentava mais falar: “desliguem a televisão”. (Risos).

Até que finalmente ele... todas as vezes que eu mostrei esse trabalho, nunca, ninguém levantou, foi lá e desligou a televisão. Todo mundo fica sentado. Quinze minutos, sei lá, me olhando com aquela cara pedindo para desligarem a televisão. Ninguém levanta e desliga.

I: Não seguem a instrução.

SA: Então era assim que eu trabalhava. Depois, na série de videoinstalações, esse novo trabalho, nunca eu estou. São filmados objetos, uma outra questão ali. Então eu nunca mais apareço. Eu só apareci nesses trabalhos e nas “Situações negativas”.

I: E você pode comentar um pouco sobre essas ações que você exercia sobre o próprio corpo como o do feijão e o da linha? Falar um pouco sobre esse embate, sobre essas ações.

SA: Olha, essa questão, é o seguinte. Eu não sei como apareceu uma ideia na minha cabeça. Eu não sei como. Ela aparece: *pá!* Nem com vinte anos de análise eu consegui descobrir como é que essa coisa aparece na minha cabeça. Apareceu uma ideia, né? E aí, simples: aparecia uma ideia para o vídeo, “ah, vou fazer, né, vou botar uma TV, nesse horário tem essa programação, eu quero a TV Globo, claro, né, vou botar o feijão, guaraná, café, pão, né, são as coisas básicas nossas, né, e vou partir para a bagunça, vou endoidar ali”. Então eu imagino o que que é, mas como eu imagino isso, de onde saiu, eu não tenho a menor ideia, sabe? O fio, eu não tenho a menor ideia como é que aparece. Apareceu na minha cabeça. Não

vou inventar uma linda história para você. Não tem uma linda história. É isso aí, aparece, eu não sei como, e aí eu vou lá e faço.

I: Sim. É, até porque é muito difícil a gente apreender o processo criativo. Eu entrei na faculdade de Artes porque eu queria ser artista, e saí de lá pesquisadora, porque eu senti que a faculdade de Artes foi cerceando cada vez mais a minha criatividade com perguntas, e querendo respostas que às vezes a gente não consegue dar. Então talvez, se eu te pergunto isso, é até de uma formação que não consegue aceitar que as coisas simplesmente são, sabe? E que os processos só vão se dar e só vão se tornar claros com o tempo, assim, com as camadas que vão se depositando sobre esses processos criativos, mas é muito difícil... até eu estou te fazendo uma pergunta muito difícil, eu entendo, assim, mas talvez se você tivesse alguma...

SA: Não. Eu não tenho. A minha formação é nada, é zero, em arte. Eu, como toda menininha burguesa, fui lá para o Sacré Coeur, fiquei lá dez anos, terminei o ginásio, não fiz nem o segundo grau, saí para casar, né, casei bonitinha, três filhos, etc., separei... nesse processo, depois da separação, eu resolvi voltar a estudar, aí fiz, na época era... como é que é? Supletivo... nem me lembro como chamava, passei, fui aprovada, aí fiz um vestibular achando que poderia fazer, eu queria fazer Letras. A minha geração, querida, a gente não tinha TV, né, então o que fazer? Ler, né? Eu não podia brincar na rua porque não podia falar com criança que meus pais não conheciam, então só me restava a leitura mesmo, né? Graças a Deus meus pais sempre compraram muitos livros, e aí foi ótimo. Então era ir ao cinema, maravilha, e ler, era o que eu fazia da vida. Então... por que que eu comecei isso? Já me perdi, tá vendo?

I: A gente estava falando de processo, um pouco, assim, e da sua formação também.

SA: É. E aí fui aprovada no vestibular, claro, não tinha como cursar, trabalhava dez horas por dia, tinha que cuidar de casa, três filhos adolescentes, fazia análise quatro vezes por semana... era um pouco demais ainda querer fazer universidade, né? Desisti dessa ideia, e comecei a trabalhar com arte. Tinha feito uma experiência em cinema também, com um grupo, vi que não era a minha praia, que eu era

espectadora, não produtora, e achei o meu lugar. Então formação, querida, como artista, não tem nenhum. Como eu digo, é você. Eu trabalho com arte e tecnologia e não sei mexer num negócio, não sei nem como funciona. Hoje em dia até sei ligar a filmadora, já estou melhorando, sabe? (Risos).

Mas eu não sei nada, nada. Para não dizer que eu não sei nada, a única coisa que eu estudei assim, com uma técnica – quando eu cheguei em Paris, eu tinha um sonho há muitos anos que era estudar caligrafia chinesa. E por acaso eu descobri que tinha em Paris um velho mestre que era o maior mestre calígrafo vivo na época, e que ele tinha um ateliê que ele recebia alunos, alunos do mundo inteiro. E lá fui eu estudar caligrafia chinesa com ele. Foi, depois da análise, a mais maravilhosa experiência da minha vida. É claro que eu não me tornei uma calígrafa, é claro que todo o meu projeto de trabalho mudou a partir do contato com caligrafia chinesa e, enquanto eu estive em Paris, eu frequentei o ateliê dele. Quando eu saí de Paris, que eu fui para a Suíça, eu consegui, depois de algum tempo, descobrir que no (inaudível) tinha uma mestre calígrafa, uma japonesa, fui estudar com ela, também estudei durante algum tempo. Aí quando eu voltei para o Brasil, confesso que aqui eu nunca achei nenhum mestre para continuar a estudar... nem clima, né? Porque lá eu vivia inteiramente isolada, tranquila. Aqui, solicitações são de toda ordem, o tempo inteiro, né? Não tem como. Eu precisaria me isolar, ficar tranquila. E sinto muita falta disso. Mas são as condições, né? Então eu tenho que trabalhar com as condições. Mas esse foi o único estudo, digamos assim.

I: Que não deixa de ser um superestudo de desenho, né? E de processo, enfim, e de espaço...

SA: É. Mas depois, o que eu fiz com desenho foi tudo antes da caligrafia. Depois da caligrafia eu nunca mais mexi com nada relacionado a desenho. Não que eu não tenha projetos, mas eu estou tão, ainda, virada para esse projeto, né, da videoinstalação, que eu não estou conseguindo. Fora isso, aconteceu a Bienal, e aí de repente o meu trabalho virou, assim, foi chocante o sucesso. Tinha fila todo dia na porta do meu espaço para minhas... gente, eu lancei esse trabalho aqui em 1993 no Museu de Belas Artes, no MAC-USP em 1994, 2010 no Hélio Oiticica, quer dizer, eu não lancei em qualquer lugar, nada, aí chega na Bienal, *bum*. A partir daí, eu tenho convite para mostrar na Serralves em junho, no Museu de Arte Moderna de

Frankfurt em novembro, no Museu de Arte Moderna de Buenos Aires em junho, a diretora da Fundação Reina Sofía me telefonou, ficou uma hora comigo no telefone, enfim...

I: Gente, que agenda cheia para esse ano.

SA: Eu acho engraçado, né? Porque é um trabalho que eu levei 16 anos fazendo, que eu mostrei pela primeira vez em 1993. Trabalho velho, antigo. E aí descobriram, né? “Olha lá, a Sonia, quanta coisa ela fez”, então...

Quantos vídeos... não existe uma instituição no Brasil que tenha os meus vídeos. Ninguém. Só quem tem é o Pompidou, quatro, o Getty tem tudo, né, dessa primeira fase, e a Universidade de Harvard. No Brasil, ninguém tem. Agora, esse galerista acabou de comprar quatro vídeos daquela primeira fase e um vídeo-objeto para a coleção dele. Vamos ver o que vai acontecer, né? Então, aqui eles foram mostrados no Hélio Oiticica, eles foram mostrados numa exposição que a Glória Ferreira organizou sobre os anos 1970, na Casa França-Brasil... é inacreditável.

I: Mas houve interesse em comprar esses trabalhos antes?

SA: Não.

IM: Não?

SA: Não.

I: Gente, é inacreditável.

SA: Tem mais... durante anos eu e o Fernando Cocchiarale, que é um grande amigo até hoje, já foi muito tempo curador do MAM, agora é curador de novo, começou como artista e mudou, né, mudou, enfim, ele se tornou professor na PUC [Pontifícia Universidade Católica], a formação dele é Filosofia, ele é professor há muitos anos da PUC, no Parque Lage, se tornou crítico, pesquisador, curador. Paulo Herkenhoff também, mas o Paulo eu não tenho quase contato mais com ele, os caminhos se tornaram mais diferentes, mas, daquele grupo, o Ivens morreu, a Letícia morreu há mais tempo ainda, a Ana Vitória continua, a Anna Bella continua, a Miriam Danowski

também nunca mais trabalhou como artista, e eu continuo. Mas interesse por vídeo, ou alguma instituição mostrar, nenhuma. Nenhuma.

I: Gente, eu estou chocada. Eu imaginei que você não tinha porque você não queria...

SA :Não. O Itaú Cultural... não, minto, eu mostrei também num salão, o último Salão Nacional de Arte, né, foi o último que aconteceu, ele foi, até, no MAM, e o Arlindo Machado organizou uma mostra histórica de videoarte. Aí eu mostrei todos os meus vídeos. Você tá entendendo? Mas, são, assim, episódios. Não é nada... aí aquilo acontece, acaba.

I: E são mais recentes também, né?

SA: Não tem repercussão. Não tem nada.

I: E agora, com a Bienal, você acha que teve...

SA: Não, vídeo não, porque ficou todo mundo tão fascinado com objetos... até eles queriam mostrar os meus vídeos também, tanto que eu mandei para eles a senha do Vimeo para eles olharem. Mas eles não conseguiram espaço, como adequar, que eles queriam de qualquer maneira mostrar. E não, não tem interesse. O Itaú Cultural, há muitos anos atrás, ele quis comprar aquele vídeo do feijão. Aí me escreveram, aí eu pensei e falei: "tudo bem". Aí botei um preço muito alto. Passou um tempo, eles me escreveram dizendo que eles me pagavam o preço que eu queria. Aí eu falei, acontece o seguinte, o Itaú Cultural, ele nada mais é do que uma grande jogada de *marketing* do Banco Itaú, né? Que é o maior banco privado da América Latina. Ora, se eu vou trabalhar na área de *marketing*, para começar, o preço é outro. Nem era o preço que eu pedi, porque no mercado de *marketing* os preços não têm nada a ver com as artes plásticas, onde a gente morre de fome. Vamos e venhamos, essa é a realidade. Então... E, em segundo lugar, eu não estava interessada que o meu trabalho fosse ser uma peça de *marketing* para o Banco Itaú. E, em terceiro lugar, o Itaú Cultural fez o maior banco de dados sobre artes plásticas sem pagar um centavo. Ah, me poupe. Não vou concordar. Mas não vou mesmo. Então eu já participei de mostras no Itaú, mostras que eu não podia, por isso e por aquilo, recusar. Se você visse a discussão que era... de eu quase desistir. Para impedir o



uso da imagem do meu trabalho. Porque eles tentavam, de todas as maneiras, com as artimanhas... você tinha que ler de lupa os contratos que eles mandavam. Olha...

I: Isso é muito mesquinho, né?

SA: Antes de mais nada, é profundamente desrespeitoso. Profundamente desrespeitoso. Sem falar na questão, que vem em seguida, da exploração. Ah, me poupe, sabe? Eu gostaria de vender, mas eu quero viver mantendo a dignidade... minha e do meu trabalho. Não estou afim. Não. Vender preciso até, mas não nessas condições. Essa é a história de quem quis comprar o meu trabalho de vídeo no Brasil. Como se não bastasse, eu ia começar a contar essa história, né, eu e o Fernando, durante anos, tentamos emplacar um projeto que era para restaurar os vídeos desse grupo, fazer o *catalogue raisonné* da produção de vídeo desse grupo, que foi o grupo pioneiro de videoarte no Brasil. Tentamos de todas as maneiras – inclusive, eu tenho bastante material, eu daria todo o material, construiríamos um arquivo. Não conseguimos nunca emplacar esse projeto. Inacreditável, né?

I: E sabe por que que eu acho mais inacreditável ainda? Porque, quando eu vou fazer pesquisa sobre esse tema, todo mundo fala do grupo, sabe? É algo de conhecimento geral, denota que há uma importância. Isso com certeza existe.

SA: É o início da videoarte brasileira.

I: Sim, só que essa informação é muito chocante mesmo, porque não dá para entender.

SA: Mas eu acho que essa questão que te surpreende... e me surpreende até hoje também, é a forma como a cultura é tratada no Brasil. Não existe memória. Então o trabalho que, por exemplo, a Fernanda faz, o primeiro livro dela foi uma pesquisa sobre a Área Experimental. A Área Experimental foi, e é até hoje, a coisa mais importante que aconteceu no Brasil no campo das artes plásticas. Foi um programa feito pelo MAM, onde chamava Área Experimental ou Sala Experimental. Os artistas mandavam um projeto, este projeto era visto por uma comissão, e era aceito independente da história do artista, independente do meio que estava sendo usado. Foi um programa totalmente isento, como nunca aconteceu. E isso foi, olha, todos os artistas que estão, enfim, hoje aí, claro, naquela época já estava, claro, Hélio

Oiticica, Lygia Clark, *barara, barara*, mas a Lygia Pape passou, você entende? Todo mundo passou pela Área Experimental. Era fantástico. O primeiro livro dela, antes desse, é sobre a Área Experimental. É muito interessante.

I: Como é o sobrenome dela?

SA: Fernanda... deixa eu te mostrar, tem tudo aqui... Fernanda Lopes. Ela é assistente do Fernando Cocchiarale, no MAM.

I: E ela fez esse livro sobre o crítico, mas também tem uma pesquisa sobre...

SA: O anterior que ela publicou é sobre a Área Experimental. Esse já foi o segundo que ela publicou. E é muito interessante porque é um documento sobre os anos 1970. Incrível. E é uma década, né, que não se sabe muito. Então é importante, não é, que pesquisas como essa aconteçam. É uma maravilha, né? Eu, para mim, até falei para o Fernando, até falei com ela também, que é uma viagem no tempo, né? Aí você sabe [quais] eram as galerias, críticos, os artistas, o que cada um fazia, os meios que usavam, as exposições que aconteciam, os salões, as brigas. Ele era uma pessoa muito sensível, muito... claro, ele tinha, tem as preferências dele, né, que eram sobretudo Barrio e o Antonio Manuel, no qual eu concordo. Para mim, o Barrio é o maior artista brasileiro, né. E aí então eu concordo bastante com as opiniões dele. Mas muito, muito interessante. É uma boa viagem no tempo e te diz bastante sobre a década de 1970 no Rio de Janeiro... que era, afinal, o centro, né? Era o Rio. Infelizmente, nós perdemos para São Paulo.

I: Sim. E a gente lá, no Sul, em Curitiba, em Porto Alegre, é tão difícil esse acesso... Não sei. Eles têm uma bronca de a gente pesquisar ao nosso redor, sabe? "Ah, já que você está aqui no Rio Grande do Sul, pesquisa o Rio Grande do Sul", mas a gente estuda o que a gente se apaixonou, né?

SA: Pois é, mas, na verdade, tem que pesquisar os centros, não é verdade? Que eram de onde se irradiava, tudo se reportava, mal ou bem, e o Rio Grande do Sul. Um não exclui o outro. É importante, inclusive, que se estabeleça uma relação, né, entre a produção de um e a produção de outro. Isso, me parece, vai tornar mais claro, uma melhor compreensão do fenômeno. Mas o que sei eu, né? Eu não sou

teórica. Não tenho nada a ver, a única coisa que eu sei, além de mexer com arte, é cozinhar.

I: Ah, que beleza!

SA: É. Adoro cozinhar.

I: Eu também adoro. Ah, ó quem veio visitar a gente. (Risos).

(entra o gato / conversa sobre os gatos)

SA: Mas o que mais você quer saber?

I: Além do Artur Barrio, você pode me dizer outras influências que atravessaram teu trabalho naquela época, que até hoje você se interessa?

SA: Olha, na verdade, eu nem conhecia o Barrio naquela época, tá? Eu fui conhecer o Barrio quando eu fui morar em Paris, que um belo dia o Antônio Dias me convidou para participar de uma mostra em Milão, que o Barrio ia participar. E ele estava morando em Paris. Claro que eu sabia do trabalho dele, né, mas ele começou muito antes de eu começar, e quando ele foi embora para Paris foi mais ou menos quando eu comecei. Então eu nunca tive, assim, contato com ele. Sabia quem era, sabia o que ele fazia e tal. E aí ele me telefona, o Barrio: “ah, pois é, a gente vai participar dessa mostra em Milão, seria bom que a gente se conhecesse”. Falei: “ótimo, vem jantar aqui em casa”. Aí ele foi jantar lá, né, comigo e com meu marido, e aí a gente ficou superamigo. Saíam os juntos, ficávamos andado lá, batendo perna, falando, enfim. Depois ele foi para a Suíça, ele casou com uma suíça, foi morar em Genève, e eu fui para Zurique. Aí a gente ainda continuou em contato e tal. Depois fomos perdendo, né, cada um foi tomando um rumo na vida e tudo. Mas eu admiro. Mas, na verdade, se você quer saber a minha grande influência, é cinema.

I: É. Isso que eu fiquei interessada, assim, se você puder dizer alguns nomes...

SA: Toda a minha formação, em termos de imagem, foi feita no cinema. Nós não tínhamos, aqui, que que acontecia para a minha geração em termos de arte. Claro que, quando começou o Museu de Arte Moderna, que já é muito tarde, não é, eu frequentava o museu como uma curiosa, interessada em arte, espectadora, mas

nunca fui especialmente ligada em artes plásticas. De jeito nenhum. Na verdade, eu começo a me interessar muito mais pela produção contemporânea, mas sobretudo pela história da arte, quando eu me tornei artista. E também, talvez, por influência do meu ex-marido, o segundo, que é historiador de arte, né? Então a gente acabava... ah, chegou o vizinho...

(falam sobre os gatos).

Então a minha formação, em termos de imagem, foi cinema. E o grande cineasta, para mim, [que] foi, assim, uma revelação, inclusive... sempre gostei muito, mas nunca tive, digamos assim, um cineasta que fosse ou significasse uma identificação maior, ou que trouxesse... claro, né, teve a fase Bergman, aí o meu quarto tinha quatro cartazes de filmes do Bergman. Naquela época, imagina, início dos anos 1970, vi todos os filmes dele, era uma maravilha. Até o dia que eu vi um filme do Alain Resnais chamado *Hiroshima mon amour*, e foi uma grande revelação na minha vida. Eu nem era artista, ainda estava casada com o primeiro marido, fui numa sessão à tarde... foi a campainha?

(interrupção)

Bom, e aí, enfim, aí o cinema, a partir do Resnais, ele também adquiriu um outro significado. A minha relação com o cinema mudou, a minha exigência em relação ao cinema mudou, enfim... até um outro cineasta, que é o Robert Bresson. E aí, realmente, eu gostaria de fazer [na] minha arte... é muita pretensão... (risos) o que o Bresson fez com cinema. Eu não sei se você conhece.

I: Não conheço.

SA: Olha, o filme... é muito difícil o cinema dele. Aqui a gente conseguiu ver muita coisa, né, e na Europa, principalmente, eu vi tudo. Ele fez uma produção muito pequena, fez 14 filmes, embora tenha morrido bastante velho. Ele tem alguns filmes famosos, *Un condamné à mort s'est échappé*... você fala francês?

I: Falo.

SA: *Un condamné à mort s'est échappé*, *Le journal d'un curé de campagne*, enfim, acho que esses são os dois, assim... *Mouchette*...

I: Ah, sim, esse eu já ouvi falar.

SA: *Au hasard Balthazar*, que o principal personagem é um jumento.

I: Esse *Mouchette* é o que tem um cachorrinho? Tem uma cena com um cachorro?

SA: Não. *Mouchette* tem uma cena com... olha, querida, minha memória é capenga... não me lembro!

I: Depois eu vou pesquisar.

SA: Possivelmente você acha, ou você baixa, hoje em dia, com esses programas na internet, você baixa, né, qualquer coisa. E o penúltimo filme dele, o penúltimo ou foi o último? *L'argent*, é um cinema político, evidentemente, é um cinema que questiona o próprio cinema. Ele tem um livro... ele não dava entrevista, ele era uma figura muito estranha, chama-se *Notes sur le cinématographe*, notas sobre o cinematógrafo, que é, assim, uma bíblia para mim. Então você fala de influência, é isso. Artes plásticas, querida, é muita pretensão, mas se eu disser a você, assim, as grandes emoções avassaladoras da minha vida, que me trouxeram o maior número de questões, que eu não deixo de ver quando eu posso, Leonardo da Vinci.

I: Ah, que legal.

SA: Na verdade, ele fez tudo. A gente só está reatualizando que já está tudo, tudo ele não deixou nada, tudo está lá. Tudo. Então é isso. É cinema. Na arte contemporânea eu não vou falar do que eu gosto porque aí eu vou estar, acabo atingindo colegas, e eu não acho isso, não tenho o que falar. Primeiro que é um *parti pris*, né? Então quem sou eu, não é verdade? Mas é só olhar o que eu faço que você percebe quais são as minhas opções, então não tem erro. É isso. Mais alguma coisa?

I: Acho que era isso. Estou muito feliz que você me recebeu. Achei uma generosidade enorme.

SA: Imagina. Eu fiquei meio atrapalhada, eu tive uns problemas bastante graves de saúde, e aí eu fico meio às voltas, de vez em quando, com exames e tal, e agora eu estou querendo operar a catarata, já estou meio *cegueta*, né. Então eu precisava

fazer os exames, e no fim tinha que encaixar, e tinha que encaixar com essa história nova dessa galeria em São Paulo, encaixar agora com essas solicitações a partir da Bienal, né? Enfim, de repente a minha vida, que era uma vida muito pacata, fez esse *chum!*, adquiriu movimento, que às vezes eu tenho um pouco de dificuldade de me situar dentro desse movimento. Mas agora eu gostaria de saber quem são as outras figuras que você está tratando no seu livro, os outros artistas, né?

I: Eu estou pesquisando, enfim, eu estou ainda tateando um pouco quem que tem essa produção de autorrepresentação no Brasil. Eu já escrevi sobre a Lygia Pape, principalmente sobre aquela fotografia dela ali com a língua apunhalada, não sei se você conhece, é uma foto do rosto dela com a língua para fora, assim, e está sangrando a língua.

SA: Ah, tá.

I: E aí eu também escrevi sobre a Iole de Freitas, e eu a entrevistei.

SA: Iole?

I: Aham.

SA: Mas qual trabalho que ela tem deu auto...?

I: Ela tem uns trabalhos na época que ela estava morando na Itália, de vídeo, onde ela também aparece.

SA: Mas ela nunca trabalhou com vídeo.

I: É que eram vídeos, e aí ela transformava em fotogramas.

SA: Ela trabalhou com super 8.

I: E com 16 mm, né?

SA: 16 e super 8, mas vídeo, não.

I: Ah, sim. Tá.

SA: Quem trabalhou com vídeo foi Antônio. Antônio trabalhou também, tanto que ele participa da videoarte, com vídeo, mas pela Itália. Mas Iole... porque essa é uma

confusão que eu acho importante que ela fique clara, né? Como o super 8, 16, foram desaparecendo na evolução e o vídeo foi se implantando, esses trabalhos que originalmente foram feitos em película, eles foram transformados em vídeo. Mas eu acho que é muito importante que essa diferença seja estabelecida. Porque não é por acaso... eu nunca me interessei por trabalhar com película. Com todo o meu amor pelo cinema, não era película que eu queria, você compreende? Me interessava no vídeo, para começar, o imediatismo do vídeo, a não interferência do processo de revelação, eu não queria nada [disso], eu queria aquela coisa imediata, e a extrema delicadeza e sensibilidade da imagem do vídeo que o super 8 ou o 16 não tinham. O vídeo, o Portapack, preto e branco, tinha uma beleza que hoje em dia, com todas as cópias, mesmo (inaudível)... isso aí está muito... mas era extraordinário. As nuances de preto, sabe, era uma coisa realmente extraordinária. E isso me interessava. Esse imediatismo, essa não interferência. E é uma outra relação; conseqüentemente, é um outro produto o super 8 ou o 16 mm, né, ou o slide, o audiovisual. Então a lóe, ela nunca trabalhou com vídeo.

I: É, eu fiz a confusão de colocar tudo no mesmo saco. Porque como eu talvez não tive contato com essa tecnologias...

SA: Não, o Antônio tinha. Ela estava casada com o Antônio. Mas sei lá por que ela nunca se interessou.

I:É, até porque é um momento que ela trabalha com os 16 mm e com o super 8 também, né? Não é algo que ela desenvolve até hoje.

SA: Não, de qualquer maneira, para você, nem é importante se foi vídeo, se foi super 8, não importa. Mas eu estou aqui, entre nós, dizendo o que eu penso, e que eu acho importante que seja... porque o meio é fundamental.

IM: E cada um tem a sua especificidade, né?

SA: O meio, ele faz parte do trabalho, ele não é inocente, né? Então se eu escolho vídeo, existe um motivo. Ele tem que estar diretamente ligado ao conteúdo do trabalho. Senão por que que eu faço com vídeo? Por que que eu não uso fotografia para a aquela situação? Por que que eu não uso filme? Por que que eu não...

I: É, eu até pensei, sei lá, pintura, porque o meio importa nesse sentido, né? Você pode formalizar uma ideia de diversas maneiras.

SA: Não é um... o resultado será diferente, e é preciso que se leve em conta o meio original que aquele trabalho foi feito. Essa é a minha posição.

I: E eu concordo.

SA: E, no caso, a Iole, enfim, uma grande artista, super reconhecida, e tudo, ela tinha contato com vídeo, sim, porque o Antônio, nessa época que ela estava na Itália ela estava casada com o Antônio Dias, né, e ele fez vídeo, que depois ele se desinteressou, né? E eu nem conheço esse trabalho dele. Mas ela também, ela depois partiu para um outro caminho da arte, né, trabalhando com outros meios, outras questões, enfim, e conseguiu um grande reconhecimento com a qualidade do trabalho dela, né? Mas, bom, então Lygia Pape, Iole...

I: Hoje eu entrevistei a Regina Vater, vou entrevistar a Anna Bella, e também me interessei pela poética da Letícia.

SA : Quem?

I: Da Letícia.

SA: A Letícia é maravilhosa. Eu vou te dar um livro de uma artista... embora ela nunca se represente, é o contrário, né. Mas eu vou te dar para você conhecer, porque é da década de 1970 e é, para mim, eu tenho três grandes artistas brasileiros: é o Barrio, é o Nelson Felix e a Ana Vitória Mussi.

I: Pois é, eu gostaria de saber mais sobre ela.

SA: Eu vou te dar o livro dela. Antes de você ir, me lembra e eu pego lá em cima. Eu ainda tenho um aqui comigo, eu te dou. Coitada, você vai sair daqui e vai precisar de um carrinho de feira.

I: Eu vou adorar. (Risos).

SA: Enfim. Mas é... quem mais?

I: São essas as artistas...



SA: A Letícia vale a pena, ela sempre trabalhou muito, né, com o corpo, embora os trabalhos dela tivessem outras questões, outras implicações, enfim, mas foi uma grande artista, com um trabalho bom. Muito bom. Você vai falar com o André, filho dela?

I: Não pensei nisso. Você acha que ele é acessível? Que daria para falar?

SA: Olha, depende. André é muito de lua. Eu não sei, até não tenho falado com ele, a gente esteve junto, enfim, há pouco tempo, mas eu não sei onde é que ele está. Ele é professor da UFRJ [Universidade Federal do Rio de Janeiro], né, e tem também um trabalho como artista. Mas eu posso te dar o e-mail dele, te mando hoje o e-mail dele. Você está aqui até quando?

I: Até domingo.

SA: Eu te mando o e-mail dele, tá?

I: Ah, e uma outra artista é a Anna Maria Maiolino.

SA: Ah, tá. Mas a Anna está morando em São Paulo, não está?

I: Sim. Você a conhece?

SA: Conheço. Mas não tenho telefone...

I: É, o contato dela foi ruim de conseguir, está muito difícil de conseguir inclusive.

SA: Dela? Espera aí, como é que eu posso... talvez o Fernando, no MAM, tenha. Eu posso ligar para ele, só um minutinho.

### Entrevista Anna Maria Maiolino - 08 de março, por Skype.

Anna Maria Maiolino: Oi, Isadora!

Isadora: Oi, tudo bem?

(Combinamos de desligar o vídeo)

I: Anna, obrigada por conseguir um espacinho na sua agenda e um tempo para nós conversarmos. Acho que eu te conto um pouco sobre a minha pesquisa e depois te faço algumas perguntas. Pode ser?

AMM: Pode ser, Isadora. Mas antes eu gostaria de te perguntar uma coisa. O meu discurso é o mesmo discurso que está na entrevista que eu dei na *Revista X*, que está no meu *site*. Você chegou a ler essa entrevista? Porque eu não posso inventar cada vez uma nova história.

I: Sim, sim. Eu li a entrevista que você deu para a ARS.

AMM: Para quem?

I: Para a revista do Rio de Janeiro.

AMM: Ah, para a revista do Rio de Janeiro. Da universidade. Aquela da Elena Katai? Está no meu sítio. Eu não posso ficar inventando história diferente. A história é uma só, entende? Tá, então me fala sobre a sua pesquisa.

I: Bem, eu sou formada em Artes Visuais. Eu me formei no Paraná, e agora eu estou fazendo mestrado em História, Teoria e Crítica no Rio Grande do Sul, em Porto Alegre. Quem me orienta é o Alexandre Santos. Nessa minha pesquisa eu decidi olhar para os autorretratos de algumas artistas mulheres brasileiras. Com autorretrato, eu falo sobre... esse nome autorretrato é mais uma convenção, para agrupar trabalhos que tenham a representação do corpo da própria artista do que como um termo para legitimar esses trabalhos. Essa minha pesquisa surgiu de uma curiosidade com a década de 1970, e com esses trabalhos que envolvem o corpo do artista, seja em fotografia, seja em vídeo.

AMM: E você está pegando obra também de homem ou somente de mulheres?

I: Então, eu escolhi trabalhar com artistas mulheres porque eu queria entender se o movimento feminista atravessava esses trabalhos, e a produção desses trabalhos ou não. Por isso o meu foco é nas artistas mulheres. E também porque eu entendia que a fotografia, o vídeo e a performance eles são meios menos... é... com uma história de dominação masculina arraigada. Enfim, tudo isso faz parte da minha pesquisa.

AMM: Talvez porque nós somos mais corajosas?

I: Eu acho que sim. Eu percebo esse viés.

AMM: O fato da mulher parir, abrir as pernas para colocar um ser humano no mundo, essa disponibilidade que se tem com o corpo da mulher, em termos de tudo, né, faz com que a mulher possa falar do seu próprio corpo com subjetividade, sem um falso pudor (inaudível) digamos... será que mostrar o próprio corpo é coisa de homem?

I: Pois é. Eu vejo que a questão do corpo para as mulheres, ela tem um significado diferente, e passa justamente por isso que você disse. Então a minha pesquisa é mais ou menos essa. E o meu foco é no Brasil, porque eu queria entender como o movimento feminista se consolidou aqui. Porque esse recorte de mulheres que representam o próprio corpo, ele não é limitado ao Brasil. Tem uma grande produção de artistas nos Estados Unidos, na Europa, e eu sei que nesses países esse discurso feminista é declarado. E eu queria entender como isso funcionou aqui. Não importando uma teoria...

AMM: Essa coisa do falar, a essa altura nem faz mais uma seleção de feminismo ou feminino, essa fala das mulheres mais subjetivas, e essa fala se você pega os anos 1970, por conta da atitude da arte contemporânea em qualquer lugar do mundo, quando o corpo da mulher está presente, tem também, nós temos que ver que começou a se falar da produção feminina com mais respeito, não vendo como uma questão de segunda categoria, como coisa de mulheres, né? Depois que as críticas femininas... começou a voz ativa das mulheres, com as críticas mulheres, que começaram a dar espaço a uma produção feminina.

É claro que nos anos 1970, ou seja, a questão histórica, você como historiadora deve saber isso, porque os anos 1970, o contexto histórico é muito importante, porque os anos 1970 seguiram com o todo o movimento feminista dos anos 1950-60. Com certeza a luta das mulheres é muito recente, historicamente falando, as mulheres estão votando na Europa, mais tarde, depois da guerra. Então é tudo muito, muito frágil essas conquistas. Claro que o corpo como objeto de desejo e fetichismo masculino cobria o campo de conquista da mulher para poder falar do corpo. E, inclusive, também com várias ditaduras na América Latina. O corpo, no meu catálogo está escrito, quando eu faço uma *fotopoemação* como a “É o que sobra...”, cortando a língua, furando os olhos, seria “a coisa está tão ruim que só resta cortar a língua, furar os olhos”. Eu estou pensando a representação do meu corpo como um corpo coletivo. Porque na verdade estou falando de sofrimento da criação com a censura. Então não é só um corpo individual, meu, como artista. Ele serve como uma escusa, como você pegou o momento dos anos 1970, como ponto de partida para falar de certas coisas, também. Então, eu não sei se eu te respondi a sua pergunta.

I: Sim, com certeza.

AMM: Foi uma necessidade muito importante que as mulheres começaram a falar de si mesmas. E aí (inaudível) como resistência feminina, feminista, estava acontecendo debaixo da daquele momento politicamente. Diga...

I: Engraçado, esse discurso do falar de si mesma que alguns desses autorretratos pode...

(Maiolino pede que eu fale mais alto, pois havia muito barulho de rua fora de seu ateliê).

I: Eu queria que você me contasse sobre o contexto desses trabalhos dos anos 1970, que envolviam essa ideia de autorreferencialidade, e se esse conceito de falar de si mesma, que você mencionou, era uma vontade que existia.

AMM: Sim, era uma questão daquele momento, uma necessidade coletiva daquele momento das produções femininas. Porque os anos anteriores, de um modismo, eu não acho que... quando se tem uma necessidade maior você compartilha a

discussão sobre essa necessidade em um grupo, em um processo histórico da arte, compreende? Então naquele momento, não era uma necessidade da Anna, era uma necessidade de todas. E você tinha sido silenciada por tanto tempo, não é a Anna, estou falando da mulher. Que ficou quieta, em silêncio, por muito tempo, quando ela começou a (inaudível), seria quase natural que começasse a falar a partir de si mesma. Eu estou dando a resposta, ou seja, a própria fala, quando ela começa a falar, é de si mesma. Fala do corpo coletivo mulher. E não só da mulher, fala também do ser humano homem. Porque a mulher, afinal de contas, faz parte da humanidade. Os sentimentos são como divididos entre as pessoas. Então, o que uma humanidade fala de amor, dor, naquele momento dos anos 1970, daquele momento crucial para a vida nacional, esses sentimentos de repressão, de tortura, de morte, eram divididos coletivamente. Certo?

I: E esses trabalhos que envolviam uma questão de subjetividade, não uma subjetividade individual como você tem falado, mas de uma subjetividade coletiva da mulher, como você acha que esses trabalhos eram recebidos nos anos 1970 pelos seus pares?

AMM: Olha, se há intrínseco uma compensação, se é intrínseco uma resposta, e quando tem uma resposta política, normalmente... primeiro que o público tem que digerir o que você está falando, e isso leva tempo. Tanto que muitos trabalhos daquela época foram classificados em outro momento. Como eu estava te dizendo, o ser humano é o mesmo, atualmente nós vivemos situações parecidas, e um momento como esse do que está acontecendo com o mundo, com a violência que estamos sofrendo no mundo e no Brasil, qualquer trabalho dos anos 1970 que fale da repressão, ele é válido. Aí é que está o grande poder da obra de arte. Porque ele refaz a si mesmo (inaudível). Porque o ser humano é sempre o mesmo. Então, em um momento como esse, obviamente, trabalhos que foram feitos nos anos 1970, uma artista como eu que não era tão conhecida como sou hoje, um trabalho dos anos 1970, hoje, são vistos nos museus, são pedidos, porque eles têm uma ressonância com esse momento histórico, com o que nós estamos passando agora. E aí o trabalho se valoriza duplamente. Porque realmente, me falta uma palavra em português... o testemunho é (inaudível) de seu tempo. Ele passa a dar um... documento do seu tempo. Ele carrega uma questão, (inaudível) poderoso. Quando

você é (inaudível) do seu tempo, o significado vai além da parte subjetiva. Estou explicando, Isadora?

I: Sim, sim, com certeza!

AMM: Você está gravando?

I: Eu estou, pode gravar? Tudo bem?

AMM: Pode, pode, claro. Senão você vai pegar as coisas pingadas.

I: Sim, eu estou gravando sim. E você pode me falar um pouco sobre o processo desses seus trabalhos em fotografia e vídeo? Como se dava o processo criativo desses trabalhos e de produção?

AMM: Olha, essas perguntas são sempre muito incômodas para o artista. Porque o artista utiliza... é movido por mil e uma motivações. E aí volta se é uma motivação subjetiva, nos momentos ou da questão política e, às vezes, uma predomina a outra. (Inaudível) o processo do artista tem várias bases, não tem uma só, ela se desenvolve sobre (inaudível) por essas questões. Ele concentra nos seus sentimentos o momento histórico, no momento político. E é muito importante, claro, o momento em que ele está estudando. Então digamos, os anos 1970 foram anos de busca da investigação... não, não é a palavra certa... de experimentação em toda parte do mundo. Começaram a usar o super8, a fotografia foi tendo outro caminho, então as minhas *fotopoemações*, como eu chamo o meu trabalho fotográfico, foi resultado dos vídeos, dos poemas escritos meus, porque eu escrevo também, (inaudível), de filme super8, (inaudível), ou de cenas. E vai por aí. E era uma coisa de experimentar essa nova mídia. Como é que se daria um trabalho... porque a coisa que você pode falar sobre a imagem da fotografia (inaudível). Eu sou uma artista visual. Então para mim, a imagem, é muito importante. O discurso da imagem, inclusive, eu quero que a imagem basta por si só. De vez em quando tem um catálogo um poema meu, mas se eu estou usando uma imagem visual, ou desenhada, ou fotografada, ou de vídeo, eu quero que essa imagem se dê por inteiro. Que ela atinja o espectador de uma certa maneira. Eu não quero explicar, como botar um texto no teto para explicar o que é aquela imagem. Eu quero que ela tenha força o suficiente para se comunicar com o espectador. E o espectador

quando vê minha imagem, ou uma obra de arte, ele carrega a própria interpretação em cima daquilo. Você não domina tudo que o espectador vai sentir quando olha sua imagem. O espectador carrega sua própria visão de mundo (inaudível). O que ele sabe da história, o que ele sabe de arte. Ele vai dar outras leituras. Essa é a grande possibilidade da obra de arte. Ela não pertence só ao artista.

I: É um processo que se dá também com o diálogo com o espectador. Mas acho que a minha pergunta foi mais em relação a uma questão de processo, mesmo, já que eram novas mídias, eu queria entender assim se era um processo que se dava em um estúdio, se você usava...

AMM: Olha, desculpa, para você pode até ser interessante, mas para o artista... ele vai encontrar, pelo menos para a artista Anna, ela vai realizar o trabalho aonde é mais possível. Se eu preciso usar um fotógrafo, que não sou eu, eu utilizo. Se preciso ir no meio da rua, os espaços, os territórios são escolhidos, e também os meios, dependendo do que você quer dizer e o que é mais fácil ao artista ter acesso. Não adianta você pensar em coisas mirabolantes, se depois você não pode executar. Então a gente escolhe o caminho mais fácil, mais simples. Se eu mesma posso fazer, melhor ainda.

I: Anna, eu gostaria de saber se você acredita que o discurso do feminismo atravessa o seu trabalho ou se isso se dá de alguma forma anacrônica. Eu queria saber como você vê esse aspecto, como você enxerga o movimento feminista em relação ao seu trabalho.

AMM: Olha, eu quando me convidam para exposições com essa visão, o feminismo, eu não me acho que seja uma feminista típica, daquilo que a gente sabe. Não porque eu acho que quem rasgou os sutiãs, não foram da minha geração, foram uma ou duas gerações antes da minha. Aqueles que foram para a rua, não fui eu, tá? Você tem que voltar novamente falar da questão histórica. Eu vou fazer 75 [anos], em maio. Então quando eu comecei nos anos 1960, o feminismo típico do protesto estava sendo, já estava vindo há tempos. Eu acho que o que me molda, os meus interesses, aquilo que me toca naquele momento, se é uma questão sobre a questão feminina, eu vou falar de uma certa maneira sobre isso. O meu escopo nunca foi falar do feminismo. Mas eu sou uma artista mulher que se expressa com

toda a sua carga feminina, compreende? Se eu vou falar da família, eu vou falar da família. Dependendo de como eu me relaciono com essa família, se eu me relaciono pelo afeto, vai aparecer o afeto. Então na verdade o que movimenta o meu trabalho são os meus desejos, aonde meus desejos se dão, o que move, o que me move para realizar uma obra? Eu tenho que partir das minhas necessidades, compreende? Então não sei se te respondi isso. É claro que eles colocam obras minhas em exposições feministas. Mas eu não sou uma feminista típica. Porque também já havia passado aquele momento. É o pós-feminismo, está me entendendo? É os anos 1950-60. Era um momento fervilhando nessa direção. E nos anos 1960, eu tinha 24 anos quando comecei a estudar em uma escola. Eu estava começando, era uma artista em formação. Então, quando chega nos anos 1970, eu descubro a possibilidade da experimentação, de estudar várias mídias, de estudar a performance, era uma descoberta. Não havia uma intenção por trás dessa descoberta por ser descoberta. As situações foram sendo... vieram depois, mas na hora quando você está pesquisando... a experimentação... tudo é surpresa. É isso que eu quero dizer. Se eu estava experimentando, eu não dizia: “ah! Vou fazer um trabalho feminista” ou “ah! Vou fazer um trabalho político”, não é isso. Mas se dentro de mim eu sinto essa necessidade de falar sobre a repressão, eu vou falar.

Pensando agora... quando que eu fiz exposição no MASP [Museu de Arte de São Paulo]... em 2012. Em 2012, eu apresentei uma obra que se chama “Estado de exceção”, porque naquele momento, o estado de exceção estava sendo vivido em toda parte da terra. E você tem a televisão que te bombardeia. E não era sobre o feminino, era sobre o ser humano. E você ouvia dentro do espaço fechado um (inaudível), as botas, então tinha um militarismo, (inaudível). Estou fazendo metáfora. Realizando metáfora. Acho que é por aí que vai o meu trabalho.

I: Sim, não é literal. Não é uma ilustração de uma teoria... e por aí vai. Acho que o meu interesse está em entender se existia um debate sobre isso. Se você discutia sobre isso com outras pessoas ou se não era tão explícito assim.

AMM: Não... eu primeiro que sou uma artista que sempre estava na minha, participava de exposições coletivas (inaudível), quando a gente ocupou o terreno baldio em 1978 em São Paulo, em protesto contra a Bienal de São Paulo, haviam trabalhos com o cunho político, está me entendendo? E, obviamente, essa



discussão... eu acho que é discutível, acho que você pode discutir, botando um trabalho ao lado do outro, porque o trabalho tem uma potência. Você não precisa falar sobre aquele trabalho explicando tudo, porque o trabalho se explica. O trabalho já sugere sobre o que ele está falando. Então, muitas vezes, os artistas não precisavam estar discutindo sobre o feminino, para saber que aquele trabalho falava sobre o feminino, e para realizar metáforas feministas. Acho que essa história da discussão, é mais uma questão das universidades, uma questão didática. Mas o artista faz, ele não discute. Ele discute fazendo a obra dele (inaudível). Entende, o que eu quero dizer?

Bom minha querida, eu não sei se você quer saber alguma coisa a mais.

I: Não, eu acho que eu fiz a maioria das minhas perguntas. Foi ótimo, Anna. Muito obrigada por reservar esse tempinho para mim.

AMM: Qualquer coisa que você precisar manda um e-mail para a Lívia, qualquer dúvida. E a gente te responde, está bom? E boa sorte aí com a sua pesquisa.

## Entrevista Lenora de Barros



Retrato da artista feito no dia da entrevista em março de 2017, em São Paulo.

Isadora: Então e a minha questão com a pesquisa foi que eu entendia essa produção nos anos 1970, nos Estados Unidos e na Europa, desses autorretratos, como uma possibilidade que os movimentos indentitários propiciaram. Eu entendia que o feminismo atravessava essa questão de você buscar falar sobre você mesmo, dentro das Artes Visuais.

Lenora de Barros: Talvez uma forma de começar a se impor, de trazer uma imagem. Que essas imagens acabam carregando significados, desejos e enfim...

I: E também o fato de na História da Arte ser muito forte a presença do homem retratando a mulher. Então, eu acho que essa tomada, essa atitude de se autorepresentar também conversa um pouco com isso, e também de falar um pouco mais desse contexto privado, porque eu vejo que os grandes temas da História da Arte são pesquisas mais formais, enfim, são essas questões que me perturbam.

LB: Acaba passando um pouco por uma subjetividade.

I: Só que percebi isso nesses dois espaços. No Brasil isso já é um pouco confuso pra mim.

LB: Pelo o que você tem pesquisado?

I: Pelo o que eu tenho pesquisado, pelas entrevistas que eu já realizei. Então é mais ou menos esse o contexto das perguntas que eu vou fazer aqui. Eu sei que você tem uma produção em autorretrato na década de 1970, mas que você nunca abandonou isso, enfim, esse autorretrato que a gente adota como uma convenção.

LB: É, na verdade, eu me considero, quer dizer, é. Todos os trabalhos até o momento, esses de caráter mais performático na verdade são, quer dizer eu estou sempre presente de algum modo. Mas, como eu te falei um pouco, essa questão, depois eu mesmo refletindo sobre essa questão, fui percebendo que de algum modo são, não chega a ser personagens, mas de algum modo são máscaras pelas quais através eu me exprimo.

I: Sim. É, e não é exatamente por isso que não dá para se chamar de autorretrato, porque nem sempre é uma questão de trazer sua imagem, mas mais de construir uma imagem.

LB: É exato. Exato, é.

I: Pois é. Então você pode. Eu vou fazer umas perguntas mais abertas, e você pode me contar um pouco sobre os contextos desses primeiros trabalhos que envolviam uma ideia de autoreferencialidade. Como aquele da homenagem a George Segal, e o poema.

LB: O poema, na verdade, é que é praticamente uma das primeiras coisas que fiz, né. Eu até tinha separado aqui, eu tenho uma espécie de um o portfolio que até posso te mandar depois. Ele resume um pouco minha trajetória, e acho que pode ajudar um pouco. Aqui, não entra toda a parte daquela série, não sei se você consegue... dos “Ping-poemas”, que trabalha com bolinhas, e é uma série que eu venho desenvolvendo desde os anos 1970, mas justamente pega um pouco mais, que é o mais forte, vamos falar do meu trabalho.

Aqui, bom, uma coisa assim, por exemplo, nesse início, eu começo a minha atuação, minha trajetória, começa ali a partir de 1975-76, o George Segal curiosamente, é um trabalho que eu na verdade publiquei. Aqui, eu tenho a minha primeira publicação, porque ele nasceu... é engraçado, porque ele nasceu um pouco como um trabalho de escola. Eu estudava num colégio, eu fiz o colegial em um colégio que tinha aqui em São Paulo, que era muito legal, que se chamava IAD. Era um colegial normal, na verdade IAD é Instituto de Arte e Decoração, tinham uns cursos separados lá de decoração, mas tinha um curso técnico, e o colegial era orientado para alunos que tinham interesse depois em fazer Arquitetura, Artes Plásticas, Desenho Industrial, então ele puxava pra esse lado. Embora eu tivesse todas as matérias do colegial, acrescidas de mais algumas que era História da Arte, Semiologia... tomei meus primeiros contatos, o meu primeiro contato com Semiologia, a Semiótica. Fotografia, por exemplo, a gente fazia e substituía a aula de Química, porque ai a gente trabalhava no laboratório. Era muito especial.

Foi até curioso, porque eu fui estudar nesse colégio pensando, naquele momento, eu tinha vontade de fazer Arquitetura, e tinha esse viés da arte e tal. Por outro lado, eu tinha uma ligação muito forte com a palavra. Eu assim cresci, meu pai por ser artista, minha mãe era uma pessoa que super me estimulava na parte da palavra. Então, eu até sempre brinco que de algum modo eu acabei fazendo poesia visual, quase como uma forma de conciliar meu pai e minha mãe dentro de mim.

Eu tenho até ali depois você pode olhar com calma, um trabalho que eu fiz justamente em homenagem a eles, onde eu coloco a minha boca na foto da minha mãe, e os meus olhos em um autorretrato do meu pai. Que é aquele trabalho que tá ali. Chama “Em forma de família”. E ali eu trabalho um texto, que é um texto todo trabalhado com palavras bissílabas que comecem com “F”, de família. Então família

é, até é um pouco uma brincadeira com aqueles livrinhos que tinham: “amar é...”, não sei o que. Então família é fato, feto, fita, festa e por aí vai, e termina família é forma.

Bom, então nesse colegial, eu acabei tendo minhas primeiras noções como eu te falei, de Semiologia, Linguística, num momento também de Estruturalismo, o Estruturalismo estava vindo forte. E daí eu descobri também essa minha paixão pela palavra. E tive dois professores, particularmente de Literatura, que também eram muito, muito assim... que foram, acabaram me fazendo até de algum modo, mudar, mudei de opinião, e daí resolvi fazer Linguística. Eu sou da segunda turma de Linguística da USP [Universidade de São Paulo], que era uma cadeira mais recente.

Então, nesse colegial, um dia o professor... era um professor de projeto. Ele pediu pra gente fazer uma crítica à sociedade de consumo. E eu, por minha vez, estava enfim ali, naquele momento de formação, eu estava também bastante entusiasmada com a coisa da *Pop art*, e tinha tido mais ou menos recente, acho que foi em 1969 que teve a Bienal do Pop, e também, na época, viajei com o meu pai, e a gente visitava museu e tal. Aiíeu tive contato com George Segal, e aquilo me impressionou muito.

Ao mesmo tempo, até de uma forma meio ingênua eu falei: “vou pensar um trabalho que seja uma sequência de imagens... eu escovando os dentes”, que foi essa, e aqui naquela época, a gente também... o lugar onde se desaguava coisas eram revistas que a gente produzia, e revistas muito legais, que era um espaço. Então, nesse momento, eu criei esse trabalho pro colegial, pra esse professor. Nesse momento também, que me impressionou muito no George Segal, que gozado... que é uma imagem que eu carrego até hoje.

Tem várias, na serie “Não quero nem ver”, que tem uns vídeos meus tal, que é daquela série ali (aponta), isso depois eu até te passo, tem no *Vimeo*, você pode assistir. Eu tenho bastante material pra te passar, o que me impressionava muito era essa expressão, era assim, as figuras do Segal, por exemplo, tem um trabalho dele que a gente poderia chamar hoje de uma instalação, que estava na Bienal, que era um posto de gasolina em escala natural... até esse trabalho acho que tem na internet, é fácil de achar, chama “The gass station”, e daí, tinha uma figura, uma

figura sentada... com aquela luz meio beira de estrada, nos Estados Unidos, (inaudível), a atmosfera assim... para mim, bateu de uma forma tão forte, eu até depois nem segui muito o George Segal, nem me encantei, quer dizer continuei acompanhando, mas nesse momento, eu realmente me encantei, e ali segurando uma garrafa de Coca-Cola, e eu ficava impressionada como que, com o gesso, a imagem toda branca, né... que ele trabalha com uma resina de gesso, como ele conseguia criar essa expressão. Foi isso que eu meio que busquei fazendo esse trabalho. E bom, esse trabalho tem uma longa história também, que é curioso, hoje eu trabalho com uma galeria americana, de Nova Iorque, e a dona Anke Kempkes, e a Anke tomou contato com o meu trabalho. Ela, obviamente, conhecia o George Segal, mas não estava muito atinada com a obra dele e, curiosamente, isso é uma ironia né, porque eu falo: “gente como eu podia imaginar fazendo esse trabalho, lá menina...”. Hoje ela trabalha com o espólio do George Segal, e eu tive até a oportunidade, ele já é falecido, mas da primeira exposição da galeria que ela fez em Nova Iorque, do George Segal, ela passou o meu vídeo. E daí eu falei no fim: “nossa”.

I: Quase cíclico, né?

LB: É. Nesse momento ainda estava tateando a imagem dessa... eu assim, essa coisa mais sequencial, quase criando uma narrativa, estática, porém uma historinha, uma coisa um pouco de *frame*, de filme, mas eu ainda estava tateando entre trabalho só com palavras. Tem alguns aqui dessa época, e essas questões, que eu nem na época chamava de performance, nem *fotoperformance*, nada disso... nem se usava esse termo, mas eu estava com o pé nas duas canoas. Um parêntese rápido também, que é a questão que eu estava te falando. Eu cresci ali um ambiente com meu pai, artista, muito amigo dos poetas concretos, e daí também, quer dizer, a questão essa tradição na qual eu me inseri de algum modo, é uma tradição também que passa por um repertório da poesia concreta. Ao mesmo tempo pra mim, o que se colocavam que, hoje, tenho mais claro, e na época, obviamente, não tinha ainda, mas era, com relação a palavra. Se eu quisesse trabalhar com, vamos dizer, com o aspecto poético, a poesia, o que fosse, na verdade, eu tinha, eu não poderia ser poeta concreta, o contexto histórico não permitia, nem eles mesmo quando eu cresci já estavam também se encaminhando para outras... não estava na fase ortodoxa, dos anos 1950 ali... que vai até meados dos anos 1960. Então, o que se colocava

como eu poderia caminhar, considerando que eu vinha naquela tradição, mas eu teria também de dar um passo à frente, partir das conquistas de linguagem, eu tinha que trabalhar, partir das conquistas de linguagem da poesia concreta. E daí assim, foi uma palavra, tem uma palavra que está no manifesto do plano piloto da poesia concreta, que é uma expressão do James Joyce, que é: “*verbi, voco, visual*”, que é essa questão... essa situação de você explorar a linguagem em todos os seus aspectos, verbal propriamente dito, visual, oral, sonoro e visual. Mas tudo isso são percepções, são reflexões, percepções que eu tive e tenho mais hoje em dia. Ali, naquele momento, que você é superjovem, que tá ali tateando, experimentando.

I: Análises anacrônica... o que você tem hoje, você consegue enxergar.

LB: Exato, olhar para trás. Daí eu comecei a perceber que, ao longo do caminho, eu fui gradativamente, experimentando sair do bidimensional da página, vamos dizer assim, e tentar levar através de sei lá, através de vídeo performances, instalações... instalações sonoras. Mitas que fiz e que faço foi tentando levar esse *verbi, voco, visual* para o espaço propriamente dito. Então, aí, desse modo, nasce o trabalho. Do ponto de vista do que a gente está chamando aqui de autorretrato, vamos dizer, dessa presença da minha no trabalho sempre, de fato ela nasce aqui e vai se expandindo, quer dizer, aqui é a mesma situação, embora eu estou menos visível, mais fragmentado. Esse, por exemplo, é um poema que fiz questão de manter o título de poema, tem uma história curiosa. Eu, na verdade, nesse momento, eu passei assim... nem sei te dizer, mas provavelmente no mínimo um ano que eu estava tentando escrever na máquina de escrever, um poema que falasse sobre o nascimento do poema, né... aquela ideia da metalinguagem e tal também. E eu tentava com palavras isso e não conseguia, e não conseguia... então era a ideia da língua, a língua órgão, a linha linguagem, a língua fecundando a linguagem, e daí esse poema nasceria, essa ideia, e eu não conseguia resolver, nunca estava satisfeita. Daí, essa foi uma experiência superincrível, porque daí um dia, eu não estava nem pensando no assunto, eu estava até estudando, era tarde da noite. Fui dormir, daí... sabe quando você está alí entre o sono, a vigília e tal. De repente, Isadora, eu juro para você, começaram a vir essas imagens. Eu acordei... e você vê, o que é a força do inconsciente... e daí as imagens... eu acordei e me deu uma fome, eu lembro que levantei, fui para a cozinha, abri a geladeira, peguei uma coisa para comer, foi muito assim... uma experiência, um grande *insight* ali que eu tive.

Daí, no dia seguinte tal, eu pedi, como era tarde da noite, não tinha como produzir isso, daí eu pedi para a minha irmã, que é artista também, e na época também trabalhava muito com fotografia, para ela registrar essa “fotoperformance”, né... E, agora, daí por isso que eu fiz questão de manter o título como “Poema”.

Na verdade, quer dizer, ele fala do poema, mas sem palavras. Então, também acho que esse momento é uma conquista interessante, que eu não tive tanta consciência na época, mas, enfim, eu acho que...

I: É que o processo criativo ele não é tão palpável assim. Veio para você em um sonho, e essa é a explicação. Não existe assim: “ai, nessa época eu estava lendo isso e isso, e notei isso”.

LB: E ele traduz exatamente o que eu queria, passei só de uma linguem pra outra. Bom, conforme eu te falei, eu estava nessa, em várias experiências assim com palavras também muito marcadas pela poesia concreta. Daí eu publiquei o meu primeiro livro, que já é um pouco mais tarde, que é esse aqui (mostra). Infelizmente eu tenho pouquíssimos, eu tenho três exemplares, inclusive dedicados, olha que vergonha.

I: Essa editora Clarkson, eu já ouvi falar dela.

LB: Pois é, na época era do pai de um amigo nosso e tal. E esses poemas também, poemas visuais, vamos dizer assim, eles nasceram em movimento. A maioria que está aqui. Porque primeiro eu fiz eles, teve uma exposição, na época em que o Julio Plaza, o Julio organizou, o Julio era muito... pessoa incrível, superinquieto, super... vivia tal trazendo coisas, novas tecnologias e coisas por aí. Então, por exemplo, esse (mostra), até agora recentemente refiz ele em acrílico, fiz até pra um clube de gravura, tentando até recuperar um pouco a situação de movimento dele. Porque todos aqui, o Julio fez uma curadoria para um... na época, veio uma história de *vídeo-texto*, era um sistema que ia ser lançado pela Telefônica, na época, que num certo sentido, é curioso assim, é uma coisa meio pré-computação gráfica e tal. Porque ele te dava recursos, você sabendo explorar ali, e tinha uma coisa um pouco como se fosse e-mail também, era um pouco nesse sentido, nessa direção. Daí ele convidou vários artistas, poetas e tal, e todo mundo pensou trabalhos juntos com ele em movimento, que você podia explorar cor, então foi também... foi uma descoberta,



uma coisa que o próprio Augusto de Campos participou também, foi um avanço poder participar dessa experiência. Fizemos uma exposição (inaudível) pena que eu não tenho muito registro disso. Esse por exemplo (mostra), era um que vinha em branco e preto, então você... o texto ia se mexendo de modo que a lua e o sol se encontravam, ficava tudo preto, a partir desse sistema de vídeo-texto. Nossa, foi uma experiência muito legal. E vários dos poemas que estão aí, e também para mim foi uma experiência curiosa, porque, bom aqui você já tem... (mostra) eu perdi esses negativos. Quando eu fui publicar o meu livro, sei lá, na época não achava, depois eu achei alguns contatos e tal, enfim, daí eu refiz, e depois em Milão, quando eu morei em Milão, e fiz minha primeira [exposição] individual em 1990, eu fiz mais uma versão, porque eu também tinha perdido. Não, um absurdo (comenta). E daí eu sempre faço uma piada, eu falei: “eu acho que vou ficar fazendo essa performance até o fim da minha vida, já vou tá lá banguela, sem dente e tal”.

I: Mas se você fizer digital, daí não vai perder.

LB: Isso é verdade. Agora foi engraçado, porque essa versão de Milão é curiosa, porque ela ficou muito dramática. Porque ao trabalhar essas performances, eu tenho que contar sempre com um olhar parceiro, que eu chamo, né, e daí...

I: Curioso que esse fato de você pentear já o cabelo para trás, já dá uma outra visualidade pro seu corpo assim, também.

LB: É verdade. E esse de Milão é mais parecido com esse. Quer dizer, eu estou mais, bem depois... mais eu estou mais parecida com... tem nesse portfolio, eu acho que não tem. Tem essa questão. E ele tem uma expressão assim absolutamente dramática, quer dizer tem uma situação que ah, que eu acabei optando então por outro caminho.

Mas é curioso porque num mesmo trabalho que vai dentro dele. Claro, é impossível você repetir uma situação. É curioso observar isso porque vou ter que marcar essas páginas. Você vê que essa versão né... (mostra) já é uma versão bastante dramática. Essa figura particularmente bem emblemática.

E hoje em dia, assim, sei lá, eu até, eu gosto muito, mas é engraçado, eu tenho uma certa dificuldade com essa dramaticidade que acabou, que eu acabei optando na época. Em relação a questão Segal, né... porque aqui eu acho que transcende a coisa do Segal. Quer dizer, o meu próprio trabalho do Segal, na verdade, nem poderia nem ter esse nome, né... “Homenagem a George Segal”, porque eu acho que essas figuras não revelam essa imagem que eu sempre quis passar, patética, que puxa pra uma coisa de uma intimidade, né... que eu acho que está presente nesse início aí.

Bom, então a gente tem esse período e são vários. E também tem uma situação muito presente no meu trabalho, e que eu tive a percepção mais clara agora, com a exposição que eu fiz no Oswald de Andrade, que a Julie vai trazer o catálogo pra você, como no meu trabalho, quer dizer, uma coisa vai virando outra, que vai virando outra. Uma mesma imagem passa a ser, uma mesma imagem acaba sendo usada de um outro modo. Teve um período também que eu tinha uma coluna no jornal da tarde e tal. Nessa coluna, por exemplo, textos que acabaram virando vídeos, então, tanto é que o título da exposição é de uma performance que eu fiz em 1994, que é “Isso eu ouço disso”. Então uma coisa vai puxando a outra. Mas eu estou com medo de estar fugindo...

Bom aqui (mostra) entra um, esse aqui foi assim: eu tive um período de 1986 a 1990, que eu trabalhei, porque enfim... tinha que trabalhar, sobreviver, etc., e daí eu acabei entrando na área de Artes Gráficas, até porque mesmo no IAD eu já tinha tido algumas experiências, e daí eu fui trabalhar na Folha de S. Paulo, e na Folha, eu era editora de Arte e tal. Então foi um período aí que até 2000 eu tenho uns *gaps* assim, que são momentos que até eu estou trabalhando, trabalhei depois na Editora Abril e tal. Então são momentos que eu, pessoalmente, já tenho uma produção meio homeopática, e daí são períodos assim que eu fiz um, dois trabalhos e tal. Eu não conseguia direito conciliar o trabalho de... porque se trabalhar num jornal foi maravilhoso. Depois ainda voltei da Itália, fiquei como editora de Fotografia, mas é um trabalho insano e, na época então, eu morava dentro da Folha de S. Paulo. Então chegava fim de semana, eu estava exausta. Isso quando não trabalhava...

Que foi uma situação que eu consegui resolver a partir do ano 2000, tanto é que, quer dizer, consegui organizar as coisas e falei: “bom, embaixo da ponte eu não vou morar... abdicar de um salário legal, mas em favor do meu trabalho”.

Então, em 1990, coincide que meu marido vai ser correspondente em Milão, na Itália. Tinha Copa do Mundo, não sei o que mais, e daí eu sai da Folha, e eles até queriam... falavam: “vai para Milão. Você podia estudar lá na Domus [Academy], que tem Design Gráfico e tal. Daí eu falei: “não, por favor, me deixa quietinha pelo menos nesse período”, porque eu estava louca para retomar de fato o meu trabalho. E daí eu cheguei em Milão, acabei conhecendo um pessoal superlegal, artistas também que eram ligados ao próprio pessoal da poesia concreta, os poetas do grupo... tinha um dos artistas, que lá eles chamam de poesia visiva, então era o grupo da *poesia visiva*. Lá, a poesia visual também teve muita coisa ligada à pintura... a palavra na pintura. E esse era o *Hugo Carrega* que foi assim uma pessoa muito especial, e se tornou um grande amigo da gente. O Hugo tinha uma galeria que chamava *Galleria Mercato del sale*, e coincidiu... peguei pelo jornal, fui ver uma exposição acabei conhecendo ele, porque a exposição, essas coisas também eram do mesmo universo, bom o resumo da ópera: vou fazer uma exposição em Milão e tal.

Daí, esse é o primeiro trabalho que eu fiz. Foi engraçado, porque eu lembro que eu fui no tintureiro levar uma roupa para lavar, e daí o dia que eu fui buscar, as roupas vieram nesse saco plástico (mostra), mas eu confesso para você que, na época, eu nunca tinha visto um saco plástico tão maravilhoso, uma tutilidade tão incrível. Daí eu falei: “gente, eu preciso fazer alguma coisa com isso aqui”. Ao mesmo tempo eu estava ali, foi um momento difícil, porque eu estava tentando arrumar um ponto de partida, e a coisa, me tirando lá do fundo. Fazia tempo que eu não estava exercitando a minha criatividade, sei lá. E daí me veio essa expressão né a coisa de não dizer nada, porque naquele momento ainda também não estava dizendo nada, e essa fotoperformance também... quer dizer, uma coisa também que alguém observou que às vezes era tão óbvia no meu trabalho... que eu tenho muita situação de fechar o rosto, você vê aqui (mostra), essa série que tem esses vídeos, por exemplo. Eu discuti muito com a curadora que fez, a Priscila Arantes, quando a gente fez a exposição do Paço [das Artes], essa que foi no Oswald de Andrade, porque ela falava: “não, porque você é uma artista do corpo, não sei o quê”. E chegou um momento que eu falei: “muito entre aspas, né?”, porque na verdade a

maioria dessas minhas performances são planos para cá, e basicamente uma coisa de pegar a expressão facial, ou me cubro, ou me expresso, da boca, da língua... que vem desse poema, dessa reflexão sobre a língua, a linguagem, etc..

Então, esse foi o primeiro trabalho. Aqui na verdade (mostra), esse aqui tá aqui, mas essas fotos são de 1979. São de quando eu fiz o poema da máquina de escrever. Que são só imagens do próprio tambor, dos ganchos e tal. Então, eu achei essas fotos um dia... também estavam guardadas, acabei encontrando e resolvi fazer na verdade esse trabalho... é até um objeto único, até foi vendido, na *Galeria Muller*, enfim aqui é “Dizendo quase nada”, porque também eu acho que estava um pouco impregnada com a coisa do *Malarue*, e basicamente também do John Cage, o dizer... e isso começou a ficar muito presente no meu trabalho, dizer, mas dizendo através de dizer nada.

E aqui (mostra), também agora eu lembrei, duas referências. Uma eu tive uma referência de infância. Eu lembro que quando eu era criança, eu ficava falando assim: “eu não disse nada, se eu não disse nada, eu disse nada”. Então, eu ficava brincando com essa contradição de duas negativas.

E outra imagem também que eu fiz questão, aqui (mostra) até lembra um pouco de George Segal, essa coisa de tentar se expressar, mas outra imagem que eu tinha também, um livro quando era criança, era um caderno, uns cadernos de escola, que tinha uns do MEC [Ministério da Educação] e tal, que atrás tinha uma historinha assim, um desenho, que tinha um menino que levava bronca da professora e não sei o quê... e a professora colocava ele num canto, com aquele chapéu de burro. E eu lembro que morria de pena daquele menino, e era um desenho bem básico, bem tosquinho assim, sabe? Mas aí eu achava aquele menino: “ai tadinho”, bom, enfim... daí quando eu fiz esse trabalho, foi involuntário, quer dizer eu me lembrei de algum modo, tudo bem são algumas coisas que ficam por trás e que eu esto te contando, mas como referência e tal... mas que eu queria também reproduzir um pouco essa situação desse menino, que particularmente nessa imagem, do menino com o chapéu de burro.

Dez anos depois, em 1985, eu resolvi, tenho um grande amigo e também e tal, desde essa época Valter Silveira, que era *videomaker* e tal. Ele me convidou e falou:

“ah, vamos fazer um trabalho para o Festival do Minuto?”. Era Festival do Minuto? Mas, ao mesmo tempo, teve um Vídeo Brasil, logo no começo do Vídeo Brasil... há 30 e poucos anos atrás, e daí eu falei: “então vamos trabalhar. Eu faço o registro, minha performance do George Segal. E daí, a gente fez junto o vídeo.

Você chegou a ver o vídeo? O vídeo, na época, eu fiz com a música de fundo, eu era beatlemaníaca... até hoje eu tenho os álbuns de infância.

I: Eu li a entrevista que você deu para o Edu Xavier...

LB: Ah tá, pois é. Eu até trouxe agora os meus álbuns [do The Beatles] para São Paulo, que eu tenho um sítio e trouxe de lá. Ah, um dia eu vou fazer um trabalho com meus álbuns...

Então, a música era “She loves you” [ye ye yeh]. Mas, depois, tinha a questão de direitos, e com os Beatles era impossível, então, daí eu acabei refazendo. Mas foi engraçado, porque eu acho que a versão que ficou lá no Vídeo Brasil foi a versão dos Beatles. E nunca ninguém nada... mas, daí, eu resolvi depois também, mais tarde, eu fiquei pensando: “deixa eu ver”. Acho que no site não tem. Eu estava organizando meus vídeos.

Bom, tem cópia melhor, mas como é superantigo, não está disponível. Depois, eu coloquei um som mais, eu fiz até com o Cid Campos, ele é filho do Augusto, um parceiro meu também desde...

Aqui (mostra) tem também uma imagem, que é a única imagem do...

(Procura o vídeo no Vimeo e não acha. Então busca um HD externo que tem um *backup* dos seus vídeos).

Ah! Aqui também tem uma imagem que é a única imagem do George Segal que é dessa série de Milão, que não tem escova. E eu gosto muito dela, dessa expressão também. Eu normalmente, usava espuma de barbear. Aliás, a de Milão foi absurda, porque eu comprei era meio tarde... e aí eu comprei numa farmácia rápido sem olhar direito que eu ia trabalhar com o Ruy Teixeira à noite, porque ele só podia tarde da noite. Aí comprei um monte e tal, para poder trabalhar. E quando eu cheguei no estúdio, percebi que era mentolado. Isadora... nossa, eu terminei a performance com

a boca toda machucada (risos). Eu brincava assim que você tem a *body art* e essa era a *bode arte*.

I: Quase os acionistas vienenses (risos).

LB: Aliás, hoje tem uma abertura super bacana lá no MASP [Museu de Arte de São Paulo].

I: Ah, sim! Sobre a Avenida Paulista, né?

LB: De repente se você quiser ir comigo, eu vou. Tem várias amigas. Parece que vai ter uma performance com um helicóptero aí a gente pode ir juntas.

I: Ah, que legal! Sim!

LB: Bom, daí aqui a exposição em Milão. Aqui, por exemplo, é uma série... (mostra).

I: Acho que trabalho seu que eu vi ao vivo é o "Poema". Os outros eu conheço por imagem.

LB: Aliás, "Coisa em si" acabou virando o título das entrevistas porque eu lembro... nossa, quando eu fui ver a transcrição que o Edu [Vavier] tinha feito eu fiquei apavorada, como eu repito a palavra "coisa". Tanto é que tirei um monte! E ainda ficou. Eu ainda dou uma relida aqui e ali, e vejo como eu repetia a expressão "coisa em si". Então em Milão, essa foi... eu comecei a produzir o "Eu não disse nada", esse era o "Lua clímax", uma versão que eu brinco que era holografia de pobre. Porque eu acabei desenvolvendo um *xerox*, daí eu fazia o *xerox* e fazia um *xerox* impresso em acetato, daí eu colocava assim e deslocava um pouquinho a imagem e dava um efeito holográfico. Eu fiz com pouco recurso. Daí refiz, tem essa versão do George Segal, daí tem esse aqui que é o "Silêncio". Foi quando eu comecei a fazer os "Ping-poems" e eu forrei o chão da galeria com cinco mil bolinhas de *ping-pong* estampadas com essa frase "Poesia é coisa de nada". Esse aqui é um protótipo (me mostra o trabalho). Eu fiz uma almofada, um pouco maior, ela ficava ali no cantinho. E a ideia era gerar um *trompe l'oeil*. Você tem a bolinha, uma coisa leve, mentalmente, você tem o peso dessa bolinha na cabeça. E aqui tinha essa situação que parecia que ela tinha um peso.

Então eu abri essa frente dos “Ping-poems”. Esse trabalho “Silêncio” é curioso porque eu criei ele nessa época. É a minha própria imagem em negativo com as letras da palavra “Silêncio”, e isso aqui depois foi evoluindo e me acompanha até hoje, porque esse trabalho já virou vários trabalhos. Aqui ficava a almofadinha, está vendo? Aqui eu coloquei o vídeo do George Segal. Isso já era 2006. Eu reimprimi, maior, e aí eu fiz um vídeo em positivo com as fotos, que era um momento também que eu queria trabalhar entre a foto e o vídeo, mas em um mesmo trabalho.

I: E o nome desse trabalho é “Silêncio”?

LB: Esse é “Cala Boca” e “Silêncio”.

(Dá *play* nesse vídeo que estava comentando).

Você vê por exemplo que... essa questão... o nada, o silêncio, não dizer nada, porém dizendo... tanto é que eu acabo fazendo uma performance, uma performance chamada “Pregação”, que eu fiz aqui, fiz na Nova Zelândia, fiz em Nova Iorque, quer dizer, são... sei lá, os dilemas (risos), são questões que vão me acompanhando e que vão se repetindo de outras formas.

Te incomoda muito se eu fumar?

I: Não, tudo bem, ainda mais esse tabaquinho que é mais *light*.

Você sabe aquela fotografia da Lygia Pape...

LB: Sei! Exato! Isso que eu ia te falar.

I: Porque eu acho muito forte no seu trabalho, no da Pape e na Maiolino que ela também tem uma fotografia com uma tesoura.

LB: Sim, sem dúvida. Elas são mestras.

A própria Lygia Clark, também, que depois eu vi que trabalhou com bolinhas de *ping-pong* naquele trabalho do saco.

Eu não só faço parte dessa tradição da poesia concreta, mas também desse lado eu puxei mas o lado da mulherada mesmo (risos).

Eu lembro... quando eu tomei contato com a Lygia Clark foi uma vez que eu estava em Paris, com o meu pai e a gente estava na casa do Mário Pedrosa em 1973, por aí. Ia passar na televisão um vídeo feito na Sorbonne, um documentário sobre a Lygia Clark. Tudo bem, eu conhecia a Lygia Clark, meu pai me falava do neoconcretismo. Mas eu nunca tinha visto assim, de verdade. Inclusive porque ela ficou morando em Paris por um tempo, daí eu lembro que quando eu vi aquela “Baba antropofágica”, gente, aquilo foi de um impacto para mim. Essa situação da boca e de tirar coisas da boca. Esse é um outro vídeo também de performance.

I: Ah, esse eu vi um *still*.

E é curioso porque eu acho que essa iconografia da boca é muito brasileira. Por essas pesquisas.

LB: Esse eu fiz para a Bienal da Antropofagia.

I: Quando foi essa Bienal?

LB: Foi em 1987... aliás, eu estou mentindo. Para Bienal eu fiz como imagem, que até está aqui no banheiro. Depois eu fiz o vídeo.

Esse estava na Bienal curada pelo Paulo Herkenhoff, que foi pensada a partir da antropofagia. Esse trabalho também estava na Bienal e depois eu refiz ele. Na época, a gente fez o que tinha de verba na Bienal e nós trabalhamos com *plotters*. E naquela época, em 1998, não eram muito legais. Ficou legal ali na situação, porque era eu, o Arnaldo Antunes e o Walter Silveira. A gente fez uma grande instalação, tinham mil coisas, remetendo a coisa da antropofagia.

Eu também fiz a “Língua vertebral” porque eu estava pensando em uma metáfora até da própria situação da arte brasileira e latino-americana, que você tem um construtivismo superforte e, ao mesmo tempo, você tem uma linguagem, quer dizer, aqui representada pela língua, que é um órgão sem controle. Ele ganha controle a partir do sistema da linguagem. Então era a ideia de juntar uma espinha dorsal com essa situação.

I: É uma imagem que você trabalhou digitalmente?



LB: Foi! Não, minha língua não é desse tamanho (risos). Esse é um dos poucos trabalhos, senão o único, que tem uma interferência de *Photoshop*.

I: Eu vi que a língua do “Poema” era bem menor (risos).

LB: Você sabe que essas coisas... é incrível, tudo na paralela aqui. Eu lembro quando eu era pequena também, eu ia para Campos de Jordão, e a gente ficava em uma casa que tinha um monte de pereira, de pera. E eu lembro que, de manhã, de vez em quando, tinham umas vacas que abriam a porteira e vinham. E ficavam comendo pera. Aí eu falava: “ai, eu vou dar pera para as vacas” e eu pegava a pera e fazia assim (estende o braço) e vaca fazia assim *nhac* (risos). E era tão impressionante aquela língua de vaca. Parecia uma lixa que passava assim na mão.

I: Até que é um corte de carne, né?

LB: É! Exatamente, exatamente. Então eu brinco que a minha língua é de vaca também.

Bom, aqui já é uma situação das primeiras instalações sonoras. É minha segunda instalação sonora. Tem um som que percorre... a partir de 1994, eu introduzi essa coisa da performance vocal, que de algum modo é um autorretrato, nesse sentido que você está falando, só que através da voz. Agora me ocorreu. Nunca tinha pensando isso.

I: Pois é, porque ainda é uma autorreferencialidade, né? E a voz faz parte do conjunto. A gente reconhece as pessoas pela voz.

LB: Tem esse fato também de eu sempre trabalhar com plano americano, sei lá, ou focada no meu rosto só. A voz, a língua, os olhos, o olhar. E bom, enfim, essa era uma instalação onde o som percorria.

E daí eu fiz uma gravação com a minha voz tipo John Lennon, uma coisa meio *rock and roll*, e esse som andava assim, tinham vários canais e ficava assim: “*There / is / no / place / like / utopy / like / a / place*” (interpreta como foi gravado). Então era a ideia desse lugar representado pela luz, mas que nunca se encontra.

Bom, aqui foi uma instalação que eu fiz em 2000, que foi esse momento que eu te falei, quando eu resolvi largar tudo, que eu voltei de Milão em 1991-92. Daí eu assumi a auditoria de fotografia da Folha, e fiquei até 1994. Em 1994, eu falei que não estava satisfeita, pedi demissão, e aí nesse período de 1994 a 1996... não, em 1993, em 1993 eu saí da Folha. Aí eu recebi o convite para ter essa coluna no Jornal da Tarde. Que foi uma coluna que eu produzia todo sábado, era uma coluna totalmente experimental, nossa... era uma alegria. Foi assim para mim muito importante ter tido esse convite e poder experimentar e ter essa coluna. Eu ganhei disciplina. E a pesquisa, nessa época não tinha *Google*, né, então eu fui desenvolvendo pesquisa com a memória, relacionando imagens e aí criando homenagens a... por exemplo, eu tenho uma série que está aqui, e vai aparecer na exposição e nos vídeos que eu fiz, que é uma série chamada “Jogo de damas” dessa coluna que eu justamente crio diálogo com muitas artistas mulheres. Então acho que isso também vai ser um material legal. E eram textos mais poéticos, tipo, “corpos que se atraem, corpos que se repuxam (...)”. Aqui é a Lygia (mostra). Essa foi uma Bienal que eu fui e fiz umas experiências. Aqui na verdade, não é exatamente homenagem a mulheres, mas tem essa situação...

Aqui também não é uma artista mulher mas tem essa situação de corpo. Aqui é a Betina Busati que fez a série da “Coisa em si”, que eu fiz em Milão. Aqui é a Meret Oppenheim que eu amo. E cada uma tem uma leitura que eu faço depois em um vídeo, na exposição “Jogo de damas” que eu fiz na Pivô, no Rio. Então são leituras, tentando, ‘*isomorfisar*’ um pouco o que eu estava vendo nessa imagem. Eu fazia leituras como nesse caso...

(Faz a leitura poética dos poemas).

Essa aqui, por exemplo, é uma imagem da Cindy Sherman naquela época. Foi a única imagem que eu encontrei dela sendo ela mesma.

I: Pois é, eu até ia perguntar quem era (risos).

LB: Exatamente! É curioso. “Quando Cindy está em si mesma vestida dela mesma.”

Essa é o “Jogo de damas”, que é aquela roupa ali que eu usei também em várias situações e foi uma coincidência incrível. Quando eu fiz essas fotos com essa roupa,

eu estava pensando em fazer um trabalho com um João-bobo, sabe aquele brinquedo que você empurra? Só que com essa imagem minha. Mas eu acabei não realizando e acabou virando outra coisa. E daí coincidiu que eu viajei. Eu tenho uma irmã que mora em Genebra, e eu fui numa exposição, chego lá e tem essa artista, a Marie-Ange Guilleminot, ela tinha isso aqui, peguei lá no catálogo e tal. E eu disse: “gente, que coincidência”. Quando eu voltei eu fiz uma coluna. E foi muito engraçado porque quando eu estava lá na exposição do Pivô, tinha um curador que mora no Rio, como é o nome dele... é um francês. E ele olhou e falou: “nossa, Lenora, eu sou muito amigo da Marie-Ange”, e pegou o telefone na hora. Era na abertura, estava uma confusão e tal. Daí ele pegou e ligou para ela ou mandou mensagem, mandou foto. Essas coisas engraçadas.

Tinha a Yoko [Ono], que é uma artista que eu gosto muito.

I: Eu também gosto muito dela.

LB: Eu era a única *beatlemaníaca* que adorava a Yoko. E o John Lennon era o meu predileto. E eu sempre pensava: “meu Deus, ele casou com uma artista plástica!”.

I: Eles eram muito apaixonados.

LB: Ai, lindos, né? Que história linda. Nossa, muito linda.

Bom, se você quiser também entrar com as suas perguntas. Eu estou falando a esmo aqui...

I: Eu queria saber sobre esse trabalho o “Olho de Lila”.

LB: Eu tive um convite do Sesc Pompéia, que antigamente o Jornal o Estado de São Paulo dava um prêmio anual, talvez até hoje, nem sei. Mas na época ele dava. Um prêmio anual para figuras que se destacaram na Medicina, na Arte. A Angélica de Moraes, que é uma curadora, a Angélica chamava todo ano vários artistas que tinham que criar trabalhos que dialogassem com uma lista de nomes indicados. Aí você escolhia um... tinha lá a Marilena Chauí no ano em que eu participei. Tinha um geógrafo, que era o trabalho que a Rosângela Rennó estava homenageando. Aí eu vi lá na lista o Boris Schnaiderman. Ele faleceu recentemente. Foi uma figura absolutamente maravilhosa, que trabalhou muito com os irmãos (inaudível).

(Lenora faz uma pausa para responder a uma mensagem de celular).

Bom, daí eu fui convidada e escolhi o Boris Schnaiderman. Ele era escritor, ensaísta e professor de Russo. Era um russo. Ele quando era criança e morava ainda na Rússia, ele sempre conta, eu tenho vários livros dele, contando que ele conheceu a Lilya Brik, depois de adulto ele fez uma entrevista linda com ela, ela já estava velhinha. Ele era superligado. E quando ele era pequenininho, o pai estava passeando com ele, e eles pararam para ver...

(Recebe uma nova mensagem).

I: Lilya era atriz?

LB: A Lilya Brik era casada com o Osip Brik. Porque daí eu resolvi criar um trabalho em homenagem ao Boris, então a ideia era um trabalho que dialogasse com as vanguardas russas. Com o Rodchenko, o Malevitch. E ela foi o grande amor do Maiakovski. Mesmo casada com o Osip Brik, era meio um triangulo amoroso ali. E ele tem vários poemas para ela. Essa imagem é a capa do primeiro livro do Maiakovski, feita pelo Rodchenko. E quando eu tomei contato com essa imagem, com uns 20 e poucos anos eu sempre fiquei impressionada com essa figura. Tem até uma imagem famosa dela gritando com um lenquinho. Ela era meio uma musa ali e o grande amor do Maiakovski. Tudo isso traduzido pelo Boris Schnaiderman, que foi o grande responsável junto do Aroldo de Campos e do Augusto de Campos, a introduzir a cultura russa aqui no Brasil. Ele dava aula na USP [Universidade de São Paulo] e tal.

E essa história de quando ele era pequenininho, o [Serguei] Eisenstein estava filmando, ele conta isso em um livro, estava filmando o “Encouraçado Potemkin”? Agora me deu um branco se era o “Encouraçado Potemkin”... e estavam filmando uma cena famosa, que é de uma escadaria, que até é repetida e citada naquele filme “Os Intocáveis”? Com o Kevin Costner, que é uma cena de um carrinho de bebê. E o Boris sempre contava que ele era pequenininho e assistiu a filmagem com o pai, por uma mera coincidência também.

Enfim, o Boris foi uma pessoa assim muito significativa na minha formação. Daí eu resolvi, falei: “o Boris está indicado ao prêmio, genial, então eu vou fazer um trabalho

com as vanguardas russas”. Daí, por exemplo, nesse caso eu peguei a capa do livro, recriei e mantive o [projeto] que quer dizer “disto” e que estava escrito Maiakovski e eu escrevi “*Ping-poiema*” que era a ideia. Daí eu criei também essa instalação. Aqui você vai ver que tinha essa cadeira, porque cada trabalho que eu fiz era inspirado em alguém, por exemplo, essa cadeira que eu chamei de “Albidum’s chair” que era a cadeira parecida, inspirada em uma cadeira que o El Lissitzky criou para uma biblioteca em Leningrado. Depois, esse aqui era uma citação dos atletas do Malevitch. Também é a primeira vez que eu saio só da bolinha de *Ping-poem* e trabalho com os elementos do jogo. Esse daqui, também, o Malevitch. Esses trabalhos eram uma série que se chamava “Roleta-russa”, esse também, o branco sobre preto e o preto sobre branco do Malevitch. Esse daqui em homenagem a um trabalho também lindo do Rodchenko inspirado na hélice do avião. E criei também uma trilha sonora que gravei em dois canais em português e em russo. Até por coincidência eu tenho uma amiga, que é a Noemi Jaffe, que até é uma escritora e da oficina de artes aqui nessa sala do lado. E daí a Noemi gravou um texto. Eu vou te mostrar que vale a pena.

(Procura o áudio em seu *laptop*. Nesse momento eu confundo o Maiakovski com o x. Logo depois, inicia o áudio do vídeo que a Lenora gravou em russo como se fosse um jogo de *ping-pong*. Ela me oferece um fone de ouvido para terminar de ouvir o áudio).

I: E esse era um texto...?

LB: É um texto que eu escrevi e a Noemi traduziu. Depois tem uma parte que ele é invertido, o português, e parece que está falando russo.

I: Esse é o *ping-poem* para...

LB: ... para Boris.

Depois... bom, entra essa minha primeira instalação sonora que eu entrei com performance em 1994. E era uma exposição que se chamava “Arte e cidade”. Eu trabalhei com dez mil bolinhas de *ping-pong* com essa frase aqui. Aqui um pouco nasceu com o poema do Drummond, que ele fala de uma gota de água que vai pingando intermitentemente numa pia e que, aparentemente, está tudo bem, mas

essa gota vai minando ali, enferrujando, oxidando. Eu peguei essa imagem e gravei com o Cid [Campos], a gente fez em estúdio essa frase “A cidade oxida” com uma voz gutural, assim: “A cidade oxi...” (faz um efeito com a voz como se fosse um pingo de água).

E a cada um minuto pingava uma bolinha em um sistema que, nossa, ficou maravilhoso, foi uma aventura para construir isso aqui. Sorte que apareceu um professor Pardal na minha vida, que me ajudou. Daí tinha umas caixas de som que ele me emprestou na época, eram umas caixas superlegais, brancas.

I: Que lindo que ficou o ambiente.

LB: É! E a ideia também, eu fiz porque esse teto era todo ferrado. Era um prédio, não abandonado, mas que ia ser reformando. Essa exposição era sempre em lugares que iam ser... a primeira foi lá na Cinemateca, onde hoje é a Cinemateca, e que, na época, era um matadouro. Eram lugares na cidade que estavam meio decadentes e que iam virar outra coisa. Então, a gente ocupava e os artistas trabalhavam. Esse era um edifício no centro, chamava Edifício Guanabara. Aí eu fechei essas janelas. Eu queria contrastar um ambiente antisséptico, antitérmico, antialérgico (risos) com uma situação. Então aqui por exemplo, não dá para ver muito, mas as janelas tinham uma linha aqui que você olhava lá fora, e era tudo ferrado. Então ficava esse contraste.

Bom, aqui já é da série. Essa aqui também é uma imagem “*I’m a player*” que é uma ideia também de jogar de jogar *ping-poem*. Essa foi uma exposição que eu fiz um pouco depois, ali, em 2002 na Galeria Millan já, mas em um outro espaço, não no que é hoje. E daí eram vários trabalhos, todos eles tinham uma performance sonora que você sentava nessas cadeiras aqui e ouvia a cada peça, que você olhava tinha um som. Por exemplo, aqui eram várias caixas trancadas com cadeado que tinham 800 bolinhas em cada uma, brancas... e só no meio, que você não via tinha as palavras: “não” “está” “à” “vista”. E daí eu fazia a leitura: “Não está à vista. / Não! Está a vista.” Sempre essa ideia de traduzir verbalmente uma estrutura, a estrutura do trabalho, a dinâmica daquele trabalho. Tanto é que os títulos acabam se incorporando. Às vezes, eu fico aflita porque tem títulos de trabalhos que são

superimportantes e a pessoa compra e leva e eu penso que “ai, vontade de pedir para colocar o título na parede” (risos).

I: Botar uma etiquetinha.

LB: Essa também é de 2001, uma instalação sonora que eu fiz, chamada “Deve haver nada a ver” que também eram essas placas aqui. Na verdade, acho que isso é de 2003, essa data está errada. Aqui também você usava um *headphone* sem fim e cada placa dessas que eu chamo, cá entre nós, de bandejas, continha... eu decupei a frase: “Deve haver nada a ver” daí então, por exemplo, tinham umas que tinham todas impressas na bolinha essas palavras: “Deve / Haver / Nada / A / Ver”. E em cada placa dessa você tinha a situação da leitura que eu fazia aqui, e você ficava andando. Essas bolinhas ficavam soltas, essas placas tinham assim uma bordinha quase invisível, aí a bolinha ia lá para pontinha e não caía.

Aqui entra o “Procu-ro-me”. Esse catálogo que eu vou te dar dessa exposição... porque o “Procu-ro-me” tem uma longa história. Resumidamente, eu criei essas imagens na época que eu fazia minha coluna. Foi por acaso. Eu estava no Shopping Iguatemi e, de repente, eu vi ali numa ladeirinha, na rampa, tinha um cabelereiro e tinha um fulano em um *quiosquezinho* fazendo imagens de você. Você escolhia em um livro, era uma coisa de *Photoshop* bem precária, mas você escolhia... tinham vários livros e catálogos, você escolhia imagens de cabelos e podia experimentar. Chamava “*Style on video*” e daí eu até... nossa, é uma coisa insólita. Tudo bem. Até dava para você se sentir loira, morena, e tal. Mas com um penteado x, y ou z. Mas eu achei aquilo superdivertido e resolvi fazer umas imagens para usar na minha coluna. Isso foi em 1994. Essa, por exemplo, é a foto original, era meu cabelo mesmo na época, eu usava gel e tal. Aí eu escolhi umas 40 imagens. Depois, algumas eles imprimiam, você escolhia depois... você comprava elas impressas e depois davam uma fita K7, mas essa eu perdi. Aqui entra uma questão que eu acho que tem a ver. Essa expressão assustada, que é uma expressão que aparece em vários trabalhos meus. Não em todos, mas, por exemplo, tem o “Fogo no olho”, que é um trabalho que eu uso essa expressão meio assustada, meio impactada.

I: De surpresa.

LB: De surpresa, etc.. Tanto é que na hora que eu fui fotografar, o fulano falou: “nossa! Mas a senhora vai fazer essa cara?” (risos). “Não, não, não se preocupa, eu estou fazendo isso para um trabalho...”.

I: É um trabalho de arte (risos). Sempre difícil de explicar.

LB: Então eu fiz essas versões. Daí eu usei em uma coluna minha.

I: A coluna “Umas...”?

LB: Isso, da coluna “Umas...”. Isso foi em 1994. Quando chega em 2001, eu estou no meu estúdio e, nove e pouco da manhã, rolou a história das Torres Gêmeas, do ataque, bem, aquela loucura toda, todo mundo impactado, o mundo inteiro não acreditava no que estava acontecendo. Eu vi em uma das reportagens que estava acontecendo, aparecia aquelas páginas do FBI, com um monte de caras terroristas, aquelas figuras com caras diferentes, e daí apareceu uma hora o Bush com um cartaz de *Wanted*, dizendo Bin Laden *Wanted*. Na hora que eu vi isso, me vieram... eu comecei a ver tanta cara diferente, que me remeteu a essas imagens. E, na hora eu pensei, eu falei, “Procurom”e. Todo mundo, de algum modo, é uma frase até meio clichê, em um certo sentido, me procuro e tal. Mas nesse contexto, né? Bem, vou fazer um poema visual com essa ideia. Aí fiz e publiquei, ainda no mesmo mês, publiquei na Folha, no caderno folhetim ainda na época. Bom, publiquei e logo depois, em 2002, eu fui convidada para fazer uma exposição no Rio, no Espaço Cultural Sérgio Porto, e eu resolvi trabalhar com essas imagens. Fiz um mural e um *vídeozinho*, que também... esse vídeo é também uma outra história. A pessoa que estava fazendo esse vídeo acabou perdendo... bom, daí eu saí com o pessoal de lambe-lambe de madrugada, com a cara (faz a cara de susto) o tempo todo de “Procurom”, colando os cartazes. No dia seguinte, que abria a exposição, a gente editou correndo o vídeo e, ao mesmo tempo, eu já tinha uma trilha-sonora que era o poema do “Procurom”: “Procurom / Procurom / Quem, eu? / Não, ela, a outra, a mesma!”. Que lida com essa questão de identidade também. Esse som também eu tenho, se você precisar depois eu te envio. Que, literalmente, lida com essa coisa da identidade.

Nessa mesma semana, eu volto para São Paulo, isso era uma terça-feira. Na quinta-feira eu inaugurava... bom, daí eram esses quatro cartazes que eu optei na época



por fazer. Daí eu fui convidada, já estava rolando, era a inauguração desse espaço que é o Centro Universitário Maria Antônia, não sei se você conhece... que é da USP.

I: Não, eu não conheço.

LB: É ali em Higienópolis, onde tem várias exposições. É um lugar superbacana. Eles fazem coisas incríveis. Eu tinha sido convidada porque era ideia do curador, na época, que era o Lorenzo Mammi. A ideia era usar esse espaço a cada dois meses, tinha já uma estrutura aqui, a cada dois meses um artista produzia um trabalho. Eu fui a primeira. Na verdade, a primeira e última (risos). Porque depois, ele desistiu. Porque eu fiz lá o trabalho, estava toda feliz. Passam uns 15 dias, numa bela segunda-feira, eu acordo com um jornalista da Folha dizendo: “Lenora, você sabe que seu trabalho foi atacado essa madrugada?”. Ele foi atacado, pixaram e eles pixaram, e o guarda abriu a porta uma certa hora, e os caras largaram as latas de tinta e saíram correndo. Me perguntaram: “o que você acha?” Assim, a primeira reação que eu tive foi muito em cima da violência. “Pô, meu trabalho”, eu estava toda feliz. E daí vem esse grupo e...

I: Até porque tinha ficado uma instalação linda.

LB: Sim, bonita, eu estava feliz. Daí passou uma semana, e arrancam, outro vandalismo e tal. Cortaram e levaram as imagens. Quando teve esse ataque, o Lorenzo me falou: “olha, Lenora, eu estou preocupado. Vai que esses caras voltam, entram aqui no Maria Antonia. Eu acho que a gente tem que tirar”. Daí, eu ia viajar e disse: “Ah, Lorenzo, espera um pouquinho só, eu tenho que pensar o que eu faço com esse trabalho.” E ele topou, supergenial.

Daí eu comecei a receber umas cartas de um grupo que se intitulava... porque iam saindo notinhas no jornal: “trabalho de Lenora foi atacado...” e chega uma carta pra mim, para o jornalista, no Maria Antonia para o Fábio Cripiano que foi quem fez a matéria e para o Lorenzo, e tal... que era um grupo, e era uma carta que... bem, no catálogo tem toda essa história. Eles começaram a mandar umas cartas delirantes, malucas. Dizendo que eu tinha que me curar da arte. Era um discurso muito delirante, mas curioso. Mas, no meio dessa correspondência, eu comecei a pensar o que eu ia fazer. Teve esse segundo ataque que arrancaram, e eles mandaram. Mas

esse segundo ataque não foi o mesmo grupo, eles assinavam “*Art Attack*”, nunca soube quem eram essas pessoas. Tanto é que o Fábio Cipriano escreveu “Trabalho de Lenora de Barros foi atacado pelo grupo ‘*Art Attack*’”. Daí eles mandaram uma carta dizendo: “não, dessa vez não fomos nós.” Só que eles me mandaram em uma das cartas esse projetinho, que, na verdade, se o guarda não tivesse aberto a porta, era o projeto que eles pegaram no catálogo do Maria Antonia. Era o projeto que eles iam fazer, caso o guarda não tivesse chego. Era para tapar o “Proкуро-me” e tapar todas as minhas imagens.

Tanto é que eu fiz um mural, que daí foi para o Oswald de Andrade, eu fiz um mural até homenageando esse grupo. Eu sobrepus as imagens do projeto deles. Daí eu pensei, caramba, esse trabalho é meu. Vou trazer ele de volta para mim e vou reverter esse jogo. Transformar o que sobrou em um outro trabalho. Daí, estava lá o “Proкуро-me”, fiz uma máscara e transformei em “Procura-se”, daí eu virei o jogo. Procura-se o Art Attack. Está vendo aqui como é que ficou? (Mostra o trabalho).

Levei tudo embora e fiquei recortando cada imagem dessa, fui resgatando como trabalho. Cada imagem que tinha sobrado, eu fiquei tentando criar um sentido de trazer ela para mim. Essa, por exemplo, tentei isomorfisar, mimetizar, a própria expressão do “Proкуро-me”. Peguei letras: “o”, “a”, peguei todas as letrinhas que tinham sobrado, do Maria Antonia. Esse era o hífen, que me unia e me separava dos caras. Enfim, refiz todo trabalho. Essa série se chama “Retalhação”, de retalhar, mas que remete sonoramente à “Retaliar”.

I: Interessante esse discurso deles de cura. Porque esse “Procura-me” me parece que pode ser interpretado como uma questão psicanalítica, de você descobrir sobre você, mas ao mesmo tempo é um processo de cura.

LB: De cura e de curadoria também, em um certo sentido, porque é a mesma origem da palavra.

I: Mas é interessante trabalhar com esse acaso.

LB: E nesse catálogo, dessa exposição que eu fiz, até ela vai aparecer daqui a pouco. Depois essa foi uma situação que eu fiz em Curitiba. Uma exposição que eu

fiz naquele Moinho Rebouças. Um lugar lindo, lindo. A exposição era em vários lugares da cidade e eu e outros artistas ficamos nesse prédio, que até aparece.

I: Eu não conheço! Esse prédio é do quê?

LB: Na época, estava como espaço expositivo. Era lindo.

I: Acho que não existe mais...

LB: Ai, que dó! Daí eu fiz um vídeo em Curitiba... esse também você não conhece, né?

I: Não. Quem foi o curador dessa exposição?

LB: Era o Edu Brandão, da Galeria Vermelho, e o Ricardo Ribenboim, que é um paulista que tem produtora, ele é um pouco artista também e tinha um outro curador que lidou com arte e moda. Mas eram 120 artistas... foi muito legal. Eu fiquei em Curitiba e eu filmei. Foi quando eu conheci o Luciano Mariucci, que era um artista que hoje mora em São Paulo, dá aula no Sesc. O Luciano me filmou. Foi um vídeo que a gente fez em uma semana, foi uma loucura.

(Me mostra o vídeo no *laptop*).

Esse vídeo foi para a exposição do Moinho Rebouças, junto com a instalação que eu fiz no banheiro. Tem um momento, em particular, que é o que eu mais gosto, sobre a identidade, muito legal. Ele é um pouco longuinho, hoje eu acho que eu o faria mais enxuto. Aqui é aquela Rua XV [de novembro].

I: Ninguém te importunou de estar...?

LB: Quer ver, vai começar...

Esse primeiro vai me ensinar como colar (risos), porque eu não usei cola. Eram uns árabes que mal falavam português.

I: A Rua XV ainda está bem parecida...

Tocando asa branca no fundo (risos).

LB: Daí ele me pede para eu explicar o trabalho, e eu explico para ele que era eu mesma...

I: É curioso que essa rua é conhecida por receber performances das mais variadas... um *show* de mágica... e as pessoas paradas dessa forma é muito típico.

LB: Esse que vem agora é o que eu mais gosto.

(No fundo: Procura-se, né? Vivo ou morto? Porque ele está sendo procurado? O que ele fez? Que cara feia hein meu Deus? Mas essa aí é a mesma, não é não? (risos) Eu conheço ela pelo nariz.)

LB: Achei engraçado que ele falou em terceira pessoa: “eu conheço ela pelo nariz”.

I: Ah! É o *oil man*! (risos)

LB: Eu ficava meio que fazendo um *casting*, com cabelos parecidos, mulheres que tinham um cabelo parecido...

I: Ah, os *punks*! Eles ainda estão lá.

LB: Aqui já era o Moinho Rebouças.

Foi uma polêmica porque eu só quis fazer no banheiro feminino. Eles me falaram que eu tinha que fazer no banheiro masculino também. Eu bati o pé, e disse que não, queria só no banheiro feminino.

I: É bem interessante como o mesmo trabalho adquire...

LB: Em contextos diferentes, né? É verdade.

Está vendo esse *prediã* (*sic*)? Nossa, esse lugar era magnífico. E a exposição era lá dentro. Tinham cartazes, quer dizer, um cartaz não, uns trabalhos dos *pixados*.

Bom, então fica tranquila. Esse material depois a gente combina e eu te mando tudo por *WeTransfer*.

Bem, daí vem essa série “Eu não quero nem ver”, que são quatro vídeos que eu fiz para a Bienal do Mercosul. Eu participei da Bienal no segundo semestre de 2005. No primeiro, eu tinha uma exposição aqui em São Paulo, e comecei a desenvolver essa

série “Não quero nem ver”. Primeiro, para essa exposição e, depois, fui desenvolvendo até a Bienal do Mercosul, incluí alguns trabalhos, foi um ano... não quero nem ver total (risos). E são quatro vídeos. Esse é o primeiro (dá *play* no vídeo). Esse é o primeiro feito a partir de um texto da minha coluna.

Fazia muito tempo que eu não fazia vídeo.

I: Uma coisa que eu ia te perguntar é se esse interesse pela mídia da fotografia e do vídeo, como ele se deu? Teve influência do seu pai, e aí...

LB: Não, até o contrário. Meu pai nunca trabalhou com vídeo.

I: Mas ele trabalhava com a fotografia, né?

LB: Ah, sim! Você tem razão. Eu acho assim... é curioso, também, porque meu pai tem as fotoformas e tem uma série de fotoformas, uma série de formas dentro desse momento fotoformas que diferem daquelas das experiências, que ele cortava negativo e tal. Que é uma série que eu também... isso eu descobri tem alguns anos, que eu me toquei disso. Na época eu não tinha percebido. Mas ele sempre contava como ele tinha feito aquelas fotos. Ele vestia chapéu, colocava uma capa, ele gostava muito de filme *noir*. Ele criava umas situações e se fotografava. Então tem várias dessas imagens. Tem também uma que é a menina do sapato. Essa é da fotoformas mesmo, que é um sapato assim...

(O áudio é interrompido pois cai um livro sobre o gravador).

LB: Mas daí eu me dei conta que, por exemplo, esse lado performático de tanto ele contar essas histórias de como ele fazia, aí ele contava que abria o obturador, ficava sem respirar, daí tem a foto dele no vidro assim, mas sempre tudo meio misterioso, ele subindo na escada... eu tenho aí, depois eu posso te mostrar. Aliás, você tem o livro dele que saiu recentemente? Eu vou te dar, senão for *trambolho* para você carregar depois. Então eu acho que o meu interesse por essa situação de performance, eu acho que nasce um pouco aí. Essa menina do sapato, foto que eu adoro, porque é um sapato todo velho, ele está todo destorcido, e ele desenhou, no negativo, uma menina. O desenho de uma menina que parece que está assim (nesse momento, faz a cara de susto da menina). Então, eu sei lá, isso também é totalmente subjetivo. Mas, eu acho que tem a ver assim, um pouco veio daí. Ao

mesmo tempo o vídeo, particularmente, era um meio que estava vindo, surgindo, como uma possibilidade de uso que foi facilitando para os artistas. O vídeo foi ficando cada vez mais acessível como linguagem. Quer dizer, não era só eu que estava usando.

I: É que a sua formação em Artes, ela não deriva de um estudo em pintura...

LB: Não. Minha irmã, por exemplo, ela já fez FAAP [Fundação Armando Alves Penteadó]. Ela já pinta, pintava... hoje em dia, ela não pinta tanto, foi para um outro lado. Mas bom, enfim, pintura... é, eu tive um pouco disso no IAD, que eu tive aula de desenho de livre expressão, tinha... a gente aprendia fotografia, a gente trabalha em grupo, criava. Nós até fizemos um filminho, que eu nunca mais vi... naquela época, um super8. Era um grupo de trabalho e a gente fez vídeo, quer dizer, super8, ainda não tinha vídeo.

I: Achou que essas linguagens te ajudavam a materializar algumas ideias.

LB: Exatamente, essas mídias... e a fotografia eu acho que acaba vindo muito do meu pai, até mesmo como linguagem, como técnica. Embora, quer dizer, no meu caso, a fotografia não é exatamente elaborada, como propriamente fotografia. Mas são meios, são parceiros que me ajudar a registrar a performance.

Tinha um grupo que a gente trabalhou alguns anos juntos, o Arnaldo Antunes, o Cid Campos, o Walter Silveira, eu e o João Bandeira. Que era um grupo chamado "Poemix". E tem até alguns vídeos de *shows* que a gente fazia. Nós fazíamos até uns espetáculos multimídia e tal, mas eram *shows* ensaiados, programados, com roteiro e etc.. Eu nunca tinha feito uma performance ao vivo, propriamente dita. Foi uma vez quando eu fui morar em Nova Iorque, em 2014. É, em junho de 2014. Que eu fiz uma performance que, depois, acabei fazendo várias vezes, como eu te falei. Quando eu voltei para o Brasil, fiz nessa exposição, que é uma performance em grupo de martelar a palavra "Silêncio". Esses vídeos da série "Não quero nem ver"...

I: E como você percebe que era a recepção desses trabalhos pelos seus pares? Eu falo assim: tanto na década de 1970. Como você vê que as pessoas recebem esses trabalhos, que trazem uma questão de representação na fotografia e no vídeo?

LB: De modo geral, assim, eu... na verdade comecei... mostrei... por exemplo, essa série “Não quero nem ver” é o primeiro vídeo-performance que eu fiz desde... é, tinha feito essa de Curitiba, fiz o George Segal, é, essa de Curitiba dá para considerar como uma performance ao vivo. Mas, a outra era assumidamente uma performance. E depois, mostrei essas do Mercosul, daí eu fiz a do prego. De um modo geral, eu penso assim, eu tive uma certa dificuldade no sentido de me colocar, até mesmo porque eu sempre fiquei meio... quer dizer, a Lenora é poeta? É poeta visual? É artista plástica? Artista plástica eu não posso dizer que eu sou exatamente, por conta dessa situação, quer dizer, até trabalho com situações esculturais, os *ping-poems*, eu tenho vários objetos e tal. Mas, ainda assim, é uma situação particular. Então eu senti uma certa dificuldade na recepção do trabalho nesse sentido. Até assim, na realidade me colocar no mercado, e tudo mais.

I: Era uma dificuldade mais em onde o seu trabalho se encaixava do que na recepção?

LB: Exato, exato. Mas por outro lado, a coisa foi caminhando, como eu te falei. Em 2000, quando eu passo a me dedicar só ao meu trabalho, aí eu passo a ter galeria aqui em São Paulo, oficial. Porque até aquele momento, aqui em São Paulo eu tinha participado de várias coletivas, mas sempre coisas que me puxavam muito para o lado da poesia. Até que eu mesma falei: “bom, pouco importa se eu sou poeta visual, que nome dar ao que eu faço”. Mas o importante é o trabalho, o resultado.

Essa questão, essa dificuldade, não era tanto dos meus parceiros, mas de outro universo. Meu trabalho, ao logo do tempo, foi se firmando com o tempo. É um trabalho muito gráfico, de modo geral. Então trabalho nesse universo mais gráfico do que propriamente plástico. Mas com relação aos pares, o que eu posso te dizer... vários outros e outras artistas do vídeo, na verdade, é uma mídia que todo mundo começou a usar. Não sei se eu respondi a sua pergunta.

I: Sim, sim. Eu queria entender se esse tipo de pesquisa que envolvia o próprio corpo era bem recebida. Se sempre foi bem recebido ou se foi algo que preciso seu trabalhado.

LB: Na Bienal do Mercosul, essa série “Não quero nem ver”, tem um que eu queria te mostrar da série... essa série “Não quero nem ver” foi um momento muito

importante para mim. Porque foi a primeira, digo, teve a Bienal da Antropofagia que eu participei, mas ali, ainda era uma coisa ligada ao Oswald de Andrade, assim, muito focada na poesia, inclusive tinha o Aroldo de Campos que estava junto com a gente, e era uma coisa que puxava mais para o âmbito da palavra propriamente dito. Embora, eu trabalhei com imagem, a foto da língua vertebral, coisas que não necessariamente estavam nesse universo. Mas quando eu fiz a Bienal do Mercosul, que a curadoria era do Paulo Sérgio Duarte, foi assim, a produção desses quatro vídeos, foi assim muito legal, porque eu fiquei ali no Gasômetro, no último andar que dava para aquele terraço e eu ganhei o andar inteiro e fiz as projeções com... construí um espaço ali. E foi um trabalho que, naquele momento, impactou a Bienal. Porque tinham essas situações, tem situações meio dramáticas, essa, por exemplo, eu choro.

(A artista me mostra alguns vídeos em arquivo que estão no seu *laptop*).

É uma situação curiosa, porque ao mesmo tempo, você... é uma situação que eu refleti bastante recentemente. Porque são trabalho que são performances que ficam no limite de uma dramaticidade, da arte dramática mesmo, do teatro. E ao mesmo tempo, quer dizer, não é uma interpretação. Quando eu estou nesse momento é uma situação que eu tenho que transcender a situação da imitação. Então, quer dizer, são...

(Ao fundo, o áudio de Lenora falando: “eu não quero ver”, aos prantos).

Tem essa voz irônica, também minha, de professora.

I: Lembrei do seu trabalho que fala do rir/chorar. Porque em alguns momentos que você sabe que está chorando, mas se você isolar o áudio do vídeo, parece que está rindo.

LB: É, é verdade. Eu até gravei recentemente em uma exposição em Londres o ri/chora, rindo, chorando, com os mesmos sons.

Bem esse vai em frente comigo rindo e chorando. E aí tem essa voz que diz: “ela não quer ver”.



I: E quais são as suas... talvez essa pergunta seja abrangente demais, mas quais são as suas influências, referências, no campo da cultura.

LB: Olha minha formação vai de poesia concreta, *rock and roll*, Beatles. A minha formação se dá mais nos anos 1970. Então, é um período ali de arte conceitual, também, mesmo neoconcretismo, de artista como a Lygia, a Lygia Pape. Depois, grupo Fluxus, nossa, quando eu descobri eu fiquei apaixonada, e aí tem vários artistas. A própria Yoko [Ono]. Então a minha formação é aquele *melting pot*, aquele *mix*.

I: O contexto clássico dos anos 1970.

LB: Exato. E incluindo, né, sexo, drogas e *rock and roll* também. Coisa bem típica da minha geração. E aliado a isso, essa coisa da poesia concreta, coisas que a poesia concreta trazia, de ruptura, de linguagem, de ruptura do verso.

Sei lá, é engraçado. Às vezes, como eu te falei, eu não sei que nome dar ao que eu faço, mas no começo, eu não me considerei exatamente como uma poeta. A poesia começa no meu trabalho de forma muito atômica, são frases, e muitas vezes, ideias que eu tenho, vem uma palavra, vem uma frase e ela vira um fio condutor que vai me levando para uma situação visual, uma situação de performance vocal, sempre tendo na mira essa história *do verbi-voco-visual*.

I: Sim. Até por conta da minha pesquisa eu sempre relatei muito você a essas artistas que eu também estudo nas artes visuais. Só que hoje a gente conversando, eu lembrei muito da Laurie Anderson e da Meredith Monk, que também tem uma pesquisa com a voz, e as palavras, e o corpo.

LB: Sim, são figuras que, principalmente a Laurie Anderson, é uma figura que me impressionou muito. Inclusive, a conheci quando ela esteve aqui. E, na época, ela veio para uma Bienal, eu dei o meu livro para ela, isso lá nos anos 1980. E bem, eu sou apaixonada, adoro Laurie Anderson.

E ao mesmo tempo essas artistas como a Barbara Kruger, a Cindy Sherman, a Martha Rosler... essas eu comecei a ter contato mais estreito a partir da minha coluna. Quando eu comecei a fazer essa minha pesquisa.

I: Até que eu achei que o “Proкуро-me” tivesse uma relação quase direta com a Cindy Sherman, e na verdade não.

LB: É, na verdade não. Acaba tendo em um sentido...

I: É, em uma leitura de imagem você consegue criar relação, mas ele nasce de uma outra situação, de um outro processo.

LB: Por exemplo, teve uma entrevista que eu até guardei, saiu no Jornal da Tarde, que eu fazia a coluna, com a Cindy Sherman. E ela conta que começou a fazer o trabalho dela com uma pessoa fotografando. Mas, ela logo percebeu que não ia conseguir caminhar naquela direção com outro presente, então ela desenvolveu a coisa dela mesma... é o contrário, ela precisa estar sozinha, sem ninguém olhando, para ela poder... e eu falei: “nossa, que engraçado”. Eu sou ao contrário. Eu prefiro que alguém resolva para mim.

(Lenora recebe uma ligação no celular);

I: E é interessante que eu não acho que o que a Cindy Sherman faz seja um autorretrato, porque no caso dela é muito claro para mim, que ela está falando de um coletivo, de uma figura da mulher, e que ela nunca está falando dela mesma. Eu acho que ali não tem essa vontade. No seu trabalho tem essa vontade?

LB: Não. Eu tento transcender isso. Quer dizer, no “Proкуро-me” tem a expressão, como eu te falei, meio *cliquezão* (sic), mas ainda assim é o único que bate mais diretamente nessa questão... que acaba passando pela própria Lenora. Mas ainda assim, eu tento tirar de cena a questão da subjetividade, do eu-lírico, do sentimento e tal. Isso na verdade é uma reflexão que vem de herança da própria poesia. Quer dizer. Eu acho que pode ter um lirismo, o Augusto de Campos tem uns momentos líricos, mas ainda assim transcendendo essa subjetividade do indivíduo, do individual. Quer dizer, você falar de um eu, que na verdade é um eu coletivo.

I: Eu acho que o meu principal interesse nesses autorretratos é que, quando eu vejo essas artistas se representando, é sempre uma fuga muito gigante do que deveria ser uma mulher, de um padrão, é sempre fazendo gestos...

LB: Exagerados, transbordando...

I: É. E representações de si que fogem completamente dessa figura feminina, padronizada, normatizada, e que, enfim, a gente passa por esse processo de feminização e eu vejo isso muito forte nesses trabalhos. É por aí o meu interesse. Para concluir, eu gostaria de saber se você vê que a questão do feminismo nesse sentido, atravessa o seu trabalho, tanto nos anos 1970, quanto... enfim, se você enxerga na sua trajetória essa discussão. E não só enquanto você social, mas você artista.

LB: Não... quer dizer, com certeza existia. Mas eu vou contar para você, eu acho que eu só fui tomar contato com essa questão do feminismo mais diretamente... é curioso, tem até um vídeo que uma vez, eu acho que eu tenho um *link*, de um amigo que quando eu fui para Nova Iorque, ele me disse que eu ia adorar. É um documentário sobre as mulheres artistas nos Estados Unidos e tal. Essa questão, eu acho que por exemplo, as mulheres nos Estados Unidos, e as artistas, elas foram, elas tinham uma questão de repressão muito maior, em um certo sentido, do que aqui a gente tinha. É curioso. Porque você vê transgressões que a própria Lygia Clark fazia, a Lygia Pape, quer dizer, não necessariamente, aqui no Brasil, no contexto que eu fui vivendo ali, ou vivi, essa questão não era colocada em discussão. Como é por exemplo nesse documentário, eu posso até achar o *link* e te mandar. Por exemplo, nos Estados Unidos, em Nova Iorque, artista mulher foi expor pela primeira vez no Whitney [Museum], nos anos 1960. Eu estava lendo outro dia a biografia do Andy Warhol e ele fala, por exemplo, era o próprio mercado, as galerias e tal. Até a questão gay... o Andy Warhol teve dificuldades. E, por exemplo, o Jasper Johns tinha caso com o Rauschenberg e o John Cage com o Cunningham, Merce Cunningham, e aquilo era uma coisa entre eles, entendeu? Quando eles estavam na imagem pública eram homens. E não tinha espaço para a mulher. Então, essa questão lá foi muito mais... tudo bem, você tem aqui no Brasil questões de machismo e até agora está tendo lá uma reivindicação, uma revisitação da questão feminista, até tem um lado que eu acho bem chato, assim... enfim, tem um lado que eu não curto. Um feminismo supermilitante.

Por outro lado... claro, a gente enfrenta essas questões. Mas não é uma questão que está em pauta no momento em que você está... por exemplo. Esse trabalho "Procuró-me". Eu não acredito em uma arte propriamente feminina ou masculina, que tenha sexo ou gênero. Por outro lado, eu acho esse trabalho "Procuró-me"... eu

não vejo um homem fazendo esse trabalho até o fim, da forma como eu enfrentei e tal.

I: Tentando esgotar ao máximo todas as possibilidades do trabalho, né?

LB: Tentando esgotar, eu fui atacada, ele nasce de um ataque às Torres Gêmeas e, depois, eu sou atacada, tinha esse detalhe também. A própria situação de ir lá se fotografar e tal. Eu não vejo muito. Acho que tem um caráter... por exemplo, essa série do “Não quero nem ver”, os vídeos, que depois você vê com calma. Por exemplo, eu trabalho com agulha de tricô. São elementos do universo [feminino], né? Mas com um conteúdo um pouco mais agressivo, a partir da agulha eu transformo a agulha. Um pouco Martha Rosler, né? A Martha Rosler quando vai lá pra cozinha é com muita raiva. Ali você tem presente mesmo uma situação. Mas eu acho que essa questão... eu não sei, nunca foi presente assim a ponto de... embora tenha muita gente que...

Vai ter uma exposição agora em setembro, acho que eu meados de setembro, em Los Angeles, que é um grupo de curadoras que eu até conheci bem e tal no Hammer Museum, se chama “*Radical Women*”.

I: Pois é, todas as artistas que eu entrevistei até o momento me falaram dessa exposição (risos).

LB: Eles estão construindo um site que se propõe a ser o site mais completo de todos os tempos.

I: Uma coisa bem americana (risos).

LB: Exato... e eu estou participando também. É até os anos 1980, latino-americanas. São mulher latino-americanas.

I: Ah! São só latino-americanas? Não sabia, tá, que interessante.

LB: Estão fazendo um inventário incrível.

I: E é curioso porque essa exposição tem um discurso claramente feminista. E eu estou curiosa o que vai acontecer com ela. Porque o discurso é outro. Não adianta a pessoa ser aculturada no feminismo americano, que tem ondas feministas bem

definidas tratar da América Latina. Porque apenas não é assim. O feminismo aqui tem outras demandas. Vai ser muito curiosa.

LB: Sim, tem outras demandas e eu mesma estou muito curiosa.

I: Porque é um assunto que me interessa e que me faz olhar para o trabalho, para esses trabalhos que eu estou estudando de uma forma diferente, mas eu sinto pelas entrevistas que não é por aí. E eu vejo como é curioso que estejam fazendo a mesma coisa lá e... não sei, acho muito curioso. Porque eu acho que é uma área meio nebulosa que deveria ser estudada com mais afinco.

LB: Eu também acho. Eu espero até que... porque vão ter várias palestras e conversas. E eu acho que essas questões vão surgir, né? Lá nessa exposição. Eles estão preparando isso tem mais de cinco anos. E a curadora chefe lá é a Cecília Fajardo Rio. Ela é maravilhosa. Ela já foi diretora do MoMa, é uma pessoa incrível. Ela é venezuelana, mas mora nos Estados Unidos já há muito tempo.

(Procura no *Vimeo* um vídeo a partir de um poema que ela escreveu para me mostrar, da série “Não quero nem ver”).

Esse [vídeo] da série acabou virando um hino feminista (risos).

I: E quais trabalhos seus vão participar da exposição?

LB: É por data, vai até a década de 1980. Tem o vídeo do George Segal e tem o “Poema”. Eu fiquei com dó. Essa coisa de data... porque eu falei que esse era um trabalho que tinha que estar.

(Dá *play* no vídeo em que a artista faz uma leitura do seu poema: “*A mulher. O corpo. O corpo da mulher. O corpo de ideias da mulher. O corpo de imagens da mulher. Há mulheres. Há mulheres que pensam o corpo. Há mulheres que pensam o próprio corpo. Há mulheres que pensam com o corpo. Há mulheres que pensam através do corpo. Há mulheres que pensam para o corpo. Há mulheres que pensam a partir da ideia de corpo. Há mulheres que pensam a partir do corpo da ideia. Há mulheres que pensam a partir da imagem de corpo. Há mulheres que pensam a partir do corpo da imagem. Há mulheres que pensam a mulher.*”)

I: Que legal!

LB: Ele acaba resumindo um pouco tudo isso que a gente falou. Principalmente isso que você falou nesse final. Nada impede que... teve uma época que eu brinquei que eu faria um vídeo falando: “há homens” (risos). Fazer uma outra situação.

I: Sim, mas eu acho que é mais sobre pensar essas categorias de “homem”, “mulher”, pensar o que se espera disso. E o que você faz com isso. Não é exatamente pensar a questão feminina. Mas pensar essas categorias que nos são impostas.

LB: Exato, sem dúvida.

E a gente no momento está vivendo uma dissolução de gêneros incrível. Cada vez mais acelerado. Eu vejo filhas de amigas que, às vezes, já é uma outra história, entendeu... É muito incrível isso também. É uma coisa que eu tenho observado. O pessoal jovem. Eu convivo bastante com o pessoal jovem. Sou muito ligada a Pivô, que é um espaço aqui em São Paulo superlegal de uma moçada que faz um trabalho lindo. É bem legal. No Edifício Copan.

I: Lá é bem jovem, né? (risos).

LB: Sim, é bem legal. Mas enfim, essas questões estão muito presentes.

(Falando sobre alguns vídeos que estão em seu *Vimeo*).

Aqui é um vídeo que eu fiz sobre um encontro entre Édipo e Narciso. Esse eu fiz para Bienal de Lyon. Aqui são algumas das minhas colunas. Essa outra são áudios que eu fiz para serem ouvidos em uma biblioteca em Buenos Aires. Essa é de uma exposição que eu fiz chamada “Sonoplastia”, tem um *videozinho* (sic), que você ouvia pela parede. E eram frase totalmente fora do contexto. Então você ouvia e você punha a frase em um contexto. Aqui são frames desse jogo de damas que eu fiz na exposição do Pivô. Porque no Pivô eu expus 65 colunas que eu tinha guardado e existem mais setenta e poucas que eu não guardei no Jornal da Tarde, não fiquei com elas. Preciso arrumar uma grana para reproduzir tudo. Até penso em fazer um livro.

I: Nossa, você precisa fazer. Porque parece ter sido um espaço muito incrível para a experimentação.

LB: Foi, nossa, foi uma experiência realmente muito especial.

Aí eu fiz dois vídeos para essa exposição na Pivô. Um deles era eu jogando dama comigo mesma. Então eu jogo, vou, levanto, volto. Aí eu ganhava e perdia (risos). Tem uma sensação engraçada, porque eu fui jogando na real.

Depois aqui tinha uma mesa que você tinha só uma seleção do “Jogo de damas”, as colunas que eu dedico as artistas mulheres. De algum modo era uma postura feminista... quer dizer, porque eu escolhi só as artistas mulheres? De algum modo.

I: Era mais uma atitude.

LB: É, mais uma atitude do que um manifesto, uma bandeira.

I: Uma atitude, uma postura.

LB: É, exato. Aqui é em Nova Iorque (mostra a galeria) a galeria que eu expus.

I: Uau! Que linda essa galeria. Essa é a galeria que te representa lá?

LB: Sim, é a Broadway 602. O site deles é muito legal, tem bastante trabalho meu lá. Em Nova Iorque que eu fiz essas cadeiras... eu vou te dar o catálogo da Broadway. Aqui é a performance que eu te falei que eu fiz na Broadway sobre o silêncio. Eu tenho uns vídeos sobre isso aqui.

Aqui foi outra performance que eu fiz em Nova Iorque com uma artista venezuelana, que está também na “Radical Women” que é a Laura Lona. A performance é em três momentos. O primeiro momento a gente trabalhava com papel carbono e fazia um concerto com o dente. Como se fosse uma máquina de escrever. Depois, a gente pegava esse papel carbono e levava para uma outra sala. Depois tem uma que a gente vai comendo, tem um vídeo até, que estava nessa exposição do Oswald de Andrade, que a gente vai comendo a “Língua vertebral” a gente imprimiu duas línguas no chão e filmou do teto. Aí a gente vai comendo a língua até se encontrar no meio.

Aqui foi uma performance que eu fiz numa piscina aqui em São Paulo. É em um espaço novo que se chama “Auroras”, de uma pessoa que é colecionadora e está fazendo uns eventos na casa dele. Essa é um pouco inspirada na “Cidade oxidada”, porque a bolinha fica pingando, foi na época que teve a crise hídrica em São Paulo. O nome do trabalho é “Volume morto” e eu abordo essa história. Aí as bolinhas iam pingando e eu peguei todas as bolinhas que eu tinha no meu estúdio, que eu não usei, resto de trabalho, tinham umas que tinha água injetada e essas bolinhas caíam. E essas com água quando caíam faziam *pof* (imita o som), quebravam, como se fosse ovo caindo, ficou bem legal. O vídeo é bem bacana. Eu microfonei a piscina e na casa tem essa biblioteca meio Harry Potter (risos), daí você daqui, e o som ficou muito legal, foi muito bem feito tecnicamente, daí o que acontecia na piscina você ouvia na biblioteca. Depois, a noite, foi fechando e virou esse volume morto como você pode ver.

Ah! Essa é a exposição Oswald de Andrade que eu vou te dar o catálogo. Foi em junho do ano passado. Essa é a sala de vídeo onde tinham uns vídeos grandões. E fiz um vídeo novo para essa exposição que eu brinco que é o primeiro vídeo, eu brinquei com a curadora, porque ela tem esse discurso de que “eu trabalho com o corpo”, e na verdade eu trabalho com uma parte do corpo. É uma performance que eu gravei também que é o “Issoéossodisso” que era uma performance antiga que eu decidi transformar em vídeo que eu vou quebrando os ossos desse *esqueletinho* (sic) de plástico.

Aqui é um mural que eu fiz na Oswald de Andrade. Aqui tinha uma vitrine da história do “Procuro-me”. Essa exposição para mim foi muito importante porque foi a primeira vez que eu consegui mostrar em São Paulo todo esse lado performance e tal.



